

# FORMULA E METAFORA

Figure di scienziati nelle letterature e culture contemporanee

A cura di Marco Castellari









# FORMULA E METAFORA

**Figure di scienziati nelle letterature  
e culture contemporanee**

**a cura di Marco Castellari**

di/*segni*

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere  
Facoltà di Studi Umanistici  
Università degli Studi di Milano

© 2014 degli autori dei contributi e di Marco Castellari per  
l'insieme del volume  
ISBN 978-88-6705-207-3

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:

Giuseppe Capogrossi, *Superficie*, litografia a colori.  
Bologna, Pinacoteca Nazionale, gabinetto Disegni e Stampe

di/segni  
n° 8

Collana sottoposta a double blind peer review  
ISSN: 2282-2097

**Grafica:**

Raúl Díaz Rosales

**Composizione:**

Ledizioni

**Disegno del logo:**

Paola Turino

STAMPATO A MILANO  
NEL MESE DI APRILE 2014

[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)  
[www.ledipublishing.com](http://www.ledipublishing.com)  
[info@ledizioni.it](mailto:info@ledizioni.it)

Via Alamanni 11 – 20141 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.  
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza  
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web  
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



### **Direttore**

Emilia Perassi

### **Comitato scientifico**

Monica Barsi	Francesca Orestano
Marco Castellari	Carlo Pagetti
Danilo Manera	Nicoletta Vallorani
Andrea Meregalli	Raffaella Vassena

### **Comitato scientifico internazionale**

Albert Meier (Christian-Albrechts-Universität zu Kiel)	Sabine Lardon (Université Jean Moulin Lyon 3)
Luis Beltrán Almería (Universidad de Zaragoza)	Aleksandr Osipov - Александр Осипов (Высшая Школа Экономики – Москва)
Patrick J. Parrinder (Emeritus, University of Reading, UK)	

### **Comitato di redazione**

Nicoletta Brazzelli	Laura Scarabelli
Simone Cattaneo	Cinzia Scarpino
Margherita Quaglia	Sara Sullam





## INDICE

<i>Premessa</i> .....	13
MARCO CASTELLARI	
<i>I scientific romances di H.G. Wells: variazioni sul tema dello scienziato darwiniano</i> .....	21
CARLO PAGETTI	
<i>Da Bazarov a Lysenko. Medici e biologi nella letteratura russa tra Ottocento e Novecento</i> .....	33
ELDA GARETTO	
<i>Da Gómez de la Serna a Martín-Santos passando per la narrativa popolare: i rari e sconfitti scienziati delle lettere spagnole novecentesche</i> .....	41
DANILO MANERA	
* * *	
<i>Creature. Faust e la scienza da Moreau a von Sasser</i> .....	57
NICOLETTA VALLORANI	
<i>Victor Frankenstein, ovvero il Prometeo moderno nella cinematografia del xx secolo</i> ....	71
FRANCESCA RIPAMONTI	
<i>«You are a Columbus of Science who has discovered a lost world»: lo scienziato-esploratore in The Lost World di Arthur Conan Doyle</i> .....	85
NICOLETTA BRAZZELLI	

*Archeologia della scienza e della storia del progresso*  
*in Mausoleum di H.M. Enzensberger* ..... 97  
MARIA LUISA ROLI

*Gli scienziati di Durs Grünbein.*  
*La (de)costruzione poetica di Galileo Galilei e René Descartes* ..... 109  
MOIRA PALEARI

*Decostruzione di uno scienziato coloniale.*  
*Il Cromosoma Calcutta di Amitav Ghosh* ..... 123  
ALESSANDRO VESCOVI

\* \* \*

*Medici e farmacisti: sempre coltissimi, sempre colpevoli*  
*nei romanzi del quebecchese Hubert Aquin* ..... 135  
LIANA NISSIM

*Megalomania del potere medico nei romanzi di Thierry Jonquet* ..... 149  
MARCO MODENESI

*Vedere con i propri occhi.*  
*L'ignorante e il folle di Thomas Bernhard come indagine autoptica* ..... 161  
CHIARA MARIA BUGLIONI

*Bridging the gap between «The Two Cultures»:*  
*Il medico che si fa autore e personaggio nella narrativa di A.J. Cronin (1896-1981)* ..... 173  
MARCO CANANI

*Il caso di Snitter e Rowf (e di molti altri animali):*  
*scienza e crudeltà in The Plague Dogs di Richard Adams* ..... 185  
FRANCESCA ORESTANO

\* \* \*

*Lo scienziato-filosofo e il soldato rivoluzionario*  
*in Aelita (1922-1923) di Aleksej Tolstoj: dal romanzo al film* ..... 203  
RAFFAELLA VASSENA

*«Neanche i nostri pensieri più intimi ci appartengono»:*  
*lo scienziato come strumento del potere in Kallocain (1940) di Karin Boye* ..... 217  
CAMILIA STORSKOG

<i>Tra tradizione e futurologia: figure di scienziati nell'opera di Stanislaw Lem</i> .....	229
LUCA BERNARDINI	
<i>Tra fantasia e realtà: lo scienziato russo nelle opere di Michail Bulgakov</i> .....	245
LIUDMILA CHAPOVALOVA	
<i>Einstein's rocky picture show.</i> <i>Einstein überquert die Elbe bei Hamburg di Siegfried Lenz</i> .....	255
PAOLA BOZZI	
<i>Università, mediocrità, infelicità. Gli scienziati tormentati di Daniel Kehlmann</i> .....	267
FRANZ HAAS	
<i>Scienza e letteratura in Die Vermessung der Welt di Daniel Kehlmann</i> .....	275
ALESSANDRA GOGGIO	
* * *	
<i>«Sia lodato il dubbio!». Figure di scienziati in Bertolt Brecht</i> .....	289
MARCO CASTELLARI	
<i>Uno scienziato italiano nella realtà sovietica:</i> <i>il Galilei di Brecht alla Taganka di Ljubimov</i> .....	315
GIULIA PERONI	
<i>La dialettica dell'illuminismo nel dramma</i> <i>Sul caso di J. Robert Oppenheimer di Heinar Kipphardt</i> .....	329
ALESSANDRO COSTAZZA	
<i>Sul caso di J. Robert Oppenheimer al Piccolo Teatro di Milano</i> .....	349
ALBERTO BENTOGGIO	
<i>Bohr e Heisenberg, o dell'indeterminazione</i> .....	363
MARIACRISTINA CAVECCHI	
ABSTRACTS IN ENGLISH .....	377
GLI AUTORI .....	391
INDICE DEI NOMI .....	399



## PREMESSA

Marco Castellari

In un frammento pubblicato il 10 dicembre 1810 nei suoi «Berliner Abendblätter», Heinrich von Kleist sosteneva che

gli uomini si potrebbero dividere in due categorie: quelli che si intendono di metafore e quelli che si intendono di formule.

«Quelli che si intendono di entrambe» proseguiva, «sono troppo pochi, e non formano una categoria»<sup>1</sup>. Già cinque anni prima, in una lettera all'adorato Ernst von Pfuel, il drammaturgo e narratore tedesco si era implicitamente iscritto in tale ristretto novero di esperti di scienza e letteratura: «So calcolare un differenziale come pure scrivere un verso – non sono i due estremi della capacità umana?»<sup>2</sup>. Tre semestri all'Università di Francoforte sull'Oder attorno al passaggio di secolo avevano effettivamente dato una certa solidità alle sue competenze scientifiche, in particolare nel campo della fisica sperimentale, e le successive crisi esistenziali e gnoseologiche del più tormentato scrittore dell'epoca classico-romantica non avevano scalfito un interesse per fenomeni scientifici e parascientifici che, sintomo di un'epoca, si riverbera ampiamente sia nella sua riflessione estetica che nella sua produzione poetica.

Nemmeno due anni dopo aver racchiuso il segno del proprio tempo nella polarità formula/metafora, Kleist si suicidò sulle rive del Wannsee – aveva

---

<sup>1</sup> Kleist 2011: 1012. «Man könnte die Menschen in zwei Klassen abtheilen; in solche, die sich auf eine Metapher und 2) solche, die sich auf eine Formel verstehn. Deren, die sich auf beides verstehn, sind zu wenige, sie machen keine Klasse aus». Kleist 2010: 3, 425.

<sup>2</sup> 7 gennaio 1805. Kleist 2011: 1289 (trad. riadattata). «Ich kann ein Differentiale finden, und einen Vers machen; sind das nicht die beiden Enden der menschlichen Fähigkeit?». Kleist 2010: 3, 832.

compiuto pochi giorni prima trentaquattro anni. Si può ben immaginare che il suo talento avrebbe altrimenti trovato occasione per aggiungere alla schiera dei suoi memorabili personaggi anche uno scienziato. Chissà, accanto al Principe di Homburg e a Pentesilea, alla Marchesa di O. e a Michael Kohlhaas ci avrebbe donato un'ulteriore variazione di Faust, la cui doppia tragedia era in quegli anni nella fucina di Goethe, o un fratello prussiano di quel Frankenstein che Mary Shelley mandò alle stampe nel 1818. O più probabilmente una figura nuova, modellata magari su 'veri' uomini di scienza che Kleist stesso aveva ammirato e personalmente conosciuto – il maestro accademico Christian Ernst Wünsch, naturalista e matematico, o meglio ancora il Gotthilf Heinrich Schubert fascinosa indagatore del *Lato notturno delle scienze naturali* – o su altri ancora che nel corso del diciannovesimo secolo avrebbero irrobustito l'accademia, inondato le biblioteche e soprattutto conquistato l'attenzione pubblica e l'immaginario culturale.

A due secoli di distanza, questo volume prende a prestito la coppia kleistiana per indagare le sorti dello scienziato come personaggio nelle letterature e culture di una contemporaneità intesa nel senso più ampio possibile. Ampio nei tempi, partendo proprio da alcune figurazioni fondamentali dell'Ottocento per concentrarsi poi soprattutto sul 'secolo breve' che abbiamo solo cronologicamente superato e arrivare fino al nostro 'nuovo' millennio. Ampio negli spazi, coinvolgendo e intersecando lingue e culture europee ed extraeuropee. Ampio nelle forme e nei generi, puntando l'attenzione alla narrativa come alla saggistica e alla lirica, alla scrittura drammatica e alla sua trasformazione intermediale, dalla pagina alla scena e allo schermo, operando una consapevole trasversalità tra cultura 'alta' e popolare e guardando al fenomeno artistico nel suo equilibrio fra autoreferenzialità estetica, interdiscorsività e intervento sul proprio tempo.

Nel vasto ambito di riflessione sul rapporto fra scienza e letteratura, a sua volta parte di un dibattito epocale sull'incrocio fra i saperi e fra questi e le arti, le indagini proposte qui di seguito partono da una prospettiva particolare e muovono alla perlustrazione di territori che, certo non catalogabili come *terra incognita*, sono nondimeno ancora da dissodare e far fruttare pienamente. Vale la pena perciò descrivere, con la necessaria concisione, quale sia lo stato dell'arte.

Nella più recente monografia sul tema, pubblicata nei mesi in cui si è conclusa l'elaborazione di questo volume, Judith Wisser (2013: 125s.) sostiene con un certo sprezzo del pericolo l'esistenza di una vasta lacuna nella ricerca sulle strategie di rappresentazione dello scienziato nelle letterature moderne e contemporanee. La sua stessa indagine, che restringe lo sguardo all'ambito di lingua tedesca, esclude alcuni generi e categorie (tutta la

*science fiction* e tutte le figure di medico, ad esempio) e dà preminenza quasi esclusiva a figure storiche, rintraccia per il lasso temporale 1729-2010 cento-undici personaggi di ‘scienziati in senso stretto’ – e non mancano nella sua silloge, va detto, assenti illustri. Pare evidente, al di là di una certa pretesa enciclopedista ancora attiva tra Reno e Oder, che non è pensabile risolvere la questione nell’ambito di un singolo, per quanto ponderoso trattato. La stessa Wisser cita come unico precedente significativo, con alcune remore, il volume di Roslynn Haynes (1994) che, ormai vent’anni fa, aveva senza dubbio battuto una nuova pista e, con gesto pionieristico, disegnato la linea che unisce Faust al Dottor Stranamore, ma mancato – inevitabilmente – di coprire davvero il campo della «letteratura occidentale» di cui nel titolo del suo volume, di taglio invece sostanzialmente anglistico.

Altri studi potrebbero invero essere citati – di molti si fa ampia menzione nei singoli contributi che seguono – per smussare in parte la posizione di Wisser e mostrare come, di volta in volta secondo prospettive differenti, si sia tentato uno sguardo d’insieme su determinati generi o ambiti di riferimento. Bastino qui tre esempi recenti e disparati per tema e lingua, fra i vari possibili: sul dramma Shepherd-Barr 2006, per la figura del medico in area italoфона Montagni 1999, o ancora Chassay 2009 sugli scienziati storici. Un’occhiata a opere di consultazione riserva *ad voces* panoramiche interessanti, per quanto spesso orientate su alcune aree dominanti (si vedano fra gli altri Seigneuret 1988 o Westfahl 2005). Nella sconfinata, sempre crescente produzione critica dedicata all’*interfacing*, così piace dire oggi, tra scienza e letteratura – a essa hanno ampiamente contribuito anche alcuni autori della presente collettanea, come emerge dalle loro biografie scientifiche qui in calce – compaiono inoltre analisi specifiche di taglio tematico che considerano anche, come prevedibile, questioni inerenti lo scienziato come personaggio. D’altronde, basta infine scorrere gli indici e le bibliografie di questo volume per comprendere che, avendo di fronte in massima parte scrittori e artisti di punta nel panorama internazionale o comunque operchiave per le varie aree culturali, gli studi qui proposti non possono che inserirsi in un dibattito ricco e composito.

Particolarmente significative mi paiono, fra tutte, quelle voci che hanno tentato una riflessione di carattere tassonomico, provandosi nell’elaborazione di categorie capaci di organizzare il vasto materiale letterario e culturale secondo la tipologia di scienziato oggetto di rappresentazione<sup>3</sup>. Fatte salve le naturali generalizzazioni che operazioni di questa fatta comportano – gli studiosi ne sono tutti perfettamente consapevoli –, il valore euristico dell’individuazione di alcune direttrici fondamentali nel tratta-

---

<sup>3</sup> Si vedano almeno, oltre ad alcuni già citati, Haynes 2003, con le suoi sette matrici, e von Matt 2009, che discute almeno altrettanti stereotipi.

mento dello scienziato come personaggio mi pare evidente a vari livelli. Al citato vantaggio di modulare un panorama altrimenti refrattario a una veduta d'insieme, si aggiunge il pregio di poter gettare un ponte ad altre categorie di personaggi centrali nell'immaginario letterario e culturale, più o meno affini agli scienziati: artisti e filosofi, certo, ma anche uomini politici, guru della spiritualità o principi dei media – anche di questa intrigante possibilità gli studi che seguono mostrano alcuni esempi. D'altronde, come prova la ricca serie di saggi che esce da oltre due decenni sulla rivista dedicata «Public Understanding of Science», i linguaggi letterari, culturali e artistici trovano anche nella costruzione dell'immagine pubblica dello scienziato occasione di mettere sul campo la propria specifica efficacia interdiscorsiva.

Nel panorama brevemente descritto i saggi raccolti in questo volume s'inseriscono con rigore e passione e vanno a costruire un quadro che, senza pretesa di completezza, si avvantaggia dell'ampiezza di prospettive nel guardare al contemporaneo di cui ho dato conto sopra. Le dodici letterature e culture prese in considerazione, appartenenti a otto aree linguistiche differenti, rendono un'immagine ricca e composita della rappresentazione di uomini di scienza d'ogni estrazione, sia figure solidamente storiche che personaggi più o meno liberamente modellati su referenti reali, sia ibridazioni fantastiche che nuove modulazioni di matrici culturali antiche e moderne. Fra il secondo Ottocento russo e inglese e il ventunesimo secolo austriaco e indiano scorrono sulla scena novecentesca versioni italiane, spagnole, francesi, polacche, svedesi, tedesche, quebecchesi e statunitensi, nonché altre russe, austriache e inglesi, di biologi e chimici, naturalisti ed esploratori, matematici, astronomi e fisici, medici, veterinari e farmacisti e tante altre figure di 'scienziati' più o meno strettamente intesi.

Le scelte di fondo del volume si spiegano con tali premesse e con alcune circostanze specifiche, che mi preme illustrare brevemente prima di lasciare che ciascun esperto ci conduca nelle terre che meglio conosce, in un viaggio di scoperta che davvero riserva incontri interessanti, avventure intellettuali e alcune gustose sorprese.

All'origine di questa raccolta di saggi è un convegno, organizzato da Alessandro Costazza e da me all'Università degli Studi di Milano dal 14 al 16 novembre 2012. L'idea di far convergere le competenze di studiosi milanesi sulle *Figure di scienziati nelle letterature e culture contemporanee* – questo il titolo dell'iniziativa promossa dai germanisti – muoveva dalla volontà d'incrementare la collaborazione interdisciplinare su un tema di portata generale e suggellava, per quelle coincidenze temporali che non sono mai del tutto casuali, due momenti importanti della vita accademica e del nostro



impegno didattico e scientifico collegiale. In quello stesso autunno, infatti, il neonato Dipartimento di Lingue e letterature straniere riuniva nella stessa casa comune docenti di lingue, filologie, letterature e culture che avevano fino a quel punto lavorato nei dipartimenti di Scienze del linguaggio e letterature straniere comparate da un lato, di Studi linguistici, letterari e filologici dall'altro. I due esperimenti – la fusione dei precedenti dipartimenti e il convegno che, da essi sostenuto anche economicamente, raccoglieva attorno a uno stesso tema gli studiosi di area letteraria – paiono riusciti. Come scienza comanda, sono seguiti e seguiranno nuovi esperimenti per rafforzare ulteriormente una comunità che fa delle singole peculiarità disciplinari e culturali motivo di maggiore unità e forza, da un lato, ed è dall'altro, per sua stessa natura, incline allo sguardo oltre i labili confini del sapere specialistico – ne è traccia palese la presenza, fra i relatori del convegno e ora autori del volume, anche di colleghi che lavorano in dipartimenti 'vicini' e da sempre in stretto dialogo culturale con il 'nostro'.

Nello stesso giro di mesi del 2012, muoveva i primi passi 'pubblici' un'altra creatura: Di/segni, la collana del Dipartimento che per certi versi è stata una prova generale della 'fusione' avendo portato a condividere sul campo le competenze dei singoli già prima della nascita ufficiale della nuova struttura. La presentazione, nel corso del convegno, dei primi tre volumi della collana con la loro già spiccata plurivocità linguistico-culturale e il fatto che ora questo volume, distintamente interdisciplinare, sia accolto nella medesima sede editoriale sono per me motivo di profonda soddisfazione e fonte di gratitudine, verso la direttrice della collana Emilia Perassi e verso tutti i colleghi che vi spendono le proprie forze – *primus inter pares* Danilo Manera senza il cui costante supporto questa colletanea non avrebbe mai preso la forma voluta.

Un altro 'esperimento' di collaborazione didattica e scientifica che ha anticipato la nascita del Dipartimento è stato, si può ben dire, il Dottorato di Lingue, letterature e culture straniere, che ha a sua volta giocato un ruolo altrettanto importante per la riuscita del convegno e la nascita del volume. Accanto al sostegno economico, infatti, dal Dottorato è provenuta linfa vitale per la discussione critica grazie all'apporto dei dottorandi. Secondo la formula, piuttosto diffusa all'estero, del colloquio fra giovani ricercatori (*Nachwuchsforum*), al centro dei giorni congressuali è stata prevista una sessione in cui cinque agguerriti studiosi – germanisti, anglisti e slavisti – hanno dibattuto collegialmente gli spunti offerti da ciascuno di loro sotto forma di brevi relazioni. Tengo molto a sottolineare questa circostanza perché si è trattato di un momento di particolare vivacità della discussione, anche con il pubblico, e perché dalle riflessioni di quel pomeriggio sono germogliati cinque densi contributi che ora si intrecciano nel volume con gli altri saggi.

Il riverbero dell'ampio confronto critico tra tutti i relatori, favorito anche dalla sapienza di moderatrici e moderatori che torno volentieri a ringraziare, è d'altronde evidente nelle versioni scritte dei contributi che qui propongo nella mia curatela, mirata anche a evidenziare con opportuni rimandi in nota alcuni dei legami più manifesti tra i singoli percorsi interpretativi. Per il sovrapporsi di altri impegni, quattro delle trenta relazioni del convegno non sono pervenute alla versione scritta. Il dispiacere per non aver potuto accogliere qui anche quelle voci, che avevano arricchito la discussione con sguardi al mondo latinoamericano, scandinavo e anglofono tra narrativa e cinema, è in parte attenuato dalla consapevolezza che esse hanno trattato problemi e sollevato interrogativi confluiti poi in vario modo nelle pagine di questo volume.

Un'ultima annotazione sull'ordinamento dei saggi. Ho seguito solo in parte l'originale struttura del convegno, basata precipuamente sulla distinzione tra figure 'fittizie' e figure 'storiche' di scienziati, preferendo qui – fra le varie opzioni possibili in un materiale tanto magmatico quanto affascinante – l'identificazione di alcune linee macroscopiche di sviluppo. Ad aprire la colletanea sono tre contributi che, con l'occhio in particolare all'area inglese, russa e spagnola, disegnano percorsi e illuminano questioni che mi sono parsi molto adeguati a fornire un quadro introduttivo generale, spiccatamente composito nei temi e nei tempi, negli spazi e nelle forme. Seguono quattro blocchi di saggi che, pure nella loro eterogeneità di riferimenti e specificità di analisi, si raccolgono attorno ad alcuni snodi di riconoscibile omogeneità tematico-tipologica che i tre saggi d'apertura delineano in chiave diacronica, rispettivamente: 1) l'intreccio di matrici letterarie pregresse e nuovi paradigmi scientifici fra imperialismo e ottimismo razionalista attraverso le strette della Storia fino al nostro tempo post-ideologico e/o postcoloniale; 2) la rappresentazione di medici, farmacisti e veterinari tra dedizione e abuso, fra professione e scrittura; 3) le disparate modulazioni di scienziati in cornici vuoi utopiche, vuoi fantascientifiche, vuoi fantastiche dal primo Novecento a oggi; 4) il dramma, in entrambi i sensi, dello scienziato contemporaneo tra libertà e responsabilità, tra sapere e potere.

Prima di chiudere, un sentito ringraziamento va a chi mi ha aiutato nella redazione di questo volume: ad Anna Pasolini e Sara Sullam, per la revisione degli *abstracts* in inglese, ad Adriano Murelli, per quella relativa alle citazioni in lingue slave, e in particolare a Chiara Buglioni, che ha seguito con precisione e rigore, intelligenza e pazienza il complesso lavoro redazionale in tutte le sue fasi.

Milano-Berlino, gennaio 2014

## Bibliografia

- Chassay J.F., 2009, *Si la science m'était contée. Des savants en littérature*, Paris, Seuil.
- Haynes R.D., 1994, *From Faust to Strangelove: Representations of Scientists in Western Literature*, Baltimore – London, The Johns Hopkins University Press.
- , 2003, *From Alchemy to Artificial Intelligence: Stereotypes of the Scientist in Western Literature*, «Public Understanding of Science» 12: 243-253.
- Kleist H. von, 2010, *Sämtliche Werke und Briefe*, 3 Bde., auf der Grundlage der Brandenburger Ausgabe hrsg. von R. Reuß und P. Staengle, München, Hanser. (= Münchner Ausgabe)
- Kleist H. von, 2011, *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di A.M. Carpi, Milano, Mondadori.
- Matt P. von, 2009, *Der unvergessene Verrat am Mythos. Über die Wissenschaft in der literarischen Phantasie*, Basel, Schwabe.
- Montagni B., 1999, *Angelo consolatore e ammazzapazienti. La figura del medico nella letteratura italiana dell'Ottocento*, Firenze, Le Lettere.
- Shepherd-Barr K., 2006, *Science on Stage. From Doctor Faustus to Copenhagen*, Princeton University Press.
- Seigneuret J.-Ch. (ed.), 1988, *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, New York et al., Greenwood Press.
- Westfahl G. (ed.), 2005, *The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy. Themes, Works and Wonders*, Westport (Conn.) et al., Greenwood.
- Wisser J., 2013, *Das Bild des Naturwissenschaftlers im Spiegel der Literatur. Materiale Rekonstruktion der nach historischem Vorbild gestalteten Naturwissenschaftlerfigur in der deutschsprachigen Literatur des 18., 19. und 20. Jahrhunderts*, Würzburg, Königshausen & Neumann.



I *SCIENTIFIC ROMANCES* DI H.G. WELLS:  
VARIAZIONI SUL TEMA DELLO SCIENZIATO DARWINIANO

Carlo Pagetti

Vorrei prendere l'avvio da alcune considerazioni di due importanti studiosi italiani, Edoardo Boncinelli e Giulio Giorello, che spesso hanno dibattuto le problematiche del sapere scientifico, per compiere una breve escursione sulle origini della figura dello scienziato del Novecento. In una densa recensione di Giorello, apparsa sul «Corriere della Sera» dell'11 marzo 2004 e dedicata a un nuovo volume di Boncinelli (*Il posto della scienza*), quest'ultimo prendeva la parola per sottolineare il carattere democratico della ricerca scientifica, la quale pone tutti i suoi adepti sullo stesso piano:

Nella scienza non c'è niente di attendibile se non è dimostrato e valutato collettivamente. Nella scienza sono tutti uguali, almeno in linea di principio, e tutti possono dire la loro. In quale altra attività umana un giovane occhialuto e pedicelloso che sia informato e acuto può mettere in discussione e dimostrare false e incomplete le affermazioni di un canuto e venerabile professore? (Giorello 2004).

Si noterà da questa citazione come lo stesso Boncinelli introduca due diverse personalità di scienziati, sottolineando così quell'elemento umano, forzatamente soggettivo, originato dal fatto incontrovertibile che la ricerca scientifica è comunque compiuta da esseri umani, dotati di una loro identità, personalità, collocazione gerarchica, ideologia. Quanto la dimensione privata in cui si colloca l'esistenza dello scienziato interagisca con il ruolo pubblico, istituzionale, di questa figura è legittimo campo di ricerca per la cultura novecentesca che stabilisce un rapporto ambiguo, di fascinazione e di repulsione, di attrazione e di rifiuto, nei confronti dello scienziato.

Più recentemente, dialogando ancora con Giorello, Boncinelli ha sottolineato:

[...] in un certo senso, lo spirito della scienza è prossimo al cuore della democrazia. Qui come là si richiedono lealtà, spirito critico, inclinazione al dialogo – compresa la disponibilità a criticare ed essere criticati –, ricorso minimo, non dico nullo, ad assunzioni *a priori*, e soprattutto disponibilità a cambiare idea (Boncinelli – Giorello 2009: 140).

Sono affermazioni che vanno ricondotte al grande modello offerto da Charles Darwin, un intellettuale sempre aperto al dibattito e pronto a verificare le proprie teorie. Eppure anche Darwin aveva le sue asprezze e non riusciva a nascondere il suo risentimento nei confronti di alcuni colleghi come Robert Owen, che si erano tirati indietro nel momento della discesa in campo decisiva avvenuta nel 1859 con la pubblicazione di *On the Origin of Species* (*L'origine delle specie*). D'altra parte, Darwin e i suoi seguaci, alcuni dei quali, a cominciare da Alfred Russell Wallace, avevano girato il mondo inoltrandosi in territori selvaggi, avevano reso popolare il 'personaggio' dello scienziato, in modo da preparare il suo ingresso come protagonista nell'immaginario letterario in forme e con modalità nuove rispetto alla vecchia tradizione faustiana, romantica e individualista, alimentata dal successo del *Frankenstein* di Mary Shelley (1817) e recuperata ancora da Robert Louis Stevenson in *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mr Hyde* (1866, *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*). Non era ancora arrivato il tempo di una riflessione più puntigliosa sul rapporto tra scienza e ideologie politiche, che sarebbe diventata inevitabile nella prima metà del Novecento, nell'epoca della Germania nazista, quando gli scienziati tedeschi – con l'eccezione degli ebrei perseguitati – si sarebbero largamente prestati a dare il loro prezioso contributo alle esigenze tecnologiche e militari del Terzo Reich, o durante lo svolgimento della Seconda guerra mondiale, quando il Progetto Manhattan avrebbe portato un gruppo di scienziati americani a porre le basi per la costruzione di ordigni nucleari da utilizzare come armi di distruzione contro la popolazione giapponese. Secondo Patrick Parrinder, l'illuminismo scientifico (*Scientific Enlightenment*) propugnato da H.G. Wells e, negli anni '20 del Novecento, da scienziati inglesi come J.B.S. Haldane e J.D. Bernal, entra in crisi dopo la Seconda guerra mondiale, quando le ricerche scientifiche creano gli arsenali nucleari, e perfino la conquista dello spazio viene vista in chiave militaristica (Parrinder 1995: 131), ma 'il materialismo scientifico' di Wells e dei suoi seguaci «has at its centre neither dehumanized technological rationality nor the atomized individual but the entity "man": man

considered not as a divinely created being or a paragon of reason, but as a competing biological species»<sup>1</sup>.

Con l'affermazione delle prospettive darwiniane, con il successo della divulgazione scientifica e l'arrivo sulla scena della *fin de siècle* vittoriana di Wells – il più rappresentativo tra i romanzieri che mettono il proprio immaginario al servizio della visione darwiniana (seppure contestando le sue interpretazioni più ottimistiche e compiacenti) – siamo ancora in una fase di relativa innocenza ideologica, sebbene comincino a circolare spiegazioni 'scientifiche' riguardanti le differenze tra razza e razza, o la bontà delle pratiche eugenetiche, e in cui l'antropologia, come la stessa geologia, si mettono al servizio dell'Impero e delle sue pretese civilizzatrici, che non escludono, anzi, talvolta, favoriscono, lo sfruttamento intensivo delle risorse naturali e minerarie nei paesi colonizzati.

In *Enduring Love* (1997, *L'amore fatale*), Ian McEwan, uno tra i più significativi romanzieri britannici contemporanei, traccia, tramite il suo protagonista, una evoluzione comune che coinvolge la figura dello scienziato nel passaggio tra Ottocento e Novecento e le tecniche narrative, riguardanti soprattutto l'*art of fiction*. Il personaggio di McEwan, che è appunto un giornalista e divulgatore scientifico (come Wells agli inizi della sua carriera), costruisce un brillante percorso fatto di analogie tra narrazione scientifica e romanzo, per poi, come è tipico di chi vive in un mondo instabile e privo di certezze, mettere subito in discussione i risultati delle sue riflessioni. Ma ciò che mi preme sottolineare in questo contesto è la ricostruzione della parabola dello scienziato ottocentesco:

It was the nineteenth-century culture of the amateur that nourished the anecdotal scientist. All those gentlemen without careers, those parsons with time to burn. Darwin himself, in pre-Beagle days, dreamed of a country living where he could pursue in peace his collector's passion, and even in the life that genius and chance got him, Downe House was more parsonage than laboratory<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Parrinder 1995: 132. «[...] non ha al suo centro né una razionalità tecnologica disumanizzata, né l'individuo atomizzato, ma l'entità "uomo" considerato non come un essere creato da Dio, o un modello di razionalità, ma come una specie biologica in competizione». Qui e oltre, salvo diversa indicazione, la traduzione è mia [C.P.].

<sup>2</sup> McEwan 2006: 48. «Era la cultura del XIX secolo, fatta di dilettranti, che nutriva lo scienziato aneddotico. Tutti quei gentiluomini senza una carriera, quei parroci con tanto tempo da consumare. Lo stesso Darwin, nei giorni precedenti al viaggio del Beagle, sognava di un'esistenza in campagna dove avrebbe potuto perseguire la sua passione di collezionista, e perfino nella vita che il genio e il destino gli ottennero, Downe House era più una canonica che un laboratorio».

In seguito il mondo scientifico si chiude in se stesso, si esprime attraverso un linguaggio altamente specializzato, dotato di una sua forma estetica, che accentua il carattere speculativo della ricerca, come è nel caso della Teoria della Relatività di Albert Einstein:

Science became more difficult, and it became professionalized. It moved into the universities, parsonical narratives gave way to hard-edged theories that could survive intact without experimental support and which had their own formal aesthetics<sup>3</sup>.

Verrà la pena osservare come anche l'uso del termine *scienziato/scientist* si consolidi con una certa lentezza. Il termine precedente alla grande rivoluzione epistemologica darwiniana è, piuttosto, in Inghilterra *natural philosopher*, quando non si voglia ricorrere a indicazioni più specifiche: *geologist*, *astronomer*, e così via. Ancora alla vigilia della Prima guerra mondiale, in *The World Set Free* (1914, *Il mondo liberato*), Wells parla di *scientific men*, mentre il termine *scientist* sembra piuttosto appartenere alla cultura popolare. Infatti, nel 1897 l'intervista a Wells tenuta da Arthur H. Lawrence per il mensile «The Young Man» viene intitolata *The Romance of the Scientist*, e qui il termine *scientist* potrebbe anche avere una sfumatura lievemente ironica, o, perlomeno, un significato riduttivo, dal momento che Wells non è un vero 'scienziato', ma un romanziere in possesso di un *background* scientifico.

Nella sua autobiografia scritta per lo più tra il 1876 e il 1879, quasi alla vigilia della morte, avvenuta nel 1882, e pubblicata postuma nel 1887, Darwin usa l'espressione *man of science*, unificando nella attività di questa figura un campo vasto e ramificato di conoscenze. E, anzi, parlando con un certo orgoglio delle «diversified mental qualities and conditions» che hanno contribuito al successo delle sue ricerche, dà un'immagine dello scienziato che la fama raggiunta dall'autore della *Autobiography* era certamente in grado di imporre nella cultura dell'epoca: «Of these the most important have been – the love of science – unbounded patience in long reflecting over any subject – industry in observing and collecting facts – and a fair share of invention as well as of common-sense»<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Ivi: 48s. «La scienza divenne più difficile, e si professionalizzò. Si spostò nelle università, le narrazioni dei parroci cedettero il passo a teorie strutturate in modo rigoroso, che potevano sopravvivere intatte senza conferme sperimentali e che possedevano una propria estetica formale».

<sup>4</sup> Darwin 2002: 88. «Qualità e condizioni mentali diversificate». «Le più importanti sono state l'amore per la scienza – una pazienza illimitata nelle lunghe riflessioni su ogni argomento – l'industriosità nell'osservazione e nella raccolta dei fatti – e una buona quota di inventività come anche di buon senso».



Si tratta, a ben vedere, di un ritratto dello scienziato moderno al servizio della comunità che contrasta con quello della tradizione letteraria, in cui – e penso naturalmente soprattutto alla già citata letteratura inglese, e anche a quella americana di E.A. Poe e di Nathaniel Hawthorne – la figura dello scienziato conserva a lungo una matrice faustiana, di origine medievale e rinascimentale, che evoca il patto con il diavolo, facendo del *natural philosopher* un *overreacher*, colui che sfida l'autorità divina protendendo il suo ingegno verso l'altro, alla ricerca di conoscenze proibite (Pagetti 2012). L'unica variante significativa del modello faustiano riconduce al mito di Prometeo, in quanto benefattore e forse creatore dell'umanità, sebbene poi l'uso che ne fa all'inizio dell'Ottocento Mary Shelley in *Frankenstein, the modern Prometheus* conferma il carattere illecito, anche perché solitario, e cioè non condiviso, di ogni attività scientifica, nello stesso tempo stabilendo una chiara relazione tra la creazione scientifica e quella artistica, per cui scienziato e artista (non solo in Shelley, ma anche nell'americano Hawthorne) finiscono per confondersi in un'unica visione spirituale, lanciando, l'uno e l'altro, la loro sfida contro la moralità borghese che giustifica conformismi e ingiustizie con la necessità dell'obbedienza alle regole divine. Nulla, o ben poco di tutto ciò, nella interpretazione della ricerca scientifica portata avanti da Darwin e da alcuni dei suoi contemporanei, che non esitano a collocarsi in una sfera sociale che è quella della *middle-class*, la cui inclinazione avventurosa (si pensi al giovanile e mai ripetuto viaggio intorno al mondo del giovane Darwin sul Beagle e alle peregrinazioni del co-autore, per così dire, delle teorie evoluzionistiche, Russell Wallace nel Borneo e nell'Amazzonia) può semmai rinviare all'espansione degli interessi commerciali inglesi nel mondo, al progressivo consolidamento dell'Impero britannico, che richiedeva di essere descritto, studiato, mappato, esplorato in ogni suo minimo dettaglio. In questo senso, l'uomo di scienza darwiniano occupa un posto ben definito nella scala sociale, non nasconde, quando occorre, le sue opinioni di ordine ideologico (in Darwin il rifiuto dello schiavismo), e non teme di esaltare la domesticità, i valori dell'esistenza quotidiana, l'importanza – come fu ancora per Darwin – della famiglia, mentre, nello stesso tempo, come ci rivela l'imponente epistolario darwiniano, passa una discreta parte della sua giornata a leggere e a scrivere lettere che lo mettono in contatto con il resto della comunità scientifica, con cui scambia notizie, osservazioni, opinioni (Pagetti 2010). In questa prospettiva, se la tradizione dello scienziato faustiano prosegue, a livello letterario, fino al *Doctor Jekyll and Mr Hyde* di Stevenson, acquistando una nuova importante dimensione urbana, la figura dell'uomo di scienza conquista con il trionfo della borghesia ottocentesca un'aura sicuramente benevola, semmai corretta dall'impiego di alcuni stereotipi della tradizione comica, anch'essa di antiche origini, come accade soprattutto in alcuni dei primi romanzi di Jules Verne, dove l'investigatore

scientifico viene dipinto come sbadato, poco attento ai fatti concreti dell'esistenza quotidiana, e ancor meno sedotto dalle manifestazioni della bellezza artistica. Queste sono le caratteristiche del valente studioso di mineralogia, il professor Otto Lidenbrock, che accompagna il protagonista e narratore nel *Voyage au Centre de la Terre* di Jules Verne (1864, *Viaggio al centro della terra*). Esse sono accentuate anche da alcuni buffi particolari fisici:

il [suo] naso, lungo e sottile, assomigliava a una lama affilata; i maligni sostenevano addirittura che fosse calamitato e che attirasse la limatura di ferro. Calunnia bella e buona perché attirava soltanto il tabacco, a dire il vero in grande abbondanza<sup>5</sup>.

Anche Wells utilizza questo modello comico in *The First Men in the Moon* (1901, *I primi uomini sulla luna*), proponendo la macchietta generosa, ma pasticciona, goffa e imprevedente di Cavor, affetto da un tic che gli fa emettere un ridicolo suono ronzante ('zuzzoo, zuzzoo'), quando cammina immerso nei suoi pensieri. Non a caso, Cavor, il portatore di un'altissima conoscenza (la sua genialità ha elaborato un materiale che sfugge alle leggi della gravità), dovrà, nel corso del romanzo, cedere la narrazione al suo spregiudicato aiutante Bedford, il piccolo intellettuale imbroglione, alla ricerca di vantaggi economici sulla Luna. Solo imprigionato dai Seleniti e vicino alla morte, Cavor ritroverà la forza di comunicare un messaggio radio, però largamente inintelligibile e presto interrotto.

All'inizio di *The First Men in the Moon* Cavor si presenta come «an investigator [...] engaged in a scientific research»<sup>6</sup>. Il suo limite maggiore sta nel suo isolamento, e dunque nella scarsa esperienza che possiede riguardo ai comportamenti degli esseri umani, a cui si accompagna l'involontaria crudeltà di un individuo che, sprofondato nei suoi esperimenti, non si rende neppure conto di mettere in pericolo la vita dei suoi aiutanti. Tuttavia, nelle viscere della Luna, imprigionato dai Seleniti, Cavor compirà il suo riscatto, sacrificandosi per la causa dell'umanità, minacciata da una invasione che potrebbe essere ancora più devastante di quella dei Marziani (Pagetti 1980: 124-136).

Quando, finita all'inizio del Novecento la stagione dei *scientific romances* più creativi, Wells inizierà a elaborare il panorama più dettagliato – sebbene mai privo di spunti fantastici – della futura società mondiale, la centralità della figura dello scienziato verrà affermata in modo netto e deciso. Così, in *The World Set Free*, pubblicato poco prima dello scoppio della Grande Guerra, e perciò riscoperto solo nei decenni successivi (Smith 1986: 85), l'in-

<sup>5</sup> La traduzione italiana è di Maria Gallone, cfr. Verne 1991: 50.

<sup>6</sup> Wells 1981: 24. «Un investigatore impegnato in una ricerca scientifica».

dividuo che è mosso da curiosità, da desiderio di investigazione dei fenomeni naturali, da volontà di sperimentazione e di scoperta, viene visto fin dall'antichità come l'interprete più alto dello spirito umano, a metà strada tra un *dreamer* e un *seeker*, che volge il suo sguardo verso il sole, mosso dall'impossibile sogno di conquistarlo: il Preludio a *The World Set Free*, infatti, si intitola *The Sun Snarers* (*Coloro che intrappolano il sole*). In fin dei conti, una figura del genere fa la sua comparsa ancora all'inizio di 2001: *A Space Odyssey* di Stanley Kubrick (1968, 2001: *Odissea nello spazio*), in cui il progresso dell'umanità primitiva, promosso dalla misteriosa stele cosmica, è comunque incarnato nella figura dello *star gazer*, l'antropoide che volge il suo sguardo in alto, verso le stelle. In Kubrick, certo, il suo ruolo è diventato ambivalente: mentre lo scienziato wellsiano è il salvatore di una umanità che rischia di soccombere tra le guerre e le contese politiche, in Kubrick la stessa figura si carica di implicazioni minacciose: è, infatti, il suo *star gazer* a costruire la prima arma rudimentale, una clava fatta con le ossa di un animale ucciso, per affermare la supremazia della sua tribù. In Wells e più di mezzo secolo dopo in Kubrick ritroviamo la stessa tensione visionaria che fa del *seeker* un sognatore, ma anche un uomo d'azione, che si serve della tecnologia per prevalere. Infatti, 'le creature eccentriche' che rappresentano le origini della ricerca scientifica «were of the blood of him who had first dreamt of attacking the mammoth»<sup>7</sup>. È pur vero che tra di essi emergono poi personaggi splendidi, gli antesignani della modernità, come Leonardo da Vinci, capace di proiettare la speculazione scientifica nella dimensione della profezia (Wells *s.d.*).

Sicuramente, il *corpus* più affascinante di riflessioni sulla scienza e sugli uomini di scienza si può rintracciare nella galleria dei *scientific romances* di Wells, scritti perlopiù tra il 1895 e l'inizio del Novecento. Il successo crescente dell'autore inglese, non solo come romanziere, ma anche e soprattutto in seguito come divulgatore, polemist, intellettuale impegnato a discutere i problemi del presente e a definire i contorni di una società futura in cui la scienza avrebbe avuto un ruolo fondamentale, garantisce ai *scientific romances* un'ampia diffusione, tanto da influenzare un intero genere narrativo, la fantascienza, che, anche grazie a Wells, conserva una forte impronta darwiniana, nello stesso tempo aprendosi alle variazioni sul tema che sviluppano, quasi a indicare una prospettiva sperimentale, il lavoro compiuto nel laboratorio del romanzo, da parte dell'autore inglese.

Alla concezione dei *scientific romances*, peraltro, Wells era giunto dopo essere passato da giovane per una formazione scientifica di notevole qualità. Nel corso degli anni Ottanta dell'Ottocento aveva frequentato la Normal

---

<sup>7</sup> Wells *s.d.*: 179. «[...] erano fatte del sangue di colui che per primo aveva sognato di attaccare i mammut».

School of Science a Kensington, Londra, entrando in contatto con alcune delle menti scientifiche più avanzate dell'epoca, tra cui T.H. Huxley, uno dei maggiori seguaci di Darwin, con cui studia zoologia. Come racconterà molti anni dopo nella sua autobiografia, il futuro romanziere viene coinvolto nel mondo materiale della ricerca scientifica e dei suoi apparati: «Here were microscopes, dissections, models, diagrams close to the objects they elucidated, specimens, museums, ready answers to questions, explanations, discussions». A distanza di tanti anni, Darwin e Huxley appaiono a Wells «mighty intellectual liberators», purtroppo trascurati dai più giovani «scientific workers» degli anni Trenta del Novecento<sup>8</sup>. È pur vero che non tutti i *professors of science* sono allo stesso livello, tanto che, ancora nell'*Experiment in Autobiography* (1934, *Esperimenti autobiografici*), Wells si diverte a descrivere carenze didattiche e manie, ad esempio del Professor Guthrie di Fisica, il quale insiste che i suoi allievi si costruiscano da soli barometri e altre attrezzature, e del suo assistente C.V. Boys, pieno di idee affascinanti, ma totalmente incapace di comunicarle agli studenti (Wells 1969: 211-213). In poche parole, il discorso scientifico continua a svilupparsi come ritratto di personaggi, a tratti ammirevoli, in altri casi deludenti o incapaci, oltre che come processo pedagogico a cui è affidata la possibilità non solo di procedere nella sperimentazione, ma anche di fare delle materie scientifiche il terreno di crescita di una società democratica, che – scrive, come abbiamo visto, Edoardo Boncinelli – avrebbe respirato l'aria stimolante del dibattito e del confronto scientifico.

E, tuttavia, lo scrittore sperimentatore dei *scientific romances* era già arrivato per conto suo a denunciare il fallimento di un percorso non facile da condividere. Se lo scienziato dei *scientific romances*, nelle sue varie incarnazioni, si configura come il nuovo potenziale eroe del mondo moderno, egli sembra in ogni caso destinato al fallimento, o perché non potrà sottrarsi comunque, malgrado i suoi sforzi, a un destino di solitudine e di morte, o perché dovrà misurarsi con l'incomprensione di chi gli sta attorno. Se è pur vero che il confronto con la sfera sociale è ineludibile, lo scienziato tenderà alla condizione di un uomo invisibile, o addirittura assumerà le fattezze di una creatura aliena, sottoposta alle leggi dell'universo scientifico, le quali rimangono, alla fine, insondabili, e comunque volte deterministicamente ad applicare il meccanismo biologico della sopravvivenza del più forte. Se la scienza riassume nelle sue varie manifestazioni il senso dell'universo, lo scienziato non può che esserne un interprete limitato dalla sua fragilità umana, come ribadisce la sua appartenenza all'uma-

---

<sup>8</sup> Wells 1969: 199; 202. «C'erano microscopi, dissezioni, modellini, diagrammi accanto agli oggetti che essi spiegavano, esemplari, musei, risposte pronte alle domande, spiegazioni, discussioni». «Potenti liberatori intellettuali». «Lavoratori scientifici».

nità di cui condivide le sorti, semmai con una consapevolezza maggiore di quella della gente comune. In termini ideologici, nella prospettiva della *fin de siècle*, carica di suggestioni apocalittiche (Bergonzi 1961), le proteiformi trasformazioni dello scienziato wellsiano si configurano come disperati e illusori tentativi di sopravvivenza, almeno a livello sociale, o come patetici sforzi di ribadire una superiorità sul resto dell'umanità che non ha più ragione di esistere. Perciò, di solito, il destino dello scienziato dei *scientific romances* wellsiani si consuma nel breve arco di una ricerca finita malamente e si conclude con la morte, vista come unica forma di riscatto. Ed è lo stesso scienziato che pare incapace di interpretare correttamente le vicende di cui egli rende partecipi i suoi interlocutori. Già in *The Time Machine* (1895, *La macchina del tempo*), il viaggiatore del tempo, per metà coraggioso avventuriero coloniale, per metà dilettante sociologo alla ricerca di spiegazioni plausibili sulla frattura fisica e mentale che ha spaccato l'umanità in due razze, gli angelici e delicati Eloi, con cui di fatto egli si allea, e i cannibalici Morlocks, gli abitanti dei sotterranei, non pare in grado di capire che egli è un progenitore dei Morlocks, la cui sconfitta politica e la cui caduta nella bestialità, inevitabile in una società classista e gerarchica come era quella vittoriana alla fine dell'Ottocento, è la premessa alla distruzione totale dell'*homo sapiens*, incapace di controllare e di valorizzare gli strumenti della tecnica e i saperi scientifici. In fin dei conti, il *time traveller* è un residuo del passato, costretto a combattere una battaglia perduta tra i labirinti sconfinati delle epoche a venire, che corrono verso la morte per entropia dell'universo:

So I travelled, stopping ever and again, in great strides of a thousand years or more, drawn on by the mystery of the earth's fate, watching with a strange fascination the sun grow larger and duller in the westward sky, and the life of the old earth ebb away<sup>9</sup>.

Dunque, la scelta di Wells romanziere è chiara: il suo modo di raccontare la scienza non lascia illusioni e si allinea con il pessimismo della *fin de siècle*, collocando i suoi *scientific romances* accanto alle risorgenti forme del gotico e dell'orrido, ma anche, su un altro versante, alle prime opere di Joseph Conrad, che infatti, in *Heart of Darkness* (1899, *Cuore di tenebra*), evoca l'atmosfera di un pianeta alieno facendo raccontare al suo narratore Marlow il viaggio lungo il corso del grande fiume africano alla ricerca di Kurtz. Messe in discussione le stesse figure carismatiche di Darwin e dei suoi seguaci

---

<sup>9</sup> Wells 1964: 76s. «E così viaggiai, fermandomi di volta in volta, con grandi falcate di migliaia d'anni, o ancora di più, sospinto dal mistero del destino della terra, guardando con una strana fascinazione il sole crescere più largo e più opaco nel cielo d'occidente, e la vita della vecchia terra dissolversi».

(ironicamente resuscitate nel Viaggiatore del tempo, nel Dottor Moreau, nel Cavor esploratore lunare), non rimane che il corpo dello scienziato come centro e sostanza di una narrazione mutevole, ma avvincente, ironica ma non priva di commozione – in attesa che arrivino, pronte a divorarlo, le creature della cultura di massa, i mostri prodotti in quel laboratorio che è l'intero universo, ma che si condensa nella Londra della *fin de siècle*: i Morlocks e i Beast People, i Seleniti e i Marziani.

Soprattutto in *The Time Machine* e in *First Men in the Moon* le leggi evolucionistiche seguite dalla natura diventano una metafora delle stesse trasformazioni che stanno radicalmente modificando il mondo della cultura e della letteratura. La sconfitta dello scienziato, portatore di un'esperienza e di un linguaggio ai limiti della conoscenza, sta nella impossibilità di comunicare le sue scoperte come individuo e come intermediario con la gente comune, la piccola borghesia che vorrebbe accedere alle forme della nuova cultura. In *The Invisible Man* (1897, *L'uomo invisibile*), del resto, gli appunti preziosi del protagonista finiscono tra le mani di rozzi personaggi privi di ogni capacità di ricavarne un qualunque significato. Le crudeli operazioni chirurgiche del Dottor Moreau, bandito da Londra e relegato su un'isola tropicale non lontano dalle Galápagos, creano solo una grottesca parodia negli animali dotati di alcune vacillanti qualità umane, come la capacità della parola più semplificata ed elementare. Peraltro, in *The Island of Dr Moreau* (1896, *L'isola del Dottor Moreau*)<sup>10</sup> la vicenda non si esaurisce nel caos e nella violenza indiscriminata dell'isola delle mostruosità genetiche, ma si trasferisce nuovamente a Londra, dove tutto era iniziato, e dove il narratore avrà l'impressione di essere circondato dai Beast People, che ne popolano le strade, a conferma della avanzata mostrificazione del mondo moderno. Sia l'uomo invisibile sia il Dottor Moreau vogliono forzare il corso della natura, l'uno ricorrendo a pozioni chimiche che fanno ancora dell'antica magia, l'altro compiendo operazioni crudeli sul corpo di animali indifesi. La ribellione delle forze naturali e di quelle sociali, tuttavia, non ripristina l'ordine precedente, ma semmai sembra suggerire il dominio inarrestabile della contaminazione che invade sia la natura che la cultura, la campagna e la città, fino a espandersi nei territori coloniali, in modo che qualsiasi aspirazione edenica viene cancellata. All'inizio del Novecento, prima del bagno di sangue della Prima guerra mondiale, rimarrà da esplorare, come grande laboratorio naturale su cui concentrare gli sforzi della tecnologia, ma anche delle virtù imperiali (il coraggio, la perseveranza, il cameratismo), solo il biancore incorrotto dell'Antartide. Anche lì, tuttavia, con la morte del capitano Scott e dei suoi quattro compagni (1913), la sconfitta degli esploratori segna l'approdo del viaggio.

---

<sup>10</sup> Si veda al proposito anche, in questo stesso volume, il contributo di Nicoletta Vallorani.

Per tornare ai *scientific romances* wellsiani, una volta che le macchine evolucionistiche concepite dall'immaginazione si sono calate nella società-formicaio dei Seleniti o hanno elaborato gli strumenti di conquista e di distruzione utilizzati dai Marziani invasori, il cerchio è chiuso. E che i batteri terrestri si rivelino esiziali per il sistema immunitario marziano non è una grande consolazione, dal momento che essi esprimono il trionfo di una dimensione priva di coscienza e di moralità. Paradossalmente, anche la tecnologia avanzata dei Marziani si rivela inadeguata a dominare le forze invisibili di una natura che non ha nulla di provvidenziale (Pagetti 1986).

Lo scrittore stesso, uno *storyteller* che ha trasformato in ambigue favole evolucionistiche la dimensione scientifica così presente nell'epoca di passaggio tra Ottocento e Novecento, si presenta, a tutti gli effetti, come uno sperimentatore mostruoso, intento a manipolare il corpo delle narrazioni scientifiche. In una lettera scritta a Elizabeth Healey nella primavera del 1896, accennando scherzosamente alla stesura di *The War of the Worlds* (1898, *La guerra dei mondi*) Wells non si identifica con gli abitanti della zona di Londra, i suoi concittadini, sterminati dall'avanzata delle macchine aliene, ma con i Marziani stessi, che, grazie alla loro tecnologia bellica, tutto distruggono nella loro avanzata implacabile:

Also between ourselves I'm doing the dearest little serial for Pearson's new magazine in which I completely wreck and destroy Woking – killing my neighbours in painful and eccentric ways – then proceed via Kingston and Richmond to London, which I sack, selecting South Kensington for feats of peculiar atrocities<sup>11</sup>.

## Bibliografia

- Bergonzi B., 1961, *The Early H.G. Wells. A Study of the Scientific Romances*, Manchester University Press.
- Boncinelli E. – Giorello G., 2009, *Lo scimmione intelligente. Dio, natura e libertà*, Milano, Rizzoli.
- Darwin C., 2002, *Autobiographies*, ed. by M. Neve & S. Messenger, London, Penguin.
- Giorello G., 2004, *Il sapere scientifico? Una forma di globalizzazione*, «Il Corriere della Sera» 11/04/2004.

<sup>11</sup> Wells 1998: 261. «Detto tra di noi, sto facendo il più bel romanzetto a puntate per la nuova rivista di Pearson, in cui faccio a pezzi e distruggo Woking completamente – uccidendo i miei vicini in modi dolorosi e stravaganti – poi procedo via Kingston e Richmond verso Londra, che saccheggio, scegliendo South Kensington come sede di eventi particolarmente atroci».

- Lawrence A.H., 1980, *The Romance of the Scientist: An Interview with Mr H.G. Wells* (1897), in Wells H.G., *Interviews and Recollections*, ed. by J.R. Hammond, London, The Macmillan Press.
- McEwan I., 2006, *Enduring Love*, London, Vintage. (1997)
- Pagetti C., 1980, «*The First Men in the Moon*»: *H.G. Wells and the Fictional Strategy of the Scientific Romances*, «*Science-Fiction Studies*» 7.2: 124-136.
- , 1986, *I Marziani alla corte della Regina Vittoria*, Pescara, Tracce.
- , 2010, *Il corallo della vita. Charles Darwin e l'immaginario scientifico*, Milano, Pearson.
- , 2012, *Il senso del futuro*, Milano, Mimesis. (1970)
- Parrinder P., *Shadows of the Future. H.G. Wells, Science Fiction and Prophecy*, Liverpool University Press.
- Smith D.C., 1986, *H.G. Wells, Desperately Mortal*, New Haven, Yale University Press.
- Verne J., 1991, *Viaggio al centro della Terra*, Milano, BUR. (*Voyage au centre de la terre*, Paris, Hetzel, 1864)
- Wells H.G., s.d., *The World Set Free* (1914), in *id.*, *First Men in the Moon and World Set Free*, London, The Literary Press: 165-312.
- , 1964, *The Time Machine* (1895), in *id.*, *Selected Short Stories*, Harmondsworth, Penguin Books: 9-83.
- , 1969, *Experiment in Autobiography* (1934), vol. 1, London, Jonathan Cape.
- , 1981, *The First Men in the Moon* (1901), Glasgow, Fontana/Collins.
- , 1998, *The Correspondence*, ed. by D.C. Smith, vol. 1, London, Pickering & Chatto.



DA BAZAROV A LYSENKO.  
MEDICI E BIOLOGI NELLA LETTERATURA RUSSA  
TRA OTTOCENTO E NOVECENTO

Elda Garetto

Gli effetti dello straordinario impulso impresso allo sviluppo delle scienze russe da Pietro il Grande con la fondazione dell'Accademia delle Scienze e dell'università tardarono ad essere percepiti nel paese nonostante l'enciclopedica attività di Michail Lomonosov. La medicina inoltre non fu tra le discipline più coltivate nell'arco del Settecento e si dovrà attendere la seconda metà dell'Ottocento affinché, insieme alla biologia, essa trovi finalmente una grande spinta nell'attività di personaggi come Ivan Sečenov, Il'ja Mečnikov e Ivan Pavlov<sup>1</sup>, che portarono la Russia a competere con la scienza europea.

Non è strano dunque che la letteratura russa della prima metà dell'Ottocento, seppur popolata da malati lamentosi e fastidiose malattie, ci rimandi frequentemente l'immagine di praticoni poco affidabili, dediti più all'alcol che agli insegnamenti di Ippocrate, come ci confermano sia Puškin che Gogol'. Il primo si rallegra per essere sfuggito ancor vivo a un Esculapio poco meritevole del suo nome<sup>2</sup>, mentre Gogol' nel suo *Revisore* dà al medico della cittadina di provincia in cui si svolge l'azione il cognome di Gibner, dove l'evidenza della nazionalità straniera, che dovrebbe costituire garanzia di maggior competenza, non nasconde all'orecchio russo l'assonanza con il verbo *gibnut'* (morire di morte accidentale o provocata). Del resto, anche la letteratura del più evoluto Occidente è costellata da figure di 'ammazzacristiani' poco istruiti e ancor meno scrupolosi, non

---

<sup>1</sup> Ivan Sečenov (1829-1905) fisiologo, autore de *I riflessi del cervello* (1863), Il'ja Mečnikov (1845-1916) e Ivan Pavlov (1849-1936), premio Nobel nel 1904.

<sup>2</sup> Da una poesia del 1819, intitolata *N.N.*

solo nel Seicento di Molière o nel Settecento di Goldoni ma anche nel più progredito Ottocento<sup>3</sup>.

Un uso diverso della ‘maschera’ del medico si può evidenziare in altri due autori degli anni Quaranta dell’Ottocento. Michail Lermontov, nel suo *Un eroe del nostro tempo* (1840), ci presenta un personaggio decisamente più moderno, di cognome tedesco come in Gogol’, ma di cultura russa, «scettico e materialista come quasi tutti i medici» (Lermontov 1977: 88), il dottor Werner. Il personaggio compare nell’episodio *La principessina Mary*, che narra il soggiorno del protagonista Pečorin in una frequentata stazione termale del Caucaso e si conclude con un duello in cui Pečorin, assistito da Werner, uccide un rivale e viene di conseguenza espulso dalla città e inviato al confino. Un tipico espediente narrativo crea un parallelo tra Werner e Mefistofele (la gioventù locale lo chiamava così per il suo vestito nero), ma la componente luciferina del carattere del dottore è circoscritta al cinismo di chi nutre ben scarse aspettative nel ruolo salvifico della propria professione e si è inevitabilmente assuefatto alla morte. Werner è un intreccio di pulsioni contrastanti: a dispetto delle dimostrazioni di indifferenza e freddezza nei confronti dei suoi pazienti, la sua vera natura è, a detta del narratore Pečorin, quella di un autentico poeta che, pur non avendo composto neppure un verso in tutta la sua vita, ha studiato e imparato a conoscere tutte le corde dell’animo umano. Tra i due si stabilisce una profonda comprensione, basata su un comune pessimismo esistenziale, che non si tramuta in vera amicizia solo per la scarsa disposizione di Pečorin a stringere qualunque forma di legame affettivo.

Quello dedicato a Werner è solo un piccolo medaglione nel testo di Lermontov, eppure il suo carattere prefigura certamente quelli di altri medici celebri della letteratura russa, per ritrovarsi raffigurato a tutto tondo nel čechoviano Astrov di *Zio Vanja*, il cui ostentato cinismo altro non è che una difesa dal contatto quotidiano con le sofferenze e le disgrazie. Dopo aver dedicato tanti anni alla cura dei malati, ormai convinto dell’impossibilità di cambiare la natura umana, Astrov si rifugia in un pessimismo venato di ironia e conserva un residuo di fiducia solo nell’armonia e nella bellezza della natura, cercando di convincere i suoi interlocutori della necessità di difendere i boschi dalle devastazioni.

Ma prima di giungere ad Astrov, uno tra i molteplici medici che popolano l’opera del medico scrittore Čechov, già profondamente intessuta di spirito novecentesco, occorre soffermarsi su altre due figure paradigmatiche, il Krupov di Herzen e il ben più noto Bazarov turgeneviano. Il dottor Krupov, dopo aver fatto la sua comparsa nel testo del romanzo *Di chi la colpa?* (1846), ritorna come protagonista del racconto omonimo (1847). Krupov può essere

---

<sup>3</sup> Cfr. Montagni 1999.

considerato un'ulteriore evoluzione di Werner e riunisce in sé alcuni tratti salienti del modello di medico e scienziato della seconda metà dell'Ottocento, che gli studi scientifici portano a scavare nel profondo delle patologie fisiche, ma anche dell'animo umano, cogliendone tutte le contraddizioni e i difetti. La pratica medica condotta in manicomio e l'osservazione dell'ambiente esterno alla casa di cura lo portano alla conclusione che le pareti che tengono separati questi due mondi sono del tutto ingiustificate.

Se la vicinanza tra Werner e Krupov è marcata anche da alcuni dettagli dell'abbigliamento, come il vestito nero che evoca un che di mefistofelico, altrettanto evidenti sono le differenze, dovute sostanzialmente all'orientamento ideologico di Herzen, che fa del suo personaggio il portavoce di una forte denuncia sociale con elementi di utopismo socialista.

L'anello successivo di questa evoluzione è rappresentato dal medico più celebre della letteratura russa dell'Ottocento, da quel Bazarov di *Padri e figli* di Turgenev che non è solo scettico e materialista, come Werner, ma nichilista e potenzialmente rivoluzionario. La sua figura riprende sicuramente molti tratti dei suoi precursori – anche in lui la maschera di cinismo si dissolve alla prova dei sentimenti più profondi – ma al tempo stesso se ne distacca in modo radicale: Bazarov è giovane e il suo atteggiamento distaccato e pessimista non è tanto il risultato della dura pratica medica, quanto piuttosto la consapevole e radicale negazione di tutto un sistema di valori sociali e ideali. La figura di questo giovane medico di umili origini, che non riconosce nessuna autorità e dichiara di non credere in nulla ad eccezione delle rane su cui conduce i suoi esperimenti e del  $2 + 2 = 4$ , suscitò un coro di polemiche da parte della critica contemporanea, incerta se considerarlo una caricatura di alcune tendenze della giovane generazione o se biasimare Turgenev per aver regalato un tragico destino di eroe a un nichilista, invece di condannarne la negazione di tutti i valori religiosi e spirituali.

Possiamo rilevare un'ulteriore differenza tra il giovane medico nichilista e i suoi predecessori letterari: Bazarov è uno sperimentatore e la sua dichiarazione di fede nelle rane non esprime solo il culmine del suo nichilismo, ma anche una certa contestualizzazione del personaggio nella società del tempo, interessata ai nuovi esperimenti scientifici e alla diffusione delle teorie di Darwin.

Queste ultime, in particolare, furono accolte molto positivamente dalla maggior parte degli scrittori russi, anche se la loro ricezione si concentrava più sull'idea dell'evoluzionismo che sulla tematica della selezione naturale<sup>4</sup>. L'epoca di grandi aperture e aspettative che coincise con il regno di Alessandro II faceva registrare un vivo interesse per tutte quelle teorie che costituissero un fondamento per progettare una nuova società, svincolata dalla

---

<sup>4</sup> A tal proposito, si veda Graham 1993: 56-59.

pesante oppressione dell'autocrazia e della Chiesa ortodossa. Se gli anni Quaranta avevano visto la diffusione delle idee di Fourier e degli utopisti rivoluzionari, gli anni Sessanta spingevano verso il populismo o il radicalismo, mentre iniziavano a circolare le traduzioni del primo Marx.

Fu abbastanza facile, in questo contesto, trasformare la teoria di Darwin in un messaggio di materialismo antropologico e di ateismo, e gli intellettuali radicali non se ne fecero sfuggire l'occasione, senza preoccuparsi di interpretare più o meno fedelmente il pensiero dello stesso Darwin. In realtà non tutta l'*intelligencija* russa progressista accolse positivamente le teorie darwiniane e l'interesse e l'apprezzamento per la teoria dell'evoluzione della specie procedeva di pari passo con la contestazione della teoria della selezione naturale<sup>5</sup>; la diffusione e l'influenza del darwinismo fu però, in ogni caso, molto significativa. La Russia colta imparò a conoscere le teorie di Darwin non tanto dalle traduzioni, che pure venivano realizzate, ma dalla loro interpretazione, prima fra tutte quella espressa da Dmitrij Pisarev, uno dei radicali di sinistra protagonisti del dibattito ideologico degli anni Sessanta, sostenitore della necessità di sviluppare le scienze in Russia, citato da Lenin come uno dei suoi punti di riferimento primari. Il fatto poi che Pisarev, nel suo entusiasmo di divulgatore, non avesse interpretato con adeguata competenza scientifica il pensiero di Darwin, diventava secondario rispetto al fine di utilizzarne l'impatto ideologico sulla Russia del tempo.

Tra i vari scritti di Pisarev, ve n'è uno dedicato proprio a Bazarov<sup>6</sup>. Inseguendosi con veemenza nella polemica sul protagonista di *Padri e figli*, Pisarev diede di Bazarov un'interpretazione che verrà accettata e fatta propria da larga parte dei suoi lettori, contemporanei e futuri. Il critico ammetteva la presenza di elementi di 'malattia' nel medico Bazarov, ma si trattava di una malattia di cui soffrivano i rappresentanti eticamente più sensibili delle giovani generazioni. Bazarov si impone per la sua forza tragica di accusatore, che non scende a compromessi con nessuno, neppure a costo di pagarne le conseguenze di persona; si oppone a qualunque manifestazione dell'attività umana non finalizzata a uno scopo pratico, annienta le superstizioni e il senso di autorità.

In Bazarov, assertore di una visione del mondo razionalista senza alcun elemento di utopia, accusatore impietoso delle inguaribili tare dell'umanità intera, si riconobbero non solo molti giovani contemporanei come Pisarev, ma, a distanza di decenni, vari esponenti rivoluzionari; per molti altri intel-

---

<sup>5</sup> Tra i più critici contestatori della teoria della selezione naturale, il critico e scrittore di area radicale Nikolaj Černyševskij e, successivamente, Trockij, che nell'articolo *Russkij Darwin* (1901, *Un Darwin russo*) sosteneva che la Russia aveva già i suoi scienziati da contrapporre a quelli occidentali.

<sup>6</sup> L'articolo di Pisarev *Bazarov. Otcy i deti, roman I.S. Turgeneva (Bazarov. Padri e figli, romanzo di I.S. Turgenev)* venne pubblicato nel 1862 sulla rivista «Russkoe Slovo», 3.

lettuali di tendenze non marxiste, invece, egli fu prevalentemente un anticipatore della negazione di tutti i valori religiosi e spirituali trionfante nella rivoluzione bolscevica.

Nella figura di Bazarov sono condensate tutte le componenti canoniche dell'opposizione arte/scienza. La fiducia nelle scienze e nella sperimentazione si contrappone al ruolo dell'arte, intesa come esercizio superfluo, come spreco di energie, mistificazione, in grado di sedurre e distogliere gli animi semplici dai problemi fondamentali della società, come rivelano, in varie parti del romanzo, le sue affermazioni: «un buon chimico è venti volte più utile di un qualsiasi poeta», oppure «la natura non è un tempio, ma un laboratorio e l'uomo in essa è operaio», o ancora: «Raffaello non vale un soldo» (Turgenev 2004: 43; 73; 90). Non è difficile trovare in queste affermazioni punti di contatto con il disconoscimento dell'arte e della letteratura espresso da Tolstoj anni più tardi.

Nella figura di Bazarov, soprattutto nel controverso dibattito su di lui, si viene a definire un primo paradigma della figura dello scienziato in Russia: fedele alla sua missione sociale, leale, incurante del pericolo, sprezzante dei rapporti col potere.

Se nella letteratura di fine Ottocento il protagonista di *Padri e figli* servì da modello per altre figure di medici, tutti rozzi e nichilisti, che riducevano la complessità del personaggio a *cliché*, la figura del medico-scienziato-sperimentatore ritroverà nuovo spazio nella letteratura russa del primo Novecento. Sulla scia delle grandi scoperte scientifiche in campo medico e biologico (neurofisiologia; riflessi del cervello; riflessi condizionati; trasfusioni e trapianti) si assiste a complesse interconnessioni tra esperienza pratica e produzione artistica, a partire da Aleksandr Bogdanov, uno degli ideologi del partito bolscevico, ma oppositore di Lenin e della sua idea della *tabula rasa*. Bogdanov è noto anche come autore di due romanzi fantascientifici sui marziani, rispettivamente intitolati *Stella rossa* (1907) e *L'ingegner Menni* (1912), mentre sono assai meno noti la sua formazione di medico e sperimentatore, gli studi sul vampirismo e l'interesse scientifico per le trasfusioni di sangue che sfociò nella creazione, nel 1926, del primo istituto specializzato in Russia. Per Bogdanov, che morì per le conseguenze di una trasfusione, l'attività letteraria e quella scientifica e politica erano strettamente legate, tant'è che nella sua dilogia fantascientifica illustra come si potrà attuare in futuro la sua 'tectologia' (da intendersi come scienza generale dell'organizzazione o scienza delle strutture). Allo stesso modo, in *Stella rossa* si descrive una tecnica particolare per garantire lunga vita e rinnovato vigore ai marziani: una trasfusione collettiva, possibile solo nelle condizioni di comunismo avanzato (la tecnica richiedeva apparecchiature d'avanguardia, l'osservanza scrupolosa delle regole igieniche e consentiva il ringiovanimento del sangue e dei tessuti). Nel secondo romanzo, invece, compare direttamente un vampiro

per comunicare implacabilmente al vecchio ingegnere Menni che la sua ora è giunta, che sia lui come le sue idee appartengono al passato e non gli resta che farsi da parte per lasciare spazio al figlio. Il protagonista dell'*Ingegnere Menni*, realizzatore dello scavo dei canali di Marte, rappresenta la generazione dei padri, a cui si contrappone l'intraprendente figlio Netti che si appella alla dottrina del grande Ksarma, in cui non è difficile individuare il nome di Marx anagrammato.

Nel finale del romanzo Menni si autoelimina come un elemento che non corrisponde più alle esigenze delle nuove generazioni, per non diventare lui stesso un vampiro. Uno studio recente sui due romanzi di Bogdanov, sulle sue sperimentazioni letterarie e mediche<sup>7</sup>, sostiene che il loro concetto ispiratore sia che le idee, persino quelle rivoluzionarie, invecchino come le persone, e, scollandosi dal loro fondamento sociale, finiscano col diventare reazionarie. Secondo Bogdanov, dunque – e forse stava proprio in questo la ragione del suo dissidio con Lenin – anche il marxismo assoluto può diventare una forma di vampirismo, se non lo si riporta a contatto con la forza vivificante delle masse proletarie.

Un altro esempio curioso di questo interesse per gli esperimenti medici volti al ringiovanimento riguarda il dottor Sergej Voronov, più noto come Serge Voronoff, un chirurgo russo poi emigrato in Francia, dove divenne famoso negli anni Venti per un metodo di ringiovanimento maschile consistente nel trapianto di testicoli di scimmia sull'uomo allo scopo di ritardare l'invecchiamento e aumentare la potenza sessuale. Voronov è, secondo molti studiosi, il modello del professor Preobraženskij del racconto *Cuore di cane* di Bulgakov<sup>8</sup>, ma anche il probabile ispiratore del racconto di Conan Doyle *The Adventure of the Creeping Man* del 1923 – si trovano tracce del vasto interesse esercitato da questo chirurgo persino nell'archivio di Gabriele D'Annunzio<sup>9</sup>. Oltre a Voronov, la critica ha individuato di volta in volta nel dottor Preobraženskij i tratti di altri medici contemporanei di Bulgakov, tutti protagonisti di sensazionali scoperte: il fisiologo Ivan Pavlov, famoso per i suoi studi condotti sui cani per studiare i riflessi condizionati, ma anche il biologo Il'ja Ivanov, celebre per i suoi esperimenti sull'ibridazione di animali.

Poiché il racconto di Bulgakov descrive in sostanza la creazione del primo esemplare di *homo sovieticus* degli anni Venti, un concentrato di impulsi animaleschi e brutali, tronfio e fiero della propria ignoranza, gli studiosi si

---

<sup>7</sup> Cfr. Odesskij 2011.

<sup>8</sup> Si veda sugli scienziati di Bulgakov, in questo stesso volume, anche il contributo di Liudmila Chapovalova.

<sup>9</sup> Negli Archivi del Vittoriale si conserva uno scambio di corrispondenza tra Voronov e D'Annunzio.

sono sbizzarriti nell'identificare nella figura del dottor Preobraženskij e del suo assistente vari leader bolscevichi, a partire ovviamente da Lenin. E non è trascurabile che, rispetto alla *creatura* di Frankenstein, prototipo di tutti i mostri nati dalla volontà umana di superare i limiti imposti dalla natura, quella nata dai trapianti di Preobraženskij (il nome significa 'colui che trasforma'), Pallino, sia un prodotto apparentemente meno terrificante, ma non meno inquietante, di manipolazione genetica.

Il caso di *Cuore di cane* non è l'unico in cui si assiste alla trasposizione letteraria di figure di scienziati reali in un periodo, quello sovietico, in cui era quasi sempre il potere politico a manovrare e a manipolare la scienza e gli scienziati, e non il contrario.

L'esempio più celebre è quello dell'agronomo Trofim Lysenko, lo pseudoscienziato che, strumentalizzando l'atteggiamento ostile del potere contro qualunque applicazione della scienza occidentale, riuscì a imporre ai vertici del Cremlino le sue assurde teorie sulla genetica, provocando conseguenze economiche catastrofiche e la distruzione di una buona parte della scienza genetica russa, a causa dell'arresto e della persecuzione di molti scienziati competenti e scrupolosi, che si erano opposti alle sue teorie<sup>10</sup>. La vicenda legata al suo nome mette in risalto l'assurdità fatta sistema di un potere che aveva perso qualunque capacità di discernimento e sottoponeva al più totale arbitrio le sorti della nazione intera.

Lysenko compare con un nome di fantasia in due romanzi stilisticamente molto lontani tra loro, scritti entrambi nel periodo del disgelo seguito alla morte di Stalin, ma pubblicati in periodi diversi. Nel primo, dei fratelli Strugackij, autori di testi fantascientifici molto popolari, si derideva e smitizzava l'utopia sovietica, sottoponendola alla forza distruttrice della parodia. In questo testo, dal titolo *Il lunedì comincia di sabato*, Lysenko è interpretato dal professor Amvrosij Ambruazovič Vybegallo. Gli stessi autori dichiararono che il personaggio, pur caratterizzato come demagogo, ignorante e rozzo, non riusciva mai a raggiungere gli abissi del suo modello ispiratore.

L'altro testo, in cui Lysenko compare nei panni dell'accademico Rjadno, è il romanzo *Le vesti bianche* di Vladimir Dudincev, che potrà esser pubblicato solo durante la *perestrojka*. Dudincev riprende, capovolgendola completamente, un'impostazione tipica dei numerosi testi narrativi sovietici più conformisti, dedicati al tema della scienza e della produzione, che rappresentavano la lotta tra il bene (l'ideologia sovietica) e il male (le influenze occidentali, la critica al sistema) attraverso l'opposizione di due scienziati, che si dividono per seguire strade diverse: da una parte, il fine

---

<sup>10</sup> Tra questi soprattutto il botanico e genetista Nikolaj Vavilov, arrestato e morto in prigione nel 1943.

disinteressato della scienza e del progresso della propria patria, dall'altro, il tradimento e il castigo. Nel testo di Dudincev si attua un evidente e voluto conflitto tra lo stile, che apparentemente non si discosta dai parametri del realismo socialista, e il rapporto tra autore ed eroi, in cui si spezza l'identificazione dell'ideologia con il personaggio positivo.

La letteratura russa del Novecento pullula di medici e biologi, che non possono essere adeguatamente citati in questo breve contributo. Concluderei pertanto con una sintetica e caustica raffigurazione dello scienziato sovietico contenuta in un verso di una canzone dello scrittore dissidente Juz Aleškovskij: «compagno Stalin, lei è un grande scienziato»<sup>11</sup>. Aleškovskij si riferisce al fatto che Stalin, per pura ambizione personale, ma soprattutto per giustificare il proprio ruolo di massima autorità preposta alle scelte scientifiche dell'intero paese, si fregiava di inesistenti meriti scientifici. Del resto, se la scienza doveva in primo luogo rispondere alle richieste ideologiche e disciplinari della direzione politica dello stato, allora perché non attribuire al compagno Stalin anche la competenza e la capacità di pronunciarsi in maniera appropriata su tutte le questioni scientifiche?

## Bibliografia

- Graham L.R., 1993, *Science in Russia and the Soviet Union*, Cambridge University Press.
- Lermontov M.Ju., 1977, *Un eroe del nostro tempo*, trad. di G. de Dominicis Jorio, Milano, Garzanti.
- Montagni B., 1999, *Angelo consolatore e ammazzapazienti. La figura del medico nella letteratura italiana dell'Ottocento*, Firenze, Le Lettere.
- Odesskij M.P., 2011, «Fisiologičeskij kollektivizm» A.A. Bogdanova. *Nauka – politika – vampiričeskij mif*, in *id.*, *Četvertoe izmerenie literatury. Stat'i o poëtike*, Moskva, RGGU: 367-377.
- Turgenev I.S., 2004, *Padri e figli*, intr. di M. Di Salvo ; trad. di M. De Michiel, Roma, L'Espresso.

---

<sup>11</sup> Juz Aleškovskij (o Yuz Aleshkovsky, pseudonimo di Iosif Efimovič Aleškovskij, nato nel 1929) – scrittore dissidente, emigrato negli Stati Uniti, autore di racconti e romanzi pubblicati prevalentemente oltreoceano. Il verso citato è inserito nel testo di una canzone satirica divenuta molto popolare in Russia durante la *perestrojka*.



DA GÓMEZ DE LA SERNA A MARTÍN-SANTOS  
PASSANDO PER LA NARRATIVA POPOLARE:  
I RARI E SCONFITTI SCIENZIATI  
DELLE LETTERE SPAGNOLE NOVECENTESCHE

Danilo Manera

La Spagna dell'età moderna ha fama di refrattaria alle scienze sperimentali. La polemica sull'apporto scientifico spagnolo – filone della più ampia *leyenda negra* sulla decadenza della prima nazione europea modernamente organizzata – avvampò a fine Settecento con le reazioni all'articolo di Nicolas Masson de Morvilliers sull'*Encyclopédie Methodique* (1782) e tornò nel corso dell'Ottocento, specie agli inizi della restaurazione borbonica. Le cause della presenza in Spagna solo di genialità isolate, ma non di scuole e risultati paragonabili a quelli ottenuti in altri campi, viene spiegata con il ruolo nefasto dell'onnipotente Inquisizione e dell'oscurantismo di matrice religiosa, il prevalere della scolastica e della controriforma anche oltre l'epoca asburgica, la scarsa penetrazione dell'illuminismo, la mancanza di un sistema educativo laico e avanzato e di centri di ricerca sostenuti dallo Stato, che anzi reprime con la censura assolutista.

Nel secondo Ottocento si traduceva narrativa straniera a sfondo scientifico, frequentata invece solo occasionalmente da autori locali noti<sup>1</sup>. Due penne minori rappresentano in questo panorama eccezioni luminose. Il giornalista José Fernández Bremón (1839-1910) pubblica due brevi e spiritosi *feuilleton*<sup>2</sup> con intrigo e avventura. Protagonisti sono due scienziati diversamente amorali e pericolosi: il doctor Ojeda che, per guarire la cecità della figlia, sperimenta trapianti d'occhi in un castello in mezzo al bosco, prima con animali e poi su un contadino pieno di debiti; e Monsieur Dansant,

---

<sup>1</sup> Cfr. Santiáñez-Tiό 1995, che contiene alcune delle opere citate qui di seguito.

<sup>2</sup> Fernández Bremón 1879a (a puntate già «El Globo» 1875) e 1879b.

un fortunato truffatore che cura con l'aria, i venti e i vortici. Il drammaturgo Enrique Gaspar y Rimbau (1842-1902) dà alle stampe nel 1887 *El anacronópete*, romanzo originale perché è la prima descrizione di una macchina per viaggiare nel tempo, qualche anno prima di *The Time Machine* di H.G. Wells (1895, *La macchina del tempo*). Ma non ebbe ripercussione ed è priva di qualità letterarie: anzi, si rovina nel finale quando l'inventore avventuriero Sindulfo García, che scorrazza per varie epoche cercando le origini del mondo, fino a infrangersi nel magma primordiale, si risveglia dal sogno in un teatro.

La generazione di intellettuali che apre il xx secolo, detta del '98, in quanto segnata dalla disastrosa guerra con gli Stati Uniti che portò alla perdita delle ultime colonie rilevanti (Cuba, Portorico e Filippine), ebbe un atteggiamento in fondo ambiguo al riguardo. Da un lato ereditava la spinta *regeneracionista* a 'disafricanizzare la Spagna' e liquidare il sottosviluppo, quella di Joaquín Costa (1846-1911), tesa al progresso materiale e spirituale ('alimentazione, igiene, scuola e sette giri di chiave al sepolcro del Cid' era il motto del suo programma, che comprendeva legislazione sociale, riforme economiche e infrastrutture per lo sviluppo), ma anche il krausismo pedagogico di Francisco Giner de los Ríos (1839-1915) e il socialismo di Pablo Iglesias (1850-1925). È quel fronte antioligarchico, anticlericale e antimilitarista che fonderà la II Repubblica. D'altro canto, però, molte traiettorie individuali andarono da una gioventù di sentimenti rivoluzionari, venati di nichilismo e utopismo, a un'età matura decisamente conservatrice e irrazionalista. Si finiva così per proporre paradossalmente di 'spagnolizzare l'Europa' invece di 'europeizzare la Spagna' (come voleva Costa, per cui Europa era sinonimo di libertà, giustizia, cultura e benessere), passando dall'estroversione incuriosita a un chiuso tradizionalismo, concentrato sulla presunta 'missione storica' della Spagna dei Re Cattolici e diffidente nei confronti di scienza e tecnologia. Il pessimismo ontologico generava anche un certo narcisismo autocontemplativo, che idealizzava il passato e il paesaggio della Castiglia eroica, austera e arida, atemporale e visionaria, celebrando persino l'arretratezza come una virtù stoica. Sull'onda dell'etnopsicologia si assegnava al carattere ispanico la tendenza alla teoria e alla mistica. Miguel de Unamuno (1964-1936) esclamava: «Che inventino loro!», frase che poi di recente, in tutt'altra chiave di decrescita felice, Rafael Sánchez Ferlosio (1927) ha emendato in «¡Mejor todavía, que no inventen ni ellos!»<sup>3</sup>.

Eppure quella che viene chiamata *Edad de plata* (Età d'argento, 1902-1936) è uno dei momenti di massima apertura e fermento in Spagna. Nel 1900 nasce il Ministero della Pubblica Istruzione e nel 1907 la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, dovuta anche alla

---

<sup>3</sup> «Meglio ancora, che non inventino nemmeno loro!». Sánchez Ferlosio 2002: 132.

fama e all'impegno pedagogico del maggior scienziato spagnolo del Novecento, l'istologo Santiago Ramón y Cajal (1852-1934), premio Nobel nel 1906 (insieme all'italiano Camillo Golgi) per gli studi sui neuroni. Ebbene, questo scienziato emblematico scrisse anche opere letterarie, tra cui i *Cuentos de vacaciones. Narraciones pseudocientíficas*<sup>4</sup> (1905, *Racconti vacanzieri. Narrazioni pseudoscientifiche*), basati, a detta dell'autore, su ipotesi ragionevoli e non prive di fondamento scientifico, che sono un canto all'ottimismo fattivo in un ordine tradizionale. *El pesimista corregido (Il pessimista smentito)* ci presenta il primo mutante della letteratura spagnola e, al di là dell'impianto moraleggiante, si apprezza per le precisissime descrizioni di un mondo discontinuo e, diremmo oggi, 'pixelato'. A Juan Fernández, un giovane medico depresso e misantropo, che protesta per l'esistenza dei germi patogeni, appare il nume della scienza che gli concede per un anno uno strabiliante aumento del potere analitico della retina. Acquisisce così occhi come microscopi, che captano la tessitura delle cose e il pulviscolo dell'aria, una realtà come a mosaico e senza transizioni, che trova orribile. Decide di dedicarsi alla scienza sfruttando quel potere, ma gli esperti non credono ai trattati che pubblica. Anche gli amici lo evitano, ritenendolo folle. Scaduto l'anno, tutto gli appare rigenerato: diventa tollerante e fiducioso, ricco e stimato, recupera la fidanzata e genera una bella e robusta prole. In *A secreto agravio, secreta venganza (A offesa segreta, segreta vendetta)* Ramón y Cajal imposta una tematica innovativa per l'epoca, e cioè l'uso di droghe per il controllo sociale, tramite una figura di scienziato egotista e senza scrupoli, il tedesco Max von Forschung. Tradito dalla giovane moglie Emma con l'assistente, si vendica inoculando loro la tubercolosi bovina. Finiscono così insieme in un sanatorio tirolese. Lui muore, ma Emma viene salvata da Max, che in seguito si getta alla ricerca del siero dell'eterna giovinezza per ricondurre la sua anziana età a quella di Emma. Scopre però il contrario, la 'senilina', che fa invecchiare la moglie, pareggiando le età in peggio, e trova applicazione presso i governi per calmare soggetti pericolosi, tipo pazzi e anarchici, nonché nell'evangelizzazione degli africani.

A parte questo caso singolare, si nota una palese marginalità delle figure di scienziati nella pur ricchissima produzione letteraria della *Edad de plata*. Bisogna andarle a cercare nelle collane popolari di pubblicazioni periodiche che costituirono un fenomeno editoriale e sociale importantissimo, raggiungendo tirature mai viste, e reclutando ogni genere di scrittori. Il giurista, filosofo e giornalista madrileno Antonio Zozaya (1859-1943) fu il primo traduttore e commentatore di Schopenhauer in Spagna, ma, da buon

---

<sup>4</sup> Più volte ripubblicati nel corso del Novecento, furono concepiti in anni precedenti alla loro prima uscita, avvenuta sempre nel 1905, a puntate, sulla rivista «La República de las Letras».

krausista e discepolo di Giner de los Ríos, accoglie solo un pessimismo utile a temprare e spronare l'animo. Fondò nel 1880 l'imponente e divulgativa «Biblioteca Económica Filosófica», collana che arrivò a contare 85 volumi e fece conoscere in Spagna fondamentali opere di pensiero di tutte le epoche. Morì in esilio dopo la Guerra Civile, che lo vide dal lato repubblicano. Di lui ci interessa qui la novella del 1908 *La bala fría* (*La pallottola fredda*). Narra delle misteriose morti causate da un *serial killer* che semina il panico usando un'arma a gas senza detonazione. Imperversano le false piste (tra cui un matematico monomaniaco), finché si cattura il cechino folle. Ma più della trama, risolta con un finale conciliatorio, come se il narratore si fosse spaventato della propria inquietante creatura, importa la riflessione filosofico-etica, esposta dialetticamente, sui vantaggi e i pericoli dei progressi scientifico-tecnologici, sempre in bilico tra dimensione laica e religiosa, tra pacifismo e culto della violenza civilizzatrice.

Un vero campione della letteratura popolare del primo Novecento spagnolo è il notaio Rafael López de Haro (1876-1967), autore teatrale e narratore di successo, con frequenti pennellate del genere allora detto *sicalíptico*, messo all'indice come peccaminoso e che oggi a malapena possiamo definire galante. Fece scalpore una sua novella, *El caso del doctor Iturbe* (1912), che riproduce il testamento scritto dallo scienziato protagonista prima di salire, reo confesso, sul patibolo. Mago della medicina, Iturbe ha scoperto cure per malattie gravissime, come il cancro e la nevrosi, salvando milioni di vite. L'intera popolazione chiede l'indulto e più di seimila cittadini si dichiarano colpevoli al suo posto. Ma Iturbe rifiuta e racconta. Il suo dramma inizia con l'amata e bellissima moglie Laura malata terminale. Per curarla la porta in un podere presso Madrid dove realizza un esperimento azzardato: trasmettere alla moribonda il magnetismo e i fluidi vitali di due corpi che si amano, tramite aghi capillari che connettono i sistemi nervosi. Il triangolo è completato da Luisa, una giovane paziente grata a Iturbe per averla guarita. Luisa muore, Laura resuscita, ma senza la parola e allo stato animale. Iturbe si adatta a quei costumi per possederla. Con il parto Laura recupera la parola e i gesti umani. Ma va assumendo l'essenza, i ricordi e i sentimenti di Luisa, fino a riallacciare la relazione con l'ex spasimante di lei. Tormentato e in preda alle allucinazioni, Iturbe avvelena la moglie, che per vendetta strangola il figlio. Chiude la novella una chiosa in cui l'autore esprime la preoccupazione che, una volta ricreato il prodigioso metodo di Iturbe, si diffonda la compravendita dei corpi.

Una parabola di sconfitta traccia anche Alfonso Hernández Catá (1885-1940), scrittore e diplomatico ispano-cubano, nella narrazione *El aborto* (1921)<sup>5</sup>. In un contesto spagnolo rurale di arretratezza e ignoranza, due

---

<sup>5</sup> In Hernández Catá 1921, singolarmente l'anno successivo.

scienziati tedeschi sperimentano su Casiano, allegro e ingenuo scemo del villaggio, un metodo affinché i moribondi possano trasmettere i propri beni spirituali, la memoria e le conoscenze, perché non vada tutto perduto. Trasferiscono in lui prima l'estro di un anziano musicista di campagna, con un successo incompleto, quindi i saperi di un mediatore-professore di filosofia in pensione, che rendono però Casiano così pessimista da spingerlo al suicidio. E i compaesani per vendetta lapidano i due stranieri.

L'*habitat* ideale per gli scienziati di carta è quello della fantascienza e i suoi dintorni<sup>6</sup>. Nella Spagna d'inizi Novecento i pionieri locali sono José de Elola (1859-1933), *alias* 'El Coronel Ignotus', topografo militare che oggi risulta un po' pesante per le prolisse digressioni e spiegazioni che condividevano i 17 *feuilleton* alla Verne della «Biblioteca Novelesco Científica», organizzati in saghe a mo' di *space opera*. Da notare la scienziata aragonese protagonista della prima trilogia, María Josefa Bureba, che progetta un'astronave 'autoplanetoide' per volare su Venere e lotta contro una spia dell'impero angloamericano. Miglior livello letterario ha il suo successore, l'ingegnere Jesús de Aragón (1893-1973), che si firmava 'Capitán Sirius', poiché il grado era garanzia di competenze scientifiche e ardimento avventuriero. Accanto a questi due autori specializzati, saltuariamente inserivano elementi fantascientifici anche altri scrittori spagnoli, più che altro tratteggiando utopie o distopie di società futuribili o aliene, ma da tale produzione non paiono emergere figure di scienziati.

Nel 1910 venne creato l'Instituto Nacional de Ciencias Físico-Naturales (INCFN), diretto da Ramón y Cajal, e presero ad arrivare in Spagna scienziati stranieri. Fiore all'occhiello di questo sforzo di adeguamento e circolazione delle scienze fu la visita, propiziata tra gli altri dal fisico spagnolo di maggior prestigio internazionale, il canario Blas Cabrera (1878-1945, segretario dell'INCFN), di Albert Einstein (1879-1955)<sup>7</sup>. Il Premio Nobel 1921 venne, accompagnato dalla moglie, per tre settimane nel febbraio-marzo 1923, con soggiorni a Barcellona, Madrid e Saragozza. Visitò anche Toledo, luogo chiave per la cultura della diaspora ebraica. Il tour di Einstein, pochi mesi prima del colpo di stato del generale Primo de Rivera, ebbe un carattere istituzionale e accademico, ma anche un versante mondano e popolare, quasi liturgico: per la prima volta uno scienziato veniva acclamato come un torero. Fu anche un evento mediatico, con enorme risonanza nella stampa (dove comparvero perfino caricature e barzellette a lui ispirate). La sua fama

<sup>6</sup> Sulla narrativa popolare di fantascienza novecentesca cfr. i lavori di Saiz Cidoncha 1988; Vázquez de Parga 2000; Eguidazu 2008; nonché gli articoli contenuti nel sito web di Augusto Uribe, pseudonimo di Agustín Jaureguizar – <http://www.augustouribe.com> (ultima consultazione: 16/07/2013).

<sup>7</sup> Cfr. Glick 2005; Elías 2007.

e l'impatto sull'immaginario collettivo della teoria della relatività resero plebiscitarie le sue conferenze, nonostante parlasse in tedesco servendosi di disegni e formule, con il tutto esaurito di ingegneri e medici. Più tardi la Repubblica spagnola gli offrirà una cattedra a Madrid per sfuggire all'ondata antisemita hitleriana, e nel 1937, dagli Stati Uniti, Einstein manifesterà il suo appoggio antifranchista.

In ambito letterario l'incontro più rilevante di Einstein fu quello con Ramón Gómez de la Serna (1888-1963)<sup>8</sup>, presente alla sua conferenza nella Residencia de Estudiantes. Scrittore fecondissimo, gran importatore di 'ismi' d'avanguardia, perno di una *tertulia*, quella del Café Pombo, dove passò tutta l'intelligenza dell'epoca, Ramón dispiega al meglio il suo vitalismo trasgressivo, il suo gioco combinatorio di un inventario interminabile nei generi brevi da lui stesso inaugurati, specie la *greguería*, associazione eccentrica, 'metafora + umorismo', epigramma e battuta, inciampo del linguaggio, cocchio lasciato da uno sguardo paradossale, che esalta l'imperfezione, la contraddizione, la fugacità, e passa volentieri dal ludismo circense alla dimensione macabra, grottesca, amara e persino mortuaria<sup>9</sup>. Di Einstein scrisse che con la sua teoria aveva screditato gli orologi, pertanto lui aveva smesso di dare la corda ai propri, vedendo che Einstein non portava nessun orologio<sup>10</sup>.

Il romanzo breve del 1926 *El dueño del átomo*<sup>11</sup> (*Il padrone dell'atomo*) ha per protagonista Don Alfredo, un fisico ossessionato dall'idea di domare l'energia atomica e ricavarne gloria, ricchezza e potere. Conduce una vita sobria, con pochi amici, sperimentando costantemente in un laboratorio fuori città, pieno di attrezzature avanzate, specie «straordinari orologi» e strumenti per pesare l'imponderabile. Il suo obiettivo è spezzare in due la matrice dell'atomo, scindere il suo nucleo ultimo, più o meno la fissione nucleare, realizzata per la prima volta nel 1932. Tale vertiginoso «mezzo microatomo» liberato «sarà come il verbo della creazione e racconterà la storia dei mondi», generando un'immensa forza distruttrice, capace di dissolvere ogni cosa nel nulla. Ottenuto il suo scopo, Don Alfredo non riesce a fermare l'effetto e si disintegrano la parete del laboratorio e il campanile della chiesa vicina. Disperato, prende a calci il marchingegno che ha costruito e i due elettroni spezzati, ricongiungendosi, polverizzano anche Don Alfredo, sua moglie e il suo assistente.

<sup>8</sup> Cfr. Highfill, 2005; López Cobo 2007.

<sup>9</sup> Per orientarsi sull'autore, cfr. Gómez de la Serna 1963; Rafael Flórez 1988; nonché gli eterogenei materiali contenuti nel sito web <http://www.ramongomezdelaserne.net> (ultima consultazione: 16/07/2013).

<sup>10</sup> Gómez de la Serna 1923.

<sup>11</sup> Gómez de la Serna 1926: 59-84. In volume: Gómez de la Serna 1928: 7-34. Riedizione recente, con prologo di Juan Bonilla: Gómez de la Serna 2011.

Caricatura einsteiniana, Don Alfredo definisce l'atomo l'unico vero talismano magico, assicura di sentire gli atomi di notte come se avesse vicino milioni di orologi, e quando parla così infervorato, «sembrava che potesse infilarsi l'atomo in un taschino del gilè come un bottoncino al quale chiedere tutti i capricci possibili». La mattina del suo fatale trionfo: «Il professore, con la sua bianca capigliatura elettrica, più scarruffata e ispada che mai, entrò di nuovo nel laboratorio come un fotografo felice che sta per scattare un ritratto di nozze»<sup>12</sup>. Anche da questo minuscolo esempio, si vede che la narrazione è condotta per *greguerías* incatenate o diluite. La *greguería* è l'atomo, il mattoncino di base, con cui Ramón Gómez de la Serna costruisce tutta la sua opera, immediatamente riconoscibile quanto difficilmente classificabile. Tale sgargiante *collage* cubista e prospettivista s'addice in pieno alla sua concezione dell'universo come frammentario e discontinuo, contro ogni monotono sguardo unilaterale e rettilineo. Lì sta la sua genialità e la sua perdizione: Ramón, come Don Alfredo, viene sbriciolato dalla sua stessa invenzione, dalla sua ricerca di radicale dissoluzione.

Con la vittoria franchista nella guerra civile, cala il buio. Le università vengono epurate da ogni spirito critico, si restaura per legge la 'classica e cristiana unità delle scienze distrutta nel XVIII secolo', gli scienziati vanno perlopiù in esilio. Dall'estero, il grande poeta Pedro Salinas (1981-1951) scrive, poco prima di morire, il suo unico romanzo (*o fabulación* in prosa ritmica spesso lirica), *La bomba increíble*<sup>13</sup> (1950). È una distopia che non presenta però un futuro autoritario, bensì uno Stato positivista e meccanicista, una società tecnocratica senz'anima che nel libro viene criticata ironicamente, proponendo come antidoto e salvezza il passaggio dalla scienza all'amore e alla fraternità (incarnati da una coppia di dissidenti).

Luis García Berlanga (1921-2010), regista di fortunate commedie *costumbristas*, nella coproduzione italo-spagnola *Calabuch* (1956; 95') mette in scena, trent'anni dopo Don Alfredo, un altro scienziato. Si tratta del professor George Serra Hamilton (l'attore britannico Edmund Gwenn al suo ultimo film), genio della missilistica statunitense, anche se probabilmente di remote origini spagnole, che un bel dì molla tutto e fa perdere le sue tracce. Scopre due cose che non ha inventato: il cielo e il mare. Si rifugia come vagabondo nel paesello costiero di Calabuch (l'incantevole Peñíscola). Gli

<sup>12</sup> Le citazioni sono tratte da Gómez de la Serna 1999: 377-396, nella traduzione di chi scrive [D.M.]: «será como el verbo de la creación y contará la historia de los mundos» (385); «parecía que iba a poder meterse el átomo en uno de los bolsillos de su chaleco como un botoncito al que pedir todos los caprichos posibles» (379); «El profesor, con sus canas eléctricas, más vivas y más hirsutas que nunca, entró de nuevo en el laboratorio como fotógrafo dichoso que va a hacer un retrato de boda» (394).

<sup>13</sup> Scarsa la circolazione in Spagna fino in tempi recenti: Salinas 1997 con prologo di Andrés Soria Olmedo; Salinas 2010.

abitanti lo credono un simpatico vagabondo e si affeziona a lui, che in cambio costruisce un razzo rudimentale per far vincere a Calabuch la gara di fuochi artificiali durante le feste patronali. Una foto scattata in quell'occasione fa sì che venga riconosciuto. I compaesani sono pronti a inscenare una battaglia affinché non venga portato via, ma lo scienziato decide di ritornare, andandosene su un elicottero militare statunitense. In quegli anni si erano riallacciati i rapporti bilaterali con gli Stati Uniti e la guerra fredda aveva salvato il regime di Franco. Sullo sfondo dei timori per l'atomica, l'immagine della Spagna che si proietta all'esterno è quella di un luogo anomalo, arretrato in campo tecnico (nemmeno il telefono funziona a dovere), ma quasi paradisiaco nella sua ingenuità, con l'oleografia sorridente di processioni e contrabbandieri, gendarmi e corride in spiaggia con mucche addestrate. Uno scenario di comparse per il turismo.

Luis Martín-Santos (1924-1964), medico e psichiatra con solide pubblicazioni scientifiche e militante antifranchista, morì a quarant'anni e fece in tempo a terminare un solo romanzo, *Tiempo de silencio* (1962, *Tempo di silenzio*)<sup>14</sup>, che bastò a farlo entrare nella storia della letteratura. Dinamitò l'atrofizzato neorealismo in voga, agglutinando varie tendenze e tecniche sperimentali e aprendo la strada alla narrativa posteriore. È la storia di un ricercatore oncologico, Pedro, che viene preso da tutti per un dottore e ciò lo porta allo smacco di finire a fare davvero il medico condotto. Inconcludente per mancanza di risorse nella Spagna di fine anni Quaranta, Pedro è costretto, quando terminano certe speciali cavie, ad acquistarne altre da un cencioso furfante delle baraccopoli, che le fa allevare dalle figliollette. È lì che scioccamente si farà incastrare tentando di salvare una delle ragazzine, Florita, violentata dal padre e sottoposta a un maldestro aborto da una mammana. Confuso benché innocente, Pedro si rifugia in un bordello. Lo difende Dorita, figlia della proprietaria della pensione dove abita, ma lo salva solo la testimonianza della madre di Florita. Licenziato dal laboratorio, scivola nel progetto matrimoniale con Dorita, ma questa viene accoltellata a morte per vendetta da un balordo ex corteggiatore di Florita, convinto che l'abbia uccisa Pedro.

La trama non è originale, ma lo stile è iper-artificioso, altamente figurato, rigoglioso di idioletti, con un lessico miscelatissimo e una sintassi indocile. E sull'avvicinarsi dei monologhi interiori regna un narratore instancabile che interviene ovunque con sarcasmo, compassione, ira, tenerezza o vergogna. La miccia dell'ironia è spesso accesa dalla frizione tra il linguaggio scientifico e gli argomenti triviali. Fin dalla scena iniziale si fa riferimento all'impossibilità di ripetere l'impresa dell'«uomo che ha af-

---

<sup>14</sup> Cfr. anche l'edizione di Alfonso Rey (Martín-Santos 2005), con ampia bibliografia, e la riduzione cinematografica di Vicente Aranda (1926), *Tiempo de silencio* (1986; 105').



francato il popolo iberico dalla sua inferiorità innata nei confronti della scienza» (Martín-Santos 1995, 7), cioè Ramón y Cajal. Martín-Santos, sulla scorta della psicoanalisi esistenziale sartriana, per la quale la nevrosi è una strategia di difesa contro l'ambiente e l'angoscia delle possibilità aperte, vede il *problema de España* non nella sua inferiorità, ma nel suo complesso e progetto d'inferiorità, scelta anticipata del fallimento per vigliaccheria. Tale diagnosi è riassunta nella figura dell'infantile Pedro, campione di malfede, che ricorre costantemente agli alibi del destino, dell'altrui volontà o dell'ubriachezza per consolarsi della perdita e paura della libertà. Accetta l'allontanamento finale da Madrid come un suicida morale. Abulico e patetico, come suggerisce il suo stesso nome, è incapace di prender coscienza e di ribellarsi, la sua disperazione è quella di non sapersi disperare, di trovare comoda la condizione di eunuco.

In Martín-Santos è palese il rimando a Pío Baroja (1872-1956), anch'egli medico e basco, che cinquant'anni prima aveva scritto *El árbol de la ciencia* (1911, *L'albero della scienza*)<sup>15</sup> dove narra le sventurate esperienze, prima da studente di medicina e poi nell'esercizio della professione, di Andrés Hurtado che, intriso di pessimismo schopenhaueriano e colpito dai lutti, finisce suicida. A sua volta, non è da escludere che avesse avuto notizia di *Tiempo de silencio* (tradotto in inglese fin dal 1964) lo statunitense Thomas Pynchon (1937). Si possono rilevare infatti, oltre a tracce testuali sparse, varie somiglianze tra Pedro e lo psicologo comportamentista Pointsman di *Gravity Rainbow* (1973, *L'arcobaleno della gravità*): entrambi sono vivisezionisti che sperimenterebbero volentieri sugli umani, pensano al Nobel chiusi nel loro labirinto, risultano goffi sul piano affettivo e falliti su quello professionale<sup>16</sup>.

Tra gli anni Cinquanta e la transizione alla democrazia, con rarissime eccezioni nella letteratura 'alta', gli scienziati s'annidano nella fantascienza popolare. Come curiosità, tra le serie a fumetti che nacquero nel dopoguerra, ne troviamo una del 1956 intitolata ramonianamente *El dueño del átomo*, edita da Ferma di Barcellona, disegnata da José Martí e sceneggiata da Joan Llarch i Roig (1920-1987), scrittore anarchico catalano, giornalista e autore di biografie e romanzi d'avventura. Si rifaceva a precedenti statunitensi degli anni '30, soprattutto *Brick Bradford* e *Flash Gordon*, che uscivano nell'Italia fascista su «L'Avventuroso» o «L'Audace». Chissà che non se li siano portati dietro i sessantamila volontari mussoliniani della guerra civile... Nel 1959 in una serie chiamata «Hazañas de la juventud audaz» (Imprese della gioventù ardita) un disegnatore più bravo, Matías Alonso, adattò a fumetti la *space opera* classica della fantascienza spagnola, la *Saga de los Aznar*.

<sup>15</sup> Cfr. Sáñez 2011.

<sup>16</sup> Cfr. Holdsworth 1993.

Gli autori dei tascabili *pulp* detti *bolsilibros* assumevano spesso, un po' per *glamour* e un po' per precauzione, pseudonimi anglosassoni, come Pedro Guirao Hernández (m. 1993) noto come Peter Kapra, Luis García Lecha (1919-2005) che si firmava Clark Carrados, o Pascual Enguádanos Usach (1923-2006) alias George H. White, forse il più considerevole, grazie appunto alla *Saga de los Aznar*, uscita in due serie, 1953-1958 e 1973-1978, e 26 volumi. Ma il fenomeno era impressionante: quasi un centinaio d'autori, dai più anziani come Enrique Sánchez Pascual (Alan Comet, 1918-1996) e Juan Gallardo Muñoz (Johnny Garland, 1929) e quelli all'epoca più giovani, come José León Domínguez (1937), Ángel Torres Quesada (1940) e Pedro Domingo Mutiñó (1941), in arte Domingo Santos. Molti di loro si dedicavano anche al genere poliziesco, all'horror e alle avventure del *far west*. Alcuni, come Gabriel Bermúdez Castillo (1934), ancora attivo, sono stati recuperati in edizioni 'normali'.

Verso la fine del xx secolo si registrano due fortunate incursioni spagnole nei territori vicini alla fantascienza, anche se in tono decisamente comico e parodico. *Sin noticias de Gurb*<sup>17</sup> (1991, *Nessuna notizia di Gurb*) di Eduardo Mendoza è un esilarante romanzo in forma di diario di un extraterrestre che cerca il proprio compagno di viaggio cosmico, smarritosi nella Barcellona preolimpica. Entrambi possono assumere le sembianze di qualunque essere umano e la loro candida ignoranza della nostra presunta civiltà genera una divertente e gioviale satira, dove il tono scientifico contrasta con il contenuto quotidiano degli eventi, che porteranno Gurb e il suo amico a rimanere sulla Terra. A un assurdo surrealista mira, con gag spassose, *El milagro de P. Tinto* (1998, *Il miracolo di P. Tinto*; 109'), primo lungometraggio di Javier Fesser Pérez de Petinto (1964), con il personaggio di Usillos, il pasticciere cacciamarziani, e due extraterrestri che atterrano su un UFO modello 600 decappottabile. È interessante soprattutto la sequenza iniziale, con la citazione esplicita dei romanzi di fantascienza popolare e il geniaccio burlesco di Pepe Viyuela (1963) nei panni di uno scienziato folle, direttore del *manicomien* di un Paese dell'Europa centro-orientale, che si esprime in un curioso *grammelot*: ancora una volta la figura dello scienziato viene allontanata da qualunque familiarità, verso un nebuloso territorio polacco-tedesco.

Il maggior successo internazionale della fantascienza spagnola è stato il film d'animazione 3D *Planet 51* (2009; 91'), disegnato da spagnoli e diretto da Jorge Blanco, con sceneggiatura dello statunitense Joe Stillman. La storia viene ironicamente ribaltata: è un capitano della NASA ad atterrare su un pianeta abitato da alieni verdi con antenne da lumaca e orecchie appuntite che vivono come negli anni Cinquanta terrestri. Non manca lo scienziato

---

<sup>17</sup> Già uscito a puntate nell'agosto 1990 «El País».

fanatico professor Kipple pronto a sezionare il cervello dell'intruso. Il capovolgimento della prospettiva è nella linea indicata da un famoso antieroe di strisce e vignette umoristiche, Goomer, sceneggiato da Nacho Moreno (1957) e disegnato da Ricardo Martínez (1956), pubblicato per la prima volta nel 1998 sul supplemento «El pequeño País», poi in «El Mundo» e infine sulla rivista satirica «El Jueves».

Bisogna cercare nel cinema spagnolo del XXI secolo, in un clima d'ispirazione ormai globalizzata, di collaborazioni e incroci internazionali e di definitiva sprovincializzazione, figure di scienziati a tutto tondo. Alejandro Amenábar (1972), che già in *Abre los ojos* (1997, *Apri gli occhi*; 117') aveva attraversato il mondo della scienza futuribile, traccia con la megaproduzione *Ágora* (2009; 126'), sceneggiata con Mateo Gil e girata a Malta, un ritratto intenso, nonostante le inesattezze storiche, di Ipazia d'Alessandria (Rachel Weisz), matematica, filosofa e astronoma fiorita alla fine del IV secolo d.C., alle prese con il fanatismo di vari credi religiosi. Al di là delle polemiche, non è poco, se si considera da dove siamo partiti in questa carrellata. E il regista più emblematico della Spagna democratica, Pedro Almodóvar (1949), ha collocato al centro del suo film toledano *La piel que habito* (2011, *La pelle che abito*; 117') un ricercatore biomedico e chirurgo plastico, Robert Ledgard (interpretato da Antonio Banderas, che incarnò la passionalità nelle geometrie del desiderio del primo Almodóvar, e fu poi *matador*, gatto con gli stivali e Zorro, mentre qui è invece freddo e spietato). La sceneggiatura è basata sul romanzo *Mygale* (1984, *Tarantola*) del romanziere francese Thierry Jonquet (1954-2009)<sup>18</sup>. È interessante sottolineare due aspetti: le lunghe ed esplicite sequenze dedicate da Almodóvar alla condizione di scienziato di Robert, alle sue ricerche nel laboratorio isolato, asettico quanto catacombale, per produrre una pelle sintetica tramite transgenesi da materie prime naturali; e il fatto che la vendetta sul ragazzo che ha provocato la tragedia della figlia di Robert, che questi sequestra e al quale cambia il sesso, trasformandolo in Vera (anche se di vera ha poco), è palesemente un esperimento su cavia umana, come rimarca la scena in cui il suo volto compare come innestato su un manichino.

Oltre che verso la manipolazione biogenetica, c'è una speciale fascinazione e repulsione, nella cultura spagnola, verso il robot animato. Essa riaffiora nella sorprendente opera prima di Kike Maíllo (1975), proveniente dal vivaio della ESCAC barcellonese, che ha contato tra gli sceneggiatori anche sul celebre drammaturgo catalano Sergi Belbel (1963). *Eva* (2011; 94') si svolge nel 2041, nella facoltà di robotica di Santa Irene, una località montagnosa innevata (ambiente insolito per il pubblico spagnolo: il film è girato nel Giura franco-svizzero e sui Pirenei aragonesi), con un'ambientazione *rétro* e

<sup>18</sup> Su Jonquet si veda il contributo di Marco Modenesi in questo stesso volume.

indumenti anni Settanta, per nulla *hi-tech*. Il regista vuole non solo ricreare la propria infanzia, ma anche presentare un futuro che sa guardare indietro con intelligenza. E accostare il lato freddo della scienza al calore dei sentimenti. Ma più che la favola melodrammatica, la stilizzazione del genere fantascientifico o la riflessione sulla fragilità della condizione umana e di quella umanoide, c'importa qui la figura di un ingegnere cibernetico incerto e asociale, perplesso di fronte ai limiti del proprio sapere. Alex Garel torna dopo dieci anni per completare, in un laboratorio d'aspetto artigianale nello scantinato della casa paterna, un prototipo di bambino robot con il software di controllo emozionale (lui che è incapace di gestire la propria affettività). Prende come modello Eva, figlia dell'ex fidanzata Lana. In realtà si tratta del frutto del progetto che avevano iniziato insieme dieci anni prima: una bimba androide troppo creativa e impulsiva, che si dovrà disattivare (con un ammicco a HAL 9000 dell'odissea spaziale di Kubrick) tramite la frase d'emergenza: «Cosa vedi quando chiudi gli occhi?». E quel che vede la bimba robot nell'ultimo (o forse nel primo) dei suoi sogni, è un'immagine luminosa d'armonia familiare, ancora una volta un povero paradiso convenzionale quanto impossibile.

Gli scienziati delle lettere spagnole novecentesche non sono dunque molti, né a loro agio in un contesto che li emargina. Anoverano tra le loro preoccupazioni ricorrenti biochimica, bombe e robot, e condividono la sconfitta finale, sono Icaro disastrosi. Difficile dire quanto di tutto questo derivi dal deficit di formazione scientifica e dalle inerzie cui abbiamo accennato all'inizio. Di certo, accanto ai lampi di ingegno ribelle, c'è nella cultura spagnola una vena di tradizionale esitazione e scetticismo, d'origine umanistica o idealistica, nei confronti della portata noetica delle scienze. Il maggior autore fantastico delle lettere iberiche novecentesche, il galego Álvaro Cunqueiro (1911-1981), sosteneva che un robot potrebbe essere felice solo se fosse in grado di sognare. Benché così, aggiungeva, «forse cesserebbe di essere un ammirevole congegno automatico per trasformarsi in inquieta ansia umana. Il robot totale non sogna». E davanti alla notizia che in California erano in funzione docenti robot, annotava: «Io respingo un maestro che non possa essere battezzato. Dante incontrò Ser Brunetto nell'Inferno, e il maestro poté ascoltare dal discepolo quella frase: "m'insegnavate come l'uom s'eterna!". Preferisco un maestro che possa andare all'inferno piuttosto che un robot infallibile»<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Citazioni tratte Cunqueiro 1986: 270, nella traduzione di chi scrive [D.M.]. «Aunque quizá soñando dejase de ser precioso artilugio automático para convertirse en inquieta pesadumbre humana. El robot total no sueña»; «Yo rechazo maestro que no pueda ser bautizado. El Dante encontró a Ser Bruneto en el Infierno, y el maestro pudo escuchar al discípulo aquello de *m'insegnavate come l'uom s'eterna!*. Prefiero yo maestro que pueda ir al infierno que robot infalible».

## Bibliografía

- Cunqueiro A., 1986, *Viajes imaginarios y reales*, Barcelona, Tusquets.
- Eguidazu F., 2008, *Del folletín al bolsilibro. 50 años de la novela popular española (1900-1950)*, Guadalajara, Silente.
- Elías C., 2007, *La cobertura mediática de la visita de Einstein a España como modelo de excelencia periodística. Análisis de contenido y de su posible influencia en la física española*, «Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura» 183.728: 899-909.
- Fernández Bremón J., 1879a, *Un crimen científico*, in *id.*, *Cuentos*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira: 1-45.
- , 1879b, *M. Dansant, médico aerópata*, in *id.*, *Cuentos*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira: 85-126.
- Flórez R., 1988, *Ramón de Ramones*, Madrid, Bitácora.
- Gaspar E., 1887, *El anacronópete*, Barcelona, Daniel Cortezo y Cía.
- Glick T.F., 2005, *Einstein y los españoles. Ciencia y sociedad en la España de entreguerras*, Madrid, CSIC. («Estudios sobre la Ciencia»; 37)
- Gómez de la Serna G., 1963, *Ramón. (Obra y Vida)*, Madrid, Taurus.
- Gómez de la Serna R., 1923, *El birrete de Einstein*, «El Sol» 08/03/1923.
- , 1926, *El dueño del átomo*, «Revista de Occidente» 34: 59-84.
- , 1928, *El dueño del átomo*, Madrid, Historia Nueva.
- , 1999, *Obras completas XI. Novelismo III. Novelas cortas y cuentos para niños (1921-1932)*, ed. de I. Zlotescu, Barcelona, Círculo de Lectores.
- , 2011, *El dueño del átomo*, Córdoba, Berenice.
- Hernández Catá A., 1921, *La voluntad de Dios*, Madrid, Pueyo.
- , 1922, *El aborto*, «La Novela Corta» 327.
- Highfill J., 2005, *Ramón Gómez de la Serna in the Atomic Age*, «Romance Quarterly» 52.3: 233-252.
- Holdsworth C., 1993, *Two Failed Scientists: «Tiempo de silencio»'s Pedro and Pynchon's Pointsman*, «Revista de Estudios Norteamericanos» 2: 53-64.
- López Cobo A., 2007, *De Einstein a Gómez de la Serna. La Teoría de la Relatividad y el secreto del arte moderno*, «Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura» 183.728: 911-921.
- López de Haro R., 1912, *El caso del doctor Iturbe*, «El Libro Popular» 13.
- Martín-Santos L., 1962, *Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix Barral.
- , 1995, *Tempo di silenzio*, Milano, Feltrinelli.
- , 2005, *Tiempo de silencio*, ed. de A. Rey, Barcelona, Crítica.
- Mendoza E., 1991, *Sin noticias de Gurb*, Barcelona, Seix Barral.
- Ramón y Cajal S., 1905, *Cuentos de vacaciones (Narraciones seudocientíficas)*, Madrid, Imprenta de Fortanet.
- Saiz Cidoncha C., 1988, *La ciencia ficción como fenómeno de comunicación y de cultura de masas en España*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense (Tesis doctoral).
- Salinas P., 1950, *La bomba increíble*, Buenos Aires, Sudamericana.

- , 1997, *La bomba increíble*, Madrid, Viamonte.
- , 2010, *La bomba increíble*, Córdoba, Berenice.
- Sánchez Ferlosio R., 2002, *La hija de la guerra y la madre de la patria*, Barcelona, Destino.
- Sández L.V., 2011, «El árbol de la ciencia» y «Tiempo de silencio»: «El problema de España» en un tiempo de anestesia, «Hispania» 94.2: 252-265.
- Santiáñez-Tió N., 1995, *Introducción*, in id. (ed.), *De la Luna a Mecnópolis. Antología de la ciencia-ficción española (1832-1913)*, Barcelona, Quaderns Crema: 7-43.
- Vázquez de Parga S., 2000, *Héroes y enamoradas. La novela popular española*, Barcelona, Glénat.
- Zozaya A., 1908, *La bala fría*, «El Cuento Semanal» 102.

\* \* \*





CREATURE.  
FAUST E LA SCIENZA DA MOREAU A VON SASSER

Nicoletta Vallorani

I. GLI ORDINI INCERTI DELLA SCIENZA

Questa analisi si articola intorno a due nozioni critiche consuete.

La prima è rappresentata dalla paradigmatica opposizione ordine/disordine e dalla sua problematizzazione conseguente alla revisione dei paradigmi della scienza che comincia ad aver luogo nella seconda metà dell'Ottocento. L'evoluzionismo rappresenta, da questo punto di vista, uno spartiacque importante, cui faremo riferimento nei termini e secondo la prospettiva suggerita da Gillian Beer. Nel suo *Darwin's Plots*, la studiosa rileva in che misura e in quale modo le teorie darwiniane «appeared to propose a more and more complex *ordering*, while the second law of thermodynamics emphasizes the tendency of energy systems towards disorder»<sup>1</sup>. La zona grigia che in questo modo si crea tra *order* e *disorder*, due termini un tempo intesi come mutuamente esclusivi, appare abitata da esseri che leggeremo, alla maniera di Michel Foucault (1976: 135), come «corpi docili», o, come nel titolo di questo contributo, *creature*. Quest'ultimo termine nasce come correlativo di un altro – *creatore* – ovvero un profilo che, nella nostra prospettiva, tende a sovrapporsi a quello dello scienziato o trasgressore faustiano, in una versione più crepuscolare e umanamente tormentata rispetto a quella goethiana. Da questo punto di vista ci è più utile l'interpretazione che di Faust offre Paul Valéry (1989: 402) quando gli fa dire: «troppo ne so per amare, troppo ne so per odiare. E non ne posso più di essere una creatu-

---

<sup>1</sup> Beer 1983: 16. «Sembravano proporre un *ordine* sempre più complesso, mentre la seconda legge della termodinamica enfatizza la tendenza dei sistemi d'energia a evolvere verso il disordine». Qui e oltre, la traduzione è mia [N.V.].

ra». Il termine in sé, etimologicamente riferito a un'area semantica troppo ampia per essere esaurita in questa sede<sup>2</sup>, appare comunque marcato dalla capacità di designare un atteggiamento passivo e dipendente – «docile», come si diceva – e finisce per declinarsi in funzione del suo correlativo inevitabile – *creature* – richiamando così una dinamica foucaultiana di potere/subalternità, o vittima/carnefice, che è quella che useremo in questa sede (Foucault 1976 e 1982). Dunque il nostro secondo assunto critico di partenza sta proprio nella definizione della relazione di potere che si applica all'ambito ibrido delle narrazioni scientifiche<sup>3</sup>. Essa, seppure nasca su un modello idealmente semplice e lineare di interazione, tende poi a trasformarsi in un paradigma rizomatico, o, foucaultianamente in un potere che non funziona seguendo lo sviluppo lineare di una catena, ma che, piuttosto, circola (Foucault 1980: 128).

La scelta dei due testi di riferimento – *The Island of Dr Moreau* (H.G. Wells, 1986, *L'isola del Dottor Moreau*) e *The Butt* (Will Self, 2008, *Una sfortunata mattina di mezza estate*) – può apparire incongrua: è indubbio che essi appartengano a due contesti molto diversi, cronologicamente e in termini di teoria dei generi. E tuttavia, a ben guardare e nella prospettiva critica che abbiamo scelto, le due proposte narrative dimostrano analogie consistenti. In entrambi i romanzi si perlustra una terra di confine, in cui le regole sono imprecise e labili. In tutte e due le narrazioni lo snodo tematico centrale sta in una figura di scienziato/genio che rivendica per sé una fallace onnipotenza. E l'avventura faustiana poggia, sia per Wells che per Self, su una precisa cognizione della scienza come criterio ordinatore, capace di razionalizzare le profonde incongruenze di una natura ingovernabile e ingovernata. Che il piano di riorganizzazione riesca o meno, vi è comunque una pulsione fortissima verso la creazione di un universo 'organico' e la convinzione che questa impresa possa essere compiuta solo attraverso una rimozione della casualità della natura dal processo dell'evoluzione<sup>4</sup>.

La collocazione cronologica dei due testi implica, è ovvio, un livello diverso di consapevolezza delle potenzialità della scienza e una differente

---

<sup>2</sup> Di particolare rilevanza, nell'approccio critico adottato in questo contributo, è l'analisi che Elio Franzini propone del *Faust* di Goethe attraverso il filtro di Valéry. Identità sospesa tra Teste e Leonardo, il «fenomenologo Faust» è «una pianta sempre in crescita», molto consapevole, in questo processo evolutivo, del legame di mutua appartenenza che lo lega alla sua creatura (Franzini 2007: 93-98; cfr. anche Franzini 2012).

<sup>3</sup> La definizione di narrazione scientifica si adatta perfettamente al nostro primo testo di riferimento: *The Island of Dr Moreau*, di H.G. Wells, è a tutti gli effetti un *scientific romance*, e come tale viene definito dall'autore stesso. Meno evidente è questa catalogazione nel caso del romanzo di Will Self, *The Butt*, dove i paradigmi della scienza non sono strutturanti nella narrazione, ma vi ricorrono di frequente, nei punti chiave ai quali faremo riferimento. Sui *scientific romances* di Wells si veda, in questo stesso volume, il contributo di Carlo Pagetti.

<sup>4</sup> È forse interessante notare che l'operazione riesce solo in uno dei due romanzi, e curiosamente il secondo, che si conclude in un universo epurato chirurgicamente da ogni irrazionalità, nonché dalla rimozione sociale di chi è stato 'curato'.

selezione degli ambiti primari di riferimento. Per Wells, il quadro cognitivo è rappresentato dai pregi e dagli svantaggi del darwinismo, con uno specifico riferimento alla biologia e alla vivisezione<sup>5</sup>. Self invece appare più concentrato sul rapporto tra scienza e missione imperialista. Questo rapporto si edifica su una convinzione fondamentale: è più facile sottomettere un *native* che si è condotto – con l'indottrinamento educativo e/o attraverso l'intervento chirurgico – a una condizione di totale inanità che un indigeno combattivo e consapevole della sua civiltà e della sua cultura.

Il dato forse di maggiore interesse è il modo in cui, in entrambi i testi, la scienza viene utilizzata come un paradigma flessibile. Esso acquista stabilità, di frequente, attraverso la figura carismatica di un uomo di scienza che negli anni, pur prendendo le distanze dalla magia dell'alchimista, ne ha conservato la sotterranea, irrazionale fascinazione. Proprio questa insondabile magia – il tocco di Prospero e l'affascinante retorica di John Dee<sup>6</sup> – è stata in vari momenti il collante tra i saperi, oppure – più spesso – una sorta di lasciapassare simbolico che ha permesso a determinate teorie scientifiche o presunte tali di attraversare il confine tra *science* e *humanities* e produrre simbiosi insolite. Queste ultime, tuttavia, lungi dal modificare la relazione di mutua necessità tra lo scienziato e la sua vittima, ne hanno irrobustito il legame, relegando la creatura a un ruolo preliminarmente supino, le cui ragioni vengono, semmai, ricostruite a posteriori. La nozione centrale di metamorfosi, ineludibile nella scienza dal darwinismo in avanti<sup>7</sup>, contempla in questa fattispecie percorsi di subalternità, prigionia, sottomissione e violenza che Gillian Beer riconosce come certamente impliciti nella nozione di trasformazione, che può essere indifferentemente per il meglio o per il peggio: «Transformation may involve either progression or retrogression, and could give almost as much emphasis to the possibilities of degeneration as to those of improvement»<sup>8</sup>.

La *Gestalt* evolucionistica, ben presente in entrambe le storie, si applica però in modi diversi, slittando dall'ambito squisitamente scientifico che perlustra Wells (nella sua indagine sulle complessità della relazione tra

---

<sup>5</sup> Su questo, di grande utilità è l'introduzione di Carlo Pagetti, corredata di cronologia e di documenti/giudizi critici, riportata nell'edizione BUR del 1995. Si veda anche l'edizione di *The Island of Dr Moreau* curata da Robert Philmus (1993), che, oltre a un interessantissimo e puntuale commento al testo, contiene numerosi documenti wellsiani che ad esso si collegano efficacemente.

<sup>6</sup> Molto utile, di nuovo, ai fini del percorso che, nella storia della letteratura britannica, porta ai due profili di scienziato analizzati in questa sede, e soprattutto nei termini della rilevanza del Prospero shakespeariano come archetipo, è Mucci 1998: 35-65.

<sup>7</sup> Nelle parole di Norris (1985: 37), «Metamorphosis as the most relevant process marking evolution» («La metamorfosi come il processo più rilevante che caratterizza l'evoluzione»).

<sup>8</sup> Beer 1983: 15. «La trasformazione può implicare un movimento in avanti o indietro, e può conferire uguale enfasi tanto alle possibilità di degenerazione quanto a quelle di miglioramento».

uomo e animale) al contesto meno codificato e più contemporaneo delle politiche imperialistiche, con un riferimento precipuo al modo in cui la scienza del colonizzatore rimodella il *native*, riducendolo, appunto, al ruolo di creatura. La scienza stessa diventa, nelle parole di Levine, «a sort of Gestalt of the Darwinian imagination, a Gestalt detectable in novels as well as in science»<sup>9</sup>.

Consideriamo questo paradigma applicandolo ai due romanzi che abbiamo scelto e a due autori differenti, eppure accomunati da una condivisa voracità intellettuale e da una iperproduttività evidente. Vediamo come – in modo non del tutto pianificato (almeno a quanto sostiene) – il secondo abbia riproposto alcuni snodi sostanziali del primo, articolandoli a cameo intorno a una insolita figura di scienziato, in tutti e due i casi mago e stregone, e in entrambe le situazioni qualificato non tanto dalla sua scienza, ma dal rapporto estremo che concepisce con le sue creature.

## 2. IL CORPO DOCILE

La nozione foucaultiana di corpo docile – così spesso evocata negli studi postcoloniali<sup>10</sup> come pure nei *cultural studies* recenti<sup>11</sup> – si rivela centrale nella costruzione del profilo di scienziato in gioco in questa analisi. Tanto per il sanguigno e rancoroso Dr Moreau di genesi wellsiana quanto nell’algida razionalizzazione scientifica di Erich von Sasser, il materiale della manipolazione faustiana è il corpo di una creatura la cui caratteristica primaria risiede nell’essere malleabile. Pur presentata come *native* del contesto esotico nel quale si colloca, essa difetta di una vera appartenenza. Al contrario, viene concepita, e in modo deliberato, come entità diasporica e/o argilla in attesa di essere modellata, nella cornice anarchica e non regolamentata del mondo coloniale.

Sia *The Island of Dr Moreau* che *The Butt* osservano le convenzioni del genere diasporico, replicando una terra definita dalla sua insularità e dalla separatezza assoluta dal resto del mondo. Alcuni elementi sedimentati nella tradizione tornano con efficacia in entrambi i romanzi. In Wells, ad esempio, Moreau si è rifugiato su un’isola non segnata sulle mappe, alla maniera di Prospero, e lì persegue il suo sogno di scienziato. Esso consiste, come sappiamo, nell’incrociare addestramento e interventi chirurgici, allo

<sup>9</sup> Levin 1988: 14. «Una sorta di Gestalt dell’immaginario darwiniano, una Gestalt rintracciabile nella scrittura narrativa come in quella scientifica».

<sup>10</sup> Cfr. Spivak 1999: 58-65; Bhabha 2003: 27-35; Huggan 2001.

<sup>11</sup> Un riferimento per tutti è individuabile nel volume di Elaine Scarry (1980: 10-38). Sul modo in cui la nozione di corpo docile viene declinata in riferimento a profili socialmente marginali, si veda anche il repertorio bibliografico specifico contenuto in Vallorani 2012a: 103-107.

scopo di sperimentare la possibilità di abbreviare i tempi dell'evoluzione intervenendo su animali per creare esseri umani. L'ombra lunga del darwinismo e delle intuizioni che esso comporta, nel merito dell'anatomia umana e animale, è qui evidente. Sappiamo peraltro che la storia ci viene raccontata da Edward Prendick, giovane scienziato dilettante e naufrago sull'isola. Infine, il lavoro di Moreau è vegliato da Montgomery, una sorta di assistente/*fool*, la cui esistenza si consuma tra l'insofferenza per l'isolamento imposto e l'adorazione nei confronti del padre-padrone Moreau<sup>12</sup>. In *Self*, invece, o quanto meno in quella parte del suo romanzo che ci interessa, il protagonista – il turista americano, più *anyman* che *everyman*, Tom Brodzinski – finisce in un brutto guaio mentre si trova in vacanza in un grande ed esotico continente-isola, che incrocia le caratteristiche di Australia e Iraq. Qui viene in contatto con la stirpe dei von Sasser (Otto, il padre e colonizzatore originario, Hippolyte, il figlio e giudice, ed Erich, il medico e antropologo) per scoprire l'inconsueto meccanismo attraverso il quale le popolazioni locali – e anche i turisti indisciplinati – vengono soggiogati e ricondotti all'ordine attraverso, di nuovo, una complicata combinazione di addestramento e intervento chirurgico. Coltivando la consueta narrazione fatta di estremi, *Self* individua nel qualunque ingenuo e quasi rousseauviano del protagonista/viaggiatore l'ariete più efficace per esprimere una critica radicale all'atteggiamento imperialista coltivato dagli Stati Uniti soprattutto nei confronti di Oriente e Medio Oriente.

Ora, anche sulla base di una generica ed elementare comparazione dell'intreccio delle due opere, appaiono indiscutibili alcune analogie importanti. Le creature hanno, in entrambi i casi e per gli uomini di scienza in questione, una consistenza collettiva invece che individuale. Sono cavie per le quali si esclude, in linea di principio, che siano esseri senzienti. Nello sviluppo di entrambe le vicende, inoltre, appare chiaro che le creature sono – come si è detto – *native* solo fino a un certo punto. In *The Island of Dr Moreau*, lo scienziato ha trasportato sull'isola gli animali che sottopone a metamorfosi. In *The Butt*, la questione è un poco più complessa: i nativi originari sono stati decimati e ridotti a una condizione precognitiva dalla prima ondata di colonizzazione, per poi essere rialfabetizzati (ma sul modello occidentale di nativo) dalla seconda, apparentemente 'buona', ancor più radicalmente costringitiva della prima<sup>13</sup>.

Oltre a questo dato, per così dire, identitario, le vittime – e creature, appunto – dei due romanzi presentano una sostanziale coincidenza

---

<sup>12</sup> La complessità del ruolo 'paterno' di Moreau è altrove esaminata in maggiore dettaglio, con una particolare attenzione all'ibridazione di paradigmi – quello del padre e quello dello scienziato – che in Moreau ha luogo (Vallorani 1997: 245-248).

<sup>13</sup> In merito, si vedano Vallorani 2012b e 2012c.

simbolica. Animali *tout court* in Wells, i Beast People riconfigurano il Calibano shakespeariano in chiave evolucionistica. Nella loro descrizione somatica (Wells 1977: 24-26), l'enfasi sul carattere incongruo, innaturale del loro corpo fa emergere un larvato disgusto per la loro condizione di vita, una sensazione che sedimenterà gradualmente nella coscienza del narratore fino a trasformarsi in un radicale e assoluto rifiuto, delle creature come dell'esperimento scientifico che le ha prodotte<sup>14</sup>. Le creature wellsiane sono sempre descritte con voci attributive tutte collocate nell'area della perversa bruttezza, del carattere diabolico e mefistofelico e della componente animalesca. E appare evidente che Wells, da questo punto di vista, parte dal dettato darwiniano e dal modo in cui esso riesce ad abbattere «the cardinal distinction between animal and human being, arguing that there exhibits intellectual, moral, and cultural differences in degree only, not in kind»<sup>15</sup>.

La distanza tra umanità e il genere di bestialità rappresentata dai Beast People raggiunge un suo *climax* nell'ottavo capitolo, *The crying of the puma* (*Il grido del puma*), con la descrizione di un animale ancora imbrigliato in una metamorfosi incompleta, che appare a Prendick come «one of the strangest things I ever set eyes on»<sup>16</sup>. L'aggettivazione nel testo enfatizza una caratteristica specifica: l'innaturalità dell'esperimento, che non è ancora stato spiegato da Moreau, ma è già ampiamente presentato dal narratore.

Meno scopertamente distopica è la descrizione dei *natives* fornita da Self, che identifica soprattutto una molteplicità, per così dire, qualitativa del tutto assente in Wells: gli 'indigeni' di *The Butt* sono di molte tribù diverse, non tutte al livello di abiezione degli Entreati. Questi ultimi, precipitati in una condizione di vita che ha tratti di animalità brutale, trovano di certo il loro paradigma fondativo nei Beast People di Wells. L'autore edoardiano era partito, lo abbiamo detto, dalle tesi darwiniane. Self le riprende e poi le combina con le teorie di Nietzsche, vi aggiunge l'esperienza critica di Said e di Bhabha, integra nel composto un pizzico di sensibilità postcoloniale, ed emulsiona tutto con l'*imperial loyalty* capovolta che gli è abituale.

La combinazione di tutti questi elementi confluisce nella caratterizzazione della tribù di *natives* più lontani dal concetto di civiltà coltivato da Tom Brodzinski. Transitando dall'insediamento *entreati* nel suo faticoso pellegrinaggio nel cuore del paese, il turista e convitto occidentale descrive un

<sup>14</sup> Questa linea critica è sviluppata per esteso in Vallorani 1997.

<sup>15</sup> Norris 1985: 3. «Capace di far cadere la radicale distinzione tra animale ed essere umano, affermando che essa esibisce differenze intellettuali, morali e culturali di grado e non di sostanza».

<sup>16</sup> Wells 1977: 35. «Una delle cose più strane sulle quali io abbia mai depresso lo sguardo».

universo di sporcizia, escrementi e immondizia marcescente, attraverso il quale si muovono vecchi sdentati e bambini dal ventre gonfio, condannati da ogni tipo di infezione (Self 2009: 264). Brodzinski è ovviamente latore di uno sguardo specifico e storicizzato, quello del bianco che ritiene tacitamente di essere superiore, e che solo sforzandosi allo spasimo può affettare una forma di finto rispetto per una cultura così palesemente altra. Ma la sua non appartenenza si fa immediatamente non condivisione, anche quando dalla capacità di capire l'Altro dipende la possibilità di essere liberato dal suo debito e poter tornare a casa, nel mondo 'civile'.

La rappresentazione che ne risulta conferma uno dei presupposti cardine dell'ideologia imperialista, ovvero la nozione che la civiltà consista nell'osservazione di pulizia e decoro, nell'ossequio per la razionalità della legge, nell'attribuzione di una pena commisurata all'entità del delitto, dentro una cornice etica tutta occidentale. La vicenda di Tom in realtà dimostra quanto questa nozione sia discutibile e unilaterale, basata su una serie di requisiti che non sono 'naturali' ma convenzionalmente decisi dall'occidente imperialista e stabiliti come regola e norma<sup>17</sup>.

Questo atteggiamento occidentale – sembra suggerire Self – appare sostanzialmente immutato rispetto alla fine dell'Ottocento, tant'è che la descrizione dell'accampamento *entreati* somiglia in modo inquietante a quella del villaggio dei Beast People in H.G. Wells (1977: 57-64). Quest'ultimo ha tuttavia una connotazione più simbolica e meno esplicitamente ripugnante. Esso è, in altri termini, luogo di oscurità più che di sporcizia, di mistero più che di disgusto. L'insistita 'miopia' e inibizione della vista di Prendick si consolida in una cecità metaforica che, nel dodicesimo capitolo, lo induce a definire il villaggio dei Beast People come un luogo di «central gloom», dove sono disseminati «impenetrably dark dens»<sup>18</sup>. Il processo di agnizione è esso stesso oscuro, essendo connesso al misterioso incontro con «a deeper blackness in the black, a vague outline of a hunched-up figure»<sup>19</sup>: una cosa che, pur non avendo una forma, possiede una voce. E la voce intona una litania il cui senso risulta tuttavia incomprensibile (59). Allo stesso modo misterioso appare il riferimento reiterato, in *The Butt*, al sistema normativo che regola la vita nel luogo esotico descritto da Self: il complicato intreccio di leggi tribali e codice normativo condiviso

<sup>17</sup> Nell'operazione di trasposizione di *Heart of Darkness*, di certo agisce l'adattamento cinematografico realizzato da F.F. Coppola in *Apocalypse Now* (1979). In questo caso, il riferimento specifico è rappresentato dal lungo monologo di Marlon Brando/Colonel Kurtz, nella sezione finale del film, con la menzione della radicale alterità dell'Altro e della sua resistenza all'intervento medico di vaccinazione dei bambini operato dall'esercito americano (Hingston 2008 e Crace 2008).

<sup>18</sup> Wells 1977: 57. «Nucleo oscuro [...]. Tane di oscurità impenetrabile».

<sup>19</sup> Ivi: 58. «Una oscurità più profonda nel buio, il vago profilo di una sagoma reclina».

finisce per intrappolare lo sfortunato viaggiatore in un labirinto fisico e simbolico dal quale non uscirà. Una volta estinto persino il desiderio di tornare al cosiddetto mondo civile, Tom avrà il dubbio privilegio di essere diventato integralmente «one of them»<sup>20</sup>.

### 3. RAGIONARE DA DIO

Dunque, indipendentemente dalla sorte finale di ciascun viaggiatore, al centro di entrambe le vicende – centro assoluto in Wells e relativo in Self – vi è una figura di scienziato che ‘sperimenta’ le potenzialità della scienza su vittime solo parzialmente o per nulla consapevoli del loro destino. Tanto Wells quanto Self si ginguano con l’idea che allo scienziato piaccia il ruolo di dio creatore. In se stessa, questa scelta di ruolo – e questo paradigma in cui scienza e magia si combinano – è molto frequente nelle narrazioni, sia alte che popolari, tanto per parole quanto per immagini. Dunque nulla giustifica una relazione per così dire privilegiata tra *The Island of Dr Moreau* e *The Butt*<sup>21</sup>.

Eppure la radicale simmetria tra i due testi è intrigante, soprattutto per ciò che concerne due aspetti: l’entrata differita dello scienziato e l’evocazione esplicita di una cornice ideologica.

Il primo espediente narrativo non è nuovo. Come Kurtz in *Heart of Darkness* (1899), il Dr Moreau ed Erich von Sasser compaiono prima di tutto come figure mitiche, intorno alle quali si è sviluppato un curioso fiorire di narrazioni leggendarie, una cornice agiografica che, nel bene e nel male, prepara il viaggiatore all’incontro, che avverrà comunque a storia già ampiamente avviata<sup>22</sup>. Entrambi appaiono per gradi e attraverso le descrizioni di altri, le voci che circolano sul loro conto, sempre intriganti e a tratti scopertamente celebrative.

Le parole di chi li conosce delineano il profilo di entità mitiche, la cui volontà è indiscutibile tanto quanto la legittimità della pratica scientifica, o presunta tale, di cui si sono fatti ispiratori. Montgomery, che ha il ruolo centrale di avvicinare e preparare il naufrago Prendick all’incontro col suo

---

<sup>20</sup> Self 2009: 352-355. «Uno di loro». Conviene notare un dato: in entrambe le storie, lo sguardo attraverso cui si raccontano questi mondi capovolti è quello di un ignaro viaggiatore occidentale, con la *Weltanschauung* standard dei due rispettivi momenti storici, che osserva incredulo il mistero che gli si dipana davanti, restando sostanzialmente ignaro e inconsapevole di molti passaggi fondamentali. L’inibizione della vista resta in entrambi il tramite fondamentale per traghettare una fatale, inevitabile incomprendimento, che resta il dato portante fino alla fine.

<sup>21</sup> Will Self ammette il riferimento a *The Island of Dr Moreau*, anche se identifica il modello per von Sasser nell’antropologo storico Carl Friedrich von Strehlow, missionario tedesco la cui biografia presenta in effetti numerose contiguità con il personaggio del suo romanzo. Su questo, si vedano anche Tayler 2008 e Merritt 2008.

<sup>22</sup> Il capitolo 13 in *The Island of Dr Moreau* e il capitolo 14 in *The Butt*.



mentore, evidenza fin dal principio con Moreau un rapporto ambiguo, di adorazione e timore, che poi di fatto lo perderà.

Di nuovo, più variegato è il quadro presentato da Will Self. In *The Butt* le voci sono molteplici per quanto si radunino tutte in una medesima considerazione. Erich von Sasser è «The man», l'uomo davanti al quale inchinarsi, da venerare e dalla cui bocca ascoltare una «mul-ti-tude of revelations! And yea! Verily! He speaks the *truth!*»<sup>23</sup>. Con queste parole lo definisce Jethro Swai-Phillips, mezzosangue, avvocato e «chronicler of this community»<sup>24</sup>. Gloria Swai-Phillips completa il quadro, spiegando con maggiore sistematicità e dettaglio il ruolo dello scienziato faustiano:

Erich von Sasser has given everything to these people, yeah? They revere him as a – well, perhaps they revere him – and we all do – a little more than we should. But that's no reason for you not to be respectful: he's brought all sorts of benefits to the Intwennyfortee mob, yeah? Fresh water, education, healthcare. Jobs too – and that's had a knock-on effect for the rest of the tribe, who range from here to the Great Dividing Range. Most of all, Erich provide them with a real belief system and a workable social structure, yeah?<sup>25</sup>.

A questi materiali di storia orale, si aggiunge il riferimento a documenti scritti, all'elaborazione dei quali i due scienziati hanno contribuito – per via diretta e indiretta – e che li caratterizzano non solo come profili geniali, ma anche e soprattutto come trasgressori faustiani. Questa natura intrinsecamente trasgressiva è più esplicita nel caso di Moreau. La menzione dei *Moreau's Horrors* (*Gli orrori di Moreau*) si aggancia al ricordo confuso delle voci che circolavano sull'eminente scienziato, definito come «a prominent and masterful physiologist, well-known in scientific circles for his extraordinary imagination and his brutal directness in discourse»<sup>26</sup>. Più sofisticato è il rimando antropologico di *Songs of the Tayswengo* (*Canti dei Tayswengo*), un volume che insegue il modello di *The Golden Bough* (James Frazer, 1890-1915, *Il ramo d'oro*), combinandolo con una fascinazione primitivista tutta

<sup>23</sup> Ivi: 295s. «L'uomo». «Mol-ti-tu-di-ne di rivelazioni! Oh, sì! Sul serio! Lui dice la *verità!*».

<sup>24</sup> Ivi: 296. «Il cronista di questa comunità».

<sup>25</sup> Ivi: 290s. «Erich von Sasser ha dato tutto a questa gente, capisci? Lo adorano come fosse ... be', forse, come noi tutti ... lo adorano un po' di più di quanto dovrebbero. Ma questo non ti autorizza a essere irrispettoso: ha procurato comodità di ogni genere al popolo degli Intwennyfortee, capisci? Acqua potabile, istruzione, servizi sanitari. Persino posti di lavoro – e questo ha avuto un effetto domino su tutte le tribù, da qui al Great Dividing Range. Soprattutto, Erich ha fornito loro un vero sistema di pensiero e una struttura sociale funzionante, capisci?».

<sup>26</sup> Wells 1977: 32. Trad. «Uno scienziato competente e di spicco, famoso nella cerchia scientifica per la sua straordinaria immaginazione e la franchezza brutale del suo eloquio».

inventata che nel titolo cita Chatwin e i viaggiatori anglosassoni che sui viaggi esotici hanno costruito la loro fortuna<sup>27</sup>.

La preparazione all'incontro con lo scienziato non è pura e semplice dilazione, ma potenzia l'effetto dell'entrata in scena, che in entrambi i casi coincide con la definizione di una precisa etica della missione scientifica di emendamento della natura selvaggia.

In entrambi i casi, lo scienziato non compare puramente come il sostenitore di una ideologia – nel senso consueto del termine<sup>28</sup> – formulata da altri. Al contrario, egli è l'artefice della 'sua' etica della creazione. Non stupisce affatto, dunque, che lo scienziato spieghi se stesso e il suo mondo rivolgendosi a un viaggiatore ignaro, che peraltro in tutti e due i casi non farà una bella fine. Questa spiegazione ha luogo abbastanza tardi. Sia Moreau che von Sasser entrano davvero in scena solo molto avanti nei due romanzi, ed entrambi spiegano in modo dettagliato le modalità e gli scopi del loro intervento scientifico, sfruttando la contingenza specifica di un dialogo con un interlocutore parzialmente (Prendick) o totalmente (Brodzinski) ignorante dell'ideologia che viene illustrata.

Nel dettagliare le caratteristiche specifiche del suo esperimento, Moreau insiste sull'unicità della sua scelta scientifica, rivendicandone il metodo e il carattere scientifico. Dopo essersi auto definito come un precursore nella ricerca (Wells 1977: 26)<sup>29</sup>, Moreau estende questa qualifica di unicità al campo applicativo, sostenendo di essere stato «the first man to take up this question armed with antiseptic surgery and with a really scientific knowledge of the laws of growth»<sup>30</sup>. Il tono profetico che lo scienziato adotta evoca la figura del mago e dell'alchimista, che capovolge il modello storico al quale Wells si era ispirato nella costruzione di questa figura di scienziato: quello stesso T.H. Huxley alla scuola del quale Wells si era formato e per il quale aveva scritto il suo primo libro mai pubblicato<sup>31</sup>.

---

<sup>27</sup> Il riferimento a *The Songlines* (1987, *Le vie dei canti*), di Bruce Chatwin, non è esplicitato, ma evidente, non solo nel titolo del testo citato nel romanzo, ma anche nel riferimento geografico della distopia selfiana, che nomina appunto l'Australia.

<sup>28</sup> In linea generale, la definizione di ideologia cui si fa riferimento in questa sede è quella althusseriana (Althusser 1971), con lo specifico taglio che di esso propone Mieke Bal (1997).

<sup>29</sup> Altrove, Moreau aggiunge: «Yet this extraordinary branch of knowledge has never been sought as an end, and systematically, by modern investigators, until I took it up». Wells 1977: 26. «Eppure questa straordinaria branca della conoscenza non è mai stata investigata in modo specifico e sistematico dai moderni ricercatori finché non ho deciso di occuparmene».

<sup>30</sup> Ivi: 72. «Il primo uomo ad affrontare questo problema armato di strumenti chirurgici e con una cognizione davvero scientifica delle leggi della crescita».

<sup>31</sup> Ci si riferisce al misconosciuto *Textbook of Biology* (1893, *Manuale di biologia*), che contiene un'appendice dedicata alla vivisezione (*Appendix about Dissection*): parti di essa vengono in tutta evidenza usate in *The Island of Dr Moreau* (Vallorani 1997). Sul ruolo di Huxley nella formazione di H.G. Wells e sulla genesi dello *scientific romance* in generale, si veda Pagetti 1980: 206-216.

Più laica e crudele è l'autocelebrazione di von Sasser, che esordisce negando ogni dichiarazione apologetica e rivendicando il ruolo di antropologo con la prosopopea secca e decisa del conquistatore che coltiva ben poche illusioni: «I am an anthropologist – not an apologist. [...] And I view human morality, in the final analysis, yeah, to be a purely instrumental attribute of social systems»<sup>32</sup>.

Nel processo di ricreazione, letterale, della vita e del profilo dei nativi, sterminati dalla precedente colonizzazione, la stirpe dei von Sasser ha di fatto generato un nuovo mondo, inventando un sistema di tradizioni e di usanze, innestandovi una parvenza di sistema legale, immaginando e diffondendo una teogonia completa, dei riti e delle abitudini tribali di fatto del tutto inventate dai bianchi (Self 2008: 307). In tutto questo, quindi, quando Erich rivela pomposamente al suo ascoltatore che «God is dead», persino Tom immagina chi lo abbia sostituito, attribuendosi il ruolo di suprema autorità e dichiarando senza tema di smentita che «all ideas of human free will die with him – or her, or it»<sup>33</sup>.

Che l'impresa moralizzatrice dello scienziato sia sempre e comunque solitaria è confermato peraltro dalla condizione esistenziale di entrambi i personaggi. Von Sasser, nella sua convinzione che «morality is always an instrumental affair»<sup>34</sup>, appare a Tom «more like a monarch than a social scientist. There was ruthless superiority in his every word and gesture to the Tayswengo, while the Anglos were courtiers: treated with civility, sometimes, yet no more powerful than those who served them»<sup>35</sup>. Una gerarchia precisa distanzia von Sasser da chiunque lo circonda, escludendo qualsiasi forma di complicità. Allo stesso modo, Moreau, prima di abbandonare la società civile, era stato sostenuto poco e male dai suoi colleghi e del tutto abbandonato dalle associazioni scientifiche. L'attacco reiterato dei giornalisti e la loro affermazione che vi fosse nei suoi esperimenti una crudeltà deliberata aveva chiuso il cerchio: di fatto «The doctor was simply howled out of the community»<sup>36</sup>.

Così lo scienziato faustiano, fatalmente solitario, replica se stesso, collocandosi in un universo i cui abitanti possono, nella catena gerarchica, essere solo suoi sottoposti, da lui stesso generati: creature, a tutti gli effetti, di una mente superiore ma dannata. E tuttavia, alla fine, almeno dal punto di vista

---

<sup>32</sup> Self 2009: 301. «Sono un antropologo – non un apologeta [...] E vedo le leggi morali degli uomini, in ultima analisi, sì, come un attributo meramente strumentale dei sistemi sociali».

<sup>33</sup> Ivi: 302. «Dio è morto. [...] Ogni fantasia sul libero arbitrio degli uomini muore con lui, o con lei, o con esso».

<sup>34</sup> Ivi: 311. «La moralità è sempre una questione strumentale».

<sup>35</sup> Ivi: 298. «Più come un monarca che come un ricercatore di scienze sociali. C'era una brutale altezzosità in ogni sua parola o gesto nei confronti dei Tayswengo, mentre gli Anglo erano semplici cortigiani: trattati con cortesia, a volte, eppure potenti tanto quanto chi li serviva».

<sup>36</sup> Wells 1977: 32. «Il dottore fu semplicemente espulso dalla comunità».

della creazione letteraria, l'operazione riesce: come scrive Valéry (2006: 71), «l'errore e l'impotenza funzionano».

## Bibliografia

- Althusser L., 1971, *Ideology and Ideological State Apparatuses* (1970), in *id.*, *Lenin and Philosophy and other Essays*, trans. B. Brewster, New York – London, Monthly Review Press: 121-76 – <http://www.marx2mao.com/Other/LPOE70ii.html> (ultima consultazione: 23/04/2013).
- Bal M., 1997, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, trans. Ch. Van Boheemen, University of Toronto Press.
- Bhabha H.K., 1987, *What Does The Black Man Want?*, «New Formations» 1: 118-124. (= *Remembering Fanon*)
- , 2003, *Democracy De-realized*, «Diogenes» 50: 27-35.
- Beer G., 1983, *Darwin's Plots. Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth Century Fiction*, London, Ark.
- Crace J., 2008, *The Butt by Will Self*, «The Guardian» 01/04/2008 – <http://www.guardian.co.uk/books/2008/apr/01/willself> (ultima consultazione: 24/04/2013).
- Darwin Ch., 1952, *The Origin of Species by Means of Natural Selection* (1859), *The descent of Man and Selection in Relation to Sex* (1871), Chicago, William Benton.
- Foucault M., 1976, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (1975), Torino, Einaudi.
- , 1980, *Power/Knowledge*, New York, Pantheon.
- , 1982, *The Subject & Power*, in Wallis B. (ed.), *Art After Modernism: Rethinking Representations*, New York, The New Museum of Contemporary Art: 417-432.
- Franzini E., 2007, *L'altra ragione. Sensibilità, immaginazione e forma artistica*, Milano, Il Castoro.
- , 2012, *Il metodo mitico e I cattivi pensieri*, «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico» 5.1 – <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/11061/10502> (ultima consultazione: 24/03/2013).
- Hingston M., 2008, *Will Self's The Butt examines liberal follies*, «Straight.com» 23/10/2008 – <http://www.straight.com/article-167020/will-self-butts-liberal-follies> (ultima consultazione: 24/04/2013).
- Huggan G., 2001, *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*, London – New York, Routledge.
- Levine G.H., 1988, *Darwin and the Novelists. Patterns of Science in Victorian Fiction*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- Merritt S., 2008, *Smoke, yes, but where's the fire?*, «The Observer» 13/04/2008 – <http://www.guardian.co.uk/books/2008/apr/13/fiction.willself> (ultima consultazione: 24/04/2013).
- Mucci C., 1998, *Tempeste. Narrazioni di esilio in Shakespeare e Karen Blixen*, Pescara, Edizioni Campus.

- Norris M., 1985, *Beasts of the Modern Imagination. Darwin, Nietzsche, Kafka, Ernst & Lawrence*, Baltimore – London, John Hopkins University Press.
- Pagetti C., 1980, *La fantascienza: la scienza come favola – la favola come ideologia*, in Russo L. (cur.), *La fantascienza e la critica*, Milano, Feltrinelli: 206-216.
- , 1995, *Incubi darwiniani*, in Wells H.G., *L'isola del Dottor Moreau*, Milano, Rizzoli: VI-XXXV.
- Philmus R.M., 1993, *The Island of Dr Moreau. A Variorum Text*, Athens – London, University of Georgia Press.
- Scarry E., 1985, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press.
- Self W., 2009, *The Butt. An Exit Strategy*, London – Berlin – New York, Bloomsbury. (2008)
- Spivak G.Ch., 1999, *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of Vanishing Present*, Harvard University Press.
- Taylor C., 2008, *Smoking Gun*, «The Guardian» 22/03/2008 – <http://www.guardian.co.uk/books/2008/mar/22/fiction.willself> (ultima consultazione: 24/04/2013).
- Valéry P., 1989, *Mon Faust*, in *id.*, *Opere poetiche*, a cura di G. Pontiggia, Milano, Guanda: 78-102.
- , 2006, *Cattivi pensieri (1942)*, Milano, Guanda.
- Vallorani N., 1997, *Hybridizing Science. The Patchwork Biology of Dr Moreau*, in «Cahiers Victoriens et Edouardiens» 46: 245-261.
- , 2012a, *Anti/corpi. Body politics e resistenza in alcune narrazioni contemporanee di lingua inglese*, Milano, Il Libraccio.
- , 2012b, *Democracy on the Rocks: Outlawing Law in Touristic Dystopias, From Vonnegut's Caribbean Islands to Self's Holiday resorts*, in Covi G. – Marchi L. (eds.), *Democracy and Difference. The us in Multidisciplinary and Comparative Perspectives. Papers from the 21st AISNA Conference*, Editrice Università degli Studi di Trento: 333-339. (I Labirinti; 145)
- , 2012c, *Para-paradisi. «Colonial agency», paradisi postcoloniali e invenzione dell'altro*, «Altre Modernità. Rivista di Studi Culturali e Letterari» 7 – <http://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/2166> (ultima consultazione: 24/04/2013).
- Wells H.G., 1893, *A Textbook of Biology*, London, W.B. Clive & Co.: 142-158.
- , 1975, *The Limits of Individual Plasticity (1895)*, in Philmus R.M. – Hughes R. (eds.), *H.G. Wells. Early Writings in Science and Science Fiction*, Berkeley, University of California Press: 36-39.
- , 1977, *The Island of Dr Moreau (1896)*, London, Signet Library.
- , 1995, *L'isola del Dottor Moreau*, Milano, Rizzoli.



## VICTOR FRANKENSTEIN, OVVERO IL PROMETEO MODERNO NELLA CINEMATOGRAFIA DEL XX SECOLO

Francesca Ripamonti

*And now, once again, I bid my hideous progeny go forth and prosper<sup>1</sup>.*

### I. INTRODUZIONE

*Frankenstein: or, the modern Prometheus* (*Frankenstein, o il moderno Prometeo*), comunemente conosciuto come *Frankenstein*, è un romanzo in lingua inglese, di genere *horror-fantascientifico* (Mario Praz in Shelley 1975: 17) scritto dall'autrice inglese Mary Shelley (vero nome Mary Wollstonecraft Godwin) tra il 1816 e il 1817, pubblicato nel 1818 e modificato dall'autrice per una seconda edizione, quella del 1831. Definito come «so very hideous an idea»<sup>2</sup>, *Frankenstein* supera, però, gli stereotipi del romanzo gotico, inaugurando tematiche di grande impatto in un'epoca in cui la ricerca stava accelerando enormemente le sue scoperte. Così, nell'intento di sfidare le leggi che regolano la vita e la morte, il protagonista, un giovane studioso di Ingolstadt, non solo dà inizio al controverso dibattito che ancora oggi divide etica e scienza ma inaugura soprattutto uno tra i più noti – e riusciti – casi di doppio letterario: quello dello scienziato

---

<sup>1</sup> Shelley 1986: 264. «E ora, ancora una volta, invito la mia orribile progenie a farsi avanti e a prosperare». Shelley 1994: 21. Tutte le citazioni in lingua inglese tratte dal romanzo rimandano all'edizione di Fairclough all'interno dei *Three Gothic novels* poiché essa include il testo originale del 1818, le note aggiunte all'edizione pubblicata in Francia nel 1823 e le revisioni del 1831. Salvo diversa indicazione, inoltre, tutte le traduzioni delle citazioni tratte dal romanzo sono di Paolo Bussagli.

<sup>2</sup> Shelley 1986: 259. «Un'idea così orrenda». Shelley 1994: 17.

Victor Frankenstein e del suo antagonista, la sua ‘creatura’, il ‘mostro’, spesso scambiati ed erroneamente ricordati con lo stesso nome. Dalla pubblicazione del libro, il nome Frankenstein è entrato nella cultura popolare in ambito letterario, cinematografico, televisivo e, per estensione, bioetico. A quasi due secoli di distanza, questo romanzo, oltre ad essere una delle opere più lette in tutto il mondo, continua ad essere fonte di ispirazione per film, rappresentazioni e spettacoli. Numerosissimi, infatti, sono stati gli adattamenti teatrali e le versioni cinematografiche costruite sulla figura del tormentato ricercatore alle prese con il frutto dei suoi esperimenti illeciti e proibiti.

Scopo di questo contributo sarà pertanto quello di analizzare la figura dello scienziato Frankenstein da tre prospettive distinte: la genesi del personaggio direttamente nella mente, ancor prima che dalla penna, di Mary Shelley; il ritratto dell’uomo di scienza così come emerge dalla narrazione della giovane autrice e, infine, la fortuna del dottor Frankenstein al cinema. Esaminando la vastissima filmografia del xx secolo, verranno selezionate quattro trasposizioni cinematografiche che, a vario titolo – anche con forti adattamenti e parodie rispetto alla versione originale – abbiano rappresentato Frankenstein rispettivamente come ‘scienziato umano’, ‘scienziato pazzo’, ‘apprendista stregone’ e ‘medico pericoloso’.

## 2. GENESI DEL PERSONAGGIO

Le circostanze che portarono alla creazione del personaggio Victor Frankenstein sono note e ben documentate. È la stessa Mary Shelley che le racconta nella prefazione alla prima edizione del romanzo (1818). In primo luogo, l’eredità intellettuale trasmessale prima dai genitori William Godwin<sup>3</sup> e Mary Wollstonecraft<sup>4</sup> e, successivamente, dal marito Percy Bysshe Shelley<sup>5</sup> incise considerevolmente sulla formazione della giovane:

---

<sup>3</sup> William Godwin (1756-1836) giornalista, politico, filosofo progressista e romanziere inglese. È considerato uno dei primi esponenti dell’utilitarismo e il primo sostenitore dell’anarchismo moderno (cfr. Marshall in Godwin 1997: 7-20).

<sup>4</sup> Mary Wollstonecraft (1759-1797) scrittrice radicale e pioniera del femminismo. La fama che circonda questa donna è legata soprattutto al libro *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), un caposaldo nelle rivendicazioni dei diritti delle donne, di cui nel titolo, e della causa femminista (Moschini 2003: 28.).

<sup>5</sup> Percy Bysshe Shelley (1792-1822) critico e poeta romantico rivoluzionario. Espulso dall’Università di Oxford per uno scritto sull’ateismo, ruppe con la nobile famiglia per sposare la sedicenne Harriet Westbrook, con la quale iniziò un’esistenza errabonda, guadagnandosi la fama di sovversivo. Nel 1813 si innamorò di Mary, figlia del filosofo William Godwin, e Harriet, disperata, si suicidò. Nel 1822 Shelley si stabilì con Mary in un paesino vicino a Lerici, in Liguria, dove naufragò durante una gita in barca (Buffoni 2012).



It is not singular that, as the daughter of two persons of distinguished literary celebrity, I should very early in life have thought of writing. [...] My husband, however, was from the first, very anxious that I should prove myself worthy of my parentage, and enrol myself on the page of fame<sup>6</sup>.

Non meno influenti furono le recenti teorie pseudo-scientifiche da cui Mary era attratta e la cui conoscenza era certamente legata alle frequentazioni familiari. In particolare, gli esperimenti condotti da Humphrey Davy, Erasmus Darwin, Luigi Galvani e Giovanni Aldini<sup>7</sup> furono cruciali per l'elaborazione del suo modello di scienziato (Mellor 1995: 108):

They talked of the experiments of Dr. Darwin, [...] who preserved a piece of vermicelli in a glass case, till by some extraordinary means it began to move with voluntary motion. Perhaps a corpse would be re-animated; galvanism had given token of such things: perhaps the component parts of a creature might be manufactured, brought together, and endued with vital warmth<sup>8</sup>.

L'idea di galvanizzare la materia inanimata e, tramite procedimenti misteriosi, restituire la vita ai cadaveri era per Mary una necessità oltre che un intenso interesse. Lei che già si sentiva causa e al contempo vittima – se pur involontaria – della morte della madre deceduta per un'infezione *post partum*, conobbe ancora adolescente il dolore terribile della perdita di tre

---

<sup>6</sup> Shelley 1986: 259s. «Non è strano che io, figlia di due persone di celebre fama letteraria, abbia pensato molto presto a scrivere. [...] Mio marito, comunque, ebbe sempre un gran desiderio che mi dimostrassi degna della mia famiglia e che scrivessi il mio nome nel libro della fama». Shelley 1994: 17s.

<sup>7</sup> Sir Humphry Davy, (1778-1829) chimico e inventore inglese. Fondatore dell'elettrochimica, è ricordato per la scoperta di sei nuovi elementi (tra cui cloro, potassio e iodio), cfr. Pizzi 2004: 49s. Erasmus Darwin (1731-1802) medico, filosofo, naturalista e poeta inglese, è ricordato per aver scritto *Zoonomia, or, the Laws of Organic Life* (*Zoonomia o Le leggi organiche della vita*), un'opera in due volumi che tratta di medicina, fisiologia, anatomia e patologia e che anticipa alcune idee base della teoria dell'evoluzione, poi meglio sviluppate dal nipote, Charles Darwin (Osborn 2010: 11). Luigi Galvani (1737-1798) fisiologo, fisico e anatomista italiano, conducendo esperimenti su rane e osservando il rapporto tra movimento dei muscoli e carica elettrostatica, ipotizzò una relazione fra elettricità e vita (Bernardi 2001: 101s.). Giovanni Aldini (1762-1834) fisico italiano, nipote di Luigi Galvani, incentrò i suoi studi sulle applicazioni dell'elettricità in campo medico asserendo che in determinate condizioni sarebbe possibile riportare in vita un cadavere mediante stimoli elettrici (Parent 2004: 577s.).

<sup>8</sup> Shelley 1986: 263. «Parlarono degli esperimenti del dottor Darwin [...] che aveva conservato un pezzetto di verme in un contenitore di vetro fino a quando, per qualche straordinaria ragione, iniziò a muoversi di moto volontario. Forse un cadavere poteva essere rianimato; il galvanismo aveva dato adito a tali possibilità: forse si sarebbero potute produrre le parti componenti di una creatura, metterle insieme e dotarle di calore vitale». Shelley 1994: 20.

figli (solo il quarto le sopravvisse). Questi eventi, senza dubbio, contribuirono ad accrescere il suo richiamo verso un indomito demiurgo che vincesses la morte (Campaniolo 2003). Il passo, poi, verso l'elaborazione dello studioso ribelle che conduce esperimenti 'proibiti' nel tentativo di annullare la morte fu davvero breve e sicuramente favorito anche dai riferimenti letterari scelti da Mary, mediati sia dalle letture familiari che dagli interessi specifici del marito, nonché da tutta un'epoca, quella romantica, particolarmente affascinata dalle figure di orgogliosi e impavidi rivoluzionari. Così il Satana del *Paradiso Perduto* di Milton, il Doctor Faustus dell'omonima tragedia di Marlowe e il Prometeo della mitologia antica (presente nel sottotitolo del romanzo) diventarono i modelli di una sfida, quella dell'uomo che cerca di trascendere i limiti della propria condizione per diventare simile a Dio (Ceserani – Domenichelli – Fasano 2007: *ad voces*).

L'occasione che permise di ordinare tutti questi elementi per dar vita al personaggio del dottor Frankenstein fu il soggiorno che Mary, in compagnia del marito e di un gruppo di quattro intellettuali, trascorse a Villa Diodati, la residenza che Lord Byron aveva affittato sul lago di Ginevra. Era l'estate del 1816 e l'intera brigata, per vincere la malinconia causata dal tempo uggioso<sup>9</sup>, decise di cimentarsi in una sorta di gara con l'obiettivo di creare storie dell'orrore. Mary accolse la sfida con entusiasmo e, dopo aver provato con svariati soggetti, raccontò di aver avuto un incubo nel quale immaginò «the stupendous mechanism of the Creator of the world»:

I saw the pale student of unhallowed arts kneeling beside the *thing* he had put together. I saw the hideous phantasm of a man stretched out, and then, on the working of some powerful engine, show signs of life, and stir with an uneasy, half vital motion<sup>10</sup>.

Il mattino seguente Mary riportò su carta il suo incubo e, incoraggiata dal marito, concepì *Frankenstein, o il Prometeo moderno*. Unica a portare a termine la sfida lanciata da Byron, Mary Shelley nella prefazione formalizzò l'ambiguità stessa del suo scritto. Si trattava di un lavoro di immaginazio-

---

<sup>9</sup> L'anno 1816 fu chiamato «l'anno senza estate» a causa delle anomalie climatiche. Gelate estive, tempeste di neve rossa, forte abbassamento della temperatura, piogge e inondazioni furono attribuite all'immissione di grandi quantità di cenere e polvere negli strati superiori dell'atmosfera dovute all'eruzione del vulcano Tambora, nell'isola di Sumbawa (attuale Indonesia), avvenuta nell'aprile 1815 (Del Vita – Lombardi – Maggino – Pardini 1998: 71).

<sup>10</sup> Shelley 1986: 263. «Lo stupendo meccanismo del Creatore del mondo [...]. Vidi il pallido studioso di una scienza proibita, inginocchiato accanto alla cosa che aveva messo insieme. Vedevo l'orribile forma di un uomo disteso, e poi, grazie all'opera di una macchina potente, il cadavere mostrava segni di vita e si sollevava con movimento difficoltoso, solo parzialmente vitale». Shelley 1994: 20.

ne e di fantasia, legato alla letteratura gotica e ai suoi stereotipi narrativi, ma soprattutto un'opera nuova per la paternità attribuita dichiaratamente alle scienze naturali:

I have not considered myself as merely weaving a series of supernatural terrors [...]. The event on which this fiction is founded has been supposed, by Dr. Darwin, and some of the physiological writers of Germany, as not of impossible occurrence<sup>11</sup>.

### 3. IL DOTTOR VICTOR FRANKENSTEIN, SCIENZIATO

Chi era allora Frankenstein? Un eccentrico sperimentatore o un misterioso demiurgo? Un medico naturalista oppure un alchimista tra telescopi, batterie galvaniche, alambicchi e altre apparecchiature di ricerca? Secondo Mellor (1995: 107), nelle intenzioni di Mary Shelley Victor Frankenstein è il ricercatore di una conoscenza proibita e, come tale, punito per l'erroneità del suo gesto. Come già nell'antichità Prometeo, per permettere agli uomini di essere come Dio, rubò il fuoco dall'Olimpo e lo donò all'umanità, allo stesso modo Victor Frankenstein, per oltrepassare i limiti della conoscenza umana, aspira a dominare i fenomeni che regolano la vita e la morte. Victor è lo scienziato in competizione con la divinità: gioca a fare Dio, anzi lo sfida, plasmando dal nulla un nuovo essere umano con l'ausilio della scienza (Palma 2007: 9). «To examine the causes of life»<sup>12</sup> diventa per lui una vera ossessione e una pulsione irrefrenabile. Tale è l'ardore che Victor infonde nella propria ricerca che ne diviene schiavo. Per ben due anni, lo scienziato-demiurgo vive in totale isolamento trascurando la propria salute, la famiglia e persino gli affetti. Unica ragione di vita è l'ambizione della creazione:

I had worked hard for nearly two years, for the sole purpose of infusing life into an inanimate body [...]. A new species would bless me as its creator and source; many happy and excellent natures would owe their being to me<sup>13</sup>.

La ricompensa per tanto tenace perseveranza non tarda ad arrivare, infatti:

---

<sup>11</sup> Shelley 1986: 267. «Ho cercato di far qualcosa di più che non collegare insieme una serie di trame terrificanti e soprannaturali [...] Il caso di cui tratta questo romanzo è stato giudicato possibile dal dottor Darwin e da altri fisiologi tedeschi». Shelley 1994: 22.

<sup>12</sup> Shelley 1986: 311. «Esaminare le cause della vita». Shelley 1994: 52.

<sup>13</sup> Shelley 1986: 314. «La vita e la morte mi sembravano limiti ideali che per primo avrei oltrepassato [...]. Una nuova specie mi avrebbe benedetto come il suo creatore e la sua sorgente; molti esseri felici ed eccellenti avrebbero dovuto a me la loro vita». Shelley 1994: 54.

After days and nights of incredible labour and fatigue, I succeeded in discovering the cause of generation of life; nay, more I became myself capable of bestowing animation upon lifeless matter<sup>14</sup>.

Mosso dall'orgoglio della propria scoperta, il dottor Frankenstein non indaga però i risvolti che la creazione della vita comporta e non ne comprende per tempo il fallimento. La sua tanto desiderata 'opera' – in cui vede la possibilità di vincere la morte – gli sfugge di mano. Diventa 'antagonista'. Indifferente ai richiami della ragione, lo scienziato percepisce troppo tardi la potenza della propria creazione e la rovina che può derivarne.

Il momento della verità arriva quando, ormai stremato dall'inseguimento del nemico al quale ha infuso la vita, Victor incontra il capitano Walton, ricercatore anch'egli, ma di 'conoscenza e saggezza', tra i ghiacci del Polo Nord. Solo allora il dottor Frankenstein ammette la propria sconfitta e lo fa nel tentativo di salvaguardare l'entusiasta esploratore dal dolore e dai pericoli mortali che la ricerca compulsiva porta con sé. Ossessionato dalla possibilità di infondere la vita, Victor in quella ricerca si era dannato e da quella stessa ricerca era stato maledetto. Condannato a vivere fino al momento in cui avrebbe ucciso il frutto della sua esasperante indagine, egli decide di raccontare la sua impossibile e incredibile vicenda, ammonendo il giovane capitano sulle pericolose implicazioni che ogni folle 'viaggio' comporta:

Learn from me, if not by my precepts, at least by my example, how dangerous is the acquirement of knowledge, and how much happier that man is who believes his native town to be the world, than he who aspires to become greater than his nature will allow<sup>15</sup>.

#### 4. IL DOTTOR VICTOR FRANKENSTEIN AL CINEMA

Accolto sfavorevolmente dalla critica come esordio letterario di un adolescente<sup>16</sup>, *Frankenstein* sembrava destinato all'oblio prima che fosse

---

<sup>14</sup> Shelley 1986: 312. «Dopo notti e giorni di lavoro e fatiche immani pervenni a scoprire le cause della generazione e della vita; no, di più, fui in grado di dare vita alla materia inanimata». Shelley 1994: 53.

<sup>15</sup> Shelley 1986: 313. «Imparate dal mio esempio, se non dalle mie parole, quanto sia pericoloso acquisire la conoscenza e quanto sia più felice l'uomo convinto che il suo paese sia tutto il mondo, di colui che aspira a un potere più grande di quanto la natura non conceda». Shelley 1994: 53.

<sup>16</sup> Nel 1818 Mary Shelley consegnò il romanzo al marito Percy, il quale lo sottopose all'editore Lackington facendolo passare per il manoscritto di un giovane autore (Pabst-Kastner 2003).

terminata la prima tiratura. Invece, dopo aver resistito al tentativo di autodistruzione dei protagonisti attuato nel libro per mano dello stesso Frankenstein, la vicenda si è riprodotta negli anni con una varietà e fertilità tali che persino lo scienziato avrebbe temute e, sicuramente, scongiurate (O'Flinn 1995: 21). È soprattutto col cinema che il dottor Frankenstein e il suo antagonista incontrano enorme successo e fortuna. Il grande schermo ha letteralmente 'saccheggiato' il libro di Mary Shelley, tanto che tentare una filmografia davvero completa è un'impresa praticamente impossibile. La produzione di film e cortometraggi su *Frankenstein* è sconfinata e ha ricevuto riscontri di critica e pubblico molto diversificati<sup>17</sup>. Il personaggio letterario di Frankenstein si è alternativamente sdoppiato tra un'aberrazione umana creata con resti e membra di cadaveri rubati nei cimiteri e un pazzo e diabolico scienziato che, aiutato da un fulmine, dà vita a un mosaico di carne. Tuttavia, questa iconografia è solo frutto delle più stravaganti idee dei registi e per nulla fedele alla versione originale. Quella che segue è, piuttosto, una selezione, in ordine cronologico, di quattro pellicole di un certo rilievo incentrate sul dottor Frankenstein, a partire dall'avvento del cinematografo. Seguendo la classificazione dei ricercatori francesi Alexis Martinet e Jacques Jouhaneau che hanno individuato otto tipologie di 'scienziato cinematografico', si sono scelte quelle trasposizioni – anche parodistiche – che hanno rappresentato Frankenstein rispettivamente come 'scienziato umano', 'scienziato pazzo', 'apprendista stregone' e 'medico pericoloso'<sup>18</sup>.

#### 4.1 SCIENZIATO UMANO: *FRANKENSTEIN* (1910)

Anche se il film con Boris Karloff è generalmente ricordato come il *Frankenstein* 'originale', il primo adattamento del romanzo di Mary Shelley è in realtà un cortometraggio muto del 1910, della durata di tredici minuti realizzato in tre giorni presso gli Edison Studios nel Bronx, a New York. Questa è una pellicola interessante da guardare non solo per ragioni puramente storiche – è stato il primo vero film *horror* del mondo, sebbene apparentemente mai

<sup>17</sup> Dall'avvento del cinematografo *Frankenstein* è stato oggetto di un altissimo numero di film (tra i più alti, per un romanzo, che la storia del cinema ricordi) come è rilevato da IMDb (Internet Movie Database), archivio d'informazione online su film, attori e registi. IMDb rende conto, al maggio 2013, di 81 film che hanno come personaggi lo scienziato Frankenstein e il mostro – cfr. <http://imdb.com> (ultima consultazione: 13/06/2013).

<sup>18</sup> Nel 1997, presso il Centre National de la Recherche Scientifique e del Conservatoire National des Arts et Métiers, Jacques Jouhaneau, con il connazionale Alexis Martinet, ha visionato trentamila film per analizzare nel dettaglio seicento figure di scienziati. I risultati dello studio hanno permesso di costruire un sistema di otto categorie: «Medici pericolosi, scienziati pazzi, apprendisti stregoni, inventori svitati, umani, utopisti, eroi, storici» (Fedrigo 2011: 27).

pubblicizzato come tale in quanto neppure la stessa Edison Company sembrava consapevole della novità che stava proponendo (Groves, 2001) –, ma anche perché è l'unica pellicola in cui lo scienziato dà vita alla creatura servendosi soltanto dell'alchimia. Il regista Searle Dawley, infatti, ci presenta il dottor Frankenstein alle prese con un gran calderone di metallo dal quale esce, dopo aver mescolato una serie di ingredienti, un mostro capelluto. Niente fulmini o diavolerie meccaniche, allora, ma una spettacolare reazione chimica e una densa nube di fumo sono alla base del «mystery of life», del «mistero della vita» perseguito dal giovane studente durante due anni di intenso studio. Il secondo elemento degno di nota e che contraddistingue questo adattamento dai successivi è che sia la professione dello scienziato che la sua 'ambiziosa' ricerca non sono centrali nella storia. Essi sono solo elementi di contorno al personaggio Frankenstein e aiutano a caratterizzarlo meglio. Nonostante la brevità della proiezione, è infatti chiaro sin dalle prime scene che è Elizabeth – la futura sposa di Victor – la sua unica ragione di vita; non certo l'aspirazione a creare «the perfect human being», «l'essere umano perfetto». Questo è testimoniato sia dai pianti che accompagnano la partenza del giovane Victor per il *college* (forse troppi, per una pellicola di soli 13 minuti) che dalla lettera appassionata che l'amato scrive alla propria *sweetheart* promettendole amore eterno e il matrimonio non appena il suo 'capolavoro' sarà terminato. Stesso copione per le scene del matrimonio, dove i baci e gli abbracci degli sposi hanno il sopravvento persino sul «mostro». Infatti, dopo un'iniziale gelosia che lo spinge – mai minaccioso, tuttavia – a spaventare ripetutamente i due, «the monster», commosso dal vero amore manifestato dalla coppia, deciderà di togliere il disturbo sparendo nello specchio della loro camera matrimoniale – quello stesso specchio che per primo aveva evidenziato la deformità del suo aspetto.

Senza toccare i complessi temi del romanzo, il film esalta sentimentalismo e *pathos* suggellati dalla frase finale: «the creation of an evil mind is overcome by love and disappears», che sancisce l'umanità e la benevolenza di questo scienziato la cui «better nature» si afferma su quella «evil mind» che ne aveva guidato i primi esperimenti in laboratorio<sup>19</sup>.

#### 4.2 SCIENZIATO PAZZO: *FRANKENSTEIN* (1931)

Inserito nel 1991 all'ottantasettesimo posto del National Film Registry, la classifica dei cento migliori film statunitensi di tutti i tempi, il *Frankenstein* diretto dall'inglese James Whale nel 1931 è considerato un capolavoro del

<sup>19</sup> Shelley 1986: 313. «La creazione di una mente malvagia è vinta dall'amore e scompare». «Animo migliore». «Mente malvagia». Shelley 1994: 53.

genere *horror* fantascientifico insieme a *The Invisible Man* (1933, *L'uomo invisibile*), dello stesso regista. Questa produzione, secondo Fedrigo (2011: 27), è un esempio significativo di come il cinema abbia spesso rappresentato – e modificato – la figura dello scienziato, assecondando le richieste e le necessità del momento storico contingente. Infatti, sulla scia del grande successo del film *Dracula* di Tod Browning, del 1931, la Universal decise di fare un grosso investimento con *Frankenstein*. Oltre che una vantaggiosa impresa commerciale, il film aveva una vera e propria missione: si trattava di lanciare uno *scary movie*<sup>20</sup> che fosse per il pubblico una distrazione dai veri orrori che il clima politico ed economico contemporaneo stava generando.

Così la Universal bissò il successo *horror* azzeccando praticamente tutto: scelse bene il soggetto, il regista, gli attori, i truccatori, la sceneggiatura e i fotografi, ma soprattutto seppe cogliere un momento molto favorevole al cinema *horror*, perché il film nasceva in un contesto storico dominato da paure e ansie tra le più dolorose della storia dell'Occidente a causa dei recenti crolli economici e degli emergenti fantasmi dittatoriali che animavano con grande bellicosità la propaganda politica di buona parte dell'Europa (Poupard 2007). Lo scienziato Frankenstein (nel film è il barone Henry, impersonato dall'attore Colin Clive) diventa il modello iconografico dello sperimentatore 'pazzo' perché utilizza le proprie conoscenze per esperimenti fuori dai limiti e dal controllo della società. Ha una pulsione inconscia di possesso, vuole creare per possedere, dominare per stare sopra le cose, e non dentro ad esse, contemplandole e aiutandole a crescere (Giordano 2010). In questa logica, si spiega l'audace frase – poi censurata – che il barone Frankenstein pronuncia dopo aver dato la vita alla sua creatura «It's alive! Now I know what it feels like to be God!»<sup>21</sup>.

L'esperimento sembra riuscire: parti di cadaveri vengono assemblate ed una 'creatura' con il cervello di un criminale prende vita. Il sogno di onnipotenza dello scienziato pazzo è però destinato ad infrangersi presto. Ben lo sapevano sia il produttore Leammle che il regista Whale, i quali volutamente – quasi alla ricerca di un effetto catartico – presentarono il frutto di questa folle impresa come orribile e disgustoso. Jack Pierce, mago del trucco della Universal, contribuì a fissare l'immagine dell'attore Boris Karloff a quella del mostro tormentato dall'odio per un creatore che aveva osato farlo così imperfetto. Pesante *make-up*, testa piatta, osso frontale spezzato e guance affossate ottenuti con la sovrapposizione di strati di mastice e l'estrazione di

<sup>20</sup> La produzione di film *horror* da parte della *Universal* fu davvero generosa negli anni Trenta: *Dracula* (1931), *Frankenstein* (1931), *The Mummy* (1932), *The Bride of Frankenstein* (1935), *Dracula's Daughter* (1936), *Son of Frankenstein* (1939) e *The Wolf Man* (1941). Un'indagine sulle tematiche di questi film mostra quali fossero le reali paure, i pensieri, i sogni e le speranze degli Americani di allora (Poupard 2007).

<sup>21</sup> «È vivo. Ora so cosa si prova ad essere Dio».

un ponte dentale consegnarono al pubblico un essere malvagio e aggressivo, perennemente in lotta con Frankenstein, fino allo scontro finale nel quale, però, contrariamente allo scritto di Mary Shelley, solo il mostro rimarrà agonizzante (Giordano 2010).

Una pietra miliare nella *hall of fame* cinematografica del terrore, il film colpisce soprattutto per la modernissima fattura e per la sceneggiatura esemplare che conserva una certa impostazione teatrale, specialmente nelle scene in laboratorio. Non mancano nel pregevole amalgama narrativo sequenze memorabili e suggestive come l'incontro col cieco e con la bambina che riescono ad illuminare le più cupe atmosfere gotiche di tutto l'adattamento.

#### 4.3 APPRENDISTA STREGONE: *FRANKENSTEIN JUNIOR* (1974)

Con *Frankenstein junior* della Hammer Film Production, casa produttrice britannica specializzata nel genere *horror*, lo scienziato Victor diventa il dottor Frederick Frankenstein (con pronuncia modificata in 'Frankenstin' per distinguersi dal nonno, il ricco barone Victor von Frankenstein, di cui il nipote respinge le teorie mediche considerate assurde), un neurochirurgo e professore universitario statunitense, che, recatosi in Transilvania per ricevere l'eredità lasciategli dall'avo, decide, suo malgrado, di ripetere l'esperimento incompiuto dall'antenato: cercare di rianimare un essere assemblato con parti di cadaveri. Più che una parodia, questa pellicola è una reinvenzione della nota storia di Mary Shelley, carica di comicità esilarante e di alta suggestione magistralmente trasmesse sia dalla coinvolgente messa in scena<sup>22</sup>, che dall'eccellente scelta di nuovi personaggi, interpretati da un cast di attori bravissimi a partire da Gene Wilder nel ruolo del dottor Frankenstein e dal suo obbediente aiutante Igor, Marty Feldman.

Riprendendo la classificazione di Jouhaneau, in questa pellicola il dottor Frankenstein è un vero 'apprendista stregone', in quanto è «sperimentatore di nuove tecniche sia in ambito biologico che tecnologico», seppur con risultati comici e ridicoli (a causa della sbadataggine di Igor, alla creatura viene trapiantato un cervello 'anormale' al posto di quello di un famoso scienziato). Inoltre, per definizione, questo uomo di scienza è «megalomane e calcolatore e, per sete di conoscenza, trasformerebbe persino se stesso» (Fedrigo 2011: 28s.). Ironicamente, questo è ciò che accade anche a Frederick, il quale, nel tentativo di trasferire la sua intelligenza alla creatura, ne riceve in

<sup>22</sup> Il regista Mel Brooks ha girato il film interamente in bianco e nero adottando una fotografia e uno stile da cinema muto per riprendere esteticamente i toni dei primi film di genere; inoltre, si è persino avvalso degli stessi impianti e attrezzi di scena usati negli anni Venti-Trenta in modo a avvicinarsi il più possibile all'atmosfera dei primi *Frankenstein*.



cambio – per nulla contrariato – il suo *Schwanzstucker*, ovvero la disumana virilità del mostro<sup>23</sup>.

Tra le pellicole più conosciute al mondo, *Frankenstein junior* non è solo una parodia del film di Whale ma un film capace di accompagnare lo spettatore per tutta la vita: lo vedi la prima volta e lo trattienni, lo impari a memoria, fotogramma dopo fotogramma, eppure ogni volta lo rivedi come se fosse la prima. Ci si domanda come possa il meccanismo del comico funzionare ogni volta esattamente allo stesso modo, anzi meglio: perché sapere in anticipo quello che succederà ne aumenta la dose di comicità. La risposta sta nella bravura di Mel Brooks, specialista in parodie, che è riuscito a fondere tutti gli ingredienti con uno stile, un'intelligenza, una raffinatezza di riferimenti e una fantasia di livello così alti da meritarsi un posto nell'olimpo dei creatori del comico, un genere tra i più difficili, tali e tanti sono i rischi di cadute.

#### 4.4 MEDICO PERICOLOSO: MARY SHELLEY'S FRANKENSTEIN (1994)

Il 'medico pericoloso' incarna «lo smarrimento della professione medica» (Fedrigo 2011: 27). Questo scienziato perde totalmente i propri valori morali ed etici a causa di errori legati a vicende professionali o personali. È il caso del dottor Frankenstein protagonista del film *Mary Shelley's Frankenstein* (1994), interpretato e diretto da Kenneth Branagh, che, per ribellarsi alla morte della madre deceduta dando alla luce il fratellino William, ambisce a studiare come riportare in vita i morti. Per primo, crea un essere mostruoso assemblando il cervello dell'anziano professor Waldman, parti del cadavere del suo assassino e pezzi di placenta di donne incinte. Inorridito dal proprio esperimento, lo scienziato presto ripudia la sua creatura, ignaro, però, delle conseguenze. Il 'mostro', infatti, ritorna da Victor per chiedere una compagna, ma ingannato e tradito, si vendica sul suo creatore estirpando il cuore di Elisabeth, sua novella sposa. Con una pesante infedeltà al romanzo, il dottore raccoglie il corpo dell'amata e procede alla sua ricomposizione. Ne esce un nuovo mostro con sembianze di donna. Accortasi di essere una creatura spaventosa e di essere contesa tra lo scienziato e il mostro, la nuova Elisabeth decide di darsi fuoco.

Con la resurrezione di Elisabeth, ancor più che nella grande scena della creazione del mostro, Branagh-Frankenstein conferma di essere alla deriva della propria etica professionale. Lo scienziato procede in bilico tra struggimento sentimentale e delirio di onnipotenza (Anselmi 1995), intensificati – alla maniera della tragedia classica – da un raccapricciante crescendo di

<sup>23</sup> Ovvero, il suo enorme pene, deformazione di *Schwanzstück*, composto con i termini tedeschi *Schwanz*, 'coda' ma anche 'pene', e *Stück*, 'pezzo'.

reticoli di cicatrici, fiamme, catene e scariche elettriche. L'urlo e il furore ripetutamente associati allo scienziato, poi, ne sanciscono la pericolosità (Kezich 1995).

Accettate le licenze rispetto al romanzo (ragion per cui quel titolo *Frankenstein di Mary Shelley*), lo spettacolo messo in scena da Branagh velatamente nasconde un sapore commerciale con barocchismo eccessivo e teatralità isterica, energica e furiosa come il suo autore, regista potente ed interprete sanguigno. Rimane la delusione a fine visione, perché neppure questa pellicola riesce a dare all'icona di Frankenstein quell'immagine cinematografica che meriterebbe ma che rimane ancora qualcosa di difficilmente resuscitabile dalla pagina di Mary Shelley.

## 5. CONCLUSIONI

Far rivivere sullo schermo storie ammantate di mito come quella di Frankenstein richiede alla regia e alla sceneggiatura grandi dosi di creatività, coraggio e anche comicità, nonché una serie di licenze – variamente funzionali o azzeccate – rispetto al romanzo originale. In ciascuna delle pellicole analizzate i registi hanno preferito evidenziare la spettacolarità del racconto, limitandosi ad accentuare varie tipologie di scienziato alle prese, a turno, con l'incontrollabilità del risultato, la fuga dal limite o l'opposizione tra bene e male. Questi sono purtroppo distorsioni e limiti comuni a molte delle riletture di *Frankenstein* con scopo cinematografico, ancora lontane dall'etica, così presente, invece, nell'opera di Mary Shelley.

## Bibliografia

- Anselmi M., 1995, «*Mary Shelley's Frankenstein*»: scheda critica, «l'Unità» 10/02/1995 – <http://www.comingsoon.it/Film/Scheda/Trama/?key=35248&film=Frankenstein-di-Mary-Shelley> (ultima consultazione: 13/06/2013).
- Bernardi W., 2001, *The controversy over animal electricity in 18<sup>th</sup> century Italy: Galvani, Volta, and others*, «Nuova Voltiana» 1: 101-114 – [http://ppp.unipv.it/Collana/Pages/Libri/Saggi/NuovaVoltiana\\_PDF/quattro.pdf](http://ppp.unipv.it/Collana/Pages/Libri/Saggi/NuovaVoltiana_PDF/quattro.pdf) (ultima consultazione: 13/06/2013).
- Buffoni F., 2012, *Percy B. Shelley, Come un fruscio d'ali*, Milano, Corriere della Sera – [http://www.francobuffoni.it/upload/document/shelley\\_introduzione.pdf](http://www.francobuffoni.it/upload/document/shelley_introduzione.pdf) (ultima consultazione: 13/06/2013).
- Campaniolo M., 2003, *Chi era Victor Frankenstein?* – <http://www.margheritacampaniolo.it/frank.htm> (ultima consultazione: 13/06/2013).
- Ceserani R. – Domenichelli M. – Fasano P. (cur.), 2007, *Dizionario dei temi letterari*, 3 voll., Milano, Garzanti.

- Del Vita A. – Lombardi E.C. – Maggino F. – Pardini E. – Rocchetti A., 1998, *L'alta mortalità nel 1816-17 e «gli inverni del vulcano»*, «Bollettino di Demografia Storica» 29: 71-84.
- Fedrico P., 2011, *Il cinema che parla di sostenibilità*, Tesi di laurea per Master della Comunicazione e della scienza, Università di Trieste – <http://digitallibrary.sissa.it/bitstream/handle/1963/6205/Fedrico.pdf> (ultima consultazione: 13/06/2013).
- Giordano B., 2010, *Frankenstein 1931* – [http://www.cinemalia.it/index2.php?option=com\\_content&do\\_pdf=1&id=5573](http://www.cinemalia.it/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=5573) (ultima consultazione: 21/03/2014).
- Godwin W., 1997, *L'Eutanasia dello Stato*, a c. di P. Marshall, trad. di P. Adamo, Milano, Elèuthera. (Ed. orig.: *The Anarchist Writings of William Godwin*, ed. by P. Marshall, London, Freedom Press, 1986) – [http://www.eleuthera.it/files/materiali/Godwin\\_Eutanasia\\_dello\\_stato.pdf](http://www.eleuthera.it/files/materiali/Godwin_Eutanasia_dello_stato.pdf) (ultima consultazione: 13/06/2013).
- Groves A., 2001, *Fright Site Reviews and Commentary* – <http://www.fright.com/edge/index.htm> (ultima consultazione: 13/06/2013).
- Jouhaneau J., 1994, *Les scientifiques vus par les cinéastes*, in Martinet A. (éd.), *Le cinéma et la science*, Paris, CNRS Éditions: 248-61.
- Kezich T., 1995, «*Mary Shelley's Frankenstein*»: scheda critica, «Il Corriere della Sera» 11/02/1995 – [http://www.apav.it/mat/tempolibero/cinemaematematica/ideeimprobabili/Frankenstein\\_di%20Mary\\_Shelley.pdf](http://www.apav.it/mat/tempolibero/cinemaematematica/ideeimprobabili/Frankenstein_di%20Mary_Shelley.pdf) (ultima consultazione: 13/06/2013).
- Mellor L., 1995, *A Feminist Critique of Science*, in Botting F. (ed.), *Frankenstein: Contemporary Critical Essays*, London, Macmillan: 107-139.
- Moschini L., 2003, *Mary Wollstonecraft*, «Il Paese delle donne» 5 – <http://www.consiglieraparitaroma.it/public/files/Moschini%20Wollstonecraft.pdf> (ultima consultazione: 13/06/2013).
- O'Flinn P., 1995, *Production and Reproduction: The Case of Frankenstein*, in Botting F. (ed.), *Frankenstein: Contemporary Critical Essays*, London, Macmillan: 21-47.
- Osborn F.H., 2010, *Dai greci a Darwin. Disegno storico dello sviluppo dell'idea dell'evoluzione*, trad. di G. Nobili, Roma, Robin Edizioni.
- Pabst-Kastner C., 2003, *A Biographical Sketch of Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851)* – <http://www.victorianweb.org/previctorian/mshelley/bio.html> (ultima consultazione: 13/06/2013).
- Palma V., 2007, *Il Frankenstein di Mary Shelley*, Laurea Specialistica in Tecnologie e didattica delle lingue, Università degli Studi di Palermo, [http://graficogadda.wikispaces.com/file/view/frankenstein\\_tesidilaurea.pdf/297458090/frankenstein\\_tesidilaurea.pdf](http://graficogadda.wikispaces.com/file/view/frankenstein_tesidilaurea.pdf/297458090/frankenstein_tesidilaurea.pdf) (ultima consultazione: 21/03/2014).
- Parent A., 2004, *Giovanni Aldini: From Animal Electricity to Human Brain Stimulation*, «The Canadian Journal of Neurological Sciences», 31.4: 576-584, [http://www.biusante.parisdescartes.fr/chn/docpdf/parent\\_aldini.pdf](http://www.biusante.parisdescartes.fr/chn/docpdf/parent_aldini.pdf) (ultima consultazione: 21/03/2014).
- Pizzi A.R., 2004, *Humphry Davy, Self-Made Chemist*, «Today's Chemist at Work» 9.4: 49-51, <http://pubs.acs.org/subscribe/archive/tcaw/13/104/pdf/404chronicles.pdf> (ultima consultazione: 13/06/2013).

- Poupard L.V., 2007, *How the Horror Movies of the Great Depression Reflected the History of the Time* – <http://voices.yahoo.com/how-horror-movies-great-depression-reflected-370335.html?cat=37> (ultima consultazione: 13/06/2013).
- Shelley M.W., 1975, *Frankenstein, ovvero il moderno prometeo*, introd. di M. Praz, Milano, Rizzoli.
- , 1986, *Frankenstein; or, the modern Prometheus*, in P. Fairclough (ed.), *Three Gothic novels*, Harmondsworth, Penguin: 256-498. (1968)
- , 1994, *Frankenstein ovvero il Prometeo moderno*, trad. di P. Bussagli, Roma, Newton Compton.

### **Film e cortometraggi**

- Dawley J.S., 1910, *Frankenstein*, 13’.
- Whale J., 1931, *Frankenstein*, 70’.
- Brooks M., 1974, *Young Frankenstein*, 106’.
- Branagh K., 1994, *Mary Shelley's Frankenstein*, 123’.

«YOU ARE A COLUMBUS OF SCIENCE WHO HAS DISCOVERED  
A LOST WORLD»:  
LO SCIENZIATO-ESPLORATORE IN *THE LOST WORLD*  
DI ARTHUR CONAN DOYLE

Nicoletta Brazzelli

I. UN ROMANCE COLONIALE: TROPI E VARIAZIONI

«You are a Columbus of Science who has discovered a lost world»<sup>1</sup>: con queste parole, all'inizio di *The Lost World* (*Il mondo perduto*), il giornalista irlandese Edward Malone si rivolge al Professor Challenger, lodando la sua esperienza di viaggio e di ricerca scientifica in Sudamerica. Di fatto, all'interno della narrazione del già famoso creatore del *detective* Sherlock Holmes<sup>2</sup>, il discorso dell'avventura si sovrappone a quello dell'esplorazione geografica grazie alla figura esemplare dello scienziato darwiniano, presentata al grande pubblico inglese all'inizio del Novecento. Tutte le convenzioni del genere della *adventure story* sono rispettate<sup>3</sup>; pur comparando a puntate sulla rivista londinese «The Strand» nel 1912 e poi in volume nel 1914, *The Lost World* sembra appartenere al contesto letterario e culturale tardo-vittoriano, mettendo al centro della narrazione un gruppo di intrepidi esploratori, guidati da Challenger, che sfidano

---

<sup>1</sup> Conan Doyle 1998: 27. «Lei è un Cristoforo Colombo della scienza, che ha scoperto un mondo perduto». Conan Doyle 1983: 56. Tutte le traduzioni delle citazioni sono tratte da questa versione italiana, tradotta da Fausta Antonucci. Esiste anche una versione italiana precedente di Cristina Sobrero, edita nel 1974, poi rivista e ristampata (Conan Doyle 2002).

<sup>2</sup> Alcuni significativi studi biografici su Conan Doyle (1859-1930) sono Coren 1995, Booth 1997 e Stashower 1999.

<sup>3</sup> Sulla struttura della narrazione d'avventura si veda Cawelti 1976. Green 1980 esplora in particolare la tradizione imperiale dell'avventura, mentre Frazer 1998 analizza il sistema della *quest* entro cui si inserisce Conan Doyle.

svariati pericoli inoltrandosi nelle fitte foreste sudamericane. L'opera, in particolare, riprende il modello narrativo della ricerca del tesoro, in cui i personaggi inglesi di Conan Doyle accedono a un mondo perduto terrificante, remoto nello spazio e soprattutto nel tempo, si imbattono in creature mostruose e selvagge, per tornare infine trionfanti nel mondo civilizzato, dimostrando la superiorità della scienza e della tecnologia occidentale.

Nell'*incipit* del romanzo, un dibattito scientifico infervorato al Queen's Hall di Londra, riguardante gli ambiti della geologia, della botanica e della zoologia, oppone Edward Challenger, che si dichiara seguace di Russel Wallace e Henry Walter Bates<sup>4</sup>, ad altri studiosi: Malone vi assiste, incuriosito dalle dichiarazioni di Challenger di avere le prove dell'esistenza di specie preistoriche nelle aree interne del Brasile. Viene allora organizzata una spedizione scientifica per verificare le affermazioni di Challenger e riportare in patria le prove che il *tepui*, ossia il *plateau* amazzonico, non ha permesso lo sviluppo di nuove specie, bensì ha conservato specie antichissime. Challenger, insieme a Summerlee, il suo *alter ego*, ossia uno scienziato di stampo tradizionale, all'esplorete professionista Lord John Roxton e al giornalista irlandese della «Daily Gazette», che sarà il divulgatore dell'impresa, raggiungono un altopiano completamente isolato dal resto del mondo, a causa delle pareti scoscese impossibili da scalare, sfruttando ingegnosamente il tronco di un gigantesco albero caduto. Qui avvistano dinosauri enormi e altri rettili spaventosi, risalenti al periodo giurassico, oltre a una tribù di antropoidi molto aggressivi. Challenger ottiene così la dimostrazione che l'isolamento dell'area ha consentito la conservazione di specie risalenti a milioni di anni prima. Il racconto dell'impresa, al cui centro è posta evidentemente la teoria darwiniana dell'evoluzione delle specie, reinterpretata in senso regressivo (Davies 1988), è affidato alle lettere inviate da Malone dal *plateau*.

Consapevole della tradizione dell'*imperial romance* di Henry Rider Haggard e non immemore della fortuna delle opere di Jules Verne<sup>5</sup>, Conan Doyle, comunque, si prende anche gioco esplicitamente delle convenzioni del racconto d'avventura ottocentesco, modellato in maniera determinante dall'impatto dell'espansione imperiale e dalla diffusione

---

<sup>4</sup> Su Russel Wallace (1823-1913) si veda Raby 2002. Su Henry Walter Bates (1825-1892) si veda Crawforth 2009. Wallace e Bates, così come Darwin, scelsero il Sudamerica come area privilegiata di studio e di ricerca.

<sup>5</sup> Su Haggard e lo sviluppo dell'*imperial romance* si veda Chrisman 2000; su Verne in relazione a Doyle si sofferma specificamente Haynes 1994: 137-139. Nel caso di *The Lost World*, il riferimento principale è all'opera di Verne *Voyage au centre de la terre* (1864, *Viaggio al centro della terra*).

delle teorie scientifiche di Darwin<sup>6</sup>. Pur autenticando i tropi dell'avventura, *The Lost World* erode infatti le certezze della missione civilizzatrice e sviluppa una sorta di parodia del viaggio di conoscenza (Forman 2010: 28-32). La reinterpretazione del racconto d'avventura da parte di Conan Doyle avviene anche nella scelta dei nomi dei protagonisti: il narratore Malone, che ricorda il Marlow di *Heart of Darkness* (1899, *Cuore di tenebra*), è un giornalista che ha l'ambizione di uguagliare esploratori del calibro di Henry Morton Stanley e Richard Burton, visto però in una dimensione comica, tanto è vero che la fidanzata Gladys, a sua volta una parodia della *new woman*, in sua assenza convola a giuste nozze con un altro uomo. Roxton, con la sua attenzione per gli aspetti pratici e materiali dell'impresa, è l'incarnazione del *big game hunter*, l'esperto di caccia grossa.

Il Professor Challenger è il 'cervello' che sta dietro all'azione. È caratterizzato innanzitutto, dal punto di vista fisico, da una testa enorme, sproporzionata rispetto al resto del corpo: «His head was enormous, the largest I have ever seen upon a human being»<sup>7</sup>, scrive Malone, mentre il volto e la barba lo rendono simile a un «Assyrian bull», cioè a un toro assiro – monumentale e imponente. Con il suo cervello superdotato, Challenger è la prova vivente della superiorità dell'uomo moderno sui primati; tuttavia, la fisionomia quasi mostruosa di Challenger fa anche pensare a una creatura aliena, simile a uno dei marziani che compaiono in *The War of the Worlds* (1898, *La guerra dei mondi*) di H.G. Wells<sup>8</sup>.

Il suo nome esprime la volontà di sfidare il mondo della scienza e di trovare prove scientifiche incontrovertibili sull'esistenza di creature ritenute ormai estinte. Conan Doyle crea questo personaggio basandosi, in parte, su William Rutherford, il suo professore di fisiologia alla Edinburgh University, dove aveva studiato medicina (Richards 1986). Il profondo interesse di Conan Doyle nei confronti della scienza non esclude la sua costante attenzione verso lo spiritualismo<sup>9</sup>; lo scrittore si dedica infatti contemporaneamente alla diffusione della conoscenza scientifica e alle pratiche occulte. Si può ricordare, tra l'altro, anche il suo diretto coinvolgimento in iniziative pseudoscientifiche come le fotografie che

<sup>6</sup> Darwin ha senza dubbio un'influenza straordinaria sulla scienza, la cultura e la letteratura ottocentesca. Il testo fondamentale sui rapporti tra darwinismo e letteratura è Beer 2009. Vista l'ampiezza della bibliografia sull'argomento, un punto di partenza utile e aggiornato è Pagetti 2011.

<sup>7</sup> Conan Doyle 1998: 13. «La testa era enorme, la più grande che io avessi mai visto in un essere umano». Conan Doyle 1983: 38.

<sup>8</sup> Su Wells si veda anche il contributo di Carlo Pagetti in questo stesso volume.

<sup>9</sup> Sull'interazione fra 'ricerca psichica' e scientismo nel corso dell'Ottocento, si veda Scarpelli 1993: 141-162.

avrebbero dimostrato l'esistenza delle fate<sup>10</sup>. Anche i riferimenti a Russel Wallace, che si trovano in *The Lost World*, non sono casuali, poiché l'antico seguace e amico di Darwin aveva abbracciato, verso la fine dell'Ottocento, lo spiritualismo, sostenendo che sarebbe stato possibile trovare le prove dell'esistenza dell'aldilà<sup>11</sup>.

Nel carattere impulsivo e violento di Challenger, dotato di un fisico imponente, seppure di bassa statura, visto che «he was quite a short man, his head not higher than my shoulder – a stunted Hercules whose tremendous vitality had all run to depth, breadth, and brain»<sup>12</sup>, sono presenti sia una dimensione intellettuale che una selvaggia. Egli appare dunque lo strano prodotto di un processo evolutivo *sui generis*: la testa deformata esalta il suo straordinario intelletto, mentre il corpo basso, scuro ed estremamente peloso lo rende assai simile a uno scimmione. Certi particolari fisici inoltre, come le sopracciglia foltissime e non separate fra loro, costituiscono potenziali segnali di perversione.

Nel corso dell'opera, Challenger rivela una postura eroica e ideali grandiosi, e per certi versi si pone sulla scia del modello faustiano, per quanto il suo comportamento risulti spesso grottesco, così come il suo atteggiamento nei confronti della moglie amatissima è decisamente contraddittorio, visto che Challenger è nello stesso tempo misogino e sottomesso al controllo femminile. Summerlee, professore di anatomia comparata, fa da contraltare a Challenger: le discussioni e i litigi fra i due funzionano come *comic relief* nella narrazione, allentando la tensione, oltre a evidenziare, in maniera ironica, l'arroganza degli scienziati che ritengono sempre di essere gli uni superiori agli altri. Durante il viaggio, entrambi osservano le meraviglie vegetali e animali e ne discutono vivacemente come se fossero seduti a un tavolino:

All day amid that incessant and mysterious menace, our two  
professors watched every bird upon the wing, and every shrub

<sup>10</sup> Si veda, in merito, l'opera di Conan Doyle *The Coming of the Fairies* (1922, *Il ritorno delle fate*, Conan Doyle 2013). Su un altro versante, Conan Doyle è anche implicato nella clamorosa frode di Piltdown, ossia il ritrovamento, nel 1912, di resti fossili spacciati come appartenenti a una specie sconosciuta di ominide, smascherata solo nel 1953.

<sup>11</sup> Per quanto Sherlock Holmes, che nelle sue indagini usa il metodo scientifico-deduttivo, non creda a vampiri e altri esseri soprannaturali, il suo creatore ci crede. Conan Doyle vive in una dimensione ancora imperialista quando l'impero è già in crisi; come intellettuale tardo vittoriano ha assorbito le conoscenze scientifiche e le teorie del darwinismo, ma recupera anche la dimensione soprannaturale e paranormale, creando una singolare commistione, che è comunque comune, e accettata, all'epoca. Si veda Pareti 1990.

<sup>12</sup> Conan Doyle 1998: 15. «Era proprio basso, la sua testa non superava la mia spalla: un Ercole malformato la cui tremenda vitalità era andata tutta in profondità, larghezza, e cervello». Conan Doyle 1983: 40.



upon the bank, with many a sharp wordy contention when the snarl of Summerlee came quick upon the deep growl of Challenger, but with no more sense of danger and no more reference to drum-beating Indians than if they were seated together in the smoking-room of the Royal Society's Club in St. James's Street<sup>13</sup>.

Challenger crede fermamente nel metodo scientifico darwiniano: si dedica allo studio craniologico e antropologico e manifesta un interesse comparatistico, come dimostra la citazione dei titoli dei suoi lavori, ovviamente fittizi. In verità, si tratta propriamente di un *amateur scientist*, di uno scienziato non professionista, e tale posizione, paradossalmente, risulta più apprezzata nell'ambito della cultura popolare dell'inizio del Novecento rispetto a quella di un accademico puro. Egli è senza dubbio un seguace delle teorie darwiniane, mentre attacca esplicitamente August Weismann, il biologo tedesco che aveva sviluppato, tra gli anni '80 e '90 dell'800, una teoria che anticipa quella del DNA, ipotizzando che i tratti umani trasportati dal cosiddetto germoplasma si trasmettano da una generazione all'altra (Beale 2013). Challenger è convinto che l'ambiente contribuisca in maniera determinante all'evoluzione delle specie: nel caso del *plateau* brasiliano, gli esseri umani si sono adattati all'ambiente ostile e hanno trovato il modo di vincere con l'astuzia i predatori preistorici e di sopravvivere.

## 2. IL VIAGGIO NELLO SPAZIO E NEL TEMPO

Conan Doyle unisce l'idea della selezione naturale, o sopravvivenza del più adatto, a temi politici e socio-economici, e affianca le teorie di Darwin a una interpretazione semplicistica del pensiero del filosofo seicentesco Thomas Hobbes, secondo cui le azioni umane sono determinate esclusivamente dall'istinto di sopravvivenza e di sopraffazione: nel romanzo, in effetti, si inscena anche la lotta furiosa tra fazioni civilizzate e gruppi selvaggi. Gli esploratori entrano nel mondo perduto con gli strumenti della modernità, fra cui macchine fotografiche, bussole, barometri e soprattutto fucili. I principi della competizione e dell'adattamento sembrano funzionare perfettamente. Inoltre la disponibilità delle armi dimostra che il processo di ci-

---

<sup>13</sup> Conan Doyle 1998: 59. «Tutta la giornata in mezzo a quell'incessante e misteriosa minaccia i nostri due professori osservarono ogni uccello che volava, e ogni arbusto delle rive, altercando più volte con parole taglienti, quando l'abbaiare di Summerlee si scontrava col ringhiare profondo di Challenger, ma senza alcun senso del pericolo e senza il minimo accenno al rullo di tamburi, quasi fossero seduti nella sala fumatori del Royal Society's Club in St. James Street». Conan Doyle 1983: 96s.

vilizzazione, esercitato nei confronti delle popolazioni primitive, comporta necessariamente l'uso della forza.

In *The Lost World* la questione del *missing link*, l'elemento o 'anello' mancante, è centrale, caricandosi di una molteplicità di prospettive: esso costituisce infatti l'obiettivo delle ricerche scientifiche di Challenger, ma esprime anche il legame tra il mondo civilizzato e il mondo selvaggio, rappresentato dal grande tronco d'albero che permette la risalita fino al mondo perduto, poi rimosso perfidamente da Gomez, un *half-breed*, un ambiguo personaggio 'indiano' che assume il ruolo del *villain*, ossia del 'cattivo'. Con questa operazione, la separazione tra i due mondi diventa completa. Il mondo della civiltà e della scienza resta completamente disgiunto dallo spazio anacronistico denominato «Maple White Land».

L'itinerario nella foresta sudamericana è un viaggio nel passato: Challenger, all'inizio, non vuole rivelare dove si trova il *lost world*, forse per conservarlo intatto ed evitare interferenze esterne con un ecosistema ancora tutto da studiare. Nel corso della sua testimonianza, infatti, Malone sottolinea che Challenger cerca volutamente di oscurare i dati e tiene molto alla segretezza. Si tratta evidentemente anche di una tecnica narrativa utilizzata dall'autore che non sta scrivendo un resoconto di viaggio e/o una relazione scientifica, ma un'opera che precorre la *science fiction*: in questo senso devono essere considerate le questioni connesse alla verisimiglianza, oltre che le innumerevoli imprecisioni riguardanti gli stessi esseri preistorici descritti durante la narrazione<sup>14</sup>.

Il romanzo di Conan Doyle comprende creazioni del tutto fantastiche e tipiche fantasie coloniali di appropriazione territoriale, proiettate, nello stesso tempo, su regioni geograficamente individuabili. Sono incluse nel testo anche due mappe dettagliate, che si suppongono disegnate da Malone: rappresentando la topografia del mondo perduto, esse fanno coesistere passato e presente e sottolineano il potere visivo stabilito dagli esploratori (Döring 1999: 250). Il Brasile, come, più in generale, tutta l'area sudamericana, possedeva ricchissime risorse naturali e innumerevoli materie prime: per questa ragione gli inglesi erano molto interessati a esplorarlo e controllarlo, in vista dello sfruttamento diretto. Dunque, la creazione fantastica di Conan Doyle è, almeno in parte, ispirata dagli interessi economici e commerciali britannici in Sudamerica<sup>15</sup>. Il territorio raffigurato in *The Lost World* appare inaccessibile, ricoperto da una vegetazione allo stato primitivo, popolato da

---

<sup>14</sup> Nella sua introduzione a Conan Doyle, Giorgio Celli si sofferma in particolare sugli pterodattili che, contrariamente a quanto appare in *The Lost World*, erano dotati di piccole dimensioni, mentre Conan Doyle dovrebbe riferirsi effettivamente ai plesiosauri, animali di grandi dimensioni, sia marini che terrestri (ivi: 10).

<sup>15</sup> Ramirez (2007: 101-124) mette bene in evidenza la questione degli interessi materiali inglesi. In proposito si veda anche Schmitt 2009: 2.

mostruosi animali preistorici, ma anche da esseri ibridi (uomini-scimmia) e nativi (definiti «red skins», «pellerossa»). Agli esploratori il paesaggio si presenta come assolutamente terrificante. In particolare, a un certo punto appare una sorta di struttura circolare, il cratere di un vulcano, che costituisce il nido degli pterodattili:

It was a weird place in itself, but its occupants made it seem like a scene from the Seven Circles of Dante. The place was a rookery of pterodactyls. There were hundreds of them congregated within view<sup>16</sup>.

Gli pterodattili, rettili volanti, vivono in gran numero in una immensa palude maleodorante che ricorda l'inferno dantesco; altre specie, quali tirannosauri carnivori e iguanodonti erbivori, popolano parti diverse della foresta. L'acrocoro sudamericano appare dunque un vero e proprio museo animato da fossili viventi. Non si può non pensare ai fossili conservati presso il British Museum di Londra, poi confluiti nel Natural History Museum aperto al pubblico nel 1881 e diretto da Robert Owen, che prendono vita<sup>17</sup>. Del resto, un grande interesse verso i mostri preistorici è testimoniato anche dallo spazio riservato ai dinosauri attorno al Crystal Palace ricostruito a Sydenham, dove nel 1854 vengono installati imponenti modelli di minacciose creature estinte.

In *The Lost World* la considerazione iniziale che «the big blank spaces in the map are all being filled in, and there's no room for romance anywhere»<sup>18</sup> sembra smentita dal fatto che l'Amazzonia appare un sito paradigmatico; al pari della giungla africana, la foresta amazzonica funziona come categoria dello sconosciuto e dell'esotico. Inoltre, Conan Doyle viene senza dubbio ispirato dall'impresa del botanico Everard Im Thurm che, il 18 dicembre 1884, raggiunse per primo la cima del monte Roraima (Dalziell 2002), all'intersezione dei confini contestati di Guyana, Venezuela e Brasile, una regione su cui la Gran Bretagna avanzava pretese nel 1912. «Maple White Land», trasposizione fittizia del monte Roraima, diventa la metafora delle ansie europee relative alla scoperta di un passato così remoto da mettere in discussione il concetto stesso di civiltà umana. In un certo senso, essa corrisponde alle isole Galapagos: infatti l'ecologia del *plateau* viene assimilata a un vero e proprio laboratorio naturale. Conan Doyle gioca infatti con la

---

<sup>16</sup> Conan Doyle 1998: 91. «Già di per sé era un posto soprannaturale, ma i suoi occupanti lo rendevano simile a una scena dei sette gironi di Dante. Era una colonia di pterodattili; ce n'erano centinaia radunati». Conan Doyle 1983: 135s.

<sup>17</sup> Secondo Gillian Beer, Owen stabilì l'uso di creature estinte come «entertainment», del dinosauro come «pet» (2011: 72).

<sup>18</sup> Conan Doyle 1998: 6. «I grandi spazi bianchi delle carte si stanno riempiendo, e non c'è posto per le avventure romanzesche da nessuna parte». Conan Doyle 1983: 29.

nozione geografica e culturale di isola: l'altopiano è un'isola, proprio come la Gran Bretagna.

D'altra parte, i tropici rappresentano un teatro per lo sviluppo delle specie e legittimano la presenza di creature titaniche di un passato lontano (Forman 2010: 39). Eppure, il fatto che Roxton trovi infine «twenty or thirty rough stones, varying from the size of beans to that of chesnuds»<sup>19</sup>, ribadisce la potenziale ricchezza della regione. Il mondo perduto è un *blank space* non solo da esplorare ma anche di cui appropriarsi. In *The Lost World* riemerge il mito dell'El Dorado. Da Walter Raleigh a Henry Rider Haggard a W.H. Hudson, la ricerca dell'El Dorado nutre l'immaginazione coloniale inglese, specialmente in relazione all'esplorazione del Sudamerica. Gli eroi di Conan Doyle, infatti, individuano un grande lago al centro del *plateau* vulcanico, che si ricollega alle leggende dell'El Dorado<sup>20</sup>.

*The Lost World*, in quanto narrazione 'fantastica' della foresta, risente evidentemente delle strutture narrative di *Heart of Darkness* di Conrad: la navigazione sul fiume Congo verso il cuore delle tenebre trova il corrispettivo nella navigazione sul Rio delle Amazzoni, compiuta dalla civiltà verso le origini del mondo. Del resto, i richiami fra i due testi sono numerosi, a partire dalla medesima fascinazione che esprimono per l'esplorazione degli 'spazi vuoti' sulle mappe, rappresentazioni visive del sogno di conoscenza e di possesso che induce a sfidare i pericoli in vista dello sfruttamento del territorio. La promessa di ricchezza va di pari passo con il desiderio di esplorare il mondo non ancora cartografato.

Il *plateau* costituisce uno stadio in cui gli uomini civilizzati affrontano la *wilderness*, in cui la civiltà si scontra con la barbarie, l'evoluzione con la degenerazione. Durante la loro permanenza in questo luogo paradigmatico, gli inglesi, a un certo punto, sembrano assomigliare sempre più ai popoli primitivi amazzonici; in seguito agli scontri violenti in cui vengono coinvolti, appaiono ricoperti di sangue, con i vestiti strappati, e sono difficili da distinguere dai loro nemici. In particolare, Challenger risulta corrotto dal potere che esercita sugli indiani, al punto da trasformarsi in un nuovo Kurtz, esibendo chiari segnali di *going native*. Così il romanzo di Conan Doyle mette in luce le ansie di una cultura che, al di là della celebrazione dell'impero e del ruolo cruciale della scienza, teme pericoli sconosciuti e il collasso della sua stessa civiltà<sup>21</sup>. Del resto, anche Henry Rider Haggard, in

<sup>19</sup> Conan Doyle 1998: 169. «Circa venti o trenta pietre grezze, di dimensioni variabili da quelle di un fagiolo a quelle di una castagna». Conan Doyle 1983: 232.

<sup>20</sup> Sull'El Dorado si veda Ainsa 1993. Per quanto riguarda il tropo dei mondi perduti, per molti versi intrecciato al mito dell'El Dorado e alle sue reinterpretazioni, si veda Deane 2008.

<sup>21</sup> Nel corso del Novecento l'avventura nel mondo perduto diventa una categoria della *popular fiction*, di cui un esempio significativo è *Jurassic Park* di Michael Crichton del 1990 (cfr. Hoppenstand 1999).

*She* (1887, *Lei*), narrando il viaggio di un gruppo di esploratori in un mondo labirintico sotterraneo costituito dalle rovine di una civiltà perduta, aveva messo in scena la paura degli inglesi di essere sedotti dall'«oscurità» e di regredire verso gli stadi primitivi dell'umanità<sup>22</sup>.

### 3. CONOSCENZA SCIENTIFICA E IMPERIALISMO

L'ironia che percorre gran parte del romanzo emerge in maniera evidente nell'epilogo. Uno pterodattilo, chiuso in una cassa enorme, viene riportato in Inghilterra come prova vivente dell'esistenza del mondo perduto. Tuttavia, non appena viene mostrata al pubblico londinese attonito, la bestia preistorica attua una fuga spettacolare, dileguandosi attraverso una finestra lasciata aperta. Quando Challenger libera l'animale al London Zoological Institute di Londra, il rettile volante sembra «the devil of our childhood in person» e il suo aspetto è «like the wildest gargoyle that the imagination of a mad medieval builder could have conceived»<sup>23</sup>. Ma in effetti è l'animale preistorico ad avere paura del pubblico: scompare nella notte e non viene mai più ritrovato. Malone, nella sua testimonianza scritta, lo 'addomestica', attraverso una descrizione quasi affettuosa, chiamandolo «the London pterodactyl» e «the last European pterodactyl», mentre per Roxton è «the Devil's chick»<sup>24</sup>. Di fatto, solo l'immaginazione narrativa può resuscitare il *lost world*, poiché in essa sopravvivono i poteri della fantasia rifiutata dalla civiltà moderna.

L'irascibile ed eccentrico Professor Challenger, presentandosi come l'esploratore di luoghi ancora sconosciuti e potenzialmente acquisibili dall'impero britannico, ma anche come lo scienziato darwiniano, zoologo e antropologo, determinato a compiere la scoperta definitiva sulle origini dell'umanità, consente di riflettere sulla diffusione delle teorie darwiniane nella letteratura inglese dell'inizio del Novecento e sul loro carattere contraddittorio, proiettate come sono su un universo geograficamente definito e insieme fantastico. Il profondo senso di inquietudine da esse generato appare evidente<sup>25</sup>.

Challenger è un modello assai significativo del modo in cui la cultura popolare inglese dei primi del Novecento immagina la figura dello

<sup>22</sup> Su Haggard, il viaggio nel passato e il mito delle civiltà perdute, si veda Brazzelli 2011.

<sup>23</sup> Conan Doyle 1998: 164. «Il diavolo della nostra infanzia in persona»; «Il più assurdo grondone che l'immaginazione di un folle scultore medievale avesse mai potuto concepire». Conan Doyle 1983: 226.

<sup>24</sup> Conan Doyle 1998: 165s. «Lo pterodattilo di Londra»; «L'ultimo pterodattilo europeo»; «Il piccolo diavoleto». Conan Doyle 1983: 228s.

<sup>25</sup> In Pagetti 2010 viene sottolineato l'impatto letterario delle idee di Darwin (77-93).

scienziato. È un personaggio dotato di coraggio, ingegnosità e intraprendenza, anche se privo di una autentica inclinazione sociale. La creazione di Challenger, che sarà il protagonista di una serie di romanzi successivi a *The Lost World*, come *The Poison Belt* (1912, *La nube avvelenata*) e *The Land of Mist* (1926, *La terra della nebbia*), offre variazioni interessanti dello stereotipo ottocentesco dello scienziato avventuriero<sup>26</sup>. Come il suo nome dichiara, Challenger è disposto a sacrificare la sua vita per la scienza e pone l'esperienza sul campo alla base della teoria scientifica. La convinzione che la scoperta scientifica sia la più grande di tutte le avventure risponde al desiderio europeo di conoscere e controllare il mondo naturale.

Al termine di una furiosa battaglia con gli abitanti del *plateau* (in effetti gli animali, per quanto terrificanti, sono piuttosto stupidi, e non costituiscono un ostacolo insormontabile):

«We have been privileged,» he [Challenger; N.B.] cried, strutting about like a game-cock, «to be present at one of the typical decisive battles of history – the battles which have determined the fate of the world. What, my friends, is the conquest of one nation by another? It is meaningless. Each produces the same result. But those fierce fights, when in the down of the ages the cave-dwellers held their own against the tiger folk, or the elephants first found that they had a master, those were the real conquests – the victories that count. By this strange turn of fate we have seen and helped to decide even such a contest. Now upon this plateau the future must ever be for man»<sup>27</sup>.

I tropi della conquista sono fortemente legati alla sottomissione della natura (Haynes 1994: 129-131): Challenger si fa dunque paladino del mito della civilizzazione e della sottomissione della natura grazie alla scienza e alle sue

<sup>26</sup> La serialità del personaggio di Challenger è un dato significativo, soprattutto perché conduce verso una dimensione spiritualistica: in *The Land of Mist* lo scienziato ormai anziano compie un viaggio nell'oltretomba (Christensen 2012). La scienza si combina dunque con la religione e il soprannaturale.

<sup>27</sup> Conan Doyle 1998: 141. «– Abbiamo avuto il privilegio – [Challenger] gridò, avanzando impettito come un gallo da combattimento –, di presenziare a una delle tipiche battaglie decisive della storia, battaglie che hanno deciso il destino del mondo. Cos'è mai, amici miei, la conquista di una nazione da parte di un'altra nazione? Una cosa insignificante. Ognuna produce lo stesso risultato. Ma i feroci combattimenti che avvenivano, quando agli albori del passato gli abitanti delle caverne si difendevano dalle tigri, o quando gli elefanti scoprirono per la prima volta di avere un padrone, ecco le vere conquiste, le vittorie che contano. Per questa strana occasione del destino, abbiamo visto e aiutato a decidere secondo quanto era giusto una di queste contese. Ora su questo altopiano il futuro apparterrà sempre all'uomo». Conan Doyle 1983: 198.

applicazioni. Le sue certezze, tuttavia, sono messe in discussione dallo pterodattilo imprigionato nella cassa di legno che in un attimo riconquista la libertà: pur apparentemente solide, esse si possono disintegrare facilmente per lasciare spazio ai nuovi inquietanti scenari di morte e di distruzione, evocati dalla imminente catastrofe bellica.

## Bibliografia

- Ainsa F., 1993, *The Myth, Marvel, and Adventure of El Dorado. Semantic Mutations of a Legend*, «Diogenes» 41.4: 13-26.
- Beale G.H., 2013, *August Weismann*, in *Encyclopædia Britannica Online* – <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/639121/August-Weismann> (ultima consultazione: 13/04/2013).
- Beer G., 2009, *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*, Cambridge University Press. (1983)
- , 2011, *Extinction, Now and Then*, in Pagetti C. (cur.), *Darwin nel tempo. Modernità letteraria e immaginario scientifico*, Milano, Cisalpino: 65-77.
- Booth M., 1997, *The Doctor and the Detective: A Biography of Sir Arthur Conan Doyle*, New York, St. Martin's.
- Brazzelli N., 2011, «My Empire is of the Imagination»: *fantasie di dominio e incubi d'invasione* in «She» di Henry Rider Haggard, «Acme» 44.2: 181-206.
- Cawelti J.G., 1976, *Adventury, History and Romance*, University of Chicago Press.
- Conan Doyle A., 1983, *Il mondo perduto*, trad. di F. Antonucci, Roma, Theoria.
- , 1998, *The Lost World and Other Stories*, London, Wordsworth. (1914)
- , 2002, *Il mondo perduto*, trad. di C. Sobrero, Milano, Bompiani.
- , 2013, *The Coming of the Fairies* – <http://www.sacred-texts.com/neu/eng/cof/> (ultima consultazione: 13/04/2013). (1922)
- Conrad J., 1995, *Heart of Darkness*, London, Penguin. (1898)
- Coren M., 1995, *Conan Doyle*, London, Bloomsbury.
- Chrisman L., 2000, *Rereading the Imperial Romance. British Imperialism and South African Resistance in Haggard, Schreiner and Plaatje*, Oxford University Press.
- Christensen J.R., 2012, *Arthur Conan Doyle's Quest Journey to «The Land of Mist»*, «Academic Quarter» 4: 121-132.
- Crawforth A., 2009, *The Butterfly Hunter. The Life of Henry Walter Bates*, University of Buckingham Press.
- Dalziell R., 2002, *The Curious Case of Sir Everard im Thurn and Sir Arthur Conan Doyle: Exploration & Imperial Adventure Novel*, «The Lost World», «English Literature in Transition 1880-1920» 45.2: 131-157.
- Davies H., 1988, «The Lost World»: *Conan Doyle and the Suspense of Evolution*, in Bloom C. – Docherty B. et al. (eds.), *Nineteenth-Century Suspense. From Poe to Conan Doyle*, London, Macmillan: 107-119.

- Deane B., 2008, *Imperial Barbarians: Primitive Masculinity in Lost World Fiction*, «Victorian Literature and Culture» 36: 205–225.
- Döring T., 1999, *Scales and Ladders: Natural History and Map Media in Conan Doyle's «The Lost World» and Wilson Harris's «The Secret Ladder»*, in Schenkel E. – Welz S. (eds.), *Lost Worlds & Mad Elephants. Literature, Science and Technology 1700–1990*, Berlin, Galda + Wilck: 243–257.
- Forman R.G., 2010, *Room for Romance: Playing with Adventure in Arthur Conan Doyle's «The Lost World»*, «Genre» 43: 27–59.
- Frazer J., 1998, *Victorian Quest Romance*, Plymouth, Northcote House.
- Green M., 1980, *Dreams of Adventure, Deeds of Empire*, London, Routledge & Kegan Paul.
- Haggard, H.R., 1998, *She*, Oxford University Press. (1887)
- Haynes R.D., 1994, *From Faust to Strangelove. Representations of the Scientist in Western Literature*, Baltimore – London, The John Hopkins University Press.
- Hoppenstand G., 1999, *Dinosaur Doctors and Jurassic Geniuses: The Changing Image of the Scientist in the Lost World Adventure*, «Studies in Popular Culture» 22,1: 1–14.
- Pagetti C., 2010, *Il corallo della vita. Charles Darwin e l'immaginario scientifico*, Milano, Bruno Mondadori.
- (cur.), 2011, *Darwin nel tempo. Modernità letteraria e immaginario scientifico*, Milano, Cisalpino.
- Pareti G., 1990, *La tentazione dell'occulto: scienza ed esoterismo nell'età vittoriana*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Raby P., 2002, *Alfred Russel Wallace. A Life*, Princeton University Press.
- Ramirez L.E., 2007, *British Representations of Latin America*, Gainesville, University of Florida Press.
- Richards S., 1986, *Conan Doyle's 'Challenger' Unchampioned: William Rutherford, F.R.S. (1839–99), and the Origins of Practical Physiology in Britain*, «Notes and Records of the Royal Society of London» 40.2: 193–217.
- Scarpelli G., 1993, *Il cranio di cristallo. Evoluzione della specie e spiritualismo*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Schmitt C., 2009, *Darwin and the Memory of the Human. Evolution, Savages, and South America*, Cambridge University Press.
- Stashower D., 1999, *Teller of Tales: The Life of Arthur Conan Doyle*, New York, Henry Holt and Company.
- Wells H.G., 2005, *The War of the Worlds*, London, Penguin. (1898)



ARCHEOLOGIA DELLA SCIENZA E DELLA STORIA  
DEL PROGRESSO IN MAUSOLEUM DI H.M. ENZENSBERGER

Maria Luisa Roli

Nella poesia *ratschlag auf höchster ebene* (consiglio ad altissimo livello), contenuta nella prima raccolta poetica di Enzensberger *verteidigung der wölfe* (1957, *In difesa dei lupi*), traspare già il pessimismo dell'autore nei confronti della storia: «immer dieselbe vettel, History»<sup>1</sup>, e «l'agire umano [viene considerato; M.L.R.] come storia ininterrotta di mostruosità, di dipendenza, sfruttamento e oppressione»; quindi l'avanzare della storia, che viene fatto solitamente coincidere con il progresso, non mostra miglioramenti della condizione umana, ma un «processo di disumanizzazione» (Dietschreit – Heinze-Dietschreit 1986: 19). Per quanto concerne questa concezione della storia, Enzensberger si rifà con ogni probabilità direttamente allo scritto di Benjamin *Über den Begriff der Geschichte* (1940, *Sul concetto di storia*; Benjamin 1978: 691-704) che contesta l'idea di derivazione romantica della storia come «infinita perfettibilità» (Tesi XIII), portata avanti dallo storicismo (Ranke, Dilthey, Meinecke), e la fede cieca nel progresso dell'umanità. Della storia e del progresso Benjamin mette in risalto il carattere non lineare, di «discontinuità», e gli orrori su cui è basato, che il «materialista storico» dovrebbe riconoscere (Tesi XVI e Schiavoni 2001: 374).

La riflessione sulla natura delle società industrializzate dopo l'illuminismo è legata nel primo Enzensberger al pensiero di Adorno e Horkheimer espresso nella *Dialektik der Aufklärung* (1947, *Dialettica dell'illuminismo*) e, in particolare, alle tesi del primo riguardanti l'industria culturale e il rapporto della poesia con l'impegno politico ed etico dopo Auschwitz. Come ha dimostrato in un'approfondita monografia Alasdair King, nonostante

---

<sup>1</sup> Enzensberger 1999: 75. «Sempre la stessa vecchiaccia, History». Le traduzioni, salvo diversa indicazione, sono mie [M.L.R.].

il predominio in Adorno del concetto di manipolazione che determina la produzione e il consumo culturale, Enzensberger non condivide *in toto* le teorie adorniane ed elabora, confidando nella possibilità di un uso critico e riflessivo dei *media*, «una strategia di resistenza verso l'industria culturale dal di dentro» (King 2007: 43). L'ottimismo a proposito dell'uso dei *media* è più vicino alle posizioni di Benjamin a questo riguardo (51), espresse in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935-36, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*). Dopo la fondazione nel 1965 della rivista «Kursbuch», inizialmente all'insegna della più totale aprogrammaticità politica e letteraria, Enzensberger abbandonerà in parte queste posizioni ottimistiche, si porrà «in sintonia con il movimento studentesco [e] arriverà a dichiarare in toni rivoluzionari la necessità di cambiamenti radicali sul piano politico e nelle strategie della produzione intellettuale» (Mamprin 2009: 41).

Negli anni Settanta lo scrittore si interroga sul carattere teleologico delle idee della sinistra e sulla validità dei progetti utopici di ampio respiro «Non è un segno di rassegnazione politica da parte di Enzensberger, bensì un radicale cambiamento di strategia. Egli continua il suo progetto complessivo [...], motivato dal bisogno di creare le condizioni politiche nelle quali possa fiorire una cultura democratica» (King 2007: 200s.).

La raccolta *Mausoleum. Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts* (1975, *Mausoleum. Trentasette ballate tratte dalla storia del progresso*) è legata alla problematizzazione del pensiero utopico, di cui vengono messi in evidenza i lati oscuri e inquietanti. Il titolo della raccolta, che illustra il tema del progresso a partire da figure di scienziati, filosofi, inventori, artisti e politici, non ha intenti celebrativi né vuole trasmettere un'idea di mummificazione di personaggi celebri della storia della civiltà; considerando il fatto che gli esiti di invenzioni e scoperte sono perlopiù imprevedibili, il titolo acquista piuttosto un significato critico. In questo senso, come è stato puntualizzato (Dietschreit – Heinze-Dietschreit 1986: 110; King 2007: 202), il titolo rimanda a un'opera precedente di Enzensberger, il *Museum der modernen Poesie* (1960, *Museo della poesia moderna*), nella cui prefazione l'autore aveva scritto:

Das Museum ist eine Einrichtung, deren Sinn sich verdunkelt hat. Es gilt gemeinhin als Sehenswürdigkeit, nicht als Arbeitsplatz. Richtiger wäre es, das Museum als Annex zum Atelier zu denken; denn es soll Vergangenes nicht mumifizieren, sondern verwendbar machen, dem Zugriff der Kritik nicht entziehen, sondern aussetzen<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Enzensberger 1960: 9, «Il museo è un'istituzione il cui senso si è oscurato. È considerato comunemente come cosa da vedere, non come luogo di lavoro. Più giusto sarebbe pensare

Privando le parole museo e mausoleo del loro significato celebrativo, Enzensberger sottrae alla storia della civiltà il suo indirizzo teleologico e utopistico, caratteristico, secondo Benjamin, dello storicismo e del pensiero socialdemocratico. Anche Michel Foucault, un filosofo che Enzensberger ospita nella sua rivista «Kursbuch» nei numeri 3/1965 e 5/1966 (Mamprin 2009: 86), rifiuta nel saggio *Nietzsche, la généalogie, l'histoire* (1971, *Nietzsche, la genealogia, la storia*) la linearità dello sviluppo storico, riprendendo il termine nietzschiano di *Genealogie* che indica un ampio lavoro di accumulazione di materiale documentario originale. Genealogia è per Nietzsche «la vera storia» che si contrappone alla storiografia tradizionale che si sviluppa in senso teleologico o in una catena di cause naturali (Foucault 2003: 99; 111). Questo metodo viene adottato da Enzensberger nella raccolta *Mausoleum*. Come per il Nietzsche di *Zur Genealogie der Moral* (1887, *Genealogia della morale*) e per il Benjamin di *Über den Begriff der Geschichte*, così anche per Foucault e Enzensberger la civiltà non è l'opposto di barbarie (King 2007: 206). Una traccia di questa concezione del processo di civilizzazione e del progresso si trova già molto precocemente nel poeta tedesco, nella poesia *zweifel* (*dubbi*) della raccolta *blindenschrift* (1964, *scrittura per ciechi*): «die Spuren des Fortschritts sind blutig»<sup>3</sup>.

Sempre nella raccolta *blindenschrift* si manifesta l'interesse di Enzensberger per le biografie di personaggi storici famosi tramite la sperimentazione del *Porträtgedicht* (poesia-ritratto), un genere di poesia che ha una lunga tradizione risalente al Seicento e fu molto praticato nell'Ottocento (Grimm 2010: 23s.) e di cui si poteva trovare, tra gli altri, anche un esempio in *Chopin* di Gottfried Benn (Quadrelli 2008: 113ss.). Nella poesia-ritratto su *Karl Heinrich Marx* il poeta mostra le miserie del teorico del marxismo, tirannico capofamiglia, affetto da tubercolosi, schedato dalla polizia e tradito dai suoi seguaci. L'ultimo verso rivela, ciononostante, l'ammirazione di Enzensberger per questa figura: nella sua ultima immagine prima della morte egli riconosce «die eiserne Maske der Freiheit»<sup>4</sup>.

Nella primavera del 1975 Enzensberger pubblica sotto il titolo di *Der Weg ins Freie* (*Il cammino verso la libertà*), cinque biografie in prosa di personaggi che potrebbero essere definiti come appartenenti alla «tradizione degli oppressi» (Benjamin 1978: 697), di cui lo scrittore descrive gli «specifici processi di liberazione» (Enzensberger 1975a: 116). Nella postfazione a tali biografie egli mette in discussione il concetto di documento che in quegli anni

---

il museo come appendice dell'atelier; perché non deve mummificare le cose del passato, ma renderle utilizzabili, non sottrarle all'intervento della critica, bensì esporle ad essa».

<sup>3</sup> Enzensberger 1975c: 37. «Le tracce del progresso sono sanguinose». La connessione è già stata individuata da Dietschreit – Heinze-Dietschreit 1986: 108 e da King 2007: 206.

<sup>4</sup> Enzensberger 1975c: 60s. «La ferrea maschera della libertà».

aveva ispirato la cosiddetta *Dokumentarliteratur* (letteratura documentaria). Errore fondamentale dei suoi cultori è quello di togliere al materiale la sua «contraddittorietà»:

So gerät die marxistische Klassenanalyse anhand von proletarischen Lebensläufen immer wieder zur voreiligen Abstraktion [...]. Die Vielfalt der Erscheinungen wird von vornherein reduziert, und das, was im linken Jargon der «subjektive Faktor» heißt, bleibt unerforscht. Demgegenüber wäre beim Entziffern der Überlieferung gerade auf die Brüche und Risse im Text zu achten, auf Diskontinuitäten und Widersprüche, auf das Übersprungene, Ausgelassene und Kontradiktorische [...]<sup>5</sup>.

Questa raccolta di biografie proletarie in prosa può essere considerata come opera complementare alla raccolta di ballate *Mausoleum* (Steinbach 1976: 52) che tematizza, invece, le biografie di personaggi storici famosi. La definizione di genere ‘ballata’ di queste poesie in prosa è, secondo alcuni, giustificata dal fatto che esse manifestano un carattere epico-narrativo (Dietschreit – Heinze-Dietschreit 1986: 111), con una forma aperta in versi liberi, l’uso del preterito e la prevalenza di costruzione paratattica nei complessi strofici che, tuttavia, non esclude l’inserimento di ampi periodi in prosa con ipotassi (Franz 1984: 296). Il problema del genere a cui appartengono le poesie di *Mausoleum* è stato ampiamente dibattuto nella critica, suscitando diverse perplessità. Particolarmente convincente ci sembra l’approfondita disamina di Gunter E. Grimm (2009: 207-223), che vi riconosce una commistione fra ballata, dal contenuto precipuamente narrativo, e poesia filosofica, in cui prevale la riflessione, considerata come una prosecuzione della *Gedankenlyrik* di matrice schilleriana. Oppure si potrebbe accogliere la proposta di Alfonso Berardinelli (2011: 162) che definisce le poesie di *Mausoleum* «poemi saggistici», considerando il fatto che hanno richiesto «studi, ricostruzioni storiche e documentarie».

Le riflessioni citate in precedenza dalla postfazione a *Der Weg ins Freie* valgono in ogni modo anche come principio che informa la composizione delle ballate; infatti, documenti di vario genere, dichiarazioni dei personaggi, teoremi e principi scientifici, proposizioni filosofiche costituiscono il materiale che viene utilizzato e montato nelle ballate ma i documenti e i

---

<sup>5</sup> Enzensberger 1975a: 115. «Così l’analisi di classe marxista sulla base di biografie proletarie va a finire continuamente in precipitosa astrazione. [...] La molteplicità dei fenomeni viene ridotta fin da principio e ciò che, nel gergo della sinistra, si chiama “fattore soggettivo” resta inesplorato. Di fronte a ciò, nel decifrare la tradizione, bisognerebbe badare proprio alle rotture e fenditure nel testo, alle discontinuità e contraddizioni, a ciò che viene saltato, lasciato via ed è contraddittorio [...]».

fatti da narrare vengono comunque scelti dall'autore, contraddizioni e vuoti biografici non vengono evitati e a questi elementi si aggiungono riflessioni e commenti personali che esercitano una funzione deformante e straniante sulla biografia narrata. Il montaggio di materiali disparati mette in rilievo, secondo il principio di «contraddittorietà» evidenziato nella postfazione a *Der Weg ins Freie*, la discontinuità del processo: la storia del progresso è fatta di «spinte liberatrici» (Dietschreit – Heinze-Dietschreit 1986: 113) come nelle biografie proletarie ma anche, dialetticamente, di impulsi alla regressione: quasi tutte le scoperte, le invenzioni e i progetti per migliorare le condizioni dell'umanità richiedono un contributo di sangue.

In alcuni casi è lo scienziato o l'inventore stesso a essere sacrificato per la riuscita della causa per cui lotta: si veda l'esempio della ballata sul medico ungherese Semmelweis (Semmelweis Ignác Fülöp) che, pur avendo individuato la causa delle morti delle donne in seguito a febbre puerperale nelle mani infette dei medici e trovato il rimedio, viene avversato dal personale medico e fatto internare in manicomio. Anche nella ballata su un grande scienziato naturale, esploratore, geografo e scrittore come Alexander von Humboldt traspare l'ammirazione dell'autore per il poliedrico personaggio che tuttavia, inconsapevolmente, aprirà le porte allo sfruttamento dei territori da lui stesso esplorati e descritti nelle sue opere (Enzensberger 1975b: 56; 1979: 51). L'ammirazione si manifesta anche attraverso l'*ekphrasis* del famoso quadro di Eduard Ender posta all'inizio della poesia (Roli 2010: 159s.). Tuttavia, nel ritratto non ci sono solo luci, ma anche ombre: l'atteggiamento degli indigeni presso i quali Humboldt compie le sue esplorazioni non è precisamente favorevole e la grande disponibilità economica che gli consente di finanziare le sue spedizioni diventa a volte problematica (Franz 1984: 304s.), per esempio quando gli permette di tacitare «[die] Jünglinge, die ihm gefielen. Meist waren sie sanft / und mittellos»<sup>6</sup>. Del personaggio il poeta precisa anche le circostanze temporali e gli eventi politici che hanno accompagnato la sua vita: l'ascesa della borghesia francese ai tempi del Direttorio nel periodo parigino, il cui segno esteriore è l'abbigliamento di Humboldt, rimasto fermo a quei tempi e, per converso, il ritorno alla 'reazione' e alla 'misera tedesca' della corte di Potsdam nell'ultima parte della sua esistenza. Tra i materiali, riportati in corsivo, viene citato anche il giudizio, basato su sentimenti discordanti, di Darwin:

*Ich habe ihn immer bewundert; jetzt bete ich ihn an. Denn er allein gibt einen Begriff von den Empfindungen, die das erste Betreten der Tropen in der Seele erregt. Später allerdings, nach dem Frühstück,*

<sup>6</sup> Enzensberger 1975b: 57. «[...] i fanciulli che gli piacquero. Per lo più erano miti / e miseri». Enzensberger 1979: 52.

äußerte Darwin sich *ziemlich enttäuscht*: *Ich fand ihn sehr munter, doch allzu geschwätzig*<sup>7</sup>.

La ballata su Charles Darwin mette in evidenza la discrepanza tra le premesse iniziali che indicano una personalità priva di interessi culturali («[...] er wollte nicht, hat sich gewehrt / von Anfang an, mit allen Mitteln. / Brechreiz, Migräne, Hypochondrie»<sup>8</sup>) e, successivamente al giro del mondo («[...] die berühmte Weltreise: halb widerwillig, / halb aus Versehen»<sup>9</sup>), la scossa che imprimerà una svolta alla sua vita, provocata dalla lettura dell'opera dell'economista Thomas Robert Malthus, uno dei «[...] Propheten der Katastrophe»<sup>10</sup>, a cui il poeta dedica un'altra ballata di *Mausoleum*. Nel caso di Darwin, dunque, come del resto anche per quanto riguarda altri scienziati o persone che si dedicano all'applicazione pratica della scienza, «Enzensberger indaga sul rapporto tra sviluppo tecnico-scientifico e sviluppo individuale» (Franz 1984: 304). Prendendo spunto da alcuni particolari della biografia di Darwin, il suo lavoro scientifico senza soste e l'insonnia, Enzensberger stabilisce un parallelismo con un altro personaggio, qui innominato: Marx, a cui il poeta aveva già dedicato, come abbiamo accennato, una poesia nella raccolta *blindenschrift*. Il biologo descrive

Die Bildung der Ackererde  
durch die Thatigkeit der Würmer,  
[...]. *In der Geschichte der Erde bedeutsamer,*  
*als man denkt, vermahlen sie in ihrem Muskelmagen die Erde*  
[zu Humus,  
tonnenweise, lautlos und unaufhaltsam<sup>11</sup>.

L'attività del filosofo è paragonata a quella dei vermi nella seguente strofa:

(Vgl. Fünfzehn Meilen [Luftlinie] entfernt  
einen anderen Invaliden, der widerwillig

<sup>7</sup> Enzensberger 1975b: 57. «L'ho sempre ammirato; oggi lo idolatro. Perché nessuno come lui / sa esprimere le sensazioni che i primi passi sulla terra / dei tropici suscitano nell'anima. Più tardi tuttavia, dopo colazione, / Darwin si disse abbastanza deluso: l'ho trovato assai allegro, / ma troppo ciarliero. Enzensberger 1979: 52, con una modifica.

<sup>8</sup> Enzensberger 1975b: 77. «[...] Lui non volle, si oppose, / sin dall'inizio, con tutti i mezzi, / nausea, emicrania, ipocondria». Enzensberger 1979: 72.

<sup>9</sup> Enzensberger 1975b: 77. «[...] Il famoso giro del mondo, quasi controvolgia, / quasi per svista». Enzensberger 1979: 72.

<sup>10</sup> Enzensberger 1975b: 55. «Profeti della catastrofe».

<sup>11</sup> Enzensberger 1975b: 80. «La formazione dell'humus / tramite l'attività dei vermi, / [...] Nella storia del mondo più significativi / di quanto non si pensi, essi macinano la terra / nel loro ventriglio per trasformarla in humus / a tonnellate, in silenzio e senza sosta». Enzensberger 1979: 75.

und unaufhaltsam am Umsturz arbeitet:  
 Leberleiden, Brechreiz, Furunkulose;  
*matt wie eine Fliege*, schlaflos, geplagt  
 von *übertriebenem Blutscheißen*:  
 Ich bin eine Maschine, dazu verdammt,  
 Bücher zu verschlingen und sie dann  
 in veränderter Form auf den Dunghaufen  
*der Geschichte zu werfen*.<sup>12</sup>.

L'aggettivo *unaufhaltsam* (senza soste) stabilisce dunque il collegamento tra Darwin, Marx e i vermi che producono l'*humus*: similmente le loro opere si trasformano in *humus*, terra fertile per le generazioni che seguiranno in campo scientifico e politico.

Un altro scienziato naturale a cui Enzensberger dedica una ballata è Linneo, o Carl von Linné, il cui metodo classificatorio («*Jedes zufällige Merkmal / muß man zurückweisen*»), definito dal poeta «der Wahn eines Klassikers»<sup>13</sup>, si tramuta in ossessione e follia quando viene da lui applicato alla storia naturale delle malattie e dei vizi. I ripugnanti esperimenti a cui si dedica il biologo Lazzaro Spallanzani, padre dell'inseminazione artificiale, «[in] seinem berühmigten Kabinett», provocano in lui esaltate sensazioni di «lebhaft[er] es Vergnügen» e di «unerwartete Freude»<sup>14</sup>. Linneo e Spallanzani non sono i soli scienziati per i quali Enzensberger nutre disgusto o antipatia (King 2007: 213): esemplari a questo proposito sono le figure dell'astronomo Tycho Brahe e dello psichiatra italiano Ugo Cerletti. Il primo viene rappresentato come un freddo, arrogante e tirannico gran signore, una belva feroce, un divo che soggiorna nelle corti europee della Scozia e di Praga, soppiantato alla fine dal plebeo Keplero, che è dapprima suo aiutante e poi «entziffert die Daten, gebiert seine unerhörten Gleichungen / und verdunkelt das Licht des Toten für immer»<sup>15</sup>.

Lo sconvolgente pezzo su Cerletti riporta, sulla base di testimonianze autobiografiche e di riferimenti alla bibliografia scientifica del tempo e posteriore, la descrizione degli esperimenti di elettroshock dello psichia-

<sup>12</sup> Enzensberger 1975b: 79. «(Cfr. A quindici miglia [in linea d'aria] / un altro invalido che controvoglia / e senza sosta lavora per sovvertire: / Epatalgia, nausea, furuncolosi; / *debole come una mosca*, insonne, tormentato / dall'*eccessivo cacasangue*: / *Io sono una macchina, condannata / a ingoiare libri, per poi / riversarli, sotto forma diversa / nel letamaio della storia.*). Enzensberger 1979: 74.

<sup>13</sup> Enzensberger 1975b: 28. «Ogni carattere accidentale deve essere ruscato». «La follia di un classico».

<sup>14</sup> Ivi: 41ss. «Nel suo famigerato gabinetto». «Viva voluttà». «Inaspettata felicità». Enzensberger 1979: 36s.

<sup>15</sup> Enzensberger 1975b: 19. «Va decifrando dati, va partorendo le sue inaudite equazioni, / e ottenebra la luce del morto, per sempre». Enzensberger 1979: 14.

tra dapprima su animali e, successivamente, sull'uomo. Enzensberger mostra come la folgorante carriera accademica e i riconoscimenti tributati allo psichiatra si basino sugli esperimenti pericolosi e violenti da lui compiuti, che infliggono sofferenze inaudite ai pazienti nonostante il fatto che «(nach Sakel et al. [1965] *fehlt es leider bisher an einer wissenschaftlichen Begründung für den Elektroschock*)»<sup>16</sup>. Il lato inumano (King 2007: 209) e l'ipocrisia del personaggio vengono sottolineati dalle sue finte remore nell'attuazione del trattamento: «Und natürlich bedeutete das für mich eine starke gefühlsmäßige Belastung [...] und ich gestehe daß mir der Mut sank [...] und ich mußte mich aufraffen um diesem abergläubischen Gefühl nicht nachzugeben [...] und ich nahm mich zusammen und gab ihm noch einmal einen Stoß von 110 Volt»<sup>17</sup>.

Enzensberger non nutre nemmeno una grande stima per i filosofi; prova ne è fra l'altro la ballata su Leibniz, filosofo e matematico, inventore del calcolo infinitesimale. In essa il poeta utilizza il mezzo retorico dell'ironia, imitando per descrivere il personaggio il linguaggio dei rapporti segreti della CIA.

I temi della tecnologia e della meccanizzazione dominano in molte delle ballate di *Mausoleum* e, dall'orologio astronomico della ballata iniziale, dedicata a Giovanni de' Dondi, si dipana un filo rosso che, attraverso diverse ballate, mostra lo stretto legame tra le scoperte della scienza e il loro sfruttamento nella tecnica e, in particolare, nella meccanica di precisione. L'orologio astronomico dà inizio alla storia della meccanizzazione, anticipando le macchine automatiche, tutte basate sul principio dell'orologio: dall'anitra meccanica di Jacques de Vaucanson, che consolida una tradizione di «artefatti tecnici provvisti di connotazioni del meraviglioso», alla scheda perforata di Charles Babbage e alla macchina universale di Alan Turing (Barbey 2007: 114S.).

Nella ballata su Frederick W. Taylor, l'ideatore della meccanizzazione del lavoro in fabbrica attraverso operazioni brevi, parcellizzate e ripetitive per ogni lavoratore, vengono evocate «Stoppuhren» e, come ultimo atto della sua vita, egli «zieht, sorgfältig, im Sterben seine Taschenuhr auf»<sup>18</sup>. Una simile riforma del lavoro presenta vantaggi economici abbreviando il processo produttivo, ma introduce uno dei grandi mali della società moderna,

<sup>16</sup> Enzensberger 1975b: 106s. «(secondo Sakel et al. [1965] *manca purtroppo tuttora una giustificazione scientifica dell'elettroschock*)». Enzensberger 1979: 100s.

<sup>17</sup> Enzensberger 1975b: 106. «E naturalmente tutto ciò rappresentava per me un notevole peso emotivo [...] e confesso che il coraggio mi venne meno [...] e dovetti farmi forza per non cedere a quel sentimento superstizioso [...] e poi presi animo e gli diedi ancora una scarica di 110 volt». Enzensberger 1979: 100.

<sup>18</sup> Enzensberger 1975b: 100s. «Cronometri». «In punto di morte carica scrupolosamente il proprio orologio» Enzensberger 1979: 94s., con una modifica.



l'alienazione del lavoratore; il suo significato è riassunto icasticamente da Enzensberger tramite il chiasmo «Die Ausbeutung der Wissenschaft wird zur Wissenschaft von der Ausbeutung»<sup>19</sup>. Un analogo risultato di «alienazione umana» (King 2007: 215) viene ottenuto da Oliver Evans con l'invenzione del mulino industriale senza mugnai.

Tornando ad Alan Turing, egli concepì una macchina automatica universale, considerata l'antenato del moderno computer. Il testo precisa però: «Wir sind uns darüber im klaren, daß es unmöglich ist, von vornherein lückenlos anzugeben, welche Lösungen der Automat auswerfen kann und welche nicht. In jedem geschlossenen System von genügender Reichhaltigkeit gibt es unentscheidbare Sätze»<sup>20</sup>. Questo assunto rimanda alle proposizioni logico-matematiche di Kurt Gödel a cui Enzensberger aveva dedicato qualche anno prima la poesia programmatica *Hommage à Gödel*<sup>21</sup> (Roli 2010: 170-172), in cui mostra di condividere il 'teorema di incompletezza' elaborato dallo scienziato, che inserisce una componente di incertezza nel pensiero filosofico oltre che scientifico, dimostrando la necessità di smantellare qualsiasi sistema dogmatico.

Dopo aver individuato in Benjamin, Adorno e Foucault gli antecedenti teorici della concezione del progresso di Enzensberger (King 2007: 208), è opportuno sottolineare anche l'interesse da parte dello scrittore per un'opera di carattere storico-antropologico composta dall'ingegnere meccanico e storico dell'arte svizzero Siegfried Giedion, pubblicata per la prima volta in inglese nel 1948 con il titolo *Mechanization Takes Command* e solo parecchi anni dopo, nel 1982, in tedesco come *Die Herrschaft der Mechanisierung (L'era della tecnica)*, a cui Enzensberger dedicò una lunga recensione dal titolo *Unheimliche Fortschritte (Progressi inquietanti)*<sup>22</sup>. Il poeta non nasconde la sua ammirazione per questo personaggio poliedrico e per la sua opera, i cui precedenti risalgono, dal punto di vista del procedimento usato, unicamente agli enciclopedisti francesi. Va rilevato che un personaggio trattato da Giedion come l'inventore del mulino meccanico, Oliver Evans, corrisponde a uno di quelli a cui il poeta dedica un ritratto in *Mausoleum*.

<sup>19</sup> Enzensberger 1975b: 101. «Lo sfruttamento della scienza diventa scienza dello sfruttamento». Enzensberger 1979: 95.

<sup>20</sup> Enzensberger 1975b: 114. «Siamo perfettamente consapevoli che è impossibile specificare a priori e senza lacune, quali soluzioni l'automa può e quali non può fornire. In ogni sistema chiuso di sufficiente ricchezza vi sono proposizioni indecidibili». Enzensberger 1979: 108, con modifiche.

<sup>21</sup> Il componimento risale al 1970-71 e fu pubblicato per la prima volta nella raccolta *Die Gedichte* del 1983 e, successivamente, sulla pagina di apertura del volume *Die Elixire der Wissenschaft* (Enzensberger 2002: 95.; cfr. Grimm 2005: 663; 677).

<sup>22</sup> Il testo è ora in Enzensberger 2002: 60-70, la traduzione italiana in Enzensberger 2004: 54-62.

Leggendo la recensione risulta evidente come Enzensberger si riconosca nel metodo utilizzato da Giedion e nell'atteggiamento da lui mostrato nei confronti del materiale:

Er gräbt Dokumente aus [...]. Sigfried Giedion verschont uns mit dem Höhenflug der Kunstgeschichte, der Borniertheit der Technologie und dem Lamento der Kulturkritik. Er schafft eine ungeheure Menge von Material heran. [...] Wenn er dennoch nicht der Stoffhuberei verfällt, dem bloßen Sammeleifer, so liegt das daran, daß er Objektivität nicht mit dem Verzicht auf eigenes Denken verwechselt<sup>23</sup>.

Un altro elemento che accomuna Enzensberger a Giedion è il fatto che «besser als die meisten seiner Weggenossen hat Giedion die Ambivalenz der Mechanisierung begriffen»<sup>24</sup>. Il poeta riconosce inoltre allo storico e antropologo svizzero il merito di non essere indietreggiato di fronte al problema della trasformazione del corpo umano in un meccanismo e dei progressi nella tecnica dell'uccidere, che si sono manifestati in modo macroscopico nella Seconda guerra mondiale. Egli cita in chiusura la frase di Giedion che, nel 1948, anticipa e supera di gran lunga tutti i dibattiti sull'elaborazione della colpa dei tedeschi a causa del loro sostegno al regime nazista (*Bewältigungsdebatten*), tipici degli anni Cinquanta e Sessanta: «Die Mechanisierung hat vor der lebenden Substanz haltzumachen... Dies fordert eine Einstellung, die sich von der Idolatrie der Produktion radikal abwendet»<sup>25</sup>.

Enzensberger mostra dunque nei poemi di *Mausoleum* le ambivalenze del progresso scientifico e tecnologico. Come afferma Alfonso Berardinelli (2011: 176), «[è] la scienza, sono le scienze e le tecnologie a occupare la coscienza collettiva con le loro utopie e la promessa di una vita perfetta, all'interno di una società che nessuno si preoccupa più di migliorare, o semplicemente riesce a governare». Attratto dal miraggio di una vita migliore, l'uomo tende a idolatrare il progresso scientifico e, come scrive En-

<sup>23</sup> Enzensberger 2002: 64; 66s. «[Egli] scova documenti [...]. Sigfried Giedion ci risparmia le alate visioni di storia dell'arte, le ottusità della tecnologia e le lamentazioni della critica culturale. Ci avvicina a una straordinaria quantità di materiali. [...] Ma se, ciò nonostante, non scade nella banalità delle minuzie, nel mero fervore collezionistico, ciò dipende dal fatto che non scambia l'obiettività con la rinuncia al proprio pensiero». Enzensberger 2004: 57; 59, con una modifica.

<sup>24</sup> Enzensberger 2002: 68. «Giedion capì meglio della maggior parte dei suoi compagni di strada l'abissale ambivalenza della meccanizzazione». Enzensberger 2004: 61.

<sup>25</sup> Enzensberger 2002: 69. «La meccanizzazione deve fermarsi davanti alla sostanza viva... Lo impone un'impostazione che si discosta radicalmente dall'idolatria della produzione». Enzensberger 2004: 62.

zensberger nel saggio relativamente recente *Die Poesie der Wissenschaft (La poesia della scienza)*, «[man] kann [...] die Behauptung riskieren, daß die avancierteste Wissenschaft zur zeitgenössischen Form des Mythos geworden ist»<sup>26</sup>. Anche la scienza è, per questo motivo, una forma di narrazione, costellata di metafore, e la poesia è dunque presente in essa. Un'opera che si muove al confine tra poesia e scienza come *Mausoleum* dimostra brillantemente quanto questi confini siano labili.

## Bibliografia

- Adorno Th.W. – Horkheimer M., 1980, *Dialettica dell'illuminismo*, trad. di R. Solmi, Torino, Einaudi. (Ed. orig.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Amsterdam, Querido, 1947)
- Barbey R., 2007, *Unheimliche Fortschritte. Natur, Technik und Mechanisierung im Werk von H.M. Enzensberger*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Benjamin W., 1974, *Über den Begriff der Geschichte*, in *id.*, *Gesammelte Schriften*, 20 Bde., hrsg. v. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt/M., Suhrkamp: I/2, 691-704.
- Berardinelli A., 2011, *Enzensberger saggista: dall'ansia politica al teatro delle idee*, in Cantarutti G. – Adam W. (cur.), *Prosa saggistica di area tedesca*, Bologna, il Mulino: 149-177.
- Dietschreit F. – Heinze-Dietschreit B., 1986, *Hans Magnus Enzensberger*, Stuttgart, Metzler. (Sammlung Metzler; 223)
- Enzensberger H.M., 1960, *Museum der modernen Poesie. Eingerichtet von H.M. Enzensberger*, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- , 1975a, *Der Weg ins Freie. Fünf Lebensläufe. Überliefert von H.M. Enzensberger*, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- , 1975b, *Mausoleum. Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts*, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- , 1975c, *Blindschrift*, Frankfurt/M., Suhrkamp. (1964)
- , 1983, *Die Gedichte*, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- , 1999, *Verteidigung der Wölfe*, Frankfurt/M., Suhrkamp. (1957)
- , 2002, *Unheimliche Fortschritte (1983)*, in *id.*, *Die Elixiere der Wissenschaft* Frankfurt/M., Suhrkamp: 60-70.
- , 2004, *Gli elisir della scienza. Sguardi trasversali in poesia e in prosa*, trad. di V. Aliata et al., Torino, Einaudi.
- Foucault M., 2003, *Nietzsche, die Genealogie, die Historie (1971)*, in Hamacher W. (Hrsg.), *Nietzsche in Frankreich*, Berlin – Wien, Philo: 99-123.

<sup>26</sup> Enzensberger 2002: 273. «Si può arrischiare l'affermazione che la scienza più avanzata è diventata la forma contemporanea del mito». Enzensberger 2004: 241.

- Franz M., 1984, *Hans Magnus Enzensberger: «Mausoleum»*, in Grimm R. (Hrsg.), *Hans Magnus Enzensberger*, Frankfurt/M., Suhrkamp: 294-311.
- Giedion S., 1982, *Die Herrschaft der Mechanisierung: ein Beitrag zur anonymen Geschichte*, Frankfurt/M., Europäische Verlag-Anstalt. (Ed. orig.: *Mechanization Takes Command*, Oxford University Press, 1948)
- Grimm G.E., 2009, *Alle Desaster des Fortschritts. Hans Magnus Enzensberger und die Reflexions-Ballade*, «Euphorion» 103.2: 207-223.
- , 2010, «Lauter hoffnungslose Fälle?». Zu Hans Magnus Enzensbergers späten Porträtedichten, in Arnold H.L. (Hrsg.), *Hans Magnus Enzensberger*, dritte Auflage: Neufassung, München, Edition Text + Kritik im Richard Boorberg-Verlag: 23-38. (= «Text + Kritik»; 49)
- King A., 2007, *Hans Magnus Enzensberger. Writing, Media, Democracy*, Oxford, Lang.
- Mamprin S., 2009, *Tra letteratura e giornalismo. La produzione pubblicistica di Hans Magnus Enzensberger*, Pasian di Prato, Campanotto.
- Quadrelli P., 2008, *Le vite in versi: figure di artisti e scienziati nella lirica tedesca moderna (Benn, Enzensberger, Heiner Müller)*, Roma, Aracne.
- Roli M.L., 2010, *Das Ineinandergreifen von Wissenschaft und Poesie: Enzensbergers literarisches Experiment*, in ead., *Il telescopio di Goethe. Poetiche della scienza e delle arti figurativa tra Settecento e Novecento*, Lugano, University Words: 163-175.
- Schiavoni G., 2001, *Un testamento spirituale: le «Tesi sul concetto di storia» (1940)*, in id., *Walter Benjamin. Il figlio della felicità. Un percorso biografico e concettuale*, Torino, Einaudi: 371-379.
- Steinbach D., 1976, *Hans Magnus Enzensberger – Zur Rezeption und Wirkung seines Werkes*, in Arnold H.L. (Hrsg.), *Hans Magnus Enzensberger*, München, Edition Text + Kritik im Richard Boorberg-Verlag: 41-55. (= «Text + Kritik»; 49)

GLI SCIENZIATI DI DURS GRÜNBEIN:  
LA (DE)COSTRUZIONE POETICA DI GALILEO GALILEI  
E RENÉ DESCARTES

Moira Paleari

*Was ist der Unterschied zwischen einer Lektion und einer Läsion?  
Wahrscheinlich derselbe wie zwischen einem Traum und einem Trauma. [...] Ci si  
Stellt sich die Frage, ob wir alle nicht lieber Mediziner geworden wären<sup>1</sup>.*

Durs Grünbein, nato a Dresda nel 1962 e considerato uno degli esponenti di maggior rilievo della poesia tedesca della ‘nuova Germania’<sup>2</sup>, gioca linguisticamente, nel suo *essai* del 1991 *Drei Briefe (Tre lettere)*, con

---

<sup>1</sup> Grünbein 1996: 40; 42. «Qual è la differenza fra una *Lektion* (lezione) e una *Läsion* (lesione)? Probabilmente la stessa che esiste fra un *Traum* (sogno) e un *Trauma* (trauma). [...] Ci si chiede se tutti noi [letterati; M.P.] non avremmo fatto meglio a diventare medici». Salvo diversa indicazione, la traduzione è mia [M.P.].

<sup>2</sup> In questa direzione si muove specialmente la ricezione italiana del poeta, concorde nel considerare Grünbein come una delle voci prominenti nel contesto della *DDR-Lyrik*, importante esponente di una generazione di artisti nati all’ombra del muro. A questo proposito si rimanda al contributo di Giovanna Cordibella (2007), che giustamente sottolinea il fondamentale lavoro di Anna Chiarloni sulla poesia tedesca degli anni Novanta. In Germania la ricezione di Grünbein è alquanto complicata. Per sommi capi si può affermare che la critica tedesca si divide, fino alla pubblicazione di *Vom Schnee* (2003), fra coloro che considerano il poeta un *Dichterstar*, un ‘fenomeno letterario’, e altri che invece ne criticano l’attitudine di arroganza intellettuale e riscontrano, nella sua produzione poetica, un intellettualismo al limite dell’artificialità. A tal proposito cfr. Heudecker 2007. Nella critica sul Grünbein più recente, in particolare su *Aroma. Ein römisches Zeichenbuch* (2010, *Aroma. Bozzetti romani*) e *Koloß im Nebel. Gedichte* (2012, *Colosso nella nebbia. Poesie*) si rileva anche il giudizio di banalità della sua opera (cfr. ad esempio Braun 2010 e Osterkamp 2010) e persino di incapacità del poeta di servirsi di una lingua personale (Raddatz 2012). Questo atteggiamento, come sottolinea Cappellotto, potrebbe essere giustificato dal fatto che il lavoro di Grünbein «negli ultimi anni è caratterizzato da una certa iperproduttività, che tuttavia non corrisponde sempre alla qualità a cui ci aveva abituato ‘il primo Grünbein’». (Cappellotto 2011: 139-144, qui 141).

una delle questioni cruciali della sua poetica: il rapporto fra scienza e letteratura – un binomio che accompagna tutta la produzione letteraria del poeta sassone a partire dagli anni Novanta e che si concretizza nell'approfondimento, in versi e prosa, di temi tratti dalle scienze naturali, in particolare dall'anatomia e dalla neurologia<sup>3</sup>. Il risultato è quella che Grünbein definisce «poesia biologica», una poesia che non è mera trasposizione letteraria di concetti scientifici, ma che, in seno a una nuova «Neuro-Romantik», romanticismo neurologico, si prefigge di superare la separazione fra scienze naturali e letteratura tipica della modernità (Grünbein 1991: 45). Una poesia che Grünbein definisce sarcastica nel senso etimologico del termine, una poesia cioè che deve «staccare la carne dalle ossa»<sup>4</sup> (50) e scoprire lo scheletro, l'anatomia della contemporaneità, e che è ormai lontana da ogni estetica del bello, da ogni teologia o etica.

Nell'intenso e continuo sforzo di riavvicinamento di scienze naturali e letteratura acquista centralità anche la figura dello scienziato, che, nel processo riflessivo di Grünbein, è costantemente messa in relazione a quella del poeta.

È da questo rapporto-confronto fra scienziato e poeta che muove il mio intervento, incentrato sui seguenti punti:

- sulle modalità di raffigurazione dello scienziato nel testo; il riferimento sarà a Galileo Galilei (1564-1642) e a René Descartes (1596-1649);
- sui punti di contatto e di dissonanza fra scienziato e poeta;
- sullo scopo che Grünbein si prefigge con la sua rappresentazione dello scienziato.

Il campo d'indagine sarà limitato per quanto riguarda la figura di Galileo al saggio *Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen* (*Galileo misura l'inferno di Dante e rimane legato alle misure*), pubblicato nel 1993 sulla rivista «Akzente». Per l'analisi del personaggio di Descartes prenderò invece in esame l'*epos* in versi *Vom Schnee oder Descartes in Deutschland* (2003, *Della neve ovvero Cartesio in Germania*) e parti della prosa saggistica *Der cartesische Taucher. Drei Meditationen* (2008, *Il diavoletto cartesiano. Tre meditazioni*).

<sup>3</sup> Sullo *scientific turn* (Lichtenstein 2004: 15) nella lirica tedesca contemporanea cfr. ivi; Korte 2002; Ertel 2011: 1-23.

<sup>4</sup> La lettera si intitola proprio *Brief über den Sarkasmus und das Gedicht als Konzept* (*Lettera sul sarcasmo e sulla poesia come concetto*). A questo proposito cfr. Quadrelli 2003: 208 e Cappelletto 2011: 33, nota 111.

## I. GALILEO, L'UOMO CHE HA GEOMETRIZZATO IL MONDO

*Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen*<sup>5</sup> si presenta come un testo cui sottende una rigorosa logica deduttiva. Il saggio è diviso in cinque parti di lunghezza differente, ma collegate fra loro in maniera sistematica, quasi volessero imitare la struttura di un trattato scientifico.

La prima parte è una breve premessa, dai tratti apocalittici, della realtà a noi contemporanea, quella di un pianeta abitato da sei miliardi di soggetti, un vero e proprio inferno dantesco secolarizzato e senza possibilità di salvezza. Qui Dante, la prima figura che Grünbein introduce, è accompagnato da messaggeri di epoche differenti, Hobbes, Machiavelli, Montaigne, Pascal e Kant, e incontra «un certo Malthus»<sup>6</sup>. Questi mostra al poeta fiorentino, l'unico in grado di vedere, i camini dei campi di concentrazione del regno dei morti, la Germania, terra da cui non c'è via di scampo, e si rivolge a lui utilizzando l'alessandrino, interrompendo così il flusso della narrazione in prosa, presumibilmente per sottolineare la gravità e la solennità dell'argomento<sup>7</sup>.

La seconda parte si ricollega alla prima attraverso la figura di Galileo, lo scienziato che, come gli «idioti della precisione»<sup>8</sup> del xx secolo che hanno permesso l'avvento del regno infernale, è colpevole di aver misurato l'inferno dantesco a partire dalla prospettiva di un fisico, in senso strettamente e meramente geometrico, escludendo a priori un elemento fondamentale per l'opera di Dante: l'immaginazione poetica. Grünbein fa coincidere questo 'errore' galileiano con la prima delle due lezioni dal titolo *Lezioni circa la figura, sito e grandezza dell'Inferno di Dante* che lo scienziato ventiquattrenne tenne nel 1587 (*sic! recte 1588*) all'Accademia Fiorentina per difendere l'ipotesi di Manetti sulla topografia dell'inferno dantesco (Galilei 1970).

A questa lezione viene dedicata l'intera terza parte del saggio, che può essere considerata il fulcro del testo<sup>9</sup> e che, rimarcando quanto

<sup>5</sup> Grünbein 1996: 89-104. Dopo essere stato pubblicato sulla rivista «Akzente», *Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen* esce nel 1996 nell'omonima raccolta, che riunisce saggi stesi dal 1989 al 1995, la maggior parte dei quali, di carattere senza dubbio poetologico, si rivela essere non solo una riflessione di Grünbein sulla (in)conciliabilità fra poesia e scienze naturali ma anche una valutazione sul ruolo della lingua del poeta, quasi un commento alle immagini percepite ed esperite delle voci dell'io lirico e colte dal lettore delle prime raccolte poetiche, prime fra tutti *Schädelbasislektion* (1991, *Lezione sulla base cranica*).

<sup>6</sup> Ivi: 90. Si tratta dell'economista britannico Thomas Robert Malthus (1766-1834).

<sup>7</sup> Grünbein utilizzerà l'alessandrino, verso tipicamente barocco, anche nel suo poema *Vom Schnee*; in entrambi i testi si scorge la volontà del poeta di tornare al passato per comprendere il presente, in questo caso avvicinandosi a un'epoca come quella barocca, da cui l'autore ha tratto probabilmente ispirazione per la rappresentazione del senso dell'angoscia umana di fronte alle mostruosità della guerra. È interessante che sia proprio uno scienziato, Malthus, a parlare in versi, dimostrazione di un ulteriore rafforzamento del rapporto fra scienza e poesia.

<sup>8</sup> Ivi: 90.

<sup>9</sup> Così anche Ahrend 2010: 73.

detto nella seconda parte, serve al poeta per mostrarci principalmente uno scienziato che ha fondato le sue riflessioni esclusivamente su «Beobachtung, Messung, Induktion»<sup>10</sup>. Per supportare la sua tesi Grünbein riprende alcuni passi dalla lezione galileiana; si tratta di passaggi descrittivi sulla forma dell'inferno e le fattezze delle sfere che lo compongono (Grünbein 1996: 94; 95; 99), frasi che confermano la prospettiva del Galileo grünbeiniano, scienziato che ha ristretto il suo sguardo limitandolo al quantificabile ed escludendo il qualificabile (98). Sono invece tralasciate quelle asserzioni della lezione galileiana in cui lo scienziato toscano mette in risalto la sua stima per Dante, «corografo ed architetto di più sublime giudizio», ed evidenzia i suoi dubbi riguardo alla «difficoltà del soggetto, che non patisce esser con la penna facilmente esplicato» (Galilei 1970).

La continua insistenza di Grünbein sulla mera logica d'astrazione che sta a fondamento della prolusione di Galileo si rivela essere un pretesto per l'autore per rimarcare continuamente la limitatezza dello scienziato, cui sembra mancare ogni empatia nei confronti dell'opera dantesca, sottovalutando così anche uno dei compiti fondamentali dell'uomo di scienza: quello di indagare le manifestazioni empiriche delle cose. La parzialità della prospettiva grünbeiniana ha uno scopo ben definito: quello di opporre «l'uomo che ha geometrizzato il mondo» a Dante, «Kartograph eines Weltinnenraums», cartografo di un mondo dell'interiorità, un luogo in cui si realizza, grazie all'intuizione e all'introspezione del soggetto, quella compenetrazione fra io e mondo che sembra ormai impossibile definire e comprendere solo concettualmente (Grünbein 1996: 96).

La quarta parte dell'opera riprende, ancora una volta, le conseguenze fatali del comportamento di Galileo, presentandolo come «la nuova guida dell'inferno», rappresentante della «freddezza positivista» e colpevole del «*regressus ad infinitum*» (101). Si assiste qui a un'attualizzazione della prospettiva: l'epoca di riferimento è nuovamente la contemporaneità e il poeta propone una breve e incisiva diagnosi del proprio tempo<sup>11</sup>. Lo fa con poche pregnanti parole come l'iniziale *Abschiedsstimmung* (atmosfera d'addio), riprende l'immagine del pianeta buio e spento, di forni crematori e bombe, e gioca linguisticamente con il termine *Höllengefeuer* (inferno), un luogo in cui la parola 'fuoco' è ridotta a parola vuota, lontana dall'accezione semantica originaria di fonte di calore<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Grünbein 1996: 94. «Osservazione, misurazione, induzione».

<sup>11</sup> Giustamente Ahrend (2010: 78) utilizza l'avverbio *zeitdiagnostisch* per identificare la critica grünbeiniana alla modernità.

<sup>12</sup> Grünbein 1996: 101. Cfr. anche i componimenti *Unten am Schlammgrund* (Nel fondo fangoso) e *Hund unter Hunden...* (Cane fra cani...), in *Schädelbasislektion* (Grünbein 1991: 27-30; 106-107).



La quinta parte dell'*essai* ci presenta infine Dante come colui che, attraverso la lingua poetica, e in particolare attraverso una simbolica relazione dei sostantivi fra di loro<sup>13</sup>, è in grado di unire nuovamente poesia e scienza e che, con la sua *Commedia*, ha saputo offrire alla modernità un'immagine dell'incommensurabile poliedricità del mondo.

Nel saggio Galileo non si rivela essere il protagonista del testo; ancorandosi a un confronto costante fra una concezione fisica del mondo e una poetico-immaginativa, Grünbein pone lo scienziato al centro delle sue riflessioni come filtro oppositivo di quello che risulta essere il vero protagonista: Dante, il poeta<sup>14</sup>. Egli si riferisce inoltre all'opera di Edmund Husserl *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie* (1954, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*)<sup>15</sup>, nella quale il filosofo si chiede, proprio a cominciare da Galileo, se la verità scientifica sia l'unica valida, se la scienza, che astrae da qualsiasi soggetto, abbia ancora qualcosa da dirci.

Grünbein non vede dunque in Galileo il grande scienziato pisano conosciuto per la sua battaglia in favore del copernicanesimo. Non vi vede neppure l'autorevole e rivoluzionario astronomo. Lo vede invece, in un'ottica volutamente riduttiva, semplicemente come un uomo che ha misurato il mondo, fondandosi su «inesorabili a priori» (Grünbein 1996: 93). Cosa ancor più sorprendente – dice Grünbein – se si pensa che Galileo era nato tre giorni prima della morte del grande Michelangelo e nello stesso anno di Shakespeare, che suo padre, Vincenzo Galilei, era suonatore di liuto e teorico della musica, scriveva poesie e si dedicava al disegno, e che la sua prima educazione fu di carattere prettamente umanistico (92).

Tale semplificazione del personaggio di Galileo a mero 'misuratore del mondo', intenzionalmente sottolineata fino al parossismo, è tutta indirizzata a problematizzare e indagare gli elementi che oppongono lo scienziato al poeta e, al contempo, a decretare la rilevanza di quest'ultimo per la contemporaneità.

Ciò non avviene solo a livello di scelte contenutistiche; anche le scelte linguistiche di Grünbein esprimono la sua tenace difesa del linguaggio poetico. Il gioco linguistico inizia già con il titolo del testo: *vermisst* è in tedesco la terza persona del verbo *vermessen*, misurare, fare un rilievo, in senso tecnico, ma in realtà anche del verbo *vermissen* nel significato di non trovare più, aver smarrito, come se Galileo avesse perso i veri riferimenti per potersi

<sup>13</sup> È interessante che Grünbein (1996: 102) utilizzi il termine *Gleichungen*, equazioni, solitamente riferito alla matematica, ma qui inteso come relazioni fra immagini evocate attraverso la parola. Ancora una volta scienza e poesia trovano il loro punto d'incontro nella lingua.

<sup>14</sup> Cfr. Ahrend 2010: 79.

<sup>15</sup> Per il riferimento intertestuale fra Grünbein e Husserl cfr. Krämer 2007: 247s. e Ahrend 2010: 78.

confrontare con l'inferno dantesco. Nella terza parte dello scritto, poi, per sottolineare il contrasto fra immaginazione poetica e astrazione scientifica (91), l'autore esamina la lingua del giovane Galileo. Molti potrebbero essere gli esempi in proposito; mi limito tuttavia a questa breve ma pregnante descrizione del linguaggio galileiano:

Nüchtern führt er [Galilei; M.P.] den Zuhörer ein. [...] Dann fährt er, ganz Landvermesser und Ingenieur, im selben trockenen Ton fort. [...] Keine mehrschichtigen Impressionen mehr, kein Helldunkel, keine Raum- und Zeitentiefe – alles ist ausgeleuchtet, der strenge Satzbau verrät den Praktiker. Die Sprache ist die der *Virtuosi*, der Handwerker, Architekten, Militärexperten, und sie ist sofort zwingender und ärmer als Dantes polyphones Zungenreden<sup>16</sup>.

Così come nei contenuti la lezione galileiana definisce l'inferno dantesco solamente in quanto entità misurabile, allo stesso modo la lingua dello scienziato è connotata da una chiara monodimensionalità e mancanza di creatività. Il postulato 'pluridimensionalità vs. limitazione', che vede contrapposti semanticamente e concettualmente Galileo e Dante, trova la sua validità anche a livello linguistico, e permette all'autore di potenziare la sua asserzione in difesa della poesia.

Riassumendo, la funzione della figura di Galileo non è tanto quella di riflettere su teorie scientifiche e comunicarne la loro utilità, quanto una funzione poetologica<sup>17</sup>. Galileo, come dimostrato, è lo sperimentatore che non sa andare oltre le misure, non raggiunge quella *Erkenntnis* che è invece appannaggio del poeta, l'unico in grado di percepire la pluralità della realtà moderna attraverso la forza e l'immediatezza della lingua poetica, che è «Innen und Außen zugleich»<sup>18</sup>, nonché grazie alla percezione soggettiva e alla *Anschauung*, la capacità di intuizione e immedesimazione nell'oggetto da rappresentare.

<sup>16</sup> Grünbein 1996: 94s. «Razionalmente introduce il suo pubblico. [...] Poi, tutto agrimenso-re e ingegnere, continua con lo stesso tono sobrio. [...] Nessuna impressione poliedrica, nessun chiaroscuro, nessuna profondità spaziotemporale – tutto è chiaro, la severa struttura della frase rivela il pragmatico. La lingua è quella dei *virtuosi*, degli artigiani, degli architetti, degli esperti militari – ed è immediatamente più normativa e più povera del parlato polifonico di Dante».

<sup>17</sup> Il concetto di «funzione poetologica» è usato da Ertel (2011: 20s.) in riferimento alla lirica di Grünbein. La stessa funzione può essere tuttavia rintracciata anche nella prosa saggistica, a conferma della *Verflechtung* dei generi su cui Grünbein fonda la sua poetica – sull'interessante 'intreccio' fra produzione lirica e saggistica di Grünbein cfr. anche Görner 1997, Pirro 2004 e Ahrend 2007.

<sup>18</sup> Grünbein 1996: 97. «Interno ed esterno allo stesso tempo».

## 2. DESCARTES O LO SPIRITO COME FULCRO DELL'UNIVERSO

Il confronto fra scienziato e poeta, limitato, nel caso di Galileo, alla fisica e alla letteratura, si arricchisce di un termine di paragone nel caso della figura di Descartes; la poesia non si misura qui infatti solo con le scienze naturali, ma anche con la filosofia. È un accostamento senza dubbio più maturo, quello di Grünbein a Descartes, evidente non solo nelle sfaccettature semantiche del ritratto in versi del filosofo francese, ma anche nelle meditazioni in prosa sul ruolo e sulla funzione del *Cogito* nella poesia moderna, nonché sugli impulsi cartesiani alla letteratura e alle arti (Grünbein 2004: 100-107). In effetti, anche se per Descartes la scienza, in particolare la medicina, rappresentava, come egli stesso dichiarò, la sua grande aspirazione, a differenza di Galileo egli credeva nella necessità della filosofia per la scienza – cosa che supporta l'approccio di Grünbein al filosofo francese.

Il fascino esercitato da Descartes sul poeta è il fascino esercitato più dal filosofo che dallo scienziato; il filosofo infatti, nonostante la sua separazione fra *res cogitans* e *res extensa*, fra l'io pensante e le cose che agiscono sui sensi, include fra le attività dello spirito anche la dimensione del sogno – dimensione che Grünbein collega con lo spirito visionario, figurativo e immaginario della poesia.

I 42 canti del poema in versi *Vom Schnee oder Descartes in Deutschland*<sup>19</sup> propongono la rielaborazione di due fasi della vita di Descartes: quella tedesca, rappresentata dall'inverno 1619/20 che il filosofo trascorre in Germania nei pressi di Neuburg an der Donau (canti 1-31), e quella svedese, che coincide con il 1649, quando Descartes segue, dopo tante esitazioni, l'invito alla corte della regina Cristina (canti 32-42).

I due periodi sono legati fra loro da tre elementi fondamentali che determinano anche la raffigurazione dello scienziato:

- 1) *in primis* la persistenza della neve, simbolo della costante presenza della materia nello spazio, un chiaro rimando agli studi cartesiani sulla caduta dei corpi nel vuoto, iniziati proprio durante il soggiorno tedesco, e alla negazione dell'esistenza del vuoto.

La neve è altresì metafora dal significato multiplo: essa rappresenta l'incapacità dello scienziato, e con lui dell'uomo moderno<sup>20</sup>, di ritornare all'uni-

<sup>19</sup> L'analisi verterà esclusivamente su *Vom Schnee* in quanto apice della riflessione di Grünbein su Descartes, tralasciando aspetti di confronto con le poesie precedenti, senza dubbio preparatorie della produzione grünbeiniana matura, prime fra tutte *Der cartesische Hund* (*Il cane cartesiano*) in *Schädelbasislektion*, e che pure risulterebbero interessanti per un esame dell'evoluzione del tema della condizione umana, della funzione gnoseologica della poesia e della figura del poeta nella lirica del poeta tedesco.

<sup>20</sup> Ryan collega il motivo della neve, dell'inverno come tabula rasa, sia alla cosiddetta *Stunde Null* sia alla *Wende*, il che conferma l'interesse di Grünbein per la situazione storica tedesca post-DDR già rappresentata nelle raccolte poetiche *Schädelbasislektion* (1991) e *Nach den Satiren*

tà di natura e spirito – la neve rende ottusi (Grünbein 2005: 138), il cervello è inchiodato nella neve, in letargo invernale (115), chi vaga sperso nella neve sarà senza meta (107). L'immagine della neve assume inoltre una valenza contrastiva: si oppone a febbre e calore, che la fanno sciogliere e rendono l'uomo consapevole della drammaticità della propria situazione, risvegliandone pensieri ed emozioni – come dimostra il positivo *dissolve frigus* oraziano, motto finemente posto a suggellare la prima parte del poema<sup>21</sup>. Il manto nevoso potrebbe essere infine interpretato come paesaggio allegorico, come la *tabula rasa* su cui agisce l'io pensante<sup>22</sup>, e corrisponde così al bianco del foglio o della tavola, oggetti dinanzi ai quali filosofo, poeta e pittore cercano/trovano ispirazione per iniziare la loro opera.

- 2) In secondo luogo, i due protagonisti, che fanno da collegamento fra le due parti del testo: Descartes, l'uomo scientifico, da una parte, e Gillot, l'uomo empirico, il servo e allievo, dall'altra, personaggi che interagiscono fra di loro solo attraverso un intenso dialogo che permette a Grünbein di inserire nelle risposte di Descartes a Gillot una sorta di parafrasi degli scritti cartesiani e offrire al lettore una vera e propria «scienza narrata»<sup>23</sup>. Come per il confronto fra Galileo e Dante, anche qui l'autore contrappone le due figure<sup>24</sup>, servendosi in questo caso dello schema tradizionale di *alter / ego*<sup>25</sup>, servo / padrone, cui aggiunge le antitesi corpo / mente, calore / freddo, esterioresità / interiorità. Vediamone un breve ma significativo esempio:

Zwei Männer, unterwegs auf weiter Flur.  
Aufrecht der eine, elegant gekleidet, ganz der Herr.  
Er geht voran, bestimmt den Kurs. Wie seine Taschenuhr  
Zieht er den anderen auf. Der lahmt und atmet schwer.

---

(1999, *Dopo le satire*). Questo crea anche un possibile collegamento fra la condizione dello scienziato e la condizione umana moderna *tout court*.

<sup>21</sup> Riprendendo Ryan (2007: 173), Carpi definisce l'inverno rappresentato nel testo come «tabula rasa», tempo in cui «i sentieri sublimi della conoscenza razionale portano al progressivo raffreddarsi dei rapporti dell'uomo con se stesso e coi suoi simili» e collega il poema di Grünbein fra gli altri al *Mare di ghiaccio* di C.D. Friedrich e agli automi di E.T.A. Hoffmann (Grünbein 2005: 269). La desolazione grünbeiniana mi sembra tuttavia superare la freddezza agghiacciante del pittore romantico e la rassegnazione ironica di Hoffmann.

<sup>22</sup> Osterkamp 2003. Cfr. anche Cappellotto 2011: 202.

<sup>23</sup> Prendo a prestito il termine dal tedesco «erzählte Naturwissenschaft» di Malinowski – Ingold 2007: 288, che forniscono un contributo di fondamentale importanza per la disamina del poema grünbeiniano.

<sup>24</sup> È stata avanzata anche l'ipotesi, altrettanto plausibile, che il dialogo fra Descartes e Gillot sia in realtà una sorta di monologo del filosofo, e che le due figure rappresentino le due facce dell'essere umano, pensiero e sensi, mente e corpo – il che darebbe ancor maggior rilievo al protagonista. Cfr. *ivi*: 299.

<sup>25</sup> Cfr. *ivi*: 283s.

Sie ähneln sich wie Musketier und Vogelscheuche.  
Und sind doch Kopf und Fuß einander, Buch und Pult<sup>26</sup>.

- 3) Il terzo *trait d'union* fra le due parti del testo è la formula cartesiana *Cogito, ergo sum*, che il lettore percepisce come metonimia di Descartes, nel quale si riconosce la doppia natura dell'io, quella del puro spirito che deve però sempre fare i conti con i suoi bisogni fisiologici. Il filosofo cerca infatti di spiegare tutto quello che concerne la sfera dei sentimenti, di per sé esclusa dall'ordine del suo discorso razionalistico, proprio alla luce della razionalità, ma non vi riesce. Viene anzi contraddetto in maniera diretta da Gillot, il suo *alter (ego)*, e da una voce narrante esterna, dietro la quale non si può fare a meno di riconoscere Grünbein. Così Gillot:

Tief in den Kammern Eures Riesenhirns gefriert  
Zu Regel, Gleichung und Figur, was je Verstand  
Und Scharfsinn fassen kann – wie unterm Frost das Land<sup>27</sup>.

Questa, invece, la posizione del narratore, che confessa, cercando di procurarsi il favore del lettore con una *captatio benevolentiae*, di non conoscere bene le opere cartesiane e ammette di aver creato un'immagine del filosofo adattata alla contemporaneità, epoca in cui il tempo sembra essere sospeso, catturato in uno specchio<sup>28</sup>:

Gefangen sitzt Ihr, Euer Doppelgänger, in den Strophen  
Von einem, der Euch schlecht aus Euren Büchern kennt,  
Die Wette gilt: ob wohl die Nachwelt Euer Bild verzerrt?  
[...]  
Ihr seid nun dort... wo Zeit nur heißt – Gespiegeltsein<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup> Grünbein 2005: 62. Trad. it. di A.M. Carpi: «Due uomini in cammino in aperta campagna, / diritto l'uno, elegante, si vede che è il signore. / Lui precede e decide. Carica l'altro come il proprio orologio. / Questo zoppica e ha il respiro greve. Così simili come / un moschettiere e uno spaventapasseri. / Ma sono uno per l'altro come testa e piede, come libro e leggio» (63).

<sup>27</sup> Ivi: 76. Trad. it. di A.M. Carpi: «In fondo al vostro cerebro gigante gela e rapprende in regola. / equazione e figura ciò che intelletto e acume è riuscito a afferrare – / lo stesso fa la terra nella morsa del freddo» (77).

<sup>28</sup> Per rappresentare i concetti di tempo e spazio in Grünbein, Cappellotto (2011: 207), riprendendo anche Spoerhase 2011, parla di «complicata dialettica fra *historische Verankerung* e *historische Entankerung*, una sorta di ancoramento e dis-ancoramento storico», riflessione che si potrebbe riferire anche allo specchio che imprigiona l'immagine e può solo trasmetterla creando distacco dall'oggetto rispecchiato.

<sup>29</sup> Grünbein 2005: 44. Trad. it. di A.M. Carpi: «Imprigionato, sosia di voi stesso, nelle strofe di chi / vi conosce male dai vostri libri. C'è da temer che i posteri / avran di voi un'effigie distorta. [...] Ora voi siete là... ove tempo significa soltanto – essere rispecchiati» (45).

Contraddire Descartes sul fondamento della sua filosofia, come fa continuamente Gillot, e rappresentarlo a partire da una prospettiva di distacco, come nel caso della voce narrante, fa parte della strategia rappresentativa di Grünbein, il che dà credito all'ipotesi iniziale. Come Galileo serve a rappresentare Dante, così scardinare le basi della filosofia cartesiana serve a proporre la figura di uno scienziato che da «predicatore del metodo» è divenuto «vittima dell'immaginazione», come il poeta tedesco sottolinea nella sua *Vorrede a Vom Schnee* (2004), riprendendo Ossip Mandel'stam:

Mit ihm [Descartes; M.P.] sagt das Denken zum ersten Mal Ich.  
Der Geist [...] spielt fortan nach eigenen Regeln. [...] Mandelstams  
Spruch [Ich vergleiche, also ich bin, hätte Dante sagen können.  
Er war der Descartes der Metapher], auf den Kopf gestellt, lautet:  
Wenn Dante der Descartes der Metapher war, dann war Descartes  
der Dante der Erkenntnistheorie. Ein Dichter als Philosoph<sup>30</sup>.

Non è un caso che qualche anno dopo Grünbein riproponga ancora la figura di Descartes nella raccolta di saggi *Der cartesische Taucher. Drei Meditationen*, che il poeta considera un commento alla sua opera *Vom Schnee*. Le meditazioni, un montaggio di pensieri che si sviluppano piuttosto asistematicamente intorno a *Les Passions de l'âme* (1649, *Le passioni dell'anima*), in cui Descartes offre una dinamica teoria degli affetti e una disamina dei processi cerebrali, e alle lettere alla contessa Elisabeth von Böhmen, delle quali si mette in risalto il tema dell'influsso dell'anima sul corpo, hanno lo scopo, esplicitamente dichiarato, di esaminare il rapporto di Descartes con la poesia. Anzi: di dimostrare che Descartes è il precursore di una poetica antropologicamente fondata (Grünbein 2008: 12). Come l'io pensante per il filosofo francese è «das weltkonstruierende Ich», l'io costruttore del mondo, e lo spirito «Brennpunkt des Universums» (21), il centro attorno al quale ruota l'universo, così l'io lirico, l'io del poeta è colui che, attraverso l'atto cognitivo e l'intuizione, conosce il mondo e lo propone attraverso le metafore.

Non è marginale, a questo punto, che proprio un elemento retorico – la metafora del diavoletto cartesiano, citato nel titolo – sia elevato a fulcro del saggio. Il diavoletto cartesiano è un'invenzione attribuita a Descartes (in realtà è di Raffaello Magiotti) che serve alla misurazione della pressione dei liquidi<sup>31</sup>, invenzione che fornisce al poeta la possibilità di effettuare un para-

<sup>30</sup> Grünbein 2004: 101. «Con lui [Descartes] il pensiero per la prima volta dice io. Lo spirito [...] continua a giocare secondo regole proprie. [...] Il motto di Mendelstam [Paragono, dunque sono, avrebbe potuto dire Dante. Era il Descartes della metafora], capovolto, suona così: se Dante era il Descartes della metafora, allora Descartes era il Dante della teoria della conoscenza. Un filosofo poeta».

<sup>31</sup> Con la pressione esercitata sul tappo della bottiglia il diavoletto scende verso il fondo del recipiente, mentre al rilascio della pressione esso torna in superficie.

gone fra il diavoletto, che non si lascia facilmente spingere sott'acqua, e che, con il rilascio della pressione, torna sempre in superficie, e il *Cogito* che, dopo essere andato a fondo e aver individuato il fondamento dei fenomeni, ritorna in superficie estendendosi in tutto il mondo sensibile.

L'analogia è chiara: il diavoletto è il filosofo, ma al tempo stesso il poeta. A rafforzare questa tesi si aggiunge l'uso del termine *Taucher*, che significa sommozzatore, palombaro<sup>32</sup>. Il filosofo è sommozzatore quando si immerge nei fondali del pensiero per riemergervi arricchito di intuizione; il poeta-sommozzatore – immagine, questa, che il poeta riprende probabilmente da Gottfried Benn, che l'aveva usata nella sua lirica *Après lude (Statische Gedichte, 1948, Poesie statiche)*, e da Hans Magnus Enzensberger, che la propone in *Botschaft des Tauchers (1978, Il messaggio del sommozzatore)*<sup>33</sup> – è per Grünbein colui che si immerge nelle profondità della scienza e della filosofia per venire a galla arricchito di una nuova scrittura, una scrittura che ha bisogno della referenza scientifica per poter sopravvivere nello «spazio trans-storico»<sup>34</sup> della modernità.

Come Grünbein, ci si potrebbe continuare a immergere in questo gioco semantico e linguistico di analogie e contrasti fra scienziato e poeta, far affiorare ulteriori esempi, ma credo che la figura dello scienziato continuerebbe ad emergere segnata da ripetizioni di linee piuttosto chiare – nella sua funzione metaforica di termine di paragone con il poeta. Termine di paragone negativo è Galileo, la cui geometrizzazione del mondo a tutti i costi mette in discussione la poliedrica variabilità dell'immaginazione e dello spazio poetico; termine di paragone positivo è invece Descartes, che nelle sue riflessioni scientifiche non rimane legato esclusivamente al sapere matematico ma assurge a fondatore della poesia moderna proprio perché si affida alla filosofia, che è sì ricerca della conoscenza, ma, come la poesia, si fonda anche sulla forza creativa e immaginativa dell'io pensante.

## Bibliografia

Ahrend H., 2007, *Essayistische Lyrik. Grünbeins Grenzgänge zwischen Poesie und Poetik*, in Bremer K. – Lampart F. – Wesche J. (Hrsg.), *Schreiben am Schnittpunkt. Poesie und Wissen bei Durs Grünbein*, Freiburg i.Br. – Berlin – Wien, Rombach: 135-170.

<sup>32</sup> Sulla tradizione del poeta-sommozzatore cfr. Cappellotto 2011: 230-243. Sul motivo dell'immersione cfr. anche la poesia di Grünbein *In utero* (da *Falten und Fallen, 1994, Pieghe e trappole*) e la raccolta *Die Bars von Atlantis. Eine Erkundigung in vierzehn Tauchgängen* (2009, *I bar di Atlantide. Un' esplorazione in quattordici immersioni*).

<sup>33</sup> Cfr. ivi: 235.

<sup>34</sup> Così Ryan (2007: 166) riferendosi a *Vom Schnee*.

- Ahrend H., 2010, «Tanz zwischen sämtlichen Stühlen». *Poetik und Dichtung im lyrischen und essayistischen Werk Durs Grünbeins*, Würzburg, Königshausen & Neumann. (Epistemata; 687)
- Braun M., 2010, *Durs Grünbein poliert in seinem «römischen Zeichenbuch» wohlbekannte Oberflächen*. Lyrik, «Cicero Online. Magazin für politische Kultur» 12/11/2010 – <http://www.cicero.de/salon/zuviel-abenland/47222>, (ultima consultazione: 12/08/2013).
- Cappellotto A., 2011, *Durs Grünbein: poetiche dello spazio*, Università Ca' Foscari di Venezia (tesi di dottorato).
- Cordibella G., 2007, «Il sarcastico di Dresda». *Zur Grünbein-Rezeption in Italien*, in Bremer K. – Lampart F. – Wesche J. (Hrsg.), *Schreiben am Schnittpunkt. Poesie und Wissen bei Durs Grünbein*, Freiburg i.Br. – Berlin – Wien, Rombach: 57-76.
- Ertel A.A., 2011, *Körper, Gehirne, Gene. Lyrik und Naturwissenschaft bei Ulrike Draesner und Durs Grünbein*, Berlin – New York, De Gruyter.
- Galilei G., 1970, *Due lezioni all'Accademia Fiorentina circa la figura, sito e grandezza dell'Inferno di Dante (1588)*, in id., *Scritti letterari*, a cura di A. Chiari, Firenze, Le Monnier – [http://www.classicitaliani.it/seicento/galilei\\_due\\_lezioni.htm](http://www.classicitaliani.it/seicento/galilei_due_lezioni.htm) (ultima consultazione: 25/05/2013).
- Görner R., 1997, *Müll, Vulkan und Babylonisches Gehirn*, «Schweizer Monatshefte» 12.1: 60.
- Grünbein D., 1991, *Schädelbasislektion*, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- , 1996, *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen*. Aufsätze 1989-1995, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- , 2003, *Vom Schnee oder Descartes in Deutschland*, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- , 2004, *Vom Schnee. Vorrede, Vorstudien, Nachträge*, «Sinn und Form. Beiträge zur Literatur» 56.1: 100-107.
- , 2005, *Della neve ovvero Cartesio in Germania*, testo a fronte, trad. di A.M. Carpi, Torino, Einaudi.
- , 2008, *Der cartesische Taucher. Drei Meditationen*, Frankfurt/M., Suhrkamp. (edition unseld; 7)
- , 2009, *Die Bars von Atlantis. Eine Erkundigung in vierzehn Tauchgängen*, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Heudecker S., 2007, *Durs Grünbein in der Kritik*, in Bremer K. – Lampart F. – Wesche J. (Hrsg.), *Schreiben am Schnittpunkt. Poesie und Wissen bei Durs Grünbein*, Freiburg i.Br. – Berlin – Wien, Rombach: 37-56.
- Korte H., 2002, *Habemus poetam. Zum Konnex von Poesie und Wissen in Durs Grünbeins Gedichtsammlung «Nach den Satiren»*, in Arnold H.L. (Hrsg.), *Durs Grünbein*, München, Edition Text + Kritik im Richard Boorberg-Verlag: 19-33. (= «Text + Kritik»; 153)
- Krämer O., 2007, *Bildliches Denken als Erkenntnismodus zwischen Poesie und Wissenschaft. Grünbein über Dante, Darwin, Hopkins und Goethe*, in Bremer K. – Lampart F. – Wesche J. (Hrsg.), *Schreiben am Schnittpunkt. Poesie und Wissen bei Durs Grünbein*, Freiburg i.Br. – Berlin – Wien, Rombach: 241-257.



- Lichtenstein S.J.M., 2004, *Das lyrische Projekt. Rhetorik, Räumlichkeit und Wissenschaft*, München, Iudicium.
- Malinowski B. – Ingold G.-L., 2007, «... im andern dupliziert». *Zur Rezeption cartesischer Erkenntnistheorie und Naturwissenschaft in Durs Grünbeins «Vom Schnee oder Descartes in Deutschland»*, in Bremer K. – Lampart F. – Wesche J. (Hrsg.), *Schreiben am Schnittpunkt. Poesie und Wissen bei Durs Grünbein*, Freiburg i.Br. – Berlin – Wien, Rombach: 271-306.
- Osterkamp E., 2003, *Jäger im Schnee. Ein Kabinettstück: Durs Grünbeins Winterbuch der Poesie*, «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 06/12/2003.
- , 2010, *Das Jahr in der Milchschaumbucht*, «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 02/10/2010.
- Pirro M., 2004, «Ein Feld als Reflexionsraum, leer, aber wachsend, von unten». *Verflechtungen lyrischen und essayistischen Schreibens bei Draesner, Grünbein und Pettersdorff*, in DAAD (Hrsg.), *Germanistentreffen Deutschland – Italien. Bari 2003. Tagungsbeiträge*, Bonn, DAAD: 169-185.
- Quadrelli P., 2003, *Durs Grünbein. La condizione umana*, in Pirro M. – Costa M. – Sbarra S. (cur.), «Le storie sono finite e io sono libero». *Sviluppi recenti nella poesia di lingua tedesca*, Napoli, Liguori: 201-213.
- Raddatz F.J., 2012, *Durs Grünbein – die dichtende Luftnummer*, «Die Welt» 21/08/12 – <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article108711083/Durs-Gruenbein-die-dichtende-Luftnummer.html> (ultima consultazione: 13/08/2013).
- Ryan J., 2007, «Spurlose Frühe». *Durs Grünbeins «Vom Schnee» und das Problem der Wende*, in Helbig H. (Hrsg.), *Weiterschreiben: zur DDR-Literatur nach dem Ende der DDR*, Berlin, Akademie: 163-181.
- Spoerhase C., 2011, *Über die Grenzen der Geschichtsliteratur. Historischer Anachronismus und ästhetische Anachronie in Durs Grünbeins Werk*, «Zeitschrift für Germanistik» 21.2: 263-283.



DECONSTRUZIONE DI UNO SCIENZIATO COLONIALE.  
IL CROMOSOMA CALCUTTA DI AMITAV GHOSH

Alessandro Vescovi

Amitav Ghosh è uno scrittore ricercatore, i cui romanzi sono basati su una grande quantità di ricerca sul campo o in archivio oltre che bibliografica, tanto che i suoi testi sovente si possono leggere per le informazioni scientifiche originali che offrono oltre che per l'invenzione narrativa. Questo atteggiamento che fonde interesse umanistico e ricerca scientifica è una caratteristica tutt'altro che rara tra gli intellettuali bengalesi a partire dall'inizio del xx secolo; Ghosh stesso rappresenta questo *milieu* nel suo primo romanzo, *The Circle of Reason*. Non desta dunque stupore che siano diversi i suoi libri di narrativa che presentano come protagonisti degli scienziati, tra questi il già citato *Cerchio della ragione*, costruito attorno alla figura di Pasteur; *In an Antique Land (Lo schiavo del manoscritto)*, il cui protagonista è un antropologo; *The Hungry Tide (Il paese delle maree)*, che ha per protagonista una cetologa; e, appunto, *The Calcutta Chromosome*, che propone delle riflessioni sulla figura dello scienziato, il potere e i subalterni.

Ronald Ross, lo scienziato a cui questo romanzo è dedicato, non è del tutto un'invenzione di Ghosh; si potrebbe dire che lo sia per un terzo. Vi sono infatti due Ross che hanno ispirato quello romanzesco. Il primo è un uomo realmente vissuto tra il 1857 e il 1932, medico dell'esercito inglese, che fu di stanza a Secunderabad e Calcutta, dove ebbe modo di compiere studi sull'epidemiologia della malaria, e che fu poi in Africa fino a che, all'apice della carriera, divenne vicedirettore della Royal Society e vinse il premio Nobel per la medicina (1902). La scoperta che gli valse il riconoscimento di Stoccolma avvenne in India in un centro di ricerca estremamente avanzato per l'epoca che si trova presso il prestigioso PG Hospital di Calcutta. Lì Ross, appena arrivato dall'Inghilterra, si mise a studiare la malaria fino a scoprire che il vettore della malattia era la zanzara anofele. La carriera di Ross è un

lampante esempio di globalizzazione imperialista *ante litteram* in cui un medico inglese che in patria stentava a trovare lavoro si arruola nell'esercito, compie le sue ricerche in India e riceve il premio per il suo lavoro in Svezia.

Fino a qui il Ronald Ross scienziato. Ma esiste anche un altro Ronald Ross, l'autore o, meglio, il protagonista di un'ampia autobiografia scritta parte in prosa parte in versi dal titolo piuttosto pomposo anche per i tempi in cui fu pubblicata: *Memoirs, with a Full Account of the Great Malaria Problem and its Solution* (1923, *Memorie, con un racconto completo del grande problema della malaria e la sua soluzione*). In effetti quello che Ross chiama «great malaria problem» e soprattutto la sua soluzione non sono affatto quello che ci si potrebbe aspettare. Trattandosi di una malattia mortale, endemica in molte aree del pianeta, si supporrebbe che il problema siano le migliaia di vittime e la soluzione sia la cura o un'efficace campagna preventiva. In effetti il problema di cui parla Ross non è quello delle vittime della malattia, ma quello della sua trasmissione. Parimenti la soluzione cui allude l'ufficiale medico britannico non è la cura del morbo, ma appunto la scoperta del vettore, la zanzara anofele. Scoperta solo in parte utile anche perché non tutte le zanzare anofele sono portatrici della malattia; lo sono soltanto alcune sottospecie, che si possono distinguere grazie al colore delle uova, guardandole al microscopio. Considerando che le punture di zanzara erano già state associate alla malattia, dal punto di vista pratico la scoperta non deve aver salvato molte vite. Tuttavia occorre riconoscere a Ross una notevole tenacia e soprattutto una grande capacità di raccogliere e ordinare i dati delle sue osservazioni e, ovviamente, di pubblicarli. Questa capacità di raccogliere e catalogare dati si dimostra utile anche nella compilazione del *memoir*: leggendolo ci si rende conto di come per tutta la vita Ross abbia messo da parte ritagli e frammenti che gli consentirono di costruire una versione ufficiale di sé da tramandare alla posterità. Ogni biografia ufficiale di Ross oggi, da quella sul sito dell'Accademia di Svezia a quella di Wikipedia, si basa sulla sua autobiografia.

Il *memoir* di Ross racconta dunque dei suoi diversi tentativi di scoprire il vettore della malaria disegnandosi come un mitico eroe solitario che combatte contro un nemico invisibile tra mille difficoltà; tra queste, curiosamente, lo scienziato nota con disappunto quella di non trovare a Calcutta alcun nativo, per quanto pagato, che sia disposto a farsi inoculare la malaria per consentire i suoi esperimenti... (Kich 2000; Chambers 2003).

Il procedimento autobiografico di Ross ha successo perché, in definitiva, scrive quello che il pubblico occidentale vuole leggere, ossia che la ricerca sulla malattia si conclude con la vittoria dell'umanità, che la razza inglese è superiore intellettualmente e scientificamente, che l'imperialismo è soprattutto una missione di progresso e che il metodo scientifico (occidentale) è

epistemologicamente inoppugnabile e capace di portare risultati tangibili. Tolto il discorso razzista, questo è quanto piace leggere ancor oggi nelle pagine scientifiche dei quotidiani.

Il *memoir* culmina con una poesia che, come un inno, celebra la vittoria del medico inglese:

This day relenting God  
 Hath placed within my hand  
 A wondrous thing; and God  
 Be praised. At His command,  
 Seeking His secret deeds  
 With tears and toiling breath,  
 I find thy cunning seeds,  
 O million-murdering Death.  
 I know this little thing  
 A myriad men will save.  
 O Death, where is thy sting?  
 Thy victory, O Grave?<sup>1</sup>.

Si potranno meglio apprezzare il talento letterario e l'autostima di Ross, rammentando che gli ultimi due versi sono citazioni dalla prima lettera di San Paolo ai Corinzi (I 15:55). Con quelle parole l'Apostolo apostrofava la morte, vinta appunto da Gesù Cristo...

Oggi il memoriale di Ross sarebbe una curiosità per qualche storico della medicina se Amitav Ghosh, originario proprio di Calcutta, non avesse deciso di proporle una riscrittura in un romanzo intitolato *The Calcutta Chromosome. A Novel of Fever, Delirium and Discovery*<sup>2</sup> (1996, *Il Cromosoma Calcutta. Un romanzo di febbre, delirio e scoperta*). Il romanziere individua nel testo auto-celebrativo di Ronald Ross una serie di incongruenze e di evidenti elisioni, che egli mette in evidenza insieme allo spirito profondamente colonialista sia del volume sia delle ricerche.

Risulta dunque chiaro dalla lettura del memoriale che una delle strategie messe in campo da Ross per presentarsi come genio solitario, unico artefice della scoperta del vettore della malaria, sia stato quello di ridurre sia il ruolo dei suoi colleghi (tra cui Manson in Inghilterra, Leveran in Francia e Golgi

---

<sup>1</sup> In questo giorno Dio benigno / ha posto nelle mie mani / un prodigio; e Dio / sia lodato. Al suo comando / cercando i segreti della sua creazione / con lacrime e affanno / trovo i tuoi semi sottili / O morte, sterminatrice di innumere genti. / Io so che questa piccola cosa / salverà migliaia di uomini / Dov'è o morte il tuo dardo? / Dove la tua vittoria o tomba?». Qui è oltre, salvo diversa indicazione, la traduzione è mia [A.V.].

<sup>2</sup> In Italia il romanzo è stato di recente ripubblicato da Neri Pozza (2008), nella traduzione di Anna Nadotti già uscita per Einaudi nello stesso anno dell'originale (Ghosh 1996b).

in Italia), sia quello dei suoi assistenti. Il romanzo, decostruendo la narrazione di Ross, ne mette in luce l'ideologia che ha informato il lavoro e che ancora oggi si cela dietro l'idea di progresso tecnologico e scientifico. Per comprendere l'operazione narrativa proposta da Ghosh sarà utile leggere un breve estratto dell'autobiografia di Ross.

Now, as if in answer, some Angel of Fate must have met one of my three 'mosquito men' in his leisurely perambulations and must have put into his hand a bottle of mosquito larvæ, some of which I saw at once were of a type different from the usual *Culex* and *Stygomyia* larvæ. Next morning, the 16 August, when I went again to hospital after breakfast, the Hospital Assistant (I regret I have forgotten his name) pointed out a small mosquito seated on the wall with its tail sticking outwards [...]. I dissected it at once and found nothing unusual; but while I was doing so – I remember the details well – the worthy Hospital Assistant ran in to say that there were a number of mosquitoes of the same class which had hatched out in the bottle that my men had brought me yesterday. Sure enough there they were: about a dozen big brown fellows, with fine tapered bodies and spotted wings, hungrily trying to escape through the gauze covering the flask which the Angel of Fate had given to my humble retainer! – dappled-winged mosquitoes [...]<sup>3</sup>.

Questo brano, parzialmente citato anche nel romanzo<sup>4</sup>, suggerisce che la scoperta possa essere in realtà merito degli assistenti senza nome di Ross, il quale più di loro ha solo gli strumenti per tradurla nel linguaggio della comunità scientifica e quindi per divulgarla (Vescovi 2011). Questo modo di scrivere è particolarmente astuto: da un lato Ross si mostra umile, sostenendo che la scoperta sia merito del Fato che lo ha prescelto, dall'altra cancella totalmente l'aiuto, non meramente materiale, ricevuto

<sup>3</sup> Cit. in Chambers 2003: 62s. «Ecco che, quasi a rispondere, qualche Angelo del Fato deve aver incontrato uno dei miei uomini delle zanzare durante una delle sue passeggiate e deve avergli messo in mano una bottiglia di larve di zanzara, alcune delle quali, mi accorsi, erano diverse da quelle solite della *Culex* e della *Stygomyia*. Il mattino successivo, il 16 agosto, quando mi recai in ospedale dopo colazione, l'assistente di laboratorio (purtroppo non ricordo il suo nome) mi indicò una minuscola zanzara seduta sul muro con la coda all'infuori [...]. La dissezionai immediatamente e non trovai nulla d'insolito; ma durante questa operazione – rammento molto bene i dettagli – il bravo assistente corse da me a dire che c'erano parecchie zanzare della stessa classe che si erano schiuse nell'ampolla che i miei collaboratori mi avevano portato il giorno prima. Ed era proprio così: una dozzina di esemplari belli marroncini con il corpo affusolato e le ali puntate che cercavano di sfuggire attraverso la garza che chiudeva il recipiente posto nelle mani del mio umile servitore dall'Angelo del Destino – zanzare con le ali screziate [...].»

<sup>4</sup> Cfr. Ghosh 1996a: 78, in traduzione Ghosh 1996b: 74s.

dai suoi collaboratori indiani. Giustamente a commento dell'espressione «Angel of Fate» Murugan, che nel romanzo di Ghosh ha il ruolo di sarcastico storico della scienza, esclama «Angel of Fate my ass! With Ronnie it always has to be some Fat Cat way up in the sky: what's under his nose he can't see»<sup>5</sup>. Nella lettura di Ghosh, tutto quello che Ross elide o attribuisce alla buona sorte viene spiegato in modo completamente diverso, tanto che il Ross romanzesco rimane ignaro che, mentre lui credeva di sperimentare sulla malaria, altri stavano sperimentando su di lui (Thieme 2003). Lo scienziato attribuisce tutto quello che non sa spiegare a fortunate coincidenze, mentre il romanzo nega l'esistenza di coincidenze e spiega i fatti in maniera alternativa; dà un nome e una personalità all'*entourage* di Ross e attribuisce la scoperta a un gruppo di seguaci di una sacerdotessa indiana di nome Mangala, i quali perseguono il trasferimento della psiche da corpo a corpo. Questi subalterni votati al silenzio, che lavorano in modo magico rituale e con scopi assai diversi dai quelli del medico, sembrano anticipare le sue conclusioni e sfruttare lo scienziato inglese per divulgarle.

Continuando nella lettura del memoriale, un'altra frase merita di essere riportata; a proposito del metodo scientifico, Ross afferma: «I think that no other method but mine would have solved the problem». Ross prosegue sostenendo che i suoi rivali non avrebbero potuto eguagliarlo perché mancanti non tanto di nozioni, quanto di passione, «the madness required to find that uncharted treasure island!»<sup>6</sup>. Così, sia pure per via di metafora, il progetto di conquista geografica viene a coincidere nelle parole di Ross – si noti, non di Ghosh! – con quello delle conquiste scientifiche. Entrambi celebrano la grandezza del conquistatore e ignorano l'esistenza di conoscenze o culture preesistenti. Del resto il rapporto tra conoscenza e colonialismo è stato messo bene in evidenza da Said nel suo *Orientalism* (1978), ed era ben chiaro anche ai manager della Compagnia delle Indie; Warren Hastings, per esempio, già nel 1784 affermava:

Every accumulation of knowledge and especially such as is obtained in social communication with people, over whom we exercise dominion, founded on the right of conquest, is useful to the state [...]. It attracts and conciliates distant affections, it lessens the weight of the chain by which the natives are held in

---

<sup>5</sup> Ghosh 1996a: 78. «Angelo del destino». «Angelo del Destino un paio di palle! Per Ronald deve sempre esserci sempre qualche santo in paradiso che si occupa di lui e quello che ha lì sotto il naso manco lo vede!». La traduzione qui è mia [A.V.].

<sup>6</sup> Cit. in Chambers 2003: 63. «Credo che nessun altro metodo se non il mio avrebbe potuto risolvere il problema». «Della pazzia necessaria a esplorare quell'isola del tesoro ancora assente dalle mappe».

subjection and it imprints on the hearts of our countrymen the sense of obligation and benevolence<sup>7</sup>.

Tale dunque il rapporto tra potere e scienza cui è demandato il compito di alleviare il gioco e giustificare l'impresa coloniale con la benevolenza. In effetti lo scienziato coloniale, al pari del mercante e del soldato, persegue il proprio interesse in terra straniera sfruttando i nativi che disprezza al punto di non considerare nemmeno di citarne i nomi e imponendo loro non solo le proprie pratiche, ma anche la propria epistemologia e le proprie modalità conoscitive. Il tutto, sostiene Ross, per il bene dell'umanità e con la benedizione di Dio. Il romanzo delinea allora una contro-storia di questa scoperta – diciamo pure una storia postcoloniale (O'Connell 2012) – che non è dunque solo un'invenzione gratuita, per quanto brillante, ma scaturisce dai vuoti e dalle reticenze del prototesto di Ross. In altri termini, il gioco creativo di Ghosh consiste nel decostruire il testo di Ross riempiendo i vuoti narrativi del *memoir* con la storia di una setta segreta che avrebbe in realtà manipolato a sua insaputa il lavoro di Ross. Così, accanto ai ricercatori occidentali i cui nomi sono entrati nel famedio, o per lo meno negli archivi della scienza moderna, abbiamo un gruppo di persone che gli archivisti hanno tralasciato, le quali inseguono conoscenze di tipo diverso con finalità diverse e metodi incomprensibili. La mente corre subito al celebre saggio di Gayatri Spivak *Can the Subaltern Speak?* (1988) nel quale la studiosa si domanda quale possibilità sia data ai subalterni di comunicare con la società e le posterità. La Spivak risponde negativamente alla propria domanda. I subalterni possono parlare solo in modo molto limitato e a un pubblico molto limitato, disegnando graffiti e scrivendo ballate dove le classi egemoni affrescano palazzi e scrivono libri di storia. Analogamente, la contro-scienza dei subalterni si sviluppa negli interstizi lasciati dalla scienza ufficiale, non contro di essa, ma in alternativa ad essa. Così mentre la scienza ufficiale è votata per sua natura alla pubblicazione, alla visibilità e al riconoscimento dei risultati, la contro-scienza opera nel silenzio e nella segretezza.

La figura di Ross consente dunque al romanziere di stabilire una connessione molto stretta tra l'ideologia illuminista/utilitaristica, il metodo scientifico, la colonizzazione, il razzismo e le scoperte scientifiche. La riflessione sugli scienziati dell'impero e una valutazione etica del loro operato si traduce in una trama così sottile da risultare quasi inafferrabile. Il romanzo riesce infatti a legare in modo indissolubile lo scienziato Ronald Ross agli

---

<sup>7</sup> Cit. in Cohn 1996: 45. «Ogni compendio di conoscenza, specie quelle ottenute nella comunicazione sociale con i popoli su cui esercitiamo un dominio fondato sul diritto di conquista, è di utilità per lo stato [...]. Essa attrae e concilia affetti distanti, e allevia il peso della catena con la quale i nativi sono tenuti soggetti e imprime nel cuore dei nostri connazionali un senso di obbligo e benevolenza».



archeologi, e ai tecnici che nel XXI secolo governano i *databases* su cui si basano i motori di ricerca. Quella di organizzare *database* è a prima vista un'attività del tutto innocua, ma che assume connotati inquietanti se pensiamo che si rivela strategica per la multinazionale che governa i flussi delle acque del pianeta. Dopo aver mostrato il forte legame tra lo scienziato coloniale e l'imperialismo, il romanzo esce dalla dimensione coloniale per addentrarsi in quella postmoderna, globalizzata e neocoloniale. Ancora oggi, e nel prevedibile futuro, l'ideologia dominante e la scienza sono alleate per ottenere il controllo politico dei subalterni. La figura dello scienziato, però, si fa sempre più fluida ed evanescente (Sankaran 2012). La persona pubblica di Ronald Ross è sì un costrutto culturale funzionale sia alla sua carriera sia all'ideologia imperialista, ma è pur sempre basata su un uomo realmente esistito. In futuro il posto dello scienziato è invece preso dal super-computer AVA, non una singola macchina, ma un intero 'sistema' dalle caratteristiche sovrumane, in grado di usare le proprie conoscenze per esercitare un controllo maniacale sui suoi 'sottoposti', i nuovi subalterni. Come Ross è l'incarnazione dell'ideologia imperialista ottocentesca, così AVA è l'evoluzione di quella stessa ideologia nel XXI secolo (Shinn 2008). Il termine AVA richiama appunto *avatar*, ossia reincarnazione nella mitologia induista. Tanto Ross quanto AVA sono lavoratori della conoscenza che traggono la propria forza dalla situazione politica e che mettono le proprie conoscenze a servizio del potere dominante con lo scopo di esercitare un controllo e fare propaganda.

La preoccupazione di Ross nello scrivere il proprio memoriale è messa bene in evidenza nel romanzo, dove il solito storico sardonico commenta:

this guy's decided he's going to rewrite the history books. He wants everyone to know the story like he's going to tell it; he is not about to leave any of it up for the grabs, not a single minute if he can help it<sup>8</sup>.

Questa preoccupazione di Ross di manipolare i futuri libri di storia si riflette identica, fatte salve le diverse tecnologie, nel modo di lavorare dell'International Water Council. È quanto intuisce Antar, il tecnico di origine egiziana che lavora con AVA, che da ragazzo aveva osservato un'archeologa lavorare presso il suo villaggio alla ricerca di un significato per i suoi reperti.

Antar had never quite understood why they went to so much trouble, but that morning thinking of the archeologist, he sud-

---

<sup>8</sup> Ghosh 1996a: 52. «Questo giovanotto aveva deciso di riscrivere i libri di storia. Voleva che ognuno conoscesse la storia come l'avrebbe raccontata lui; non intendeva lasciare niente al caso, non un solo minuto della sua vita». Ghosh 1996b: 505.

denly knew. They saw themselves making History with their vast water-control experiments: they wanted to record every minute detail of what they had done, what they would do. Instead of having an historian sift through their dirt, looking for meanings, they wanted to do it themselves: they wanted to load their dirt with their own meanings<sup>9</sup>.

Da ultimo vorrei aggiungere una breve riflessione sulla scelta del genere letterario. La narrativa postcoloniale in generale, e indiana in particolare, non vanta una tradizione di fantascienza. Né solitamente trame così elaborate come quella del *Cromosoma*, che è un autentico labirinto interpretativo. Tra l'altro, Ghosh non ha scritto di fantascienza né prima né dopo questo romanzo. C'è dunque da domandarsi perché la vicenda di Ross abbia ispirato un romanzo di fantascienza piuttosto che un romanzo storico. Io credo che la risposta sia almeno in parte una presa di posizione 'politica': alla manipolazione ideologica della verità operata da Ross nel suo realistico *memoir*, Ghosh contrappone un romanzo di fantascienza, dove l'elemento fantastico funge da estrema sfida all'episteme occidentale, quasi ad affermare che ogni verità riguardo alla storia dei subalterni non può che essere immaginata e tuttavia pur fantastica, non è meno vera (o più falsa) della storia che lo scienziato coloniale Ross ha offerto di se stesso, o di quella che le multinazionali offriranno di sé negli anni a venire.

## Bibliografia

- Bruschi I., 2006, «*The Calcutta Chromosome*», *An Attempt at Disrupting Western Cultural Egemony*, in Henderson R.A. (ed.), *English Studies 2006*, Università degli Studi di Torino: 35-54.
- Chambers C., 2003, *Postcolonial Science Fiction: Amitav Ghosh's «The Calcutta Chromosome»*, «*Journal of Commonwealth Literature*» 38.1: 57-72.
- Cohn B.S., 1996, *Colonialism and its Forms of Knowledge: The British in India*, Princeton University Press.
- Ghosh A., 1996a, *The Calcutta Chromosome. A Novel of Fevers, Delirium and Discovery*, London, Picador.
- , 1996b, *Il cromosoma Calcutta. Un romanzo di febbre, delirio e scoperta*, trad. di A. Nadotti, Torino, Einaudi.

---

<sup>9</sup> Ghosh 1996a: 7. «Antar non aveva mai capito bene il perché del loro accanimento, ma quella mattina, pensando all'archeologa, a un tratto capì. Si vedevano nell'atto di fare la Storia con i loro vasti esperimenti di controllo delle acque: volevano registrare ogni minuscolo dettaglio di ciò che avevano e avrebbero fatto. Non volevano uno storico che passasse al setaccio i loro detriti polverosi, cercandone il significato, volevano farlo loro: volevano essere loro ad attribuire un significato ai propri detriti». Ghosh 1996b: 8s.

- , 2008, *Il cromosoma Calcutta. Un romanzo di febbre, delirio e scoperta*, trad. di A. Nadotti, Vicenza, Neri Pozza.
- Khair T., 2001, *Babu Fictions: Alienation in Contemporary Indian English Novels*, Delhi – Oxford, Oxford University Press.
- Kich M., 2000, *Mosquito Bites and Computer Bytes: Amitav Ghosh's «The Calcutta Chromosome»*, «Notes on Contemporary Literature» 30.4: 9-12.
- O'Connell H.C., 2012, *Mutating Toward the Future: The Convergence of Utopianism, Postcolonial SF, and the Postcontemporary Longing for Form in Amitav Ghosh's «The Calcutta Chromosome»*, «MFS Modern Fiction Studies» 58.4: 773-795.
- Ross R., 1923, *Memoirs, with a Full Account of the Great Malaria Problem and its Solution*, London, J. Murray.
- Sankaran C., 2012, *Sharing Landscapes and Mindscapes: Ethics and Aesthetics in Amitav Ghosh's «The Calcutta Chromosome»*, in *id.* (ed.), *History, Narrative, and Testimony in Amitav Ghosh's Fiction*, Albany (NY), SUNY: 109-120.
- Shinn C.A., 2008, *On Machines and Mosquitoes: Neuroscience, Bodies, and Cyborgs in Amitav Ghosh's «The Calcutta Chromosome»*, «MELUS: The Journal of the Society for the Study of the Multi-Ethnic Literature of the United States» 33.4: 145-166.
- Spivak G.Ch., 1988, *Can the Subaltern Speak?*, in Nelson C. – Grossberg L. (eds.) *Marxism and the Interpretation of Culture*, Basingstoke, Macmillan: 271-313.
- Thieme J., 2003, *The Discoverer Discovered*, in Khair T. (ed.) *Amitav Ghosh, A Critical Companion*, Delhi, Permanent Black: 128-141.
- Vescovi A., 2011, *Amitav Ghosh*, Firenze, Le Lettere.



\* \* \*



MEDICI E FARMACISTI:  
SEMPRE COLTISSIMI, SEMPRE COLPEVOLI NEI ROMANZI  
DEL QUEBECCHESE HUBERT AQUIN

Liana Nissim

In apertura di questo studio è forse opportuno ricordare che Hubert Aquin (1929-1977) è uno dei più grandi scrittori del Québec; autore di una produzione vastissima che comprende opere drammaturgiche, film, documentari, novelle, moltissimi saggi ed articoli fondativi, è celebre soprattutto per i suoi romanzi *Prochain épisode* (1965, *Prossimo episodio*), *Trou de mémoire* (1968, *Vuoto di memoria*), *L'Antiphonaire* (1969, *L'Antifonario*), *Neige noire* (1974, *Neve nera*), opere che sono tra le più emblematiche della profonda rivoluzione culturale e letteraria del Québec dei gloriosi anni Sessanta.

Oltre alla problematica dell'indipendenza nazionale (per la quale ha lottato, impegnandosi anche politicamente), problematica che è nodale in tutta la produzione di Aquin, temi inquietanti e tecniche complesse di scrittura si intrecciano nei suoi romanzi, con vaste aperture sui più diversi aspetti della cultura e della scienza, che studiava con accanimento, sino a raggiungere una strabiliante competenza.

Le storie che racconta Hubert Aquin sono ricche di eventi dalle dinamiche intense e di personaggi complessi, coinvolti in terribili drammi personali, personaggi dominati da istanze di un profondo ed inquieto misticismo e insieme da convinzioni e pratiche mediche e scientifiche estreme, chiamate come coadiuvanti di una tragica *quête* esistenziale che passa dalle forme più esasperate della passione e del crimine, sino allo stupro, all'assassinio, all'incesto, al suicidio; è una *quête* sempre destinata a un terrificante fallimento, tanto che l'autore stesso sottolinea l'«énormité désespérée des [ses] intrigues»,<sup>1</sup> rendendo evidentissima d'altronde la molteplice stratificazione metaforica della sua scrittura.

---

<sup>1</sup> Aquin 1977b: 132. «L'enormità disperata dei suoi intrighi». Qui e oltre la traduzione è mia [L.N.].

Ora: la scienza medica e la farmacopea (di cui Aquin era attentissimo studioso e che praticava sulla sua persona, sperimentando stimolanti e calmanti in dosi da lui stesso stabilite) sono presenti in tutte le sue opere, ma si configurano come tematica strutturante nei due romanzi centrali della sua produzione, *Trou de mémoire* e *L'Antiphonaire*, in cui medici e farmacisti sono personaggi protagonisti, e spesso personaggi scriventi.

Al centro di *Trou de mémoire* (romanzo che si finge poliziesco, ma interamente ed esplicitamente costruito secondo la tecnica dell'anamorfose) dominano due farmacisti, uno quebecchese e uno africano, entrambi impegnati in attività rivoluzionarie per la liberazione dei rispettivi paesi, entrambi scriventi di pagine autobiografiche, alle quali ciascuno dei due attribuisce funzioni terapeutiche.

Per Pierre-Xavier Magnant, farmacista di Montréal, amante dell'anglofona Joan Ruskin e suo assassino (l'ha infatti avvelenata con un barbiturico di sua composizione a base di pentotal e poi l'ha dolcemente strangolata), la scrittura ha come funzione quella di mascherare l'omicidio e, insieme, di liberarlo dall'ossessiva presenza postuma di Joan; per Olympe Ghezso-Quénum, farmacista della Costa d'Avorio, innamorato di Rachel Ruskin (sorella di Joan, che vive in Nigeria come vicedirettrice della farmacia del Lagos General Hospital), la scrittura ha la funzione di aiutarlo a controllare la propria disperazione per la terribile crisi di catatonìa e di amnesia che ha colpito la donna amata, dopo che è stata violentata da quello stesso Magnant che ha ucciso sua sorella.

Quanto a *L'Antiphonaire*, è un romanzo che si compone di due storie, entrambe scritte dalla stessa mano, quella di Christine Forestier, laureata in medicina; Christine mescola in un solo dossier pagine del proprio diario personale e passi di una tesi di dottorato sulla *Science médicale au XVI<sup>ème</sup> siècle* (*Scienza medica nel XVI secolo*), che include la storia del medico di Gand Jules César Beausang, convertito alla riforma, che muore di peste a Chivasso, dov'era giunto per la stampa di un suo trattato di medicina, di cui si appropria l'abate Leonico Chigi, il quale – gettata la tonaca alle ortiche – vivrà tra Ginevra e Lione, dove pubblica il trattato di Beausang a cui ha aggiunto pagine di sua mano. Per parte sua, la scrivente Christine, sposata a Jean-William Forestier, malato di epilessia, vive durante una loro vacanza in California una vicenda spaventosa: in preda a una crisi violentissima, il marito si scatena contro di lei, aggredendola a pugni e a calci; Christine riesce a fuggire e si reca in una farmacia in cerca di medicinali per sé e per il marito, ma il farmacista la droga e la violenta; Christine, che assiste terrorizzata all'omicidio del farmacista perpetrato dal marito, fugge a Montréal, rifugiandosi da Robert Bernatchez con cui aveva già un legame tempestoso. I due decidono di vivere insieme e Robert comunica alla moglie Suzanne la sua volontà di divorziare; tuttavia Suzanne ha a sua volta una relazione con il medico Albert Franconi;



Jean-William tenta di assassinare Robert, che viene ricoverato in ospedale in condizioni gravissime, affidato alle cure del dottor Franconi; questi, che ha offerto a Christine il suo ufficio per riposare, la violenta, ma poi inizia con lei una relazione; quando però Franconi la informa che Robert vivrà, ma paralizzato ed impotente, Christine (in preda a terribili sensi di colpa) realizza un progetto che covava da tempo e si suicida, come faranno anche Jean-William e Franconi, essi pure incapaci di sopravvivere alla loro colpevolezza.

Al di là delle grandi questioni strutturali e tematiche di questi due romanzi (specularità, simmetrie, sdoppiamenti, metamorfosi, metadiscorsività, autoreferenzialità, identità e alienazione, estremizzazione allegorica della violenza...) a cui la critica ha dedicato pagine illuminanti<sup>2</sup>, non si può non sottolineare che l'aspetto più vistoso di entrambi i testi è l'uso dominante del discorso medico e farmaceutico; esso ne connota costantemente la scrittura in modo così proliferante e sovente a un livello così altamente specialistico da suscitare inevitabilmente l'interrogativo sulla ragione di una scelta tanto ardua e scostante.

Certo, il motivo più ovvio è che gli scriventi sono medici e farmacisti: dunque tale scelta linguistica sembra essere una semplice «performance mimétique qui a pour objet le langage d'un personnage de la fiction»<sup>3</sup>; ma occorrerebbe chiedersi perché sono stati scelti proprio dei medici e dei farmacisti come personaggi principali; e inoltre la funzione mimetica di cui dicevo non è sufficiente a dar ragione di passi come questi; da *Trou de mémoire*:

Dans mon cours, mardi matin, j'ai dit, non sans appuyer sur chaque mot, que «le penthotal et ses frères sont à double visage: bienfaits de la science, ils peuvent aussi servir au pire mal». J'ai piqué cette métaphore du double visage dans Forge, «Précis d'anesthésie chirurgicale» – mais je n'ai pas donné la référence, bien sûr: dire comme ça à l'avenant «le penthotal et ses frères», c'est proclamer ni plus ni moins que je me considère comme un frère du penthotal [...], pour ne pas dire son double. Cette poudre blanche, instable à l'air, scellée dans une double ampoule pour ne pas qu'elle s'altère [...], j'aimerais l'avoir inventée [...]. Le charme de cette formule hypnique réside moins dans sa toxicité à doses massives que dans la chronométration révolutionnaire avec laquelle elle fait passer de la narcolepsie à la mort. Le décou-

<sup>2</sup> Ricorderò solo alcuni esempi tra i più cospicui: Smart 1973; Maccabée Iqbal 1978; Mochais 1985; Lamontagne 1992.

<sup>3</sup> Lamontagne 1992: 97. «Performance mimetica che ha per oggetto il linguaggio di un personaggio della finzione».

plage s'accomplit implacablement: le déresseur agit à la façon d'une onde de choc, faisant rétrograder son consommateur d'une somnolence douce à la chute phosphatée dans le coma et la mort prochaine [...]. Ainsi la poudre basilaire me paraît avoir la force d'une évidence [...]. Je sais que ce corps blanc et laiteux ne me trompera jamais: c'est un agent parfait, c'est un frère<sup>4</sup>.

Da *L'Antiphonaire*:

Robert [...] n'est pas mort mais sa blessure au carrefour inférieur de l'allocortex rhinocéphalique a porté atteinte au système limbique (ou practognostique) – ce qui veut dire qu'il souffre pour quelque temps encore d'altérations assez importantes du langage. Le docteur Franconi m'a dit, hier, qu'il avait subi une crise uncinée (Hill), ainsi que des troubles oculaires, soit: nystagmus, hémianopsie homonyme latérale avec quelques hallucinations dans l'hémichamp obscur<sup>5</sup>.

Come si vede, siamo in presenza di una dilatazione smisurata dell'erudizione medico-farmaceutica, segnata da una sorta di autocompiacimento verbale che non può non suscitare l'impressione che lo scrivente voglia rivestirsi di una sorta di ambiguo ed enigmatico mascheramento.

Vorrei dunque, in questa breve riflessione, cercare di capire perché Hubert Aquin sceglie come protagonisti e come scriventi dei farmacisti e dei medici (limitandomi, per ovvie ragioni di spazio, ai due protagonisti, Magnant e Christine), e quali funzioni assume nella strutturazione delle due opere il discorso medico-farmaceutico.

---

<sup>4</sup> Aquin 1993b: 295. «A lezione, martedì mattina, ho detto, non senza insistere su ogni parola, che “il pentotal e i suoi fratelli hanno due facce: portatori di benefici per la scienza, possono anche servire al male peggiore”. Ho beccato questa metafora delle due facce in Forgue, “Compendio di anestesia chirurgica” – ma naturalmente non ho dato il riferimento bibliografico: dire così, come a caso: “il pentotal e i suoi fratelli”, è proclamare né più né meno che mi considero come un fratello del pentotal [...], per non dire il suo doppio. Quella polvere bianca, instabile all'aria, sigillata in una doppia fiala perché non si alteri, [...] vorrei averla inventata io [...]. Il fascino di questa formula ipnotica risiede meno nella sua tossicità a dosi massicce che non nella sua cronometrazione rivoluzionaria con la quale fa passare dalla narcolessia alla morte. Il disaccoppiamento si compie implacabilmente: il depressore agisce come un'onda d'urto, che fa regredire il suo consumatore da una dolce sonnolenza alla caduta fosfata nel coma e nella morte prossima [...]. Così la polvere basilare mi sembra aver la forza dell'evidenza [...]. Io so che questo corpo bianco e lattiginoso non mi ingannerà mai. È un agente perfetto, è un fratello».

<sup>5</sup> Aquin 1993a: 192s. «Robert [...] non è morto ma la sua ferita all'incrocio inferiore dell'allocortecia rinocefalica ha danneggiato il sistema limbico (o practognostico) – ciò che significa che soffre per qualche tempo ancora di alterazioni abbastanza rilevanti del linguaggio. Il dottor Franconi mi ha detto, ieri, che aveva subito una crisi unciniforme (Hill) e delle turbe oculari, cioè: mistagmo, emianopsia omonima laterale con allucinazioni nell'emiacampo oscuro».

Quasi vent'anni prima dei nostri due romanzi, in un articolo del 1950 intitolato *L'équilibre professionnel (L'equilibrio professionale)*, Hubert Aquin scriveva:

Celui qui veut s'exprimer par la littérature doit redouter par-dessus tout de n'avoir plus d'activité, d'expérience, de vie que son métier de littérateur. C'est [...] ce rétrécissement vital que je redoute pour le littérateur professionnel. [...] je crois que ces littérateurs décidés qui pourtant se dirigent vers le droit ou la médecine (ou même la pharmacie) ne choisissent pas d'abord cette profession pour l'assurance matérielle qu'elle promet. Ce qu'ils demandent c'est une expérience proprement réelle et vitale qu'ils craignent ne pas trouver dans la vie de la pensée. [...] Il s'agit donc [...] de réaliser un équilibre de vie, il s'agit de plonger dans l'existence temporelle par sa carrière et, en même temps, de s'élever au-delà par l'exercice de la pensée. [...] Il n'y a d'équilibre véritable que cette unité profonde, entre la part du réel et la part désintéressée<sup>6</sup>.

Mi pare che questa convinzione (trascurata dai critici che hanno studiato i due romanzi) costituisca la spiegazione della scelta di Aquin di mettere in scena medici e farmacisti, e non è certo un caso se il farmacista Magnant (protagonista di *Trou de mémoire*) scrive di se stesso: «Si je n'avais pas découvert ma voie dans la pharmacie, si je n'étais pas devenu pharmacien, j'en serais réduit à n'être qu'un pauvre type»<sup>7</sup>.

Christine (la protagonista di *L'Antiphonaire*), che ha smesso di praticare come medico per una oscura storia di aborti clandestini, è completamente destabilizzata da questa scelta disequilibrante («dégradée, sordide, punie, déformée [...], sans équilibre, je suis une pauvre femme»<sup>8</sup>, pensa di se stessa) ed è profondamente grata a Robert che le ha chiesto di tornare alla sua professione:

<sup>6</sup> Aquin 1995: 408. «Chi si vuole esprimere con la letteratura, deve temere sopra ogni cosa di non avere più nessun'altra attività, nessun'altra esperienza, nessun'altra vita che il suo mestiere di letterato. È questo restringimento vitale che temo per il letterato professionista. [...] credo che quei letterati molti decisi che tuttavia si indirizzano al diritto o alla medicina (o anche alla farmacia) non scelgano questa professione innanzitutto per la sicurezza materiale che essa garantisce. Ciò che chiedono è un'esperienza veramente reale e vitale, che temono di non trovare nella vita del pensiero. [...] Si tratta dunque di realizzare un equilibrio di vita, si tratta di immergersi con la propria carriera nell'esistenza temporale e, nello stesso tempo, di elevarsi al di sopra di essa con l'esercizio del pensiero. [...] C'è vero equilibrio solo in questa unità profonda tra la parte del reale e la parte disinteressata».

<sup>7</sup> Aquin 1993b: 22. «Se non avessi scoperto la mia strada nella farmacia, se non fossi diventato farmacista, sarei ridotto ad essere soltanto un poveraccio».

<sup>8</sup> Aquin 1993a: 225. «Degradata, sordida, punita, deformata, senza equilibrio, sono una povera donna».

- Alors, me dit Robert, si tu veux me faire plaisir, tu reprendras ton travail de médecin...
- Tu es sûr, demandai-je...
- Oui, mon amour, je te le demande... Voudras-tu reprendre tes activités professionnelles? Dis-moi...
- Oh, tu sais Robert... [...] je m’y remettrai volontier...<sup>9</sup>.

I protagonisti dei due romanzi, dunque, che si rivelano entrambi come estremamente inclini a quello che nel suo articolo Aquin chiama l’*‘esercizio del pensiero’*, hanno scelto una vita professionale impegnata nel mondo del reale per «réaliser un équilibre de vie»<sup>10</sup>. Questa è dunque la prima ragione della decisione di Aquin di scegliere medici e farmacisti come protagonisti dei suoi romanzi: il bisogno di un’attiva ed equilibrante influenza sulla realtà; «L’homme prouve sa supériorité par la pharmacopée», afferma per esempio Magnant; e ancora: «Le pharmacien est très prospère en période de gestation révolutionnaire [...]. Le pharmacien est un homme assoiffé d’action et de changement»<sup>11</sup>.

Ma c’è ancora un’altra ragione per questa scelta: tanto Pierre-Xavier Magnant quanto Christine Forestier soffrono di un senso profondo di inferiorità, anche se talvolta negato (ma si tratta, piuttosto, di una denegazione, quanto mai rivelatrice).

Magnant insiste continuamente su questo punto, attribuendo uno statuto di vinto, di dominato, di sconfitto al Québec e al popolo quebecchese (di cui egli è parte), statuto al quale egli dice d’opporvi strenuamente, in quanto rivoluzionario che lotta per la liberazione del Québec: «[les] Français [...] une fois encabanés ici», scrive per esempio, «ont été conquis inlassablement et infiniment sur écran géant avec sous-titres en anglais. [...] je suis en quelque sorte le spécialiste de la conquête: j’en connais par cœur toutes les modalités d’application et tous les épisodes paranoïdes». E poi: «Je m’installe d’emblée dans la révolution permanente [...]. Je n’ai qu’à me laisser emporter [...] par le vertige insensé de celui qui porte une grenade incendiaire à la place du cœur»<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Ivi: 184. «– Allora, mi disse Robert, se vuoi farmi piacere, riprenderai il tuo lavoro di medico... – Sei sicuro, chiedi... – Sì, amore mio, te lo chiedo... Vorrai riprendere la tua attività professionale? Dimmelo... – Oh, sai Robert... [...] riprenderò volentieri...».

<sup>10</sup> Aquin 1995: 41. «Realizzare un equilibrio di vita».

<sup>11</sup> Aquin 1993b: 22; 71. «L’uomo prova la sua superiorità con la farmacopea». «Il farmacista è assai prospero in epoca di gestazione rivoluzionaria [...]. Il farmacista è un uomo assetato d’azione e di cambiamento».

<sup>12</sup> Ivi: 38; 61. «I Francesi, una volta sistemati qui, sono stati conquistati instancabilmente e infinitamente su schermo gigante con sottotitoli in inglese. [...] io sono in certo modo lo specialista della conquista: ne conosco a memoria tutte le modalità d’applicazione e tutti gli episodi paranoici». «Mi insedio di colpo nella rivoluzione permanente [...]. Devo solo

Il discorso strettamente politico appare come assente da *L'Antiphonaire* ma Christine, per il solo fatto di essere donna, si percepisce come figura dominata: dominata dagli uomini che pure l'amano, ma la picchiano, la violentano, la ricattano, la giudicano, la condannano, sino al punto di suscitare in lei l'orrore per se stessa: «Je suis la chère et nulle Christine, petite chipie, petite enfant gâtée qui s'est laissé violer [...], je suis une sorte de gâchis vivant, un tas de pourriture»; e nel momento di massima disperazione, massacrata di botte dal marito, in fuga da lui e in cerca di una farmacia, Christine, spaventata dal suo aspetto orrendo e certa d'aver perduto per sempre l'integrità del volto e del corpo, si definisce «québécoise à mort»<sup>13</sup>.

Tanto Magnant quanto Christine risentono dunque pesantemente di quella «fatica culturale del Canada francese» che è il titolo di un celebre saggio pubblicato da Hubert Aquin nel 1962, in cui scrive tra l'altro:

Le minoritaire [...], accusé d'être un poids mort, assume de plus en plus douloureusement ce mauvais rôle. [...] Ai-je besoin d'évoquer [...] tous les corollaires psychologiques de la prise de conscience de cette situation minoritaire: l'autopunition, le masochisme, l'autodévaluation, la «dépression», le manque d'enthousiasme et de vigueur, autant de sous-attitudes déposées que des anthropologues ont déjà baptisées de «fatigue culturelle»<sup>14</sup>.

Così, Magnant, che si qualifica come un *conquis*, un conquistato, un vinto, scrive in *Trou de mémoire*:

Le *conquis* s'est taillé une toute petite place entre la mort et la résurrection, il est mort et il attend dans une espérance régressive et démodée un jour de Pâques qui ne viendra jamais. Il se trouve coincé fortuitement entre deux événements: sa mort passée et son impossible résurrection [...]. Le *conquis*, confiné

---

lasciarmi trasportare [...] dalla vertigine insensata di chi ha una granata incendiaria al posto del cuore».

<sup>13</sup> Aquin 1993a: 212; 50. «Sono la cara e inetta Christine, piccola megera, bambinetta viziata che si è lasciata violentare [...], sono una specie di rovina vivente, un mucchio di spazzatura». «Quebecchese a morte».

<sup>14</sup> Aquin 1977a: 88s. «Il minoritario [...], accusato d'essere un peso morto, assume sempre più dolorosamente questo brutto ruolo. [...] Non ho certo bisogno di ricordare [...] tutti i corollari psicologici della presa di coscienza di questa situazione minoritaria: l'autopunizione, il masochismo, la sottovalutazione, la "depressione", la mancanza d'entusiasmo e di vigore; altrettanti atteggiamenti alienati che certi antropologi hanno definito "fatica culturale"».

à l'attente visqueuse, se suicide sans dérougir et se ranime sans cesse, fatigué à la longue de tuer ce qui est mort en lui et d'exaspérer la fraction d'existence que lui est déférée selon le Common Law<sup>15</sup>.

E Christine, a sua volta, scrive in *L'Antiphonaire*:

Dans un monde masculin, les femmes libres sont vite traitées de putain; elles n'ont pas droit au bénéfice du doute, ni même à une sentence suspendue! Rien à faire, l'homme ne juge pas [...], il condamne... [...]. Le mal, la souillure sont inmanquablement portés au compte des femmes...<sup>16</sup>.

Probabilmente, proprio per combattere questa insopportabile situazione di dominati, Christine e Magnant hanno scelto una professione di scienziato, che dovrebbe garantire loro quella sicurezza e quel senso di superiorità che altrimenti non potrebbero avere; non è certo per caso che Christine scrive: «Je ne savais pas que j'étais née pour cette carrière [...] de philosophe des sciences... ou de penseur (j'adore les mots sans équivalent féminin)», vantando poi le sue qualifiche accademiche di «Doctor of Medicine 2<sup>e</sup> cycle» e «son orientation personnelle en médecine (puis en philosophie et histoire des sciences)»<sup>17</sup>.

Quanto a Magnant, fa della sua professione di farmacista uno strumento politico di altissimo livello:

j'incarne une image archétypale de pharmacien, car je rêve de provoquer des réactions dans un pays malade: je rêve de m'introduire en lui, sulfate ou soluble, pour influencer (par mon action sur les centres diencéphaliques) le cours de son agonie et transformer celle-ci en régénérescence. [...]

---

<sup>15</sup> Aquin 1993b: 39. «Il vinto s'è ritagliato un piccolissimo posto tra la morte e la resurrezione, è morto e aspetta con una speranza regressiva e fuori moda un giorno di Pasqua che non verrà mai. Si trova fortuitamente incastrato fra due avvenimenti: la sua morte passata e la sua impossibile resurrezione [...]. Il vinto, confinato nell'attesa vischiosa, si suicida senza smettere di arrossire e si rianima continuamente, stanco alla lunga di uccidere ciò che è morto in lui e di esasperare la piccola frazione d'esistenza che gli è conferita in base al Common Law».

<sup>16</sup> Aquin 1993a: 179. «In un mondo maschile, le donne libere sono alla svelta trattate da puttane; non hanno diritto al beneficio del dubbio, e neppure a una sentenza in attesa di giudizio! Non c'è niente da fare, l'uomo non giudica [...], condanna... [...]. Il male, la colpa sono inmancabilmente messi in conto alle donne...».

<sup>17</sup> Ivi: 144. «Non sapevo di essere nata per questa carriera [...] di filosofo delle scienze... o di pensatore (adoro le parole senza equivalente femminile)». «Il suo indirizzo personale in medicina (poi in filosofia e storia delle scienze)».

Le pharmacien est un homme assoiffé d'action et de changement<sup>18</sup>.

Entrambi i personaggi vantano dunque un'orgogliosa superiorità raggiunta grazie alla loro scelta professionale, alla loro vantata qualità di scienziati; ma ecco: nel momento in cui nella loro vita accade un evento catastrofico (l'assassinio di Joan per Magnant, l'aggressione violenta del marito e lo stupro del farmacista per Christine) immediatamente la loro sicurezza svanisce ed essi ripiombano nella temutissima condizione di dominati, che suscita il loro spavento e il loro orrore.

Allora, subito si fa strada la necessità di ritrovare quella sicurezza serena che credevano di aver conquistato, sentono il bisogno di trovare un vero ed inalienabile equilibrio; ed è per questo (quasi avessero letto l'articolo *L'équilibre professionnel* del loro autore) che cercano nella scrittura creativa quell'unità profonda tra «la part du réel et la part désintéressée», la parte del reale e la parte disinteressata, che sola – secondo Aquin – garantisce *l'équilibre véritable*, il vero equilibrio; ascoltiamo Christine:

J'avais un avenir de médecin; tout le monde sait d'ailleurs que le mot médecine n'a pas cours quand il s'agit de désigner une femme-médecin. Mais, à 37 ans, ayant quitté la pratique [...] je n'ai plus d'avenir: ni comme médecin ni comme femme [...]. Il me reste, m'a-t-on dit, d'écrire. Je tiens là des propos d'un goût douteux sur la vocation littéraire; mais n'empêche, si je n'avais pas reçu sur la paroi temporelle gauche un certain coup de poing de Jean-William, je ne serais pas ici en train de forger des phrases<sup>19</sup>.

Ascoltiamo Magnant:

J'étonne, j'éblouis, je m'épuise. [...] Je viens de commencer un roman infinitésimal et strictement autobiographique dont il me presse de vous livrer – j'ajoute froidement: cher lecteur... – les

<sup>18</sup> Aquin 1993b: 69-71. «Incarno un'immagine archetipica di farmacista, perché sogno di provocare reazioni in un paese malato: sogno di introdurmi in esso, solfato o solubile, per influenzare (con la mia azione sui centri diencefalici) il corso della sua agonia e trasformarla in rigenerescenza [...]. Il farmacista è un uomo assetato d'azione e di cambiamento».

<sup>19</sup> Aquin 1993a: 49. «Avevo un futuro da medico; tutti sanno d'altronde che la parola "medica" non ha corso quando si tratta di designare una donna-medico. Ma, a 37 anni, avendo lasciato la professione attiva [...] non ho più futuro: né come medico né come donna [...]. M'han detto che mi resta solo da scrivere. Sto facendo un discorso di dubbio gusto sulla vocazione letteraria; ma fa niente, se non avessi preso sulla parete temporelle sinistra un certo pugno da Jean-William, adesso non sarei qui a forgiare frasi».

secrets et de vous raconter [...] les péripéties [...]. Me taire, ah oui! Me taire à tout prix [...]. J'écris, je raconte une histoire – la mienne – [...] Parler me perdrait, car je finirais [...] par raconter [...] que j'ai tué. J'ai tué, oui! [...] Pourvu que je ne parle pas [...]. Écrire un roman parfaitement désarticulé, c'est encore ce que je peux faire de mieux dans mon état puisque je n'ai personne à tuer pour le moment. Chère Joan...<sup>20</sup>.

Ma ecco: per entrambi gli scriventi, che sperano di ritrovare l'equilibrio perduto grazie alla scrittura letteraria, l'impresa si rivela di un'inaspettata e quasi insuperabile difficoltà; scrive Christine: «Ici débute le livre que j'ai commencé à même les documents et les pièces de ce dossier. Sans titre, sans logique interne, sans contenu, sans autre charme que celui de la vérité désordonnée»; e ancora, paragonato ad altri libri, «le pâle procès-verbal de ma pauvre existence fait piètre figure. Je suis consciente de la carence [...] de cette suite égale d'événements que je tente de transposer clairement avec une langue de médecin ignare»<sup>21</sup>.

Infine, sempre Christine: «Je me sens très lourde de fatigue, épuisée, incapable, en fait, de continuer sagement ce livre dont la forme insensiblement se désintègre et m'échappe»<sup>22</sup>.

Magnant incontra la stessa difficoltà di scrittura: «La brume se lève sur le souvenir innommé de Joan et de ce roman qui a suivi et auquel je n'ai pas assez donné suite... Mais ce soir le roman ne me vient pas aussi spontanément»; e ancora: «Ah, si je pouvais au moins déchirer le calepin à roman [...] ... Si je pouvais tout déchirer, le texte mal esquissé [...] du roman qui ne verra jamais le jour, selon toute vraisemblance...»<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> Aquin 1993b: 17; 20. «Stupisco, abbaglio, mi estenuo. [...] Ho cominciato un romanzo infinitesimale e strettamente autobiografico di cui ho fretta di svelarti – aggiungo freddamente: caro lettore... – i segreti e raccontartene [...] le peripezie [...]. Tacere, ah sì! Tacere ad ogni costo [...]. Scrivo, racconto una storia – la mia [...]. Se parlassi, sarei perduto, perché finirei [...] per raccontare [...] che ho ucciso: Ho ucciso, sì! [...] Purché io non parli [...]. Scrivere un romanzo perfettamente disarticolato, è ancora quel che posso fare di meglio nel mio stato, perché non ho nessuno da uccidere per il momento. Cara Joan...».

<sup>21</sup> Aquin 1993a: 15; 123. «Qui inizia il libro che ho cominciato sulla base dei documenti e delle pezze d'appoggio di questo dossier. Senza titolo, senza logica interna, senza contenuto, con la sola attrattiva della verità disordinata». «Il pallido verbale della mia povera esistenza fa brutta figura. Sono cosciente della carenza [...] di questa sequenza uniforme di avvenimenti che tento di trasporre chiaramente in una lingua di medico ignaro».

<sup>22</sup> Aquin 1993a: 201. «Mi sento carica di fatica, sfinita, incapace, in realtà, di continuare correttamente questo libro la cui forma insensibilmente si disintegra e mi sfugge».

<sup>23</sup> Aquin 1993b: 36; 44. «S'alza la bruma sul ricordo innominato di Joan e di questo romanzo che ne è seguito e al quale non ho dato abbastanza seguito... Ma questa sera il romanzo non mi viene così spontaneamente». «Ah, potessi almeno stracciare il quadernetto del romanzo [...] ... Potessi stracciare tutto, il testo mal abbozzato [...] del romanzo che non vedrà mai la luce, secondo ogni probabilità...».



Eppure, Magnant, in una nota alla stesura del suo romanzo, sembra avere un progetto chiaro dell'opera che vorrebbe creare:

Continuer. Car je tiens le roman qui me brûle intérieurement et par lequel je prendrai possession de mon pays ambigu, maudit et de ma propre existence: ce roman est plus moi que moi-même. Il m'épuise; à moi de l'épuiser sous l'aspect formel. Roman axé sur la pharmacomanie<sup>24</sup>.

E davvero la farmacomania finisce con il prendere il sopravvento sulla scrittura. Sia Christine che Magnant, infatti, di fronte alla difficoltà di essere un vero scrittore, ricorrono agli stessi espedienti, nella speranza di riuscire infine nella loro ricerca riequilibrante. Da un lato, forti delle loro competenze scientifiche, si imbottiscono di farmaci e di droghe d'ogni genere: «J'ai le cœur en lambeaux depuis un certain temps», confessa Christine, «à la suite d'événements que je n'arrive à transposer en récit que très péniblement et à force non pas de volonté (je n'en ai plus) mais à force de m'injecter au lever une surdose d'acide racémique»<sup>25</sup>; e Magnant annota:

Le collapsus circulatoire est intense depuis tout à l'heure. Quelques grammes d'amobarbital, en pulvules bleu turquoise, bloquent mes freins à disques [...]. Toutefois, je continue d'avancer dans [...] le dédale de mon récit; en fait, je cours après mon récit comme Sherlock Holmes après un assassin<sup>26</sup>.

D'altro canto, per continuare a scrivere, entrambi si lasciano tentare dall'esibizione di una vastissima cultura, in una sorta di delirio d'erudizione, ultima zattera di salvataggio cui credono di poter ricorrere per vincere la difficoltà della scrittura creativa.

Naturalmente, a dominare tale esibizione nozionistica è la grande erudizione dei due scriventi nel campo medico e farmacologico, con pa-

---

<sup>24</sup> Ivi: 68. «Continuare. Perché so com'è il romanzo che mi brucia dentro e col quale prenderò possesso del mio paese ambiguo, maledetto e della mia propria esistenza: questo romanzo è più me di me stesso. Mi esaurisce; a me esaurirlo sotto l'aspetto formale. Romanzo impennato sulla farmacomania».

<sup>25</sup> Aquin 1993a: 144. «Ho il cuore a pezzi da qualche tempo, per via di avvenimenti che riesco a trasporre in racconto solo con molta difficoltà e non a forza di volontà (non ne ho più) ma a forza di iniettarmi quando mi alzo un iperdosaggio di acido racemico».

<sup>26</sup> Aquin 1993b: 69. «Il collasso circolatorio è intenso da un po'. Alcuni grammi di amobarbital in pillole color turchese, bloccano i miei freni a disco [...]. Però continuo ad avanzare nel [...] dedalo del mio racconto; per la verità corro dietro al mio racconto come Sherlock Holmes dietro a un assassino».

gine e pagine come quelle che ho ricordato in apertura di questo studio; ma tanto Magnant quanto Christine dispongono di un sapere estremamente articolato in diversi campi: geografia (dell'America, dell'Europa, dell'Africa), storia dell'arte (classica, medievale, rinascimentale, barocca), estetica del teatro (di tutte le epoche, dall'antica Grecia alla modernità contemporanea), pittura (con infinite citazioni di tutti i generi), filosofia (Aristotele, Avicenna, Tommaso d'Aquino, Erasmo, Telesio, Paracelso, Pomponazzi, Marsilio Ficino, Nietzsche, Sartre...), letteratura (Omero, Orazio, Dante, Shakespeare, Thomas de Quincey, Flaubert, Faulkner, Nabokov, Conan Doyle, Agatha Christie, Simenon, Borges...), storia politico-rivoluzionaria per Magnant, storia medievale e rinascimentale per Christine, e poi ancora paleontologia, astronomia, teologia e via discorrendo.

Tuttavia, questa «propensione maniacale» per l'erudizione» è solo un'ostentazione narcisistica di compensazione che si sforza di mascherare quella che viene percepita dai due protagonisti come una forma di «impotenza letteraria»<sup>27</sup>, quella che lo stesso Magnant considera come «una competizione romanzesca con le parole»<sup>28</sup>; ed è un mascheramento che alla fine non funziona più nemmeno agli occhi dei due scriventi i quali, dietro la maschera erudita, lasciano intravedere la loro fatica (la fatica culturale, come la definisce Aquin nel saggio che ho prima ricordato); Magnant maledice il «petit calepin où j'écris, va comme je te pousse, l'histoire romantique [...] d'une femme invaincue, mais violée» poiché – riconosce – «je ne réussis plus à m'éjecter hors de mon spleen. Je ne suis pas tant sujet à la neurasthénie que défait; oui défait»<sup>29</sup>.

E Christine, che si sente dominata dallo stesso «sentiment d'échec», scrive: «Je veux tout raconter [...] mais il se fait tard [...]; je suis d'ailleurs fatiguée, complètement épuisée»; e ancora: «Ma tristesse est sans fond [...]. Sans fond, oui, ma tristesse est sans fond, sans mesure, sans cesse, inépuisable, irréversible»<sup>30</sup>.

Così, come scrive Pierre-Yves Mocquais, «si l'écriture possède une vertu curative, si elle contribue momentanément à créer un nouvel univers ou si elle fait temporairement fonction d'entité de remplacement, c'est

<sup>27</sup> Lamontagne 1992: 125; 127.

<sup>28</sup> Aquin 1993b: 42.

<sup>29</sup> Ivi: 43; 77. «Il quadernetto su cui scrivo alla meno peggio la storia romantica di una donna invitata, ma violata». «Non riesco più a proiettarmi fuori dal mio spleen, Non sono tanto soggetto alla nevrasenia, sono piuttosto un vinto, sì un vinto».

<sup>30</sup> Aquin 1993a: 182; 130; 163. «Senso di fallimento». «Voglio raccontare tutto [...] ma è tardi [...] sono d'altronde affaticata, completamente spossata». «La mia tristezza è senza fondo [...]. Senza fondo, sì, la mia tristezza è senza fondo, senza misura, senza tregua, inesauribile, irreversibile».

cette même écriture qui trahit le scripteur et contribue à rétablir le déséquilibre initial»<sup>31</sup>.

L'uno e l'altro scrivente, infatti, vinto dallo squilibrio cui non ha saputo porre rimedio, ritiene d'aver fallito nell'impresa della scrittura creativa e rinuncia, scegliendo l'uscita definitiva di scena; scrive Christine: «Incapable de me ressaisir, je n'ai pu continuer. Je suis prise de panique; je ne sais pas si jamais je pourrai donner suite à ce projet avant de mourir»<sup>32</sup>.

Scrive Magnant:

Je suis propulsé à nouveau, entraîné vers elle [Joan], obsédé par le terrorisme, mais aussi par ce désir subit d'écrire un roman policier aussi invraisemblable que ma propre vie [...]. Écrire en spirale comme un colonisé, entre un attentat et quelques heures avec Joan... Mais les conspirations n'en finissent plus, Joan m'épuise et m'obsède; je n'ai sûrement pas la force qu'il faut pour entreprendre ce roman policier inconcevable qui sera à l'image du Québec secoué par ses propres efforts pour obtenir un spasme révolutionnaire qui ne vient jamais. Cher pays déboussolé, comme je te ressemble...<sup>33</sup>.

Fallita l'illusione di una professione solida e gratificante, fallita l'euforia esaltante dei paradisi artificiali, fallita la sicurezza di un sapere immenso senza incrinature, fallita la speranza di una riequilibrante scrittura creativa, afflitti da quella stessa «difficulté d'être»<sup>34</sup> che nel saggio *La fatigue culturelle du Canada français* Hubert Aquin attribuiva al suo paese, i due scriventi si abbandonano al senso di colpa e alla pulsione di morte, sempre vagheggiata. Ma in realtà, spariti loro e spariti tutti i personaggi che con loro hanno condiviso la dolorosa e smisurata vita narrata, restano i due romanzi e, in ognuno di essi, resta un personaggio, uno solo; in *L'Antiphonaire* è Suzanne, la ex moglie di Robert Bernatchez e compagna del dottor Franconi, figura

<sup>31</sup> Mocquais 1985: 220. «Se la scrittura ha una virtù curativa, se contribuisce momentaneamente a creare un nuovo universo o se fa temporaneamente funzione di entità sostitutiva, è questa stessa scrittura che tradisce lo scrivente e contribuisce a ristabilire lo squilibrio iniziale».

<sup>32</sup> Aquin 1993a: 133. «Incapace di riprendermi, non ho potuto continuare. Sono in preda al panico; non so se potrò mai dar seguito a questo progetto prima di morire».

<sup>33</sup> Aquin 1993b: 135. «Sono di nuovo catapultato, trascinato verso Joan, ossessionato dal terrorismo, ma anche dal desiderio improvviso di scrivere un romanzo poliziesco inverosimile, come è inverosimile la mia vita [...]. Scrivere a spirale come un colonizzato, fra un attentato e poche ore con Joan... Ma le cospirazioni non finiscono più, Joan mi sfinisce e mi ossessiona; non ho certo la forza necessaria per intraprendere questo inconcepibile romanzo poliziesco che sarà all'immagine del Québec scosso dai suoi sforzi per ottenere uno spasmo rivoluzionario che non viene mai. Caro paese scombussolato, quanto ti assomiglio...».

<sup>34</sup> Aquin 1977a: 96. «Difficoltà ad essere».

marginale e secondaria, cui tuttavia è affidato il compito di leggere tutto il manoscritto di Christine; in *Trou de mémoire*, resta Rachel, lettrice a sua volta, guarita dal suo vuoto di memoria grazie alla lettura del manoscritto, che riordina e chiosa.

In fondo, colui che resta, colui che è divenuto il vero detentore del sapere, il vero erudito, il vero scienziato, sembra proprio essere il lettore di romanzi.

## Bibliografia

- Aquin H, 1977a, *La fatigue culturelle du Canada français* (1962), in *id.*, *Blocs erratiques*, Montréal, Éditions Quinze: 69-103.
- , 1977b, *Littérature et aliénation* (1968), in *id.*, *Blocs erratiques*, Montréal, Éditions Quinze: 127-135.
- , 1993a, *L'Antiphonaire* (1969), Montréal, Bibliothèque Québécoise.
- , 1993b, *Trou de mémoire* (1968), Montréal, Bibliothèque Québécoise.
- , 1995, *L'équilibre professionnel* (1950), in *id.*, *Mélanges Littéraires I*, Montréal, Bibliothèque Québécoise: 40-42.
- Lamontagne A., 1992, *Les mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, Québec, Presses de l'Université de Laval.
- Maccabée Iqbal F., 1978, *Hubert Aquin romancier*, Québec, Presses de l'Université de Laval.
- Mocquais P.-Y., 1985, *Hubert Aquin ou la quête interrompue*, Montréal, Tisseyre.
- Smart P., 1973, *Hubert Aquin, agent double*, Presses de l'Université de Montréal, 1973.

## MEGALOMANIA DEL POTERE MEDICO NEI ROMANZI DI THIERRY JONQUET

Marco Modenesi

Thierry Jonquet (1954-2009) è una delle grandi voci del romanzo poliziesco francese contemporaneo e, più precisamente, di quello che in Francia è stato definito *néo-polar*.

La formazione di Jonquet è abbastanza eterogenea: dopo aver iniziato gli studi di Filosofia all'Università di Créteil, i suoi interessi vanno all'ergoterapia.

Jonquet, quindi, non è estraneo al mondo medico e lavorerà proprio come ergoterapeuta, prima in un centro geriatrico di Draveil, nella regione parigina, poi nell'ospedale Saint-Maurice, con bambini mutilati. Diverse vicende faranno sì che, lasciata questa professione, sia assegnato ad un centro di neuropsichiatria infantile, nella periferia parigina e, più tardi, all'insegnamento di lingua francese nel quadro dell'educazione sorvegliata di giovani delinquenti.

Larga parte di questa esperienza umana entra nella sua produzione letteraria, fra *romans noirs* e *romans policiers* (distinzione di genere spesso ad opera dell'editore piuttosto che dell'autore).

Il mondo dei medici, in particolare, entra presto e spesso nelle pagine dei suoi libri, a partire da *Mémoire en cage* (1982, *Memoria in gabbia*), suo primo romanzo, in cui una delle figure principali è quella di un medico, Philippe Morier, teso esclusivamente ad occuparsi della sua carriera a scapito dell'interesse e del benessere che dovrebbe assicurare ai suoi pazienti. Come spesso accade nei romanzi di Jonquet, già in questo testo episodi torbidi di un passato occultato, vendette, destini che s'incrociano inaspettatamente ed in modo tragico impostano tutta l'azione narrativa.

In sintonia con queste caratteristiche ed ancora in relazione con il mondo della medicina, in questo caso con quello della chirurgia estetica, è uno

dei romanzi più potenti di Jonquet, *Mygale* (1984, *Tarantola*), primo ingresso di Jonquet nella prestigiosa «Série noire» di Gallimard, oggi reso più noto dalla trasposizione cinematografica del film di Pedro Almodóvar *La piel que habito* (2011, *La pelle che abito*, 117’).

Con una struttura che procede sviluppando parallelamente quelle che paiono tre storie diverse (ma che confluiranno in modo agghiacciante in un’unica, torbida ed inquietante tragedia), *Mygale* presenta un genio, Richard Lafargue, dirigente di «un service de chirurgie plastique à renommée internationale»<sup>1</sup>, autore di brillanti pubblicazioni scientifiche, che mette in atto la sua vendetta, tanto raffinata quanto perversa, nei confronti di colui che ha stuprato la sua giovane figlia, condannandola per sempre in un ospedale psichiatrico, in cui i medici non possono che dichiarare la loro impotenza nel recupero della ragazza.

Alcuni passi – di ampiezza significativa, anche se mai tale da squilibrare la narrazione nel suo insieme – introducono la descrizione dettagliata di pratiche chirurgiche, esplicitando le competenze scientifiche su cui si basano, trasmettendo queste ultime mediante un linguaggio scientifico che nulla concede ad un’eventuale incompetenza del lettore.

Così, il lettore segue tutto lo svolgimento di un’operazione di chirurgia facciale, nell’ospedale del centro di Parigi che è fra i luoghi in cui esercita Lafargue. Illustrazione di un caso, a cui assistono medici e studenti di medicina, l’operazione è, quindi, commentata didatticamente da colui che la esegue.

Se il ricorso al codice linguistico scientifico tende ad allontanare il lettore che non vi ha facile accesso, nel contempo inserisce un vero e proprio *effet de réel*, in consonanza con la professione del protagonista:

La salle était surmontée d’un amphithéâtre en gradin, séparé du bloc par une vitre. Les spectateurs, médecins et étudiants, attendaient en nombre; ils écoutèrent la voix de Lafargue, déformée par le haut-parleur, exposer le cas.

– Bien, nous avons, sur le front et les joues, de larges placards chéloïdiens: il s’agit d’une brûlure par explosion d’une «bouillotte chimique», la pyramide nasale est pratiquement inexistante, les paupières sont détruites, vous voyez donc ici une indication typique de traitement par lambeaux cylindriques... Nous allons mettre à contribution le bras ainsi que l’abdomen...

A l’aide d’un scalpel, Lafargue incisait déjà de larges rectangles de peau sur le ventre du patient. Au-dessus de lui, les visages des

---

<sup>1</sup> Jonquet 1984: 48. «Un servizio di chirurgia plastica di fama internazionale». Esiste una seconda edizione del romanzo, rivista dall’autore; la variante rispetto a quella originale, qui utilizzata, non sono significative per il tipo di approccio privilegiato in questa sede. Si può consultare la seconda versione in Jonquet 2010: 749-872.

spectateurs se pressaient contre la vitre. Une heure plus tard, il pouvait montrer un premier résultat: des lambeaux de peau, cousus en cylindre, partaient du bras de l'opéré et de son ventre pour venir se rattacher à son visage ravagé par les brûlures. Leur double amarrage permettrait de régénérer le revêtement facial, totalement délabré<sup>2</sup>.

Al di là del semplice *effet de réel*, si spinge un secondo momento, in cui il romanzo prende, ancora una volta, l'andamento di un resoconto medico-chirurgico.

Ad un certo punto della storia cronologicamente spostata nel passato rispetto al presente della narrazione, il giovane Vincent – recluso ed immobilizzato per molti mesi in una buia cantina della villa di Lafargue, isolata e lontana dalla città – è sottoposto dal chirurgo ad iniezioni di un liquido translucido, rosaceo<sup>3</sup> ed è obbligato ad assumere «des médicaments multiples, des gélules multicolores, des pastilles sans saveur, des ampoules buvables»<sup>4</sup>.

Il misterioso agire di Lafargue sarà gradualmente interpretato da un lettore sempre più sgomento davanti alla terrificante verità verso la quale viene condotto e che la crescita del seno sul corpo del ragazzo rende sempre più palese per quanto, ai nostri occhi, incredibile. Vincent sarà, infine, sottoposto ad un'operazione che rivelerà anche la vera identità della giovane, seducente e misteriosa Ève.

La ragazza, che il lettore conosce dalla prime battute del romanzo, vive nella villa di Lafargue, sequestrata nella sua stanza, trascorrendo il tempo fra pittura e musica, quando il chirurgo non la obbliga a prostituirsi, sotto il suo sguardo, nei modi più avvilenti e più raccapriccianti.

Verità, dicevo, incredibile per il lettore. E proprio a contrastare la nostra turbata incredulità, Jonquet introduce la descrizione di un filmato scientifi-

---

<sup>2</sup> Jonquet 1984: 48s. «La sala era sormontata da un anfiteatro a gradoni, separato dal blocco operatorio da un vetro. Gli spettatori, medici e studenti, attendevano numerosi; sentirono la voce di Lafargue, distorta dall'altoparlante, esporre il caso. / – Bene, abbiamo, sulla fronte e sulle guance, delle ampie placche di cheloidi: siamo di fronte a un'ustione dovuta all'esplosione di una "borsa dell'acqua calda chimica", la piramide nasale è praticamente inesistente, le palpebre sono distrutte, vedete qui dunque l'indicazione di una terapia per inserti di lembi di pelle a sezione cilindrica... Inseriremo dei brani prelevati sia dal braccio che dall'addome... / Con l'aiuto di un bisturi, Lafargue già incidere dei larghi rettangoli di pelle sul ventre del paziente. Sopra di lui, il viso degli spettatori [spazio] si pressava contro il vetro. Un'ora più tardi, poteva mostrare un primo risultato: dei lembi di pelle, cuciti a cilindro, partivano dal braccio e dal ventre dell'operato per ricongiungersi al viso devastato dalle bruciate. La loro doppia connessione avrebbe permesso poi di rigenerare il rivestimento facciale, del tutto rovinato». Jonquet 2008: 34.

<sup>3</sup> Cfr. Jonquet 1984: 102s.

<sup>4</sup> Ivi: 104. «Medicine varie, delle capsule multicolori, delle pasticche insapori, delle fiale da bere». Jonquet 2008: 76.

co-illustrativo, sulla stessa linea dell'operazione nel cui evolversi il lettore è già stato guidato da Lafargue.

Sia detto per inciso, è solo la scrittura abilmente misurata ed asciutta e la narrazione quasi algida a mantenere il romanzo in equilibrio, salvaguardandolo dal rischio continuo della caduta nel grottesco.

Ad un Vincent che si risveglia dolorante, legato ad un tavolo operatorio, Lafargue proietta un asettico filmato, accompagnato dalle sue risa sadiche ed irrefrenabili, che illustra, nel dettaglio, tutte le procedure necessarie per una vaginoplastica.

Per alcune pagine, Vincent – ed il lettore necessariamente con lui – riceve ed acquisisce un sapere scientifico e metodologico che, illustrando un'incontestabile 'realtà' chirurgica, contrasta energicamente il senso di inverosimiglianza che si era probabilmente impadronito del lettore all'inizio della metamorfosi punitiva di Vincent.

In altre parole, da un lato, l'apporto scientifico tende a suffragare un paradossale realismo dell'azione del grande genio della chirurgia che è Richard Lafargue e, dall'altro, conclama il sadismo efferato di questo aberrante Prometeo e perverso Pigmaliione.

Oltre che portare a culminazione questi aspetti, nella storia dell'atroce vendetta di Lafargue, Jonquet fa perno su un tratto che molti dei suoi scienziati – secondo diverse declinazioni – condividono: l'elusione e la trasgressione di ogni tipo di codice etico, morale o deontologico.

Questo tratto tipologico, anche se coniugato in altro modo rispetto a quanto accade in *Mygale*, entra in gioco negli eventi de *L'enfant de l'absente* (*Il bambino dell'assente*), pubblicato nel 1994 nella collana «La dérivée» dell'editore Seuil. Questa collana, dalla vita brevissima, si proponeva di presentare volta per volta un volume che – fondendo competenze tecnico-scientifiche e creatività artistica – combinasse il *savoir faire* dello scrittore e dell'illustratore al sapere dello scienziato, giungendo, così, a proporre l'intreccio di un romanzo accanto ad un'esperienza di divulgazione del sapere scientifico. Non a caso, alla fine del volume, è presente un glossario dei termini scientifici utilizzati nel romanzo, seguito da una bibliografia di base sull'argomento scientifico trattato.

*L'enfant de l'absente* mette in gioco Jonquet, come scrittore, Jacques Tardi come illustratore e Jacques Testart come scienziato.

Testart, all'epoca direttore di ricerca all'INSERM (Institut national de la santé et de la recherche médicale) per l'Unità di genetica, è un biologo della procreazione («procréation naturelle et artificielle dans l'espèce humaine», «procreazione naturale ed artificiale nella specie umana») ed è stato il primo a far nascere un bambino in provetta in Francia.

Sintetizzo la vicenda narrata ne *L'enfant de l'absente*. Pochi giorni prima di Natale, a Parigi, una giovane immigrata africana è investita da un autobus e cade in un coma profondo da cui, come è subito chiaro a chi la assiste



all'Hôpital Pasteur, non potrà più svegliarsi. Immigrata clandestina e senza nessun documento su di sé, la giovane resta a lungo senza identità. In ospedale, grazie all'intuizione dell'infermiera Nadine Brancard, il giovane anestesista Bastien Ségurel si rende conto che la ragazza è incinta di cinque mesi. Ségurel allerta il prof. Georges Lapouge, responsabile dell'Unità di ginecologia e maternità. Lapouge decide di mantenere in vita la donna per poter far nascere il bambino. Veyrier, l'ispettore di polizia che ha assistito all'incidente e a cui è stato affidato il caso, riesce ad identificare la ragazza grazie a Madame Valempierre. Molto legata alla Costa d'Avorio, dove ha trascorso diversi anni e dove ha ancora parecchi amici, l'anziana donna confessa di aver accolto Loene Bokosola, giunta da Biassoumé, piccolo villaggio della Costa d'Avorio. Dopo aver saputo dai media del tragico destino della ragazza, superato il timore iniziale dovuto al fatto di aver aiutato una clandestina, la signora ha contattato la famiglia della giovane. I familiari hanno, quindi, deciso di mandare in Francia Alassane, zio della ragazza e figura di grande autorevolezza nel villaggio *agni* da cui proviene. Si produce, così, uno scontro di culture fra Alassane – che giunge a Parigi per riportare il corpo di Loene a casa – e Lapouge, scontro estremamente articolato e complesso. Lapouge avrà la meglio, sostenuto dal Consiglio dei medici e dal Comitato nazionale d'etica. Farà, così, nascere il bambino (che morirà dopo poco tempo, per la sindrome della morte improvvisa del lattante). Alassane potrà finalmente riportare in patria il corpo della ragazza, ma non il bambino.

Anche in questo racconto – il cui episodio centrale è di pura invenzione –, diversi passi introducono la realtà scientifica, soprattutto nella descrizione della strumentazione e degli argomenti scientifici che entrano in gioco, sempre facendo ricorso al codice linguistico specifico e, ancora una volta, senza concedere nulla all'eventuale incompetenza del lettore. Valga il passo seguente a titolo d'esempio:

La jeune femme fut introduite en salle de réanimation dès 19 heures. Les palpeurs reliés au scope indiquaient une forte perturbation du rythme cardiaque. Sa respiration était hachée, cahoteuse. Ségurel pratiqua aussitôt un scanner de la boîte crânienne et constata l'étendue des lésions. L'accidentée présentait un tableau d'œdème cérébral massif. La ligne médiane entre les deux hémisphères de l'encéphale avait subi une forte incurvation, signe indiscutable de la gravité de l'atteinte. Ségurel poursuivit ses investigations, posa des capteurs sur la dure-mère: la mesure de la pression intracrânienne confirma son diagnostic. Il intuba sa patiente pour lui assurer une ventilation correcte et lui administra une dose importante de Mannitol afin de soulager la compression des tissus nerveux due à l'œdème. Les cathéters

étaient en place, ainsi que les seringues électriques auxquels [sic/ M.M.] ils étaient reliés. Les doigtiers destinés à déterminer le taux d'oxygénation sanguine par simple résonance capillaire étaient correctement connectés au «Merlin», l'ordinateur de contrôle ultra-sophistiqué qui surveillait désormais tous ces différents paramètres<sup>5</sup>.

Georges Lapouge, «patron de la maternité et du service de gynécologie»<sup>6</sup>, è specializzato nelle «grossesses tardives»<sup>7</sup>, richieste da parte di donne che, già in menopausa, decidono di avere comunque un bambino. La sua fama travalica le frontiere francesi, anche e soprattutto grazie alla notorietà mediatica dopo quello che, ai suoi e agli occhi di molti, è un primo successo in questo campo: Madame Dunois, una cinquantatreenne partorisce, grazie a lui, il primo figlio. Tale 'record', però, è sul punto di essere superato, in modo ancor più (inquietantemente) straordinario: «une Toulousaine de soixante et un ans, qui avait bénéficié d'un don d'ovule de sa belle-sœur, et qu'il avait inséminée avec le sperme congelé de son mari, décédé cinq ans auparavant»<sup>8</sup>.

L'estremismo della situazione che Jonquet sceglie per inventare il potenziale secondo *exploit* di Lapouge traduce e tradisce il suo punto di vista nei confronti dell'operato del ginecologo.

Al lettore, del resto, non è data la possibilità di esitare sulla vera motivazione che muove il prof. Lapouge, il cui credo deontologico – «Nous ne sommes pas, nous médecins, détenteurs de la morale»<sup>9</sup> – si rivela estremamente fragile e, di fatto, esclusivamente di facciata:

---

<sup>5</sup> Jonquet – Tardi – Testart 1994: 17. «La ragazza fu portata in sala rianimazione dalle 19. I sensori collegati al monitor indicavano una forte perturbazione del ritmo cardiaco. La respirazione era spezzata, irregolare. Ségurel eseguì subito uno scanner della scatola cranica e constatò l'estensione delle lesioni. L'infortunata presentava un quadro d'edema cerebrale massiccio. La linea mediana fra i due emisferi dell'encefalo aveva subito una forte incurvatura, segno indiscutibile della gravità del danno. Ségurel proseguì gli accertamenti, mise degli elettrodi sulla dura madre: la misura della pressione intercraniale confermò la sua diagnosi. Intubò la paziente per assicurarle una corretta ventilazione e le somministrò una dose importante di Mannitolo per alleggerire la compressione dei tessuti nervosi dovuta all'edema. I cateteri erano a posto, così come le siringhe elettriche alle quali erano collegati. I saturimetri per determinare il tasso di ossigenazione del sangue mediante semplice risonanza capillare erano connessi in modo corretto al 'Merlino', il computer di controllo ultrasofisticato che ormai sorvegliava tutti quei diversi parametri». Tutte le traduzioni relative a *L'enfant de l'absente* sono mie [M.M.].

<sup>6</sup> Ivi: 22. «Capo della maternità e del servizio di ginecologia».

<sup>7</sup> Ivi: 31. «Gravidanze tardive».

<sup>8</sup> *Ibidem*. «[...] una Tolosana di sessantun anni, che aveva usufruito del dono di un ovulo di sua cognata e che lui aveva inseminato con lo sperma congelato del marito, deceduto cinque anni prima».

<sup>9</sup> Ivi: 32. «Noi medici non siamo detentori della morale».

Bien évidemment, toutes ces parturientes à problème occupaient les chambres bien plus longtemps que ne l'aurait fait d'autres femmes, et leur cas nécessitait une cohorte d'examen complexes. Les services comptables de l'hôpital étaient reconnaissants envers le patron de la maternité<sup>10</sup>.

Del resto, la cinica franchezza del ginecologo non lascia nessun margine di esitazione circa le ragioni profonde della scelta di mantenere in vita la giovane africana affinché possa partorire, come si evidenzia nel dialogo fra Lapouge e Ségurel che gli ha espresso le sue perplessità sull'effettiva possibilità di mantenere in vita artificialmente la ragazza così a lungo da raggiungere le condizioni necessarie per un parto con esito positivo:

– La partie est loin d'être gagnée, je vous l'accorde, reprit Lapouge. Mais je ne doute pas que vous entrevoyiez les conséquences, le retentissement qu'aurait une telle expérience en cas de succès? Pour vous comme pour moi! Vous voyez, je suis franc! Je pourrais vous servir un petit couplet bien troussé sur le devoir du médecin, vous parler avec des trémolos dans la voix du petit être dont le cœur bat dans le ventre de sa mère, ce petit être dont la vie est sacrée, et autres fariboles! Si nous parvenons à mener cette grossesse à son terme, mon cher Bastien, nous apparaîtrons comme les médecins de l'impossible. Nous aurons vaincu la mort, ni plus ni moins! Voilà<sup>11</sup>.

Nell'agghiacciante franchezza di Lapouge – di cui, però, non ci sarà mai traccia nelle dichiarazioni pubbliche, negli incontri con la stampa o con la televisione collegati alle prevedibili polemiche che la sua scelta genera – il dovere del medico (di salvaguardare la vita), la sacralità della vita dell'esserino che la ragazza porta in grembo non sono altro che frivolezze, che stupidaggini.

Ciò che davvero sta a cuore al prof. Lapouge è l'eco che tale impresa potrà avere in caso di successo. L'interesse di Lapouge è solo nella sua glo-

---

<sup>10</sup> *Ibidem.* «Molto chiaramente, tutte queste partorienti problematiche occupavano le stanze molto più a lungo di altre donne e il loro caso aveva bisogno di una schiera di esami complessi. La contabilità dell'ospedale era riconoscente al capo della maternità».

<sup>11</sup> Ivi: 36. «– La partita non è ancora vinta, ne convengo, riprese Lapouge. Ma di certo lei intravede le conseguenze, l'eco che avrebbe un tale esperimento in caso di successo? Sia per lei che per me! Guardi, sono franco! Potrei rifilarle qualche bella frase sul dovere del medico, parlarle con la voce tremante dell'esserino il cui cuore batte nel ventre della madre, quell'esserino la cui vita è sacra e altre stupidaggini di questo genere! Se riusciamo a portare a termine questa gravidanza, mio caro Bastien, saremo considerati i medici dell'impossibile. Avremo vinto la morte, né più né meno! Ecco cosa».

ria personale, in quella fama che permetterebbe a lui e a Ségurel di essere apostrofati come ‘medici dell’impossibile’, titanici vincitori della morte. E questa gloria, questa «célébrité garantie»<sup>12</sup> – che ben prevede criticamente Nadine, contraria a tutta l’operazione – oltre a nutrire lo smisurato ego del professore, porterà con sé l’interesse di tutto un sistema (ospedaliero, farmaceutico) da cui ricavare denaro e potere.

Le strategie per difendersi dagli eventuali attacchi mediatici e la battaglia che Lapouge conduce nei loro confronti sono sempre chiare al lettore, e l’abilità del ginecologo a capovolgere le situazioni a suo favore – «C’est du grand art!»<sup>13</sup>, commenta, per esempio, Nadine – lo stupirà più di una volta.

Anche Lapouge ricorre ad un filmato per illustrare ai profani (in questo caso i giornalisti) lo sviluppo di un feto e, con alta frequenza, il linguaggio scientifico illustra l’avanzare della situazione, segnala le tappe che il caso sta attraversando, risvegliando l’interesse di altri scienziati e di diverse case farmaceutiche.

Un colpo di scena impone un cambio di andatura al racconto. L’ormai quasi imprevedibile arrivo di Alassane Boko Sola a Parigi, inviato dalla famiglia, avvertita da Madame Valempierre, per riportare il corpo della ragazza in patria, secondo quanto richiede la cultura *agni* a cui appartiene.

*Komia* – sacerdote animista che, grazie alla sua conoscenza delle forze occulte, protegge il villaggio ed opera per il bene della comunità –, Alassane intende seguire la cerimonia che il suo credo gli impone. Ai suoi occhi, Lapouge non è altro che un *disinia*, un volgare guaritore che non conosce la probità del *komia*.

Il dialogo fra i due si rivela ben presto impossibile. L’opposizione fra le due visioni del mondo è irrisolvibile e la comunicazione è simbolicamente irrealizzabile: per quanto parli bene francese, Alassane non capisce il linguaggio scientifico che adopera con lui Lapouge per illustrare ciò che sta facendo e Lapouge non capisce il linguaggio *agni* che indica precisi riti e precise cerimonie, come il *mumune* che consiste nell’estrarre il bambino dal grembo di una madre morta, percependolo come morto a sua volta e dovendogli assicurare una sepoltura diversa dalla sua.

A nulla serve che Lapouge – secondo quell’ipocrisia che gli abbiamo già conosciuto – si faccia schermo con la legge che impedisce l’eutanasia (pensando al bambino); Alassane non sente ragione e pretende di mettere in atto ciò che la Tradizione impone.

Abbiamo già ricordato come evolverà la vicenda. Alassane insisterà, inutilmente, sulla gravità del mancato rispetto dell’ordine naturale delle cose da

---

<sup>12</sup> Ivi: 47. «Fama garantita».

<sup>13</sup> Ivi: 56. «Bisogna essere proprio un artista per farlo!».

parte di Lapouge che riscalda la carne di Loene il cui spirito, però, secondo la lettura del *komia*, è ormai altrove<sup>14</sup>.

Il Comitato nazionale d'etica dà ragione a Lapouge, assimilando all'eutanasia qualsiasi scelta che non salvaguardi la nascita del bambino.

Lapouge, facendo giocare a suo favore le leggi sull'eutanasia, si spinge persino a sottolineare la generosità – tacendo sempre le sue vere motivazioni – che testimoniano gli Occidentali, spendendo decine di migliaia di franchi «pour maintenir en vie le fœtus de [sa] patiente»<sup>15</sup>.

Un parto cesareo farà nascere un bambino sanissimo (a cui significativamente nessuno si preoccupa di dare un nome e che ben presto scompare di scena), assicurando notorietà mondiale a Lapouge:

– Je vais tenir une première conférence de presse en fin d'après-midi, dans les salons de l'hôtel de ville, [...] dit-il [à Ségurel] en l'entraînant à l'écart. Il y aura un cocktail offert par le maire. Je compte sur vous. Vous êtes célèbre, désormais et il faut vous y préparer. Les télévisions seront là, y compris les chaînes étrangères, la RAI, les Allemands, la BBC, les Espagnols! CNN n'arrivera que demain, j'ai attendu le dernier moment pour les avertir. Vous verrez, mon vieux, vous vous en souviendrez! Et ce n'est qu'un début...<sup>16</sup>.

Se davanti ai giornalisti, Lapouge avrà il coraggio di dichiarare «En tant que médecin, je vénère la vie»<sup>17</sup>, le parole della lettera che Ségurel lascia a Nadine quando, schiacciato dal senso di colpa, decide di mettere fine alla sua vita, chiaramente denunciano, invece, la «mégalomanie criminelle»<sup>18</sup> di Lapouge che – quando ancora non sapeva delle richieste di Alassane – non ha esitato a definire un protocollo d'intesa con i Laboratori Jansen, svizzeri, per utilizzare il corpo della ragazza in sperimentazioni relative alla clonazione, mai tentate sugli esseri umani: «il s'agit de manipuler des embryons, puis des fœtus, sans aucun autre but que l'expérimentation»<sup>19</sup>.

<sup>14</sup> Cfr. ivi: 83.

<sup>15</sup> *Ibidem*. «Per mantenere in vita il feto della paziente».

<sup>16</sup> Ivi: 94. «– Terrò una prima conferenza-stampa nel tardo pomeriggio, nelle sale del municipio, [...] disse [a Ségurel] trascinandolo in disparte. Ci sarà un cocktail offerto dal sindaco. Conto su di lei. Lei ormai è famoso e si deve preparare. Ci saranno le tivù, comprese le reti straniere, la RAI, i Tedeschi, la BBC, gli Spagnoli! La CNN arriverà solo domani, ho aspettato l'ultimo momento per avvertirli. Vedrà, vecchio mio, se ne ricorderà! Ed è solo l'inizio...».

<sup>17</sup> Ivi: 96. «In quanto medico, venero la vita».

<sup>18</sup> Ivi: 103. «Megalomania criminale».

<sup>19</sup> Ivi: 104. «Si tratta di manipolare degli embrioni, poi dei feti, con un unico scopo, la sperimentazione».

*L'enfant de l'absente* sollecita, come si può facilmente intuire, numerose riflessioni relative allo scontro/incontro fra culture fra loro lontanissime, alle rispettive diversità nella definizione della vita e in quella della morte, all'abisso che separa queste visioni del mondo per quanto riguarda il concetto di ciò che è bene per uomini e ciò che per loro è male.

*L'enfant de l'absente*, per quel che riguarda la figura dello scienziato, ci consegna una tipologia già riconoscibile in filigrana in Richard Lafargue.

Si tratta, in entrambi i casi, di medici che svolgono ricerca scientifica e si muovono negli ambienti che alla ricerca sono dedicati. Per quanto solo tratteggiata, la brillante carriera del chirurgo plastico di *Mygale* è innegabile. Altrettanto presente è quella di Georges Lapouge, intensificata dal suo insano desiderio di fama, di notorietà, necessarie per alimentare potere e guadagno personale.

Inoltre, sullo sfondo, per il brillante chirurgo, in modo conclamato per il capo della Maternità dell'Hôpital Pasteur, siamo di fronte ad una tipologia che è ben focalizzata proprio da uno scienziato, da Jacques Testart, nel breve saggio che segue il testo di Jonquet: ci troviamo davanti a due «médecins en mal de gloire»<sup>20</sup>.

E soprattutto, in entrambi i casi (come, del resto, nel caso di Philippe Morier), siamo dinnanzi a due figure di scienziati caratterizzate, prima di ogni altra cosa, da un profondo «mépris des êtres humains»<sup>21</sup>.

Un disprezzo che nutre l'aberrante delirio vendicativo di Lafargue e che soggiace a quell'umanesimo compassionevole di facciata che copre i veri interessi di Lapouge.

Certo, se *Mygale* ci consegna la figura di uno scienziato la cui ossessione vendicativa lo spinge ad infrangere ogni regola etica e deontologica, trasformandolo in una sorta di maniaco criminale la cui natura paradossalmente spiega e motiva la sua deriva oltre il limite dell'eticamente lecito, nel caso del professor Lapouge non c'è patologia criminale che motivi la sua ambizione, la sua sfrontatezza, la sua disumanità al servizio di interessi esclusivamente personali.

Lapouge, come dicevamo poco prima, condivide con Lafargue lo statuto che Testart riconosce come tipico di «certains personnages vedettes du monde de la médecine»<sup>22</sup>.

Lo scienziato de *L'enfant de l'absente* – tanto abile da restare impunito benché disonesto – sostituisce, però, all'ossessione patologica, «de l'ambi-

---

<sup>20</sup> Ivi: 115. «Medici in astinenza di gloria». Il testo di Jacques Testart, di cui pure offro una mia traduzione [M.M.], è intitolato *D'un certain usage du corps*.

<sup>21</sup> *Ibidem*. «Disprezzo degli esseri umani».

<sup>22</sup> Ivi: 119. «Certi personaggi divi del mondo della medicina».

tion, du culot et de l'agressivité»<sup>23</sup> al servizio esclusivo della sua sete di potere e di denaro.

Senza ombra di dubbio, queste figure di scienziati sono, nell'universo di Jonquet e secondo il suo linguaggio, il contrario di ciò che gli esseri umani si meriterebbero. In questo, passa la pesante critica sociale e morale che regolarmente attraversa e alimenta le pagine dei romanzi di Jonquet.

È, però, su un'osservazione, provocatoria, certo, di Jacques Testart che preferisco chiudere questo mio breve *excursus* all'interno di un frammento, piccolissimo, del mondo degli scienziati di Jonquet.

È, infatti, proprio a proposito dei tratti negativi che abbiamo riconosciuto a Lafargue, in parte, e a Lapouge, in pieno, che Testart, uomo di scienza, osservava nel 1994 con disincantata amarezza ed in maniera estremamente significativa:

Mais, soyons justes, c'est bien de cette veine-là, ambition-culot-agressivité, que sont faits la plupart des héros que nous adorons dans les temples de la modernité, et le bon P<sup>r</sup> Lapouge est l'exemple même de ces personnalités «compétitives» dont raffolle le système libéral!<sup>24</sup>

## Bibliografia

Jonquet Th., 1984, *Mygale*, Paris, Gallimard. («Série noire»)

—, 2008, *Tarantola*, trad. di G. De Angelis, Torino, Einaudi.

—, 2010, *Romans noirs*, Paris, Gallimard. («Folio policier»)

Jonquet Th. – Tardi J. – Testart J., 1994, *L'enfant de l'absente*, Paris, Seuil.

<sup>23</sup> *Ibidem.* «Ambizione, faccia tosta ed aggressività».

<sup>24</sup> *Ibidem.* «Ma, siamo giusti, è proprio di questa pasta, ambizione-faccia-tosta-aggressività, che è fatta la maggior parte degli eroi che adoriamo nei templi della modernità ed il buon Prof. Lapouge è proprio l'esempio di quelle personalità "competitive" per cui va matto il sistema liberale!».





VEDERE CON I PROPRI OCCHI.  
*L'IGNORANTE E IL FOLLE* DI THOMAS BERNHARD  
COME INDAGINE AUTOPTICA

Chiara Maria Buglioni

DOKTOR zum Vater  
*Zeitlebens habe ich mir  
eine Aufgabe gewünscht  
im Hintergrund  
aber meine Natur  
ist eine andere<sup>1</sup>.*

La seconda opera teatrale dello scrittore austriaco debuttò il 29 luglio 1972 al Festival di Salisburgo<sup>2</sup> e creò uno dei tanti scandali che accompagnarono la carriera di Thomas Bernhard. Il dramma andò in scena una sola sera, perché la direzione del festival si rifiutò di spegnere le luci di sicurezza in sala, contrariamente a quanto avvenuto durante la prova generale. Il regista Claus Peymann e Bernhard ritennero la decisione inaccettabile: la presidenza aveva infatti «den Schluss des Schauspiels durch ihren skandaloesen Eingriff verfaelscht»<sup>3</sup>. Proprio la scelta di immergere il pubblico nel buio

---

<sup>1</sup> Bernhard 1988: 167. «*DOITTORE al padre / Per tutta la vita non ho desiderato altro / che un semplice incarico di secondo piano / ma la mia natura / mi faceva agire diversamente*». Bernhard 2007: 85.

<sup>2</sup> Regia di Claus Peymann, con Ulrich Wildgruber (Padre), Bruno Ganz (Dottore), Angela Schmid (Regina della Notte), Maria Singer (Signora Vargo) e Otto Sander (Cameriere Winter). *Der Ignorant und der Wahnsinnige* è il primo testo teatrale di Bernhard andato in scena al Festival di Salisburgo.

<sup>3</sup> «Falsificato il finale dello spettacolo con il suo attacco scandaloso». Questa è la spiegazione riportata nel telegramma che Bernhard inviò il 7 agosto 1972 alla presidenza del Festival (Mittermayer – Veits-Falk 2001: 222). Salvo diversa indicazione, qui e nel seguito la traduzione è mia [Ch.M.B.].

dello spazio teatrale costituisce il paradosso più immediato attorno al quale ruota la *pièce*: come esemplificato al meglio dall'opposizione dei termini inglesi *insight/sight*, conoscere direttamente la realtà dei fatti risulta possibile soltanto quando la vista viene inibita. Le tenebre assolvono in questo caso alla funzione straniante dell'arte, in quanto sottraggono l'esistenza umana alla luce naturale in cui appare quotidianamente e la immergono in un'oscurità indefinita; solo allora la dimensione interiore si pone in primo piano e l'individuo, isolato, nascosto alle abitudini e alla prassi sociale, si sente vivere per la prima volta nell'inquietudine del non-senso, del buio, della morte, nonché nei meccanismi e nelle relazioni che determinano la propria identità. Il paradosso è marca stilistica bernhardiana e *Der Ignorant und der Wahnsinnige* (*L'ignorante e il folle*) è stato largamente interpretato dalla critica come ironico confronto tra la perfezione dell'arte e la nuda natura dell'uomo<sup>4</sup> o tra «la difficoltà dell'esibizione artistica» e la «sfera della corporeità»<sup>5</sup>, come contrasto tra distrazione ed esistenza<sup>6</sup>, infine come polemico ribaltamento del progetto illuminista di Schikaneder e Mozart<sup>7</sup>. Tuttavia, il tema del 'vedere con i propri occhi' veicola in questo dramma una più ampia riflessione metateatrale: è la *pièce* stessa – così come l'arte in generale – a essere indagine autoptica. In quanto connubio tra costruzione artificiale (*Künstlichkeit*) e spirito creatore (*Geist*), essa mira a fornire diagnosi e sintesi della condizione umana, delle modalità in cui il soggetto cerca di autodefinirsi e di dare un senso alla propria vita. Se nelle interpretazioni canoniche de *L'ignorante e il folle* l'attenzione maggiore è rivolta al personaggio della Regina della Notte, nel presente contributo si proverà invece a muovere da quello del medico, al fine di dimostrare come proprio tale figura risulti determinante per cogliere la riflessione poetologica di Bernhard.

Come ogni testo di Bernhard per il teatro, *L'ignorante e il folle* è caratterizzato da un'assenza quasi totale d'azione e il *plot* può essere riassunto come segue: nel camerino della figlia, soprano di coloratura, il padre ubriaco attende assieme a un medico logorroico l'arrivo della donna, che anche quella sera, nonostante i primi segni di una malattia non meglio precisata e le varie ansie da prestazione, assolve con la consueta maestria al suo ruolo di Regina della Notte nel *Flauto Magico*. Al termine dello spettacolo mozartiano, i tre personaggi cenano al famoso ristorante viennese Drei Husaren. La staticità viene ulteriormente estenuata dalla scelta di due spazi chiusi – uno diverso per ogni atto – che rendono la situazione claustrofobica. All'interno dello spazio scenico è solo il personaggio femminile a muoversi, caratteristica

---

<sup>4</sup> Cfr. Höller 2004: 102.

<sup>5</sup> Mittermayer 2006: 14.

<sup>6</sup> Cfr. Velotti 2007: 211SS.

<sup>7</sup> Cfr. Winkler 1995: 235.

che isola la figura rispetto alle altre: non presente fisicamente sul palcoscenico fino a metà del primo atto, entra accompagnata dalla Signora Vargo e si sposta febbrilmente all'interno del camerino, prima di sottrarsi nuovamente alla vista del pubblico, restando udibile solo tramite un altoparlante. Sin dalla prima battuta del medico<sup>8</sup> risulta chiaro che la Regina della Notte sia il centro tematico del dramma: l'intera vicenda altro non è che un attendere: prima il suo arrivo, poi il suo completo esaurimento psicofisico. Se la forma è anti-drammatica in senso stretto, il nucleo della vicenda è incentrato sui rapporti tra il padre, la figlia e il dottore, nella tipica struttura bernhardiana a triangolo<sup>9</sup>: il gioco di momentanee coalizioni tra le figure fa emergere la contrapposizione tra quanto viene detto intenzionalmente e quanto viene omesso o alterato. Le relazioni che si palesano attraverso la comunicazione apparente e il lungo monologare del *Doktor* appesantiscono ulteriormente il clima di angoscia e incomprendimento, dal momento che nessun personaggio si avvicina a una «authentische Kommunikation von Innerlichkeit»<sup>10</sup>, ricorrendo a un fondo di frasi fatte e ripetute. Le omissioni e la banalità nel processo comunicativo sono in Bernhard bugia consapevole:

Wenn jemand ganz genau die Gedanken eines anderen wiedergeben könnte, dann müßte er schweigen, weil er sonst vollständig aufgesaugt und verschlungen würde. Dann geht man weg, man rettet sein Leben, indem man sich in die Lüge und die Oberflächlichkeit flüchtet, wie ein Ertrinkender, der kämpft, um dem Strudel zu entkommen<sup>11</sup>.

Nel triangolo di personaggi che non sanno esprimere quanto si agita nel loro animo e si nascondono dietro ruoli tipizzati, la figura di *raisonneur* viene incarnata dal medico – la sua attendibilità è comunque messa in discussione all'interno del quadro di artificiosità e superficialità comunicativa.

Il drammaturgo affida solitamente lo sguardo esterno a scrittori o pensatori (ai *Geistesmenschen*, come lui li definisce), mentre in quest'opera la

<sup>8</sup> «Die Stimme Ihrer Tochter / die perfektteste einerseits / makellos andererseits». Bernhard 1988: 83. «La voce di sua figlia / alcuni scrivono perfezione assoluta / altri ineccepibile». Bernhard 2007: 23.

<sup>9</sup> La costellazione di figure drammatiche nelle «Dreiecksgeschichten» viene illustrata in particolar modo da Christian Klug 1991: 11.

<sup>10</sup> Ivi: 83. «Autentica comunicazione dell'interiorità».

<sup>11</sup> Dreissinger 1992: 66s. Da un'intervista di Nicole Casanova del 1978 a Thomas Bernhard. «Se uno sapesse riprodurre con esattezza i pensieri di un altro, allora dovrebbe tacere, perché altrimenti verrebbe del tutto risucchiato e inghiottito. Allora uno se ne va, salva la propria vita rifugiandosi nella menzogna e nella superficialità, come chi sta per annegare e combatte per sfuggire al gorgo».

scelta ricade su un medico, cosa che, a un primo sguardo, potrebbe stupire. È nota, infatti, la profonda disistima nutrita da Bernhard nei confronti della categoria medica, considerata inetta, incapace di guarire i malati, anzi persino responsabile di aggravare lo stato di salute dei pazienti. Tale scetticismo deriva in gran parte dalle esperienze personali dello scrittore, che a diciotto anni si ammala gravemente ai polmoni, viene ricoverato in ospedale, trascorre un anno nel sanatorio di Grafenhof per poi sospendere le cure e abbandonare quel luogo di volontà di morte contro le prescrizioni mediche. Superata la tubercolosi, Bernhard lotta tutta la vita contro un fisico costantemente minato dalla malattia, morendo a soli cinquantotto anni in seguito a una cardiomegalia. D'altro canto, il rapporto ostile nei confronti dei camici bianchi è mitigato dall'affetto per la persona di famiglia a lui più vicina, il fratellastro Peter Fabjan, medico internista; inoltre, «sowohl in der Autobiographie als auch fragmentarisch im übrigen Werk Bernhards verdeutlicht sich die Ambivalenz des chronisch Kranken gegenüber den Ärzten, von denen er zwangsläufig abhängig ist»<sup>12</sup>. A ciò si aggiunge il fatto che il medico de *L'ignorante e il folle* non si occupa in minima parte di individui malati, bensì di cadaveri, di corpi che perdono la loro umanità nel momento in cui diventano esclusivamente un sistema organico, un meccanismo funzionale da decostruire. Il dottore afferma persino che

der Mensch interessiert die Medizin überhaupt nicht  
es handelt sich um eine Wissenschaft  
von den Organen  
nicht um eine solche  
von den Menschen<sup>13</sup>.

Per analogia, la preoccupazione del medico non riguarda il soprano come essere umano, quanto il suo apparato fonatorio. In qualità di anatomopatologo, infatti, il personaggio continua a vivisezionare mentalmente un cadavere, ossia si concentra sulla terza fase fondamentale dell'esame autoptico, sull'ispezione dei singoli organi che porta, attraverso una serie di operazioni metodiche, alla formulazione della diagnosi del decesso. Tale fase è preceduta, nella prassi autoptica, dalla descrizione delle alterazioni anatomiche indotte negli organi e dalla epicrisi – la storia patologica del soggetto fino al

---

<sup>12</sup> Kohlhage 1987: 117. «Sia nell'autobiografia che, in modo frammentario, nella restante opera di Bernhard risulta chiara l'ambivalenza del malato cronico nei confronti dei medici, da cui egli è *nolens volens* dipendente».

<sup>13</sup> Bernhard 1988: 110. «L'uomo per la medicina non è affatto interessante / perché la medicina è una scienza / che si occupa di organi / non è una scienza / che si occupa di uomini». Bernhard 2007: 44.

manifestarsi della malattia mortale. Benché il medico, citando a memoria passi del volume di anatomia patologica che sta scrivendo, non si soffermi su queste fasi, gli accenni al mutamento della voce della cantante e al momento in cui è avvenuta tale trasformazione vanno in realtà a completare lo studio del dottore e creano così una chiara corrispondenza tra cadavere e artista. La *pièce* si apre, infatti, con il medico che passa in rassegna alcune recensioni dei giornali sull'interpretazione del soprano; egli prova però ben presto un profondo disgusto per il 'feuilletonismo', frutto di una «vollkommen kopflose Gesellschaft»<sup>14</sup> che non ha capacità di giudizio, e si rifugia nel mondo che tranquillizza il suo animo: quello dell'anatomia patologica. Con un gesto di probabile fastidio, il medico allontana da sé i giornali e inizia a sezionare i due emisferi cerebrali. Per tutta la durata del dramma il medico ripropone non solo il parallelismo tra Regina delle Notte e corpo morto, ma anche quello tra realtà effettiva e vivisezione immaginata, alla ricerca della «natura delle cose». La scienza fornisce al dottore un metodo per ordinare la realtà, per risalire alle cause prime, per capire e controllare i meccanismi umani. L'indagine medica del personaggio si concentra sul legame tra gli effetti tangibili e l'origine ipotizzabile (*Vorgeschichte*): ogni condizione viene vista come naturale esito per un individuo che è prima di tutto *künstlich*, costruzione artificiale. Da un lato, quindi, il procedimento empirico garantisce al medico uno sguardo esterno sulle azioni e sui comportamenti degli altri personaggi, tanto che riconosce subito la malattia mortale della cantante. Ogni sera, infatti, la donna arriva sempre più in ritardo per un motivo che lo spettatore non conosce ancora, ma il dottore fornisce più di un suggerimento dopo poche interruzioni del suo monologo. Egli nomina per la prima volta la parola «cadavere» nel momento in cui spiega come la pelle del collo vada ben tirata per non essere rovinata durante l'indagine autoptica: «Der Obduzent tritt immer an die rechte Seite / der Leiche / der Kopf der Leiche ist auf einen Holzblock zu legen / um die Haut des Halses gut anzuspannen»<sup>15</sup>. Il motivo per cui il soprano ha mutato atteggiamento nei confronti del suo ruolo è, di fatto, l'aver scoperto una malattia alle corde vocali. L'associazione non è casuale, tanto che la battuta del medico prosegue così:

die Haut der oberen Halsgegend  
geehrter Herr  
darf nicht verletzt werden

<sup>14</sup> Bernhard 1988: 98. «Società che non ha più la testa». Bernhard 2007: 35.

<sup>15</sup> Bernhard 1988: 91 «Chi fa l'autopsia si mette sempre sulla destra / del cadavere / la testa del cadavere va poggiata su un blocco di legno / affinché la pelle del collo risulti ben tesa». Bernhard 2007: 298.

da die Leichen wegen der Aufbahrung  
geschont werden müssen<sup>16</sup>.

Fatto il suo ingresso in camerino, la cantante stessa si preoccupa del proprio aspetto di fronte al pubblico, come se cercasse di arrestare il processo di decadimento fisico per l'esposizione del suo cadavere: angosciata dall'idea che l'abito di scena le possa cadere, sprona più volte la Signora Vargo a cucire ogni imperfezione del costume; non paga, si dedica anche al trucco, richiedendo diverse passate di cerone, quasi a volere indossare una maschera mortuaria<sup>17</sup>. La Regina della Notte, «ein solcher zu einem vollkommen künstlerischen / Geschöpf gewordener Mensch / der ja kein Mensch mehr ist»<sup>18</sup>, è così oggetto di studio del medico al pari degli altri cadaveri. L'obiettivo del *Doktor* non è, quindi, quello di guarire la donna o suo padre, visto che egli stesso diffida della possibilità di curare la malattia mortale tramite la medicina.

La malattia mortale è una «umbringende Veranlagung»<sup>19</sup> alla quale non si può porre rimedio, in quanto esito della «natürliche Künstlichkeit»<sup>20</sup> dell'individuo sociale; proprio perché ha una causa nella natura dell'uomo, tale malattia non è reversibile. Le osservazioni relative alla vita della cantante si riducono alla sua voce, la sua esistenza è ricondotta al ruolo sociale che si è costruita a fatica e che ha saputo mantenere con esercizio estremo: dal momento che l'artista ha scelto di difendere la propria identità con l'arte spinta alla perfezione, ella è diventata disumana. Non è un caso, pertanto, che il soprano sia identificato con la Regina delle Notte, la figura con il ruolo canoro più difficile all'interno del *Flauto Magico* di Mozart, considerato «Inbegriff der Kunst und der vollkommensten Kunstausbübung»<sup>21</sup>. Nell'angoscia di morire e, contestualmente, nella fascinazione provata per la morte, il soprano ha cercato di occupare la propria esistenza con una disciplina ferrea, di nascondere alla coscienza la disperazione dell'essere vivo. Durante

<sup>16</sup> Bernhard 1988: 91. «La pelle della zona superiore del collo / caro signore / non deve essere rovinata / non bisogna sciupare i cadaveri / che devono essere poi deposti nel feretro». Bernhard 2007: 30.

<sup>17</sup> Cfr. Bernhard 1988: 118, 127; Bernhard 2007: 50, 56.

<sup>18</sup> Bernhard 1988: 92. «Un essere umano che si è trasformato / in creatura interamente artistica / e che quindi non è più un essere umano». Bernhard 2007: 30.

<sup>19</sup> Bernhard 1988: 99 «Attitudine che [...] uccide». Bernhard 2007: 36.

<sup>20</sup> Bernhard 1988: 128. «Naturale artificialità». Bernhard 2007: 57.

<sup>21</sup> Höller 1994: 101. «Quintessenza dell'arte e della più compiuta pratica artistica». Per meglio comprendere l'importanza del *Flauto Magico* per il drammaturgo austriaco, è bene ricordare che quest'opera è la prima a cui il giovane Bernhard assiste; inoltre, da studente di canto, ne interpreta tre parti (Sarastro, l'oratore e Papageno) prima di contrarre quella malattia ai polmoni che gli impedirà di proseguire la carriera canora. Nell'ambito di un apprezzamento complessivo della produzione mozartiana, Bernhard considera il *Flauto Magico* la sua opera preferita.

la cena, lo scienziato espone la sua teoria sulla malattia mortale, affermando che essa si manifesta quando compare per la prima volta la menzogna<sup>22</sup>. La frase è sibillina, ma la risata in cui scoppiano i due astanti sembra di imbarazzo, poiché il medico ha rivelato quanto deve essere taciuto per il vivere sociale: tutto è menzogna e, dall'istante in cui il soggetto se ne rende conto, può solo scegliere la via dei folli, sapendo che questa porterà, tramite la *Todeskrankheit* fisica e psichica, all'annientamento di sé.

Alle tre fasi del metodo autoptico sopra menzionate ne segue una quarta: la precisazione della causa del decesso. In un ideale processo ermeneutico, dalla constatazione delle alterazioni macroscopiche e microscopiche nei singoli organi si passa all'interpretazione delle varie manifestazioni cliniche della malattia, per risalire infine alla causa prima dell'infezione e della morte. Ciò che il medico della *pièce* non raggiunge è proprio l'ultimo momento dell'autopsia, la sintesi. Il buio cala sull'esito dell'indagine e il dottore manca, di conseguenza, l'obiettivo stesso della sua indagine. Per comprendere il motivo di questo fallimento è bene analizzare sia la struttura dialettica di cui si avvale il personaggio, sia il suo radicalismo nello svolgere il compito di anatomopatologo.

Il fatto che il *Doktor*, nel suo monologare, si riferisca di continuo all'esame necroscopico non è affatto sintomo di interesse medico, quanto di autentica ossessione: nella sua logorrea non riesce a distogliere il pensiero né dalla vivisezione, né dal procedimento scientifico. Come tutti i personaggi bernhardiani, anche questo medico nasconde un'instabilità psichica. In qualità di soggetto ossessivo, egli è consapevole dell'insensatezza del proprio atteggiamento e si impegna in una lotta costante per sottrarsi al dominio della sua mania. L'esempio migliore al proposito è offerto dalla battuta in cui il medico sembra rassegnarsi all'assenza di cause prime:

Wir haben  
 das ist erschreckend geehrter Herr  
 nur immer Wirkungen vor uns  
 die Ursachen sehen wir nicht  
 vor lauter Wirkungen  
 sehen wir keine Ursachen  
 Übrigens ist das Wesen der Rokitanskyschen Methode  
 den normalen physiologischen Zusammenhang  
 der einzelnen Organe

---

<sup>22</sup> «Während es zum erstenmal / die Lüge ist / ist es auf einmal / möglicherweise / eine Todeskrankheit». Bernhard 1988: 149. «Ma se la prima volta / è una bugia / un giorno / potrebbe essere / una malattia incurabile». Bernhard 2007: 72. In questo caso, il termine «malattia mortale» sarebbe stato più fedele al composto tedesco utilizzato da Bernhard.

möglichst zu wahren  
weil ...<sup>23</sup>.

Quello *übrigens* è slegato da qualsiasi sviluppo logico del discorso e distoglie, pertanto, il pensiero del personaggio da riflessioni funeste e melanconiche. Con una certa frequenza lungo tutto il dramma il medico ricorre a rituali linguistici per regolare in modo sistematico la sua mania di controllare ogni fenomeno, di possedere la verità: i suoi periodi sono caratterizzati dal contrappuntistico «da una parte» – «d'altra parte», che, però, esprime aporie, così come da locuzioni quali «in conformità di» (legge naturale, esperienza, obiettivo) e «senza dubbio», che generalizzano conclusioni secondo un procedimento non analitico<sup>24</sup>. Il monologo del medico inventato da Bernhard è un montaggio tra linguaggio scientifico e linguaggio teatrale, è un esercizio di quello stile citazionale che più volte gli è stato riconosciuto: i passi di anatomia patologica sono tratti da quattro diversi capitoli della dispensa intitolata *Patologia – Autopsia* della facoltà di medicina dell'università di Vienna, che lo scrittore ottiene grazie al fratellastro. Bernhard si diverte, però, ad apportare modifiche all'interno dei blocchi tematici, invertendo l'ordine delle fasi dell'indagine necroscopica<sup>25</sup>; non pago, egli dissemina nel testo anche interi periodi e singole parole estranee alla dispensa. Con una sorta di *contaminatio* tra comunicazioni diverse, con scopi e codici distinti, il drammaturgo mette ancora una volta in relazione la scienza e l'arte, sottolineando la loro vicinanza nel disperato tentativo di interpretare la condizione umana.

Che il medico si avvicini all'artista<sup>26</sup> è testimoniato innanzitutto dalla comune aspirazione al consolidamento della propria identità e all'immortalità, da raggiungere tramite la realizzazione di un'opera – il manuale in dodici

---

<sup>23</sup> Bernhard 1988: 102. «Davanti a noi / e questo è terrificante caro signore / abbiamo sempre degli effetti / le cause non le vediamo mai / vedendo solo gli effetti / non vediamo mai le cause / A proposito il metodo di Rokitansky / nei limiti del possibile è sempre da rispettare / cioè rispettare il normale contesto fisiologico / tra i singoli organi / visto che ...». Bernhard 2007: 38.

<sup>24</sup> Nel testo tedesco, la struttura contrappuntistica *einerseits/andererseits* compare ben quindici volte, con una concentrazione maggiore nel primo atto, quando le battute del dottore sono generalmente più lunghe. L'avverbio *naturgemäß* viene utilizzato dieci volte, *erfahrungsgemäß* due volte, la locuzione *auf das Zweckmäßigste* una volta.

<sup>25</sup> In un *excursus* dedicato all'opera drammatica e alla dispensa *Pathologie – Obduktion*, Bloemsaat-Voerknecht (2006: 123-126) riporta con precisione l'ordine dei blocchi testuali utilizzati da Bernhard e le modifiche da lui apportate.

<sup>26</sup> L'unica indagine critica dedicata all'affinità tra artisti e scienziati nell'opera di Bernhard si deve ad André Schwarz, il quale, senza entrare nel dettaglio dei singoli testi, definisce lo scienziato un artista *sui generis* che orienta la propria esistenza tanto alla creazione di un'opera, quanto alla riflessione costante: «auch der Wissenschaftler hat die Chance zur großen Kunst» (2008: 282), «anche lo scienziato può pervenire alla grande arte».



volumi per il dottore, l'esecuzione perfetta per la Regina della Notte –, così come dall'estrema serietà con cui indossano la maschera di *Geistesmenschen*. Nell'attaccamento al suo ruolo di *raisonneur*, il medico prende estremamente sul serio la sua funzione di esegeta e si avvale di procedimenti scientifici per diagnosticare negli altri la malattia mortale che è propria dell'uomo pensante e, soprattutto, delle creature artistiche. Il rigore metodologico gli fornisce altresì un'illusione di onnipotenza intellettuale. Tale serietà, intransigenza e megalomania si riscontrano anche nel soprano, simbolo dell'artista che ha sacrificato tutto se stesso sull'altare dell'arte<sup>27</sup>. Il personaggio del medico non appartiene quindi alla categoria di «desillusionierte Relativisten» e «Humoristen»<sup>28</sup> che domina i testi drammatici di Bernhard, poiché è, di contro, un funambolo del raziocinio, che mente a se stesso per mettere ripetutamente in scena la commedia della sua vita. Il continuo tentativo di leggere la realtà innaturale con gli strumenti della scienza, di studiare la vita nella materia morta, corrisponde alla bramosia di obliare la propria crisi individuale. Il *Wahn-sinniger*, ossia colui il quale ha l'illusione di perseguire la sensatezza (Velotti 2007: 205), è proprio il medico, contrapposto al padre ignorante. Gli ignoranti sono per Bernhard esseri non-pensanti, sicché fungono da specchio in cui i folli riconoscono la propria reale debolezza, sono *memento homo*. Il padre non si affanna a cercare una spiegazione razionale a quanto gli accade, piuttosto concepisce il distacco della figlia come una punizione pseudo-divina da espiare<sup>29</sup> e obnubila la coscienza con l'alcol. Il medico folle, al contrario, cerca nella scienza un appiglio per non disperare in una realtà inesplicabile e spinge la sensatezza fino ai suoi grotteschi limiti, tanto da privarla di senso, da renderla paradossale<sup>30</sup>. Al pari della Regina della Notte-artista e del padre-ubriaco, lo scienziato ha scelto un modo per distrarsi (*sich ablenken*) dal pensiero della morte e riesce a esprimersi solo a costo di nascondere la propria disperazione interiore, idealizzando il proprio Io, il proprio intelletto, la propria dedizione scientifica. Sebbene sappia

<sup>27</sup> Quattro anni dopo *Der Ignorant und der Wahnsinnige* la condizione dell'artista che oppone il suo progetto totale a una società priva di spirito è al centro di un altro testo teatrale di Bernhard, *Minetti*. Come la Regina della Notte si vota alla rappresentazione perfetta dell'opera lirica più importante, così l'anziano attore citato nel titolo di questa *pièce* si consuma nell'impeccabile rappresentazione dell'opera drammatica a suo parere più importante dell'intera storia dell'umanità: *Re Lear*. Si veda al proposito Rovagnati 2006. Sembra opportuno sottolineare infine come sia proprio il dramma di Shakespeare a ruotare, per primo, attorno a una doppia cecità, quella fisica e quella spirituale – *topos* ripreso da Bernhard più e più volte.

<sup>28</sup> Klug 1991: 11. «Relativisti disillusi» e «umoristi».

<sup>29</sup> Cfr. Bernhard 1988: 112; Bernhard 2007: 45.

<sup>30</sup> A questo proposito è interessante notare il modo in cui il medico guarda all'alcolismo del padre: da una parte, lo disprezza in quanto eccesso, dall'altra lo definisce «Kunstmittel» (Bernhard 1988: 114; «mezzo artistico», Bernhard 2007: 47), nel quadro di una più ampia ricerca della morte. Cfr. Süselbeck 2004: 85-87.

riconoscere che «für die Außenwelt / ist eine Komödie / was in Wirklichkeit / eine Tragödie ist»<sup>31</sup>, il dottore non riesce a condurre quella doppia esistenza tra comico e tragico che gli renderebbe il male di vivere più sopportabile. L'equilibrio tra «Verinnerlichung» e «Selbstdistanz» (Klug 1991: 111), ossia tra interiorizzazione e distanza da sé, non è raggiunta dal personaggio, che fallisce miseramente nel tentativo di sintesi: egli assume sì la prospettiva di uno spettatore estraneo ai fatti della Regina della Notte e del di lei padre, ma si identifica completamente nel ruolo di diagnosta, finendo per ricalcare gli errori e le manie dei suoi 'casi clinici' e condannandosi alla stessa miseria, allo stesso disfacimento.

Ciò che non si riesce a riscontrare nel dottore è, in ultima analisi, la distanza rispetto ai casi presi in esame. Là dove si ferma il personaggio, subentra il teatro: nel testo drammatico Thomas Bernhard crea un'estetica della morte per rappresentare la vita. Se, in generale, la malattia è *topos* bernhardiano e l'autore si sofferma con dovizia di particolari su sintomi, cure e contagi<sup>32</sup>, ne *L'ignorante e il folle* Bernhard si avvale della figura del medico per tematizzare il rapporto tra arte, vita e *Todeskrankheit*. Da un lato, il medico che cerca di diagnosticare la malattia in un individuo che è già in disfacimento è situato su un piano gnoseologico superiore rispetto al suo uditorio e si fa portavoce del pensiero di Bernhard sull'arte nella società moderna. Dall'altro, lo scienziato che è in grado di sopravvivere solo nell'illusione di essere l'unica misura del mondo è estremamente vicino alla sensibilità del pubblico, tanto da suggerire la sovrapposizione tra palcoscenico e quotidiana esistenza. Citando Schwarz, «die Diskrepanz zwischen der "Künstlichkeit" der Umwelt und der "naturgemäßen", echten Kunst manifestier[t] sich im Verhältnis des Bernhard'schen "Geistesmenschen" zu seinem sozialen und gesellschaftlichen Umfeld»<sup>33</sup>. Il senso a cui mira il medico è il senso che lo spettatore cerca nel dramma a cui assiste: un non-dato. Bernhard identifica la causa della malattia mortale dell'uomo nella sua bramosia di mostrarsi serio esecutore del compito sociale impostogli da una realtà ostile e ripugnante – sia essa natura distruttrice o umanità malvagia –, dalla ricerca di una verità suprema che giustificerebbe

<sup>31</sup> Bernhard 1988: 113. «È una commedia / ciò che in realtà / è una tragedia». Bernhard 2007: 46.

<sup>32</sup> Wagner (1999: 130) afferma giustamente che «Bernhard bevölkert sein Werk mit Kranken, meistens sind die Lunge oder der Kopf betroffen, und beschreibt ihre Symptome und bisweilen Therapien. Der Autor macht kein Hehl aus seiner medizinischen Bildung und stellt darüber hinaus Vermutungen über die Ätiologie an». («Bernhard popola la sua opera di malati – per lo più sono i polmoni o la testa a essere coinvolti – e descrive i sintomi, talvolta le terapie. L'autore non fa mistero della propria formazione medica, formula inoltre ipotesi sull'eziologia»).

<sup>33</sup> Schwarz 2008: 269. «La discrepanza tra l'"artificialità" dell'ambiente e l'arte "conforme alla natura", autentica, si manifesta nel rapporto del "Geistesmensch" bernhardiano con il proprio contesto sociale e comunitario».

i propri affanni terreni. Una volta accertata l'origine della *Todeskrankheit*, il drammaturgo, assieme ad attori e regista, si prende gioco del pubblico attraverso un testo teatrale che è innanzitutto «naturale artificialità» e artificiale naturalità al tempo stesso, ossia una vicenda fittizia esageratamente paradossale in grado di essere più autentica, più reale della realtà. La sintesi dell'opera drammatica, quella totalità dell'esperienza estetica nata dall'interazione tra scrittore e pubblico, è raggiungibile solo se entrambi gli agenti non si prendono eccessivamente sul serio e riconoscono il carattere di farsa tanto dell'arte, quanto della vita. Scendere a patti con la propria condizione tragicomica risulta essere l'unica possibilità per non sprofondare nella cecità dell'ignoranza e per non lasciarsi abbacinare dalla luce alienante della follia.

## Bibliografia

- Bernhard Th., 1988, *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, in *id.*, *Stücke 1*, Frankfurt/M., Suhrkamp: 79-169.
- , 2007, *L'ignorante e il folle*, in *id.*, *Teatro IV*, trad. di R. Menin, Milano, Ubulibri: 19-87. (1999)
- Bloemsaat-Voerknecht L., 2006, *Thomas Bernhard und die Musik. Themenkomplex mit drei Fallstudien und einem musikthematischen Register*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Dreissinger S. (Hrsg.), 1992, *Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard*, Weitra, Bibliothek der Provinz.
- Höller H., 1994, *Thomas Bernhard*, Reinbek, Rowohlt. (1993)
- Klug Ch., 1991, *Thomas Bernhards Theaterstücke*, Stuttgart, Metzler.
- Kohlhage M., 1987, *Das Phänomen der Krankheit im Werk von Thomas Bernhard*, Herzogenrath, Murken-Altrogge.
- Mittermayer M. – Veits-Falk S. (Hrsg.), 2001, *Thomas Bernhard und Salzburg. 22 Annäherungen*. Salzburg, Jung und Jung.
- Mittermayer M., 2006, *Uno scrittore musicale*, in Reitani L. (cur.), *Thomas Bernhard e la musica*, Roma, Carocci: 9-22.
- Rovagnati G., 2006, «King Lear» come ossessione. Il vecchio artista «Minetti» di Thomas Bernhard, «TESS» 6: 207-219.
- Schwarz A., 2008, *Künstler und Wissenschaftler. Aspekte des 'Geistesmenschen' bei Thomas Bernhard*, in Hagedstedt L. (Hrsg.), *Literatur als Lust. Begegnungen zwischen Poesie und Wissenschaft*, München, Belleville: 269-283.
- Sorg B., 1992, *Thomas Bernhard*, München, Beck. (1977)
- Süselbeck J., 2004, 'Strategisch Saufen' und andere Angewohnheiten. Einige Nachträge zum Thema Essen und Trinken bei Arno Schmidt, unter besonderer Berücksichtigung Thomas Bernhards, «Thomas Bernhard Jahrbuch» 3: 73-89.

- Velotti S., 2007, *Esistenza e distrazione. Su «L'ignorante e il folle» di Thomas Bernhard*, «Cultura tedesca/Deutsche Kultur» 32: 205-16.
- Wagner W., 1999, *Über das Glück, krank zu sein. Pascal und Bernhard, zwei routinierte Kranke*, in Höller J. – Luehrs-Kaiser K. (Hrsg.), *Thomas Bernhard. Traditionen und Trabanten*, Würzburg, Königshausen & Neumann: 129-134.
- Winkler J.-M., 1995, *Zwischen Parodie und Zurücknahme. Thomas Bernhards «Der Ignorant und der Wahnsinnige» und Wolfgang Amadeus Mozarts «Die Zauberflöte»*, in Lichtmann T. (Hrsg.), *Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen. Beiträge des Debrecener Germanistischen Symposions zur Österreichischen Literatur nach 1945 (Oktober 1993)*, Frankfurt/M. et al., Lang: 229-240.

BRIDGING THE GAP BETWEEN «THE TWO CULTURES»:  
IL MEDICO CHE SI FA AUTORE E PERSONAGGIO  
NELLA NARRATIVA DI A.J. CRONIN (1896-1981)

Marco Canani

Nella *Rede Lecture* tenuta a Cambridge nel 1959, il chimico e romanziere Charles Percy Snow affronta la distanza tra quelle che definisce «The Two Cultures». Dopo aver precisato che «[b]y training I was a scientist: by vocation I was a writer»<sup>1</sup>, Snow nota come la società del secondo dopoguerra sia segnata da una frattura profonda che contrappone, su due poli inconciliabili, cultura umanistica e cultura scientifica. Si tratta, nelle sue parole, di una separazione pregiudizievole sul piano intellettuale, perché, nella storia dell'umanità, è stato l'incontro-scontro tra culture e modi di pensare diversi a farsi motore del progresso (Snow 1959: 17).

Secondo Snow, questo divario si è fatto incolmabile proprio nel ventesimo secolo, epoca in cui l'arte si è resa impermeabile alle 'scienze dure'. Ma se, nella sua analisi, l'Inghilterra soffre maggiormente di questo divario rispetto alle due super potenze del secondo dopoguerra, è pur vero che il romanzo di lingua inglese sembra intraprendere, proprio nel 'secolo breve', un risanamento di questa frattura. Il tentativo di riconciliare progresso scientifico e *mainstream culture* ha fatto del genere medico-ospedaliero uno dei più popolari del Novecento, dalla narrativa in cui i medici si fanno autori e divengono personaggi, fino alla serialità delle diagnosi e dei pronto soccorso che affollano i palinsesti dei *network* generalisti. Una popolarità che nasce da un effetto catartico, quel lenimento che deriva dal bisogno inconscio di affrontare paure ancestrali, come la malattia e la morte, «esorcizzandoli con parole e raffigurazioni» (Grasso 2007: 144).

---

<sup>1</sup> Snow 1959: 1. «Ero scienziato per formazione, scrittore per vocazione». Qui e più avanti, le traduzioni sono mie [M.C.].

Le radici di questa popolarizzazione della figura del medico sono databili agli anni Trenta del secolo scorso, quando si affaccia in Gran Bretagna un genere formulaico che vi intuisce un potenziale eroe moderno, promotore del progresso sociale oltre che scientifico, e che opera e lotta in quella zona oscura che si situa tra la vita e la morte. Si afferma così un tipo letterario che, facendo appello alle vulnerabilità tipiche della natura umana, instaura una relazione di forte empatia con il lettore (McKibbin 2008: 670s.). Gli esponenti di questo filone letterario, che oscilla tra il documentarismo scientifico e il giornalismo sociale, sono Archibald Joseph Cronin, Francis Brett Young e James Johnston Abraham: medici che, abbandonato l'esercizio della professione, trasferiscono sulla pagina la loro esperienza di operatori sanitari<sup>2</sup>.

A ben guardare, il legame moderno tra letteratura e medicina, la cui origine è ravvisabile già nelle figure di alchimisti e speciali rinascimentali, si fa più stretto e reciprocamente fecondo sin dall'inizio del diciannovesimo secolo. È qui che medicina e letteratura si incontrano in un comune sostrato di «materialismo romantico» in virtù del quale non soltanto la figura del medico entra a pieno titolo in letteratura, ma la medicina stessa si fa narrativa allorché si intuisce la necessità di includere il vissuto del paziente, al pari della sua sintomatologia, all'interno dell'indagine anamnestica (McLarren Caldwell 2004: 1). Se il grande romanzo naturalista francese trova nella medicina un metodo scientifico di osservazione esemplare, come ricorda Zola in *Le Roman Expérimental* (Zola 1880: 1-5)<sup>3</sup>, la presenza diffusa di figure di medici nel romanzo vittoriano è già testimonianza non solo dell'affermarsi di una ben definita identità professionale all'interno della società inglese, ma anche dell'applicabilità, a livello narrativo, di precisi modelli epistemologici di derivazione naturalistico-metodologica (Sparks 2009: 3).

E tuttavia, la specificità dell'opera di Cronin – nonostante i suoi personaggi trovino nell'idealismo e nell'ambizione del dottor Lydgate di *Middlemarch* (1874) di George Eliot un illustre predecessore – sta nell'unire il dato clinico a una volontà riformatrice improntata a criteri di maggior equità sociale. La sua esperienza di medico si evince con forza in tre opere che fotografano la realtà del sistema sanitario britannico: *The Citadel* (*La città-*

---

<sup>2</sup> Nel 1937, oltre a *The Citadel*, vengono pubblicati in Gran Bretagna anche *Dr Bradley Remembers* di Francis Brett Young (*Il Dottor Bradley ricorda*) e *Leaves from a Surgeon's Case-Book* di James Johnston Abraham (*Dallo schedario di un chirurgo*). Non si tratta di casi senza precedenti, almeno per quanto concerne il panorama britannico. Salwak (1982: xi) ricorda, ad esempio, come le opere di Oliver Goldsmith, Arthur Conan Doyle, William Somerset Maugham, C.S. Forester e Robert Bridges rivelino tutte, pur in misura diversa, la formazione medica dei loro autori.

<sup>3</sup> Pur mettendo in discussione l'adesione di Gustave Flaubert alla fede positivista ottocentesca, Julian Barnes (1985: 84s.) nota in *Flaubert's Parrot* (*Il pappagallo di Flaubert*) come, verso l'epilogo di *Madame Bovary*, la morte di Emma sia vegliata, oltre che dal prete, dal farmacista Homais, contrapponendo così alla vecchia ortodossia il trionfo del progresso scientifico e dei valori borghesi.

della, 1937), *Adventures of a Black Bag* (*La valigetta del dottore*, 1943) e *Doctor Finlay of Tannochbrae* (*Dottor Finlay*, 1978). Pagine in cui il dottor Cronin si fa autore e diviene personaggio, muovendosi tra casi professionali e problemi personali e tentando di riconciliare rigore scientifico, dilemma etico e impegno politico.

## I. LA NARRATIVA COME SPAZIO DI DENUNCIA SOCIALE

Dopo una breve esperienza come medico della marina britannica negli anni della Grande Guerra, dal 1921 Cronin lavora come G.P. – *General Practitioner*, ossia medico di medicina generale – nelle zone minerarie del Galles meridionale. Già consulente del Ministry of Pensions, nel 1924 assume l'incarico di Medical Inspector of Mines, stendendo una relazione sulle condizioni del pronto soccorso nelle miniere carbonifere locali e conducendo uno studio sulle inalazioni di polveri nelle miniere di ematite (Davies 2011: 81). Stabilitosi a Londra, apre un ambulatorio privato a Harley Street, già dall'Ottocento cuore del distretto medico di Westminster.

Abbandonata la professione medica, nel 1930 Cronin si trasferisce nelle Highlands occidentali dedicandosi alla scrittura e, dopo la pubblicazione di tre «romanzi psicologici» (ivi: 121), decide di dare alla sua prosa un'impronta maggiormente politica e affrontare temi di interesse pubblico. Ambientato nelle cittadine minerarie di Sleescale e Tynecastle, *The Stars Look Down* (*E le stelle stanno a guardare*, 1933) anticipa già alcuni motivi chiave di *The Citadel*, in cui i parallelismi tra le esperienze di Cronin e le vicende del neolaureato Andrew Manson sono facilmente ravvisabili, anche se per Salwak e Davies la lettura autobiografica dell'opera di Cronin è almeno in parte discutibile<sup>4</sup>. Assunto dall'anziano dottor Page, Manson mette la sua competenza professionale a servizio della comunità di Drineffy, microcosmo dei mali del Galles di inizio secolo (ivi: 134). Tanto che, appena preso servizio, «[a]ll that he had been told, all the warnings that he had received regarding the questionable ways of practice in these remote Welsh valleys flashed into [Andrew's] recollection»<sup>5</sup>.

Accertata la diffusione endemica di febbri tifoidi, Manson si scontra con l'indifferenza del District Medical Officer. Pur consapevole del focolaio, il dottor Griffiths ne ignora la minaccia, «afraid to ask the Council for any-

<sup>4</sup> Cfr. Salwak 1982: XIV e Davies 2011: 76s. Non è dello stesso parere McKibbin (2008: 653), secondo cui i romanzi di Cronin si distinguerebbero proprio per l'impossibilità di scindere realtà e fiction.

<sup>5</sup> Cronin 1937: 118. «[Ad Andrew] tornò in mente tutto quello che aveva sentito, tutti gli avvertimenti che gli erano stati dati a proposito della discutibile condotta professionale di queste remote valli del Galles».

thing in case they dock his wretched salary to pay for it»<sup>6</sup>. L'unica possibilità di arginare l'epidemia è fare esplodere, complice il cinico dottor Philip Denny, le fognature da cui si propaga il contagio. Come Manson, anche Denny è un giovane medico fedele al giuramento di Ippocrate, pur nella convinzione che il fine giustifica i mezzi. È a lui che Cronin affida il compito di preparare Manson (e il lettore) alla realtà che il romanzo progressivamente tratteggia:

Unconsciously Andrew's thoughts returned to Denny who never failed in his derision towards his profession to which they belonged. Denny at first had aggravated him intensely by his weary contention that all over Britain there were thousands of incompetent doctors distinguished for nothing but their sheer stupidity and an acquired capacity for bluffing their patients. Now he began to question if there were not some truth in what Denny said<sup>7</sup>.

Dopo il matrimonio con Christine, Andrew si trasferisce nella vicina Aberlraw, dove lavora per la cassa assistenziale destinata ai lavoratori della comunità mineraria locale. «[A]lways guided by his principle, the scientific method»<sup>8</sup>, Andrew si dedica con rigore alla ricerca per il trattamento della silicosi, malattia professionale che dilaga tra i minatori, e la cui diffusione evidenzia lo iato tra gli interessi del capitale e la salute degli operai, riattualizzando temi già affrontati da Frances Trollope, Elizabeth Gaskell e la stessa George Eliot. La ricerca di Manson si sviluppa in modo scrupoloso e pienamente scientifico, muovendosi dallo studio della «literature on the subject. Its paucity astounded him. Few investigators seemed to have concerned themselves greatly with the pulmonary occupational diseases»<sup>9</sup>. Nel corso delle visite, Manson raccoglie le anamnesi, incrociandone i dati con i risultati di test di laboratorio condotti su campioni di secrezioni polmonari analizzati al microscopio. Per questo, egli intuisce l'importanza degli interventi di 'follow-up', oggi riconosciuti dalla medicina come fondamentali. La

---

<sup>6</sup> Ivi: 27. «[T]imoroso di chiedere qualsiasi cosa al Consiglio, nell'eventualità che gli decurtino il suo dannato stipendio».

<sup>7</sup> Ivi: 34. «I pensieri di Andrew tornarono inconsapevolmente a Denny, che non mancava mai di burlarsi della professione che entrambi esercitavano. All'inizio, Denny lo aveva urtato non poco con la sua noiosa tesi che, in tutta la Gran Bretagna, c'erano migliaia di medici incompetenti, noti unicamente per la loro totale stupidità e l'acquisita capacità di ingannare i pazienti. Ma adesso cominciava a domandarsi se non ci fosse un pizzico di verità in quello che diceva Denny».

<sup>8</sup> Ivi: 133. «[S]empre guidato dal suo principio, il metodo scientifico».

<sup>9</sup> Ivi: 210. «[L]etteratura sull'argomento. Era sconcertato da quanto fosse scarsa. Pochi ricercatori sembravano essersi interessati seriamente alle malattie polmonari di origine professionale».



volontà di seguire il paziente in occasione di controlli periodici lo porta così a mettere in discussione l'opera dei colleghi e il sistema in vigore:

It seems to me [...] that our system here is all wrong. We just go hacking and muddling through in the antediluvian way like we were ordinary town and country G.P.'s, fighting each other, not members of the same Medical Society [...]. *Why is that? It's because there's no attempt at organisation in our profession*<sup>10</sup>.

Elaborando i dati minuziosamente raccolti, Manson determina gli indici di incidenza della silicosi tra i lavoratori di Aberlraw, suscitando le ire dei 'poteri forti' che mettono fine alle sue ricerche per un burocratico vizio di forma: non disponendo di un'autorizzazione ufficiale a condurre esperimenti sulle cavie, Manson deve interrompere il suo studio. Come ricorda il patologo Hope, del resto, «[i]t was typical of most of the research work in the country: controlled by a quorum of eminent mugs who were too busy squabbling amongst themselves to shove the waggon in any one definite direction»<sup>11</sup>.

Impegno professionale e questioni etiche sono al centro dell'intero romanzo, e Manson è costretto a scendere a compromessi per conciliare il conflitto tra ambizione e coscienza (Pirracchio 2011: 52). Soprattutto lo scenario londinese, dove Manson arriva grazie alla sua ricerca, nominato Medical Officer del Coal and Metalliferous Mines Fatigue Board, è popolato da medici avidi, spregiudicati e non di rado incompetenti. La caduta dell'eroe Manson coincide con la sua decisione di intraprendere la libera professione, a servizio di capricciosi e relativamente sani pazienti 'solventi' ai quali medici dalla deontologia discutibile non esitano a prescrivere inutili e costosi placebo. Come spiega a Manson e ad altri colleghi il dottor Paul Deedman, uno dei 'decani' di Harley Street,

In good-class practice oral administration is definitely demodded. If I prescribed – oh, say a veripon powder, at the Plaza, it wouldn't cut one guinea's worth of ice. But if you give the same thing hypodermically, swabbing up the skin, sterilising and all the rest of the game, your patient thinks, scientifically, that you are the cat's pyjamas! [...] They don't know how little these things

<sup>10</sup> Ivi: 172. «Mi sembra [...] che questo nostro sistema sia completamente sbagliato. Bighelloniamo e improvvisiamo quasi fossimo semplici medici di base, di città o campagna, litigando gli uni con gli altri, anziché lavorare come membri della stessa Associazione Medica [...]. *Perché poi? Perché non c'è il minimo impegno a dare un'organizzazione alla nostra professione*».

<sup>11</sup> Ivi: 242. «Era tipico di quasi tutta l'attività di ricerca nel paese: controllata da un'oligarchia di emeriti babbei, troppo occupati a bisticciare gli uni con gli altri per muovere la carretta in qualsiasi direzione precisa».

cost. Whenever a patient sees a row of ampules on your desk she thinks instinctively, «Heavens! This is going to mean money!»<sup>12</sup>.

L'impegno politico alla base di *The Citadel* è evidente: il romanzo richiama l'attenzione sull'indifferenza delle istituzioni britanniche sia ai rischi cui è esposta la classe che sostiene l'economia nazionale, sia alle frodi sanitarie diffuse. Per questo, Cronin è celebrato dal National Health Service (NHS) britannico non solo come la J.K. Rowling del suo tempo, ma anche come giornalista sociale. Il servizio sanitario nazionale britannico, approvato con un atto parlamentare voluto dal ministro laburista Aneurin Bevan nel giugno 1946, ed entrato in vigore due anni dopo, viene istituito anche grazie all'attenzione attirata da *The Citadel* sullo stato della sanità pubblica nel Regno Unito. E proprio l'NHS, in occasione del suo sessantennio di attività, nel 2008 ha reso omaggio a Cronin, ricordando che già prima del 1947 esistevano forme previdenziali come la *Tredgar Medical Aid Society*, ma anche che «il sistema in vigore [...] era nell'insieme corrotto e immorale»,<sup>13</sup> né garantiva al malato dignità e cure adeguate.

Nella sola Gran Bretagna, *The Citadel* vende centocinquantamila copie nel giro di appena tre mesi. Trasformato in un radiodramma dalla BBC, il romanzo è adattato per il cinema dalla Metro Goldwin Mayer nel 1939<sup>14</sup>. Le ragioni della fortuna presso il grande e variegato pubblico sono ascrivibili alla denuncia della mancanza di un codice deontologico condiviso dalla classe medica e politica del periodo interbellico (Salwak 1982: XIII), denuncia che suscita, naturalmente, polemiche tra i professionisti della sanità britannica. La British Medical Association risponde con indignazione alla pubblicazione del romanzo, come si legge nella recensione apparsa il 27 agosto 1937 sul «Lawrence Tribune» (Massachusetts), che precisa come «[c]riticisms of the medical profession are no new thing, but never before has such a vehement attack been made upon it by a popular author who has himself had a medical training and has practised as a doctor»<sup>15</sup>. Per questo, il protagonista

---

<sup>12</sup> Ivi: 270s. «Negli ambulatori delle classi elevate, le somministrazioni orali sono senza dubbio fuori moda. Se prescrivessi, ad esempio, una sospensione di veripon al Plaza, non ci caverei l'equivalente di una ghinea. Ma se la stessa sostanza si somministra per via ipodermica, sterilizzando la siringa, strofinando la pelle con il cotone e mettendo in piedi tutto il teatrino, allora i pazienti ti reputano un fuoriclasse della scienza! [...] Non hanno idea di quanto poco costi il tutto. Basta che una paziente veda una serie di fiale sul tavolo che subito pensa, "Oh cielo! Chissà quanti soldi!"».

<sup>13</sup> Si veda la pagina *An Expectant Public* dal sito del NHS Scotland, <http://www.ournhsscotland.com/history/birth-nhs-scotland/expectant-public> (ultima consultazione: 26/01/2014).

<sup>14</sup> Anche le vicende di Finlay sono state trasformate in due serie televisive di successo, trasmesse, rispettivamente, dalla BBC (1962-1971) e da ITV (1993-1996). Cfr. Haining 1994.

<sup>15</sup> Cit. in Salwak 1982: 29. «Le critiche alla professione medica non sono niente di nuovo, ma mai in passato è stata criticata con tanta veemenza da un autore popolare che ha ricevuto una formazione medica e ha esercitato la professione».

di *Adventures of a Black Bag* e *Doctor Finlay of Tannochbrae* diviene lo snodo attraverso il quale Cronin muove una critica più ampia. Una critica mirata contro le logiche dell'interesse economico che regolano le condotte individuali, ma anche una riflessione sul ruolo del medico e della medicina di base all'interno della comunità.

## 2. UNA FIGURA DI MEDICO POSTMODERNO

Il dottor John Finlay, già protagonista delle storie di *Adventures of a Black Bag*, è un giovane medico di medicina generale che si prende cura dei pazienti di una fittizia cittadina scozzese, Tannochbrae, con la dedizione di un prevosto, trasformando la visita medica in un incontro dal potere taumaturgico (Pirracchio 2011: 58). Dopo la raccolta del 1943, la figura di Finlay torna in *Doctor Finlay of Tannochbrae*, ultima opera di Cronin. Questa seconda serie di racconti viene data alle stampe nel 1978, l'anno in cui la Dichiarazione di Alma Ata, promossa dall'Organizzazione Mondiale della Sanità, delinea i fondamenti irrinunciabili dell'assistenza sanitaria di base. Diversamente dagli specialisti, i medici generici devono avvalersi di capacità e competenze molteplici e pertinenti non soltanto all'ambito della diagnostica. Nelle intenzioni dell'OMS, il ruolo della medicina generale non deve limitarsi al trattamento di malattie comuni e alla normale profilassi immunitaria, ma deve promuovere un'educazione alla salute psicofisica della persona (Agarwal 2009: 115s.). E Finlay concepisce la medicina come una scienza inesatta, che non può ridurre «l'antropologia al somatico» (Cosmacini 2000, cit. in Pirracchio 2011: 59), ma che deve subordinare la diagnosi a una dettagliata indagine anamnestica e intervenire con una terapia di natura non solo farmacologica, ma di orientamento olistico. In effetti, *Adventures of a Black Bag*, pubblicato nel 1943, vede una seconda edizione nel 1969, al termine di quel decennio in cui, secondo gli storici della medicina, si comprende la necessità di porre l'attenzione sugli aspetti relazionali di cura, muovendosi verso una «dimensione umana» della professione medica (D'Ivernois e Gagnayre 2006: 20).

*Doctor Finlay of Tannochbrae* presenta invece un andamento narrativo che, pur maggiormente romanizzato, rispecchia l'organizzazione a 'cartella clinica' di *Five Patients (Casi di emergenza, 1970)*, in cui un altro autore medico, Michael Crichton, unisce al documentarismo scientifico maturato negli anni del suo internato la denuncia delle inefficienze e iniquità del sistema sanitario statunitense. I capitoli di *Doctor Finlay* hanno un andamento episodico: ciascuno affronta un paziente, una storia, un problema interessante più per l'aspetto sociale che per il dato clinico. Nell'episodio di apertura, Finlay deve affrontare un tema ancora caldo per la società britannica coeva,

quello dell'aborto, in anni più recenti riattualizzato da *Vera Drake*, Leone d'oro come miglior film al Festival di Venezia del 2004. L'interruzione volontaria della gravidanza era stata legalizzata in Gran Bretagna nel 1967, ma, al di là delle possibili implicazioni etiche, Finlay non può soddisfare la richiesta della donna, perché già oltre i termini consentiti. Il che gli permette di tutelare non solo il feto, ma anche la madre, che intenderebbe abortire poiché incinta a seguito di un rapporto extraconiugale:

What a fool he had been to entangle himself in a family mess [...]. Nevertheless, he had given his word and he had a haunting premonition that, if he did not act wisely on behalf of his beautiful patient, she herself might come to grief<sup>16</sup>.

Finlay assiste la signora Alvarez nell'ultimo trimestre di gravidanza ricorrendo a competenze non soltanto mediche, ma anche socioassistenziali, aiutandola così ad affrontare la maternità con la serenità necessaria:

A few days later, when Madame Alvarez was able to sit up with the child in her arms, the señor arrived and Finlay, who witnessed the reunion of husband and wife, thanked heaven that he had preserved the love of this truly devoted couple<sup>17</sup>.

Del resto, la questione dell'infanzia è squisitamente inglese. La riflessione letteraria sulla medicina pediatrica affonda le sue radici in Charles Dickens, con la descrizione del Children's Hospital in *The Uncommercial Traveller* (1859, *Viaggiatore per diporto*). Fatta eccezione per alcuni documenti relativi a dati epidemiologici, però, la letteratura scientifica aveva a lungo trascurato la patologia del bambino, mentre gli elevati tassi di mortalità infantile venivano spesso guardati con indifferenza (Shorter 1986: 87). Quell'indifferenza contro la quale si muove Finlay, prima restaurando l'elegante villa georgiana, concessagli dall'amministrazione comunale, per trasformarla in una casa di convalescenza per l'infanzia disagiata, e poi sottraendo il piccolo José agli abusi di una ricca coppia boliviana. Affidando José alle cure di Janet, domestica e 'perpetua' del medico presso il quale presta servizio, Finlay soddisfa a un tempo il bisogno di amore e cure del piccolo e il desiderio di maternità della donna:

---

<sup>16</sup> Cronin 2010: 9. «Che stupido era stato a lasciarsi invischiare in un casino familiare [...]. Però aveva dato la sua parola, e aveva l'angoscioso presentimento che, se non avesse agito con giudizio per conto della sua bella paziente, sarebbe stata lei stessa a soffrirne».

<sup>17</sup> Ivi: 11. «Alcuni giorni dopo, quando la signora Alvarez riuscì a mettersi seduta tenendo il bambino in braccio, arrivò il señor Alvarez. Finlay, testimone del ricongiungimento di moglie e marito, ringraziò il cielo per essere riuscito a tutelare l'amore di una coppia così sinceramente devota».

«There's just one thing that I must humbly thank ye for, doctor: your skill and gentleness that made the birth o' my bairn absolutely painless. Ye must a gi'en me a great big dose o' the chloroform, for it's the God's truth I never felt a thing till I woke up wi' the dear bairn in my arms».

Finlay studied her, kindly. [...] Now, indeed, Janet yielded to all her years of frustrated motherhood. A woman too plain to attract a man, yet longing in her heart to have a child. She sat down, holding her little boy tight, and let the warm tears flow<sup>18</sup>.

La natura olistica dell'approccio di Finlay è pienamente scientifica, e conforme alle conclusioni raggiunte dalla moderna epidemiologia, sempre più convinta che la malattia, oltre che da cause organiche, genetiche o patogene, possa trarre origine anche da fattori psicologici, cognitivi e sociali (D'Ivernois e Gagnayre 2006: 6s.). L'ultima opera di Cronin dà prova, inoltre, della sua fedeltà a una precisa idea di deontologia professionale: l'indisponibilità di Finlay a esercitare per un «high-class practice, nae trash, just high-class gentry that can be gi'en a private prescription without even takin' their shirts off»<sup>19</sup> rivela un'ulteriore e neanche troppo velata critica a quella classe medica già mira di *The Citadel*.

La verità scientifica, del resto, non viene messa da parte da Cronin. Il Novecento porta con sé le conquiste nell'ambito della batteriologia, della diagnostica e della farmacologia iniziate nel secolo precedente. Il rigore scientifico accompagna il trattamento della febbre tifoide e la ricerca sulla silicosi del dottor Manson, e permette a Finlay, intervenendo con una trasfusione, di curare un piccolo paziente sopperendo alla negligenza del dottor Cameron. A differenza dell'anziano collega, Finlay esamina il giovane prestando la massima attenzione al quadro sintomatologico:

Bob submitted in silence while Finlay took his pulse, then peered into the boy's white, tense face. Finlay spent some time examining the boy's eyes in particular, everting the lower lids and studying the conjunctiva, which was not a healthy red but pallid and bloodless. [...] The blood, pale and watery-looking, was

<sup>18</sup> Ivi: 87. «C'è una cosa per cui devo dirle umilmente grazie, dottore: grazie alle sue capacità e alla sua gentilezza, la nascita del marmocchio è stata totalmente indolore. È come se lei mi avesse dato una dose massiccia di cloroformio, perché mi è testimone Dio che non ho sentito nulla, finché non mi sono svegliata con quel dolce frugolo tra le braccia». Finlay la osservò con tenerezza. [...] Adesso, infatti, Janet si arrendeva a tutti quegli anni di maternità frustrata. Una donna troppo insipida per attrarre un uomo, ma che nel cuore desiderava un figlio. Seduta, stringendo forte il piccolo, lasciò che le lacrime scorressero calde».

<sup>19</sup> Ivi: 60. «[S]pazzatura di ambulatorio raffinato, gente per bene alla quale si danno ricette a pagamento, senza che neanche si togano la camicia».

drawn up into a hypodermic syringe then transferred to a test tube and within twenty minutes the tests were complete<sup>20</sup>.

Ma la scientificità della narrazione è funzionale, e forse subordinata, allo scopo sociale. Già in *The Citadel*, Manson, fresco di laurea, si accorge della necessità di un mutamento di prospettive nell'ambito della professione sanitaria:

I came down here full of formulæ, the things that everybody believes, or pretends to believe. That swollen joints mean rheumatism. That rheumatism means salicylate. You know, the orthodox things! Well I'm finding out that some of them are all wrong. Take medicine, too. It seems to me that some of it does more harm than good. It's the system. A patient comes into the surgery. He expects his «bottle of medicine.» And he gets it, even if it's only burnt sugar, soda carb. and good old aqua. That's why the prescription is written in Latin – so he won't understand it. It isn't right. It isn't scientific. And another thing. It seems to me that too many doctors treat disease empirically, that's to say, they treat the symptoms individually. They don't bother to combine the symptoms in their own mind and puzzle out the diagnosis. They say, very quick, because they're usually in a rush, «Ah! Headache – try this powder,» or «you're anæmic, you must have some iron.» Instead of asking themselves what is *causing* headache or anæmia<sup>21</sup>.

L'episodio di cui è protagonista il dottor Cameron è un caso di negligenza professionale privo di conseguenze, ma sintomatico della necessità di un

---

<sup>20</sup> Ivi: 15s. «Bob si consegnò in silenzio, mentre Finlay gli controllava il polso, prima di osservarne il viso pallido e teso. Finlay si soffermò in particolare a esaminare gli occhi, rivoltandogli le palpebre inferiori e studiandone la congiuntiva, che non era di un rosso sano, ma pallida ed esangue. [...] Il sangue, pallido e simile ad acqua, fu prelevato attraverso una siringa ipodermica, e poi trasferito in una provetta. Nel giro di una ventina di minuti, i test erano completi».

<sup>21</sup> Cronin 1937: 60s. «Sono arrivato qui con la testa piena di formule, di quelle cose che tutti sappiamo o fingiamo di sapere. Quel gonfiore alle giunture indica reumatismi. E per i reumatismi ci vuole del salicilato. Insomma, le solite cose! Beh, sto scoprendo che alcune sono completamente sbagliate. Le medicine, ad esempio. Mi sembra che alcune facciano più male che bene. È il sistema. Il paziente viene in ambulatorio, e si aspetta il suo «flacone di medicina». E lo riceve, anche se è solo zucchero bruciacchiato, carbonato di sodio e cara vecchia acqua. Per questo la ricetta è in latino, perché non capiscano cosa c'è scritto. Non va bene. Non è scientifico. E un'altra cosa. Ho l'impressione che troppi medici curino la malattia in modo empirico, curando cioè i sintomi individualmente. Non si prendono la briga di metterli insieme, nella loro testa, per arrivare a una diagnosi. Dicono solo, e di solito in modo sbrigativo, perché hanno fretta, «Ah! Mal di testa – provi questa polvere», o «lei è anemico, deve assumere del ferro». Anziché domandarsi quale sia la *causa* del mal di testa o dell'anemia».

più efficace sistema di formazione e aggiornamento degli operatori sanitari, un'esigenza che Cronin aveva già sollevato in *The Citadel*. È ad Aberalaw, infatti, che Manson riconosce come «[t]here ought to be a law to make doctors keep up to date. It's all the fault of our rotten system. There ought to be compulsory post-graduate classes – to be taken every five years»<sup>22</sup>.

Il successo editoriale di Cronin sembra così correlabile al dibattito che ha fornito la cornice all'interno della quale hanno visto la pubblicazione i suoi primi romanzi (McKibbin 2008: 665), anche se Davies (2011: 123) diffida dall'identificare in Cronin effettive simpatie socialiste o l'esplicita adesione a un preciso modello di welfare. Al di là delle intenzioni, è indubbio che *The Citadel* abbia contribuito ad alimentare, presso l'opinione pubblica e le istituzioni, il dibattito in corso sull'opportunità di istituire nel Regno Unito un sistema sanitario nazionale. Certamente il romanzo non risparmia, come si è visto, le critiche ai sistemi esistenti, quale, ad esempio, quello di Aberalaw, versione letteraria della Tredegar Medical Aid Society presa a modello dal ministro Bevan:

It was a wonderful ideal, this group of working men controlling the medical services of the community for the benefit of their fellow workers. But it was only an ideal. They were too biased, too unintelligent ever to administer such a scheme progressively<sup>23</sup>.

Quello che sembra indiscutibile riconoscere nella narrativa di Cronin, allora, è una proposta di rinnovamento che aspira a un sistema sanitario e a un'etica professionale di tipo postmoderno<sup>24</sup>. L'innovazione di cui Cronin sembra farsi portavoce è una relazione tra paziente e datore di cure che si basa sulla riflessività reciproca. Un orientamento secondo il quale la capacità degli operatori sanitari di osservare e mettere criticamente in discussione il proprio operato è fondamentale all'istituzione di una relazione medico-paziente più equilibrata e interattiva (Bissolo *et al.* 2009: 28s.) e, dunque, più efficace dal punto di vista sia del successo terapeutico che della gestione del sistema. In questa prospettiva, i medici di Cronin abbandonano definitivamente lo stereotipo dello scienziato faustiano e prometeico a favore di una dimensione più umana, esplorata nei suoi conflitti e nei dilemmi personali.

<sup>22</sup> Ivi: 201. «Ci vorrebbe una legge che obbligasse i medici ad aggiornarsi. È tutta colpa del nostro sistema marcio. Ci vorrebbero dei corsi post-laurea obbligatori, da seguire ogni cinque anni».

<sup>23</sup> Ivi: 227. «L'idea che un gruppo di lavoratori controllasse i servizi sanitari della comunità a beneficio dei colleghi era fantastica. Ma era solo una chimera. Erano troppo poco intelligenti e troppo poco imparziali per gestire il sistema in modo progressista».

<sup>24</sup> Sulla definizione di medico e paziente «postmoderno» cfr. Shorter 1986. Si veda anche l'analisi proposta da Pirracchio 2011.

Forse anche per questo, però, i suoi protagonisti faticano a fare proprio, in senso letterale, il versetto evangelico *medice, cura te ipsum* (Lc 4:23).

## Bibliografia

- Agarwal G., 2009, *Geographies of Family Medicine: Describing the Family Doctor's Practice-Based Landscape of Care*, in Crooks V.A. – Andrews G.J. (eds.), *Primary Health Care: People, Practice, Place*, Farnham and Burlington (VT), Ashgate: 115-130.
- Barnes J., 1985, *Flaubert's Parrot*, London, Picador.
- Bissolo G. – Fazi L. – Gianelli M.V., 2009, *Relazioni di cura. Introduzione alla psicologia sociale maligna*, Roma, Carocci.
- Cosmacini G., 2000, *Arte di chirurghi e arte di medici: ospedali e condotte*, in Cortinovis I. – Auxilia F. et al., *Essere medico: antologia di testi, provocazioni ed esercizi di autovalutazione*, Milano, CEA: 277-289.
- Cronin A.J., 1937, *The Citadel*, London, Gollancz.
- , 2010, *Dr Finlay of Tannochbrae*, in id., *Dr Finlay's Casebook*, Edinburgh, Birlinn. (1978)
- Davies A., 2011, *A.J. Cronin: The Man Who Created Doctor Finlay*, Richmond, Alma Books.
- D'Ivernois J.-F. – Gagnayre R., 2006, *Educare il paziente: un approccio pedagogico*, Milano, McGraw Hill.
- Grasso A., 2007, *Buona maestra. Perché i telefilm sono diventati più importanti del cinema e dei libri*, Milano, Mondadori.
- Haining P., 1994, *On Call with Doctor Finlay*, London, Boxtree.
- McKibbin R., 2008, *Politics and the Medical Hero: A.J. Cronin's «The Citadel»*, «English Historical Review» 502.123: 651-678.
- McLaren Caldwell J., 2004, *Literature and Medicine in Nineteenth-Century Britain*, Cambridge University Press.
- Pirracchio F., 2011, *Il medico nei romanzi: «La Cittadella» e il «Dottor Finlay» di Cronin. Il medico nella storia di tutti i giorni*, «Medicina narrativa» 1: 51-60.
- Salwak D., 1982, *A.J. Cronin. A Reference Guide*, Boston (MA), G.K. Hall.
- Shorter E., 1986, *La tormentata storia del rapporto medico-paziente*, Milano, Feltrinelli.
- Snow C.P., 1961, *The Two Cultures and the Scientific Revolution. The Rede Lecture*, New York, Cambridge University Press. (1959)
- Sparks T., 2009, *The Doctor in the Victorian Novel: Family Practices*, Farnham and Burlington (VT), Ashgate.
- Zola É., 1880, *Le Roman Expérimental*, in id., *Le Roman Expérimental*, Paris, Charpentier: 1-53.



IL CASO DI SNITTER E ROWF (E DI MOLTI ALTRI ANIMALI):  
SCIENZA E CRUDELTA' IN *THE PLAGUE DOGS*  
DI RICHARD ADAMS

Francesca Orestano

I. LO SPETTACOLO DELLA CRUDELTA'

Nel 1751 l'artista William Hogarth (1697-1764), autore di una intrigante proposta sui meccanismi della percezione estetica – *The Analysis of Beauty* (1753, *L'analisi della bellezza*) – e di dipinti che illustrano in scene di coordinato 'progresso' la decadenza morale e politica della società, pubblica una serie di quattro incisioni di taglio esplicitamente educativo e morale. La serie è intitolata *The Four Stages of Cruelty* (*I quattro stadi della crudeltà*).

La pedagogia settecentesca, che non mirava più alla formazione di una ristretta *élite* ma della *middle class* che andava incanalata negli equilibri dello stato moderno, ridisegna il rapporto tra umano e non umano, tra uomo e animale. L'enfasi sul razionalismo e sul primato del linguaggio come tratto distintivo della condizione umana veicolava, tra i tratti distintivi del bipede ragionevole, anche l'espressione dei sentimenti: *sympathy*, *compassion*, *kindness*. Termini che descrivono una disposizione che dovrebbe essere innata: quell'umana simpatia, compassione, gentilezza, naturalmente opposte a tutto ciò che è insensibile, spietato, crudele. Pensatori come Shaftesbury e Bernard de Mandeville e letterati come Jonathan Swift all'unisono sostengono che «men's innate instincts were kindly and that it was unnatural to take pleasure in cruelty»<sup>1</sup>. Ma Hogarth con le sue incisioni affronta uno scenario ben diverso. Ci viene mostrato, con implacabile realismo, un

---

<sup>1</sup> Cfr. Armstrong (2008: 37) e Thomas (1984: 175), che reperiscono nella cultura del secolo l'idea che «gli istinti innati dell'uomo fossero fatti di gentilezza e che fosse innaturale trarre piacere dalla crudeltà». Salvo diversa indicazione, la traduzione qui e oltre è mia [F.O.].

protagonista, Tom Nero, che, come spiega l'autore nelle didascalie poste in calce alle immagini, è crudele sin da bambino, e tortura orribilmente il suo cane con una freccia acuminata; altri bambini tormentano gatti e accecano uccellini. Nella tavola seguente Tom, ormai cresciuto, è spietato con un cavallo ferito; allo stadio successivo diventa ladro e assassino, e uccide la sua compagna incinta; finirà impiccato e trasportato nell'aula di anatomia per essere dissezionato dai chirurghi, offrendo un macabro spettacolo a studenti e curiosi, mentre i suoi organi espianati vengono trafugati, ironicamente, proprio da un cane insinuatosi nel teatro anatomico.

Con i suoi «quattro stadi della crudeltà» Hogarth voleva colpire, come riporta Macaulay, «that barbarous treatment of animals, the very sight of which renders the streets of our metropolis so distressing to every feeling mind»; voleva inculcare persino in «men of the lowest rank», ritenuti privi di sentimenti di umana compassione, il senso di necessario orrore alla vista di un animale maltrattato, e torturato<sup>2</sup>. Queste stampe «intentionally explicit [...] to grip the attention of the ignorant and brutal»<sup>3</sup> verranno infatti vendute a prezzo ridotto per raggiungere un vasto pubblico. Il gesto artistico di Hogarth – che nei vari autoritratti e nelle relative incisioni ritrae accanto a sé il diletto cane Pugg – pone al centro della cultura del tempo, e della cultura visiva diffusa dalle incisioni, una serie di orrori che articolano un esemplare scenario della crudeltà, una narrazione per immagini che ha la sua scena culminante nel teatro anatomico, con il suo pubblico eterogeneo e ciarliero, privo di espressioni compassionevoli, e intento al diversivo del macabro spettacolo. Hogarth vorrebbe risvegliare le coscienze: riconosce negli animali esseri capaci di amare e soffrire. Ma la compassione e l'orrore per la crudeltà sembrano incompatibili con l'autorizzata messa in scena di cruenti punizioni come mezzo di contrasto adottato dal governo nei confronti della diffusa criminalità.

Il Murder Act del 1752 sancisce infatti che i corpi degli assassini vengano destinati ai chirurghi, per essere «dissected and anatomised», dissezionati e anatomizzati. Tale pratica, destinata in prima istanza a chi doveva apprendere l'anatomia per scopi scientifici e per praticare la medicina, nella sua spettacolarità pubblica ed esemplare doveva anche fungere da deterrente contro il crimine, così come le esecuzioni capitali; e la disposizione rimarrà in vigore sino al 1832, quando l'Anatomy Act pone fine alla dissezione, pubblica, dei cadaveri dei criminali. Ma la connessione tra crudeltà e scienza era già evidente nella serie di Hogarth, con il suo progresso

<sup>2</sup> Macaulay 1839: 61. «Quel barbaro trattamento degli animali la cui vista rende le strade della nostra metropoli uno spettacolo così straziante per ogni animo sensibile». «Uomini del rango sociale più basso».

<sup>3</sup> Gaunt 1978: 83. «Volutamente esplicite [...] per catturare l'attenzione di un pubblico ignorante e brutale».

morale verso lo scenario anatomico offerto dall'ultima e quarta incisione, dove tutto veniva fatto convergere e precipitare, crudele spettacolo e finalità scientifica. Hogarth, infatti, con il *progress* di Tom Nero mostrava senza possibilità di equivoco come la crudeltà verso gli animali fosse il primo stadio verso ogni successivo crimine. La lezione non verrà dimenticata. Negli anni a venire, le associazioni contro la vivisezione utilizzeranno le incisioni di Hogarth per lanciare, a Londra, le loro campagne con manifesti e volantini (Lansbury 1985: 53).

## 2. RSPCA, NAVS, IAAPEA

Sono queste le premesse che portano un gruppo di riformatori (tra essi William Wilberforce MP, Richard Martin MP, e il Reverendo Arthur Broome), nel 1824, a fondare la Society for the Prevention of Cruelty to Animals, poi divenuta nel 1840, con l'appoggio della Regina Vittoria e sotto l'egida della Corona, la Royal Society for the Prevention of Cruelty to Animals, ovvero RSPCA. Le istanze che portano alla fondazione della società, ancora oggi operante, erano già chiare nel 1835, quando la legislazione britannica ne riconosceva la validità emanando il Cruelty to Animals Act. La RSPCA istituiva la figura dell'Ispettore, cui si demandava di vigilare sul trattamento degli animali, tutelando coloro che, privi di parola, non avrebbero potuto denunciare crudeltà e sevizie<sup>4</sup>.

La RSPCA avrà un ruolo attivo nel Parlamento inglese per tutto l'Ottocento, con azioni mirate a promuovere leggi di protezione verso gli animali, dapprima indirizzate principalmente ad animali utilizzati per trasporto o lavoro<sup>5</sup>. Ma gradualmente la presenza della cultura scientifica, e particolarmente della ricerca nel campo della medicina, si impone alla coscienza della nazione britannica nel suo collegamento con la crudeltà nei confronti degli animali. Di contro, scienziati come Charles Darwin e T.H. Huxley sostengono l'importanza della vivisezione per lo studio della medicina, aderendo alla Research Defence Society che conterà tra i suoi membri Arthur Conan Doyle, George Henry Lewes, Herbert George Wells (Lansbury 1985: 153).

Nel luglio 1875 il Governo istituisce una commissione d'inchiesta – la First Royal Commission on Vivisection – che pubblica i suoi risultati nel 1876, richiedendo una apposita legge per il controllo della vivisezione. Si era rilevato che ogni anno, e con frequenza crescente, venivano eseguiti

<sup>4</sup> Cfr. <http://www.animalrightshistory.org/animal-rights-law/victorian-legislation/1876-uk-act-vivisection.htm> (ultima consultazione: 15/09/2013).

<sup>5</sup> Dal 1840 a oggi il ruolo della RSPCA è sempre stato attivo – promosso da RSPCA è l'Animal Welfare Act 2006.

circa trecento esperimenti su animali. Tale numero è destinato a crescere in misura esponenziale, in pochi anni. Nel 1875, nel contesto delle stesse istanze, sempre più urgenti, l'attivista Frances Power Cobbe (1822-1904) fonda la Society for the Protection of Animals Liable to Vivisection, detta anche Victoria Street Society, che dal 1897 sarà denominata National Antivivisection Society, ovvero NAVS (Kean 1998)<sup>6</sup>. Vi aderiscono anche la regina Vittoria e il benefattore Lord Shaftesbury, promotore di scuole per bambini indigenti e di imprese rivolte ad alleviare povertà e ignoranza. Nel 1876 viene approvato dal parlamento il Cruelty to Animals Act. La legge, pur vietando la crudeltà verso gli animali, di fatto controlla e legalizza la sperimentazione su di essi, nonché la vivisezione, che può essere praticata ottenendo dal Segretario di Stato un'apposita licenza. La legge inoltre tutela la segretezza delle istituzioni e dei ricercatori cui è concessa licenza di attuare tali pratiche. Lo Home Office accorda permessi di vivisezionare animali in segreto, e segreti sono i siti dove ciò avviene. L'accesso è proibito a cittadini, giornalisti, membri del Parlamento, autorità locali. Il numero delle licenze sarebbe stato destinato ad aumentare di anno in anno, protetto dal governo e dal silenzio della comunità scientifica.

Nella seconda metà dell'Ottocento si pubblicano scritti che affrontano esplicitamente il tema, come il documentato saggio *Animals' Rights Considered in Relation to Social Progress* (1892, *I diritti animali considerati in relazione al progresso sociale*) di Henry S. Salt; negli stessi anni la figura del chirurgo appare sempre più di frequente come protagonista di romanzi – *Paul Faber, Surgeon* (1878, *P.F., chirurgo*) di George MacDonald, *The Professor's Wife* (1881, *La moglie del professore*) di Leonard Graham, *Heart and Science* (1883, *Cuore e scienza*) di Wilkie Collins, *The Island of Dr Moreau* (1896, *L'isola del Dottor Moreau*) di H.G. Wells – e con colori sempre più inquietanti in relazione alle sue pratiche scientifiche e a ciò che accade nella sala operatoria, sino a cadere nell'orrore dell'isola wellsiana. Eppure, nonostante tali diffuse consapevolezze, il Cruelty to Animals Act resta in vigore per ben 110 anni, fino al 1986, quando un nuovo Animals Act viene promulgato; nel 1969 NAVS ha costituito la International Association against Painful Experiments on Animals (IAAPEA)<sup>7</sup>.

### 3. IL BROWN DOG AFFAIR

Nel 1906 a Battersea Park, in un giardino della zona a sud di Londra, venne eretto un piccolo monumento, in ricordo di un cagnolino. Era un terrier la

<sup>6</sup> Per la NAVS si veda: <http://www.navs.org> (ultima consultazione: 15/09/2013).

<sup>7</sup> Cfr. <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/3883054> (ultima consultazione: 15/09/2013).

cui sorte era stata osservata e riportata nel 1903 da ispettori presso la University of London, durante le lezioni di anatomia, e soprattutto da un gruppo di attivisti del movimento contro la vivisezione, presenti alle lezioni come studenti. Sulla statua, che raffigurava il cagnolino e che aveva alla base del piedistallo una piccola fontana per dissetare i cani, era posta la seguente iscrizione:

In memory of the Brown Terrier Dog done to death in the laboratories of University College in February 1903, after having endured vivisection extending over more than two months and having been handed from one vivisector to another until death came to his release. Also in memory of the 232 dogs vivisected at the same place during the year 1902. Men and women of England, how long shall these things be?<sup>8</sup>.

Questa statua, con la sua iscrizione di così esplicita condanna della vivisezione e di coloro che la praticavano, nel 1907 sarebbe diventata il bersaglio di ricercatori e di studenti in medicina dello University College: si tentò di distruggerla in un giorno di nebbia con mazze e martelli, ma l'azione venne interrotta dall'arrivo della polizia. Alcune settimane dopo, un gruppo più folto cui aderivano molti altri studenti di medicina e veterinaria della London University, e delle Università di Oxford e Cambridge, organizzò due manifestazioni, una in centro a Trafalgar Square, l'altra a Battersea Park, dove era collocata la statua. I residenti della zona si ribellarono: ne nacquero quei tumulti oggi ricordati come i Brown Dog Riots.

Le parti in contrapposizione in una serie di scontri violenti (Frances Power Cobbe viene attaccata nel suo ufficio) e atti di vandalismo (la statua alla fine sarà distrutta o rimossa, immagini del monumento vengono bruciate pubblicamente) sono da un lato gli studenti e i rappresentanti della scienza medica e veterinaria, dall'altro coloro che si schierano contro la vivisezione. Questo è un gruppo composito, che vede coalizzate con gli *antivivisectionists* anche le suffragette che chiedono il voto per le donne, coloro che sostengono il sindacato dei lavoratori, nonché gli abitanti di Battersea, una zona povera di Londra, sede di altre battaglie e rivendicazioni.

In 1907 an extraordinary series of antivivisection riots took place in Battersea over the statue of a brown dog in the Latchmere

---

<sup>8</sup> «In memoria del Cane Terrier dal pelo marrone, fatto morire nei laboratori dello University College nel febbraio del 1903, dopo essere stato sottoposto a vivisezione per più di due mesi, ed essere passato da un vivisettore al successivo, fino a che la morte non giunse a liberarlo. Anche in memoria dei 232 cani vivisezionati nello stesso luogo nell'anno 1902. Uomini e donne d'Inghilterra, quanto a lungo queste cose dovranno durare?».

Recreation Ground. Medical students came across the river from London University and tried to destroy it, and a crowd of trade unionists and feminists, momentarily united by their opposition to vivisection, battled to defend the brown dog<sup>9</sup>.

Seguiranno marce, manifestazioni di protesta, minacce di azioni legali, articoli sulla stampa che alimentano il dibattito tra i difensori e i detrattori della statua. Questi tumulti, che vedono gruppi eterogenei coalizzarsi in una comune battaglia civile – e le suffragette sarebbero spesso intervenute in favore dei diritti degli animali – terminano con la scomparsa dell'intero monumento, distrutto o comunque rimosso, nel 1910. La NAVS avrebbe posto un'altra statua in memoria del *Brown Dog* nel Battersea Park nel 1985, a ricordo di quella distrutta<sup>10</sup>.

La Second Royal Commission on Vivisection, che aveva iniziato i suoi lavori proprio nel fatidico 1906, è al corrente del Brown Dog Affair e raccoglie molte testimonianze dai membri della NAVS. Quando nel 1912 si pubblicano i risultati dell'inchiesta, la Commissione raccomanda un numero maggiore di ispettori nominati dallo Home Office; la limitazione dell'uso del curaro, sostanza che paralizza l'animale senza eliminare la sofferenza; uno stretto controllo su pratiche (*pithing*) che lasciano l'animale vivo e senziente, pur recidendo il midollo spinale; un regolamento che provveda ad eliminare con anestesia gli animali che mostrano segni di sofferenza; un registro nazionale dei vivisettori (Animal Procedures Committee). Non veniva tuttavia limitata la segretezza relativa a luoghi e persone attive nella vivisezione: e solo in tempi recenti il Governo britannico avrebbe emanato una legge sostitutiva di quella del 1876, l'Animals (Scientific Procedures) Act, del 1986. Con lo UK's Freedom of Information Act, inoltre, si sarebbe permesso all'opinione pubblica di venire a conoscenza delle procedure effettivamente poste in atto dalla comunità scientifica durante gli esperimenti.

Questi cenni relativi alla questione della vivisezione nei suoi aspetti legislativi, e negli episodi che ne hanno segnato la storia, fungono da discorso preliminare all'investigazione del rapporto tra scienza e letteratura nelle pagine del romanzo di Richard Adams *The Plague Dogs* (1977, *I cani della peste*). La storia della RSPCA e della NAVS permette di individuare alcuni fattori

---

<sup>9</sup> Lansbury 1985: 1x. «Nel 1907 a Battersea, nel Latchmere Recreation Ground, si verificarono tumulti senza precedenti da parte di coloro che si battevano contro la vivisezione, e lottavano per la statua di un cane dal pelo marrone. Gli studenti di medicina attraversarono il fiume e vennero dalla London University cercando di distruggere [la statua; F.O.], mentre una folla di aderenti al sindacato e di femministe si trovò unita nell'opporsi alla vivisezione, e nel combattere per difendere il cane dal pelo marrone».

<sup>10</sup> Cfr. <http://www.brown-dog.info/about/brown-dog-affair> (ultima consultazione: 15/09/2013).

ricorrenti, situati tra categorie del pensiero etico e filosofico e aspetti della cultura scientifica, che congiuntamente fungono da volano alla questione dell'interazione tra scienza e vivisezione. Nell'Ottocento lo scienziato assurge ad un rango sociale prima detenuto solo dal clero. È sacerdote di un culto del progresso scientifico esercitato solo dagli accoliti, in numero crescente, e tale culto può essere praticato solo a prezzo di un sacrificio: non a caso gli studenti che tentano di distruggere la statua del *Brown Dog* si autodefiniscono «New Priesthood»<sup>11</sup>. Coral Lansbury (1985), che ha investigato la questione nei suoi aspetti etici e sociali, e nei risvolti che legano le vittime della vivisezione alla medicina esercitata sul corpo femminile, ha posto le basi per un discorso critico che rappresenta le ragioni della sottomissione dell'animale (o della donna) come atto di naturale accettazione di una legge superiore, sancita dalla cultura del tempo, e prerogativa di coloro che appartengono al sesso maschile, studiosi o scienziati. Donne e animali, legati a tavoli anatomici, a lettini per visite mediche e ispezioni ginecologiche, sono vittime di pratiche scientifiche forti delle simbologie religiose che le innervano, forti della teatralità che accompagna tali riti, ma anche dell'alone di segretezza che avvolge gli accoliti; vittime necessarie e consenzienti di un sacrificio che va fatto in nome del progresso, il cui slancio non può, non deve, in alcun modo essere frenato.

La letteratura, nel suo particolare ambito, riprende e sottolinea questi fattori intrecciando nelle sue trame, come si vedrà, cronaca e avventura, dati storici ed episodi narrativi. Il romanzo di Adams, infatti, è un curioso miscuglio di attento realismo, scientificamente documentato e topograficamente attendibile, e invenzione, che rende vivi i protagonisti animali dando loro un linguaggio e permettendo così al lettore di identificarsi con essi, di patire per le loro vicende, di gioire per la loro liberazione.

#### 4. RICHARD ADAMS, STORIE DI ANIMALI, E THE PLAGUE DOGS

Il romanzo prescelto a rappresentare gli ambigui accordi tra scienza e crudeltà che si manifestano nella vivisezione, in tutta la complessità attuale che ancora li modula, viene dato alle stampe nel 1977. L'autore, Richard G. Adams (1920), è già famoso per *Watership Down* (1972, *La collina dei conigli*), epica avventura di un gruppo di conigli che fuggono dalla loro conigliera, distrutta da una lottizzazione nella periferia di una città. È una sorta di Eneide lapina, che porta i protagonisti a rifondare la loro 'città' lontano dagli uomini, a Watership Down appunto, dopo un lungo errare del gruppo, molti incontri, molti pericoli affrontati e superati. Il successo mondiale del

<sup>11</sup> Lansbury 1985: x. «Nuovo clero».

romanzo non sarebbe giunto senza critiche da parte di gruppi femministi, che contestavano ad Adams la attendibilità della sua società lapina, in realtà strutturata secondo un sistema matriarcale (Orestano 2009: 19-36). Nel libro di Adams, invece, sono i maschi a decidere quando fuggire, dove fuggire, quando riprodursi – nonostante l'Autore dichiarasse di aver seguito scrupolosamente il testo scientifico del naturalista Ronald Lockley, *The Private Life of the Rabbit* (1964, *La vita privata dei conigli*). Qui interessa rilevare l'intricarsi del tema epico, con i suoi eroi e la mitica impresa che li conduce a Watership Down, con il ritratto ravvicinato della comunità dei conigli, in parte realistico, in parte sostenuto da un dettato fantastico che attribuisce loro una lingua lapina, una storia delle loro comunità, una teogonia.

Nella vita di Adams – nato in Berkshire, figlio di un medico di campagna e piccolo appassionato lettore delle storie di animali di Beatrix Potter<sup>12</sup> – c'era stata la formazione alla Oxford University, al Worcester College; il servizio nella Seconda guerra mondiale; nel dopoguerra il lavoro al Ministry of Housing and Local Government, sezione del Ministero per l'Ambiente (Department of the Environment). Il successo di *Watership Down* (1972), con oltre cinquanta milioni di copie vendute in tutto il mondo, gli vale diversi premi e riconoscimenti come autore per l'infanzia; nel 1974 pubblica *Shardik* (*La valle dell'orso*), ambientato nella preistoria, dove un orso colossale e feroce è oggetto di terrore e venerazione da parte della comunità umana primitiva; nel 1977 il romanzo oggetto di queste note. Il tema degli animali, e della loro vita e sopravvivenza all'interno di una comunità dominata dall'animale uomo, percorre dunque quasi tutta la produzione di questo autore, oggi più che novantenne, che ha anche servito come presidente della RSPCA negli anni Ottanta.

*The Plague Dogs*, conosciuto con il titolo *I cani della peste* in Italia, dove esce per Rizzoli nel 1978 nella traduzione di Pier Francesco Paolini che verrà qui (ove possibile) seguita, è ambientato nel Lake District. È il luogo d'elezione di William Gilpin, teorico del pittoresco, il santuario naturale dei poeti romantici che vi vanno a vivere, William Wordsworth in particolare; la dimora di John Ruskin, a Brantwood sul Coniston Lake, di Beatrix Potter a Near Sawrey, e di molti altri autori di guide, dipinti, incisioni che ne consacrano la bellezza aspra, dolce e selvaggia a seconda della luce e dei colori delle stagioni.

Le avventure dei due protagonisti, Snitter e Rowf, vengono illustrate dalle immagini di un famoso artista del Lake District, Richard Wainwright, il che rende possibile un preciso riscontro topografico dei vagabondaggi dei cani, attraverso colline e laghi, ruscelli e piccoli insediamenti rurali ben noti a residenti ed escursionisti, in un paesaggio naturale pressoché intatto, che

---

<sup>12</sup> Su Beatrix Potter e le sue storie di conigli e altri animali si vedano di chi scrive: Orestano 2009; 2010; 2011.



oggi, come un tempo, è soprattutto vocato alla pastorizia e oggetto di un turismo devoto e rispettoso, sotto l'egida della comunità locale e del National Trust. Ed è opportuno qui ricordare il valore simbolico dei luoghi dove è collocata la vicenda narrata da Adams.

Nel 1884 John Ruskin, per anni docente a Oxford, si era dimesso dall'università per ritirarsi proprio nel Lake District, a Brantwood, presso il Coniston Lake,

to return no more to the city of his one-time love and hope, the city of his soul's disappointment. The vote to allow vivisection by endowing a chair of physiological research fairly broke his heart. He resigned his Professorship and, to her loss and blame, Oxford ungratefully accepted the resignation<sup>13</sup>.

Il gesto di Ruskin dà un valore aggiunto all'ambientazione della vicenda, poiché il luogo della sua fuga dal mondo e dalla vivisezione ufficialmente praticata alla sua università è anche un santuario della natura ed è infine il sito prescelto da Adams per collocarvi la storia dei suoi cani. Infatti nel romanzo è proprio vicino a Coniston Water che si situa il centro di ricerca voluto dal governo, con una decisione che, mentre non tiene in alcun conto le restrizioni di quello che dal 1951 è National Park, ne sfrutta allo stesso tempo l'isolamento protetto, lontano dall'opinione pubblica.

It was only after a considerable administrative and political battle that the site for Animal research, Scientific and experimental (A.R.S.E.) had been approved at Lawson Park, a former fell farm on the east side of Coniston Water<sup>14</sup>.

Il laboratorio di ricerca sperimentale viene collocato in uno degli angoli più belli e protetti d'Inghilterra, dove solo pochi escursionisti si avventurano, e

---

<sup>13</sup> Rawnsley 1902: 51. «Per non tornare mai più alla città cui aveva dato amore e speranza, la città che aveva deluso la sua anima. Il voto per autorizzare la vivisezione e istituire una cattedra in fisiologia gli spezzò il cuore. Si dimise dalla cattedra e Oxford, a suo disdoro e detrimento, accettò le dimissioni senza alcuna gratitudine». Rawnsley fu tra gli appassionati del Lake District, amico di Wordsworth, Ruskin, Beatrix Potter e promotore del National Trust. Rawnsley ricorda che Ruskin chiari pubblicamente le sue ragioni con un articolo sulla «Pall Mall Gazette» nell'aprile del 1885, dichiarando di essersi dimesso «the Monday following the vote endowing Vivisection in the university» (ivi: 52).

<sup>14</sup> Adams 1977: 5. «Non erano mancate lungaggini amministrative e dibattiti politici, prima che venisse scelto il sito per il Centro di Ricerche e Esperimenti sugli Animali (CREA). Alla fine fu deciso per Lawson Park, una tenuta demaniale sul versante orientale del Monte Coniston». Adams 1978: 14. Nella traduzione italiana si perde il vocabolo *arse* richiamato nell'acronimo, con tutta la sua carica di epiteto volgare e volutamente offensivo; il lago diventa monte; il testo italiano presenta più di una discrepanza rispetto all'originale.

comunque lontano dalle tappe del turismo di massa; gli edifici dei moderni laboratori, con i blocchi per gli animali e le sale chirurgiche, costruiti in pietra locale e coperti d'ardesia, si amalgamano sino a confondersi con il paesaggio naturale. Dopo tanti dibattiti, clamore, interrogazioni parlamentari, discorsi ufficiali e di inaugurazione, tutto tace e il direttore, Dr. Boycott, attende l'arrivo del primo carico di animali – cani, porcellini d'India, topi, conigli – sperando di lavorare in pace: «There has been a lot too much emotion spent on this place so far, and not enough scientific detachment»<sup>15</sup>. Ecco che risuona la nota dominante: la ricerca scientifica deve sgombrare il campo dalle emozioni, dalla passione, dalla compassione. Quello che verrebbe altrimenti definito crudeltà è, in termini scientifici, solo un auspicabile distacco.

Snitter è un piccolo fox terrier, Rowf è un grosso cane nero, meticcio di labrador. La loro avventura inizia come vicini di gabbia, nel reparto dove i cani sono oggetto di esperimenti insieme ai molti altri animali che ne condividono la sorte sino a pervenire a una morte liberatrice. Snitter è il cane «seven-three-two», 7-3-2, Rowf «eight-one-five», 8-1-5; l'autore sottolinea così il trattamento che li considera come meri numeri, dentro un micidiale sistema. A Snitter è stata asportata una parte del cervello, il che lo rende instabile e preda di allucinazioni: brandelli del passato con il suo padrone, di un incidente con un camion, e mosche che svolazzano nel cielo della sua mente si alternano senza ordine; Rowf viene metodicamente immerso in una vasca piena d'acqua e riportato in superficie poco prima dell'annegamento, per studiare le sue condizioni fisiologiche prima e dopo l'esperimento. Quando il cane viene riportato a galla viene rianimato e se ne registrano pulsazioni, pressione, riflessi: così ogni giorno, con il Dr. Boycott e l'assistente, Mr Powell, che prendono accuratamente nota dei limiti della resistenza fisica del cane<sup>16</sup>.

Per una distrazione del custode, Tyson, che non chiude bene la gabbia, Snitter e Rowf riescono a fuggire. Vagano per corridoi e reparti, lungo file di gabbie dove animali pieni di sofferenza, mutilati, accecati, avvelenati e infettati, subiscono la loro sorte, e attendono la tortura del giorno seguente. L'odore della paura e della morte, l'accettazione incredula e passiva della sofferenza fisica pervadono tutto l'edificio. Tale odore diventa più intenso davanti alla porta del reparto del Dr. W. Goodner, cui è proibito severamente

---

<sup>15</sup> Adams 1977: 9. «Si sono già fatte fin troppe polemiche, con troppa passione emotiva e non abbastanza distacco scientifico». Adams 1978: 15.

<sup>16</sup> Questo esperimento ha un precedente storico, parte del caso legato al Brown Dog Affair: «At the Royal Commission on Vivisection in 1907 Dr. Edward Schafer of University College, London, justified research in which he had drowned over fifty dogs: "He claimed that as the result of thirty-six experiments, two without and thirty-four with anaesthetics, he had discovered a more fruitful method of resuscitating the drowned"». Lansbury 1985: 61.

l'accesso, e dove misteriosi esperimenti finanziati dal Ministero della Difesa hanno luogo.

Trovata un'uscita attraverso l'inceneritore e un condotto d'aerazione, Snitter e Rowf sono liberi, tra boschi e colline: il ricordo di ciò che hanno subito confligge con il loro desiderio di avvicinarsi agli uomini, e li induce a nascondersi. Il 15 ottobre è il giorno della fuga, che si concluderà il 27 novembre.

Adams ha concertato una vicenda che a ritmo alternato segue Snitter e Rowf nel loro vagabondare nel Lake District, dove trovano rifugio in una miniera di rame abbandonata e, spinti dalla fame, cominciano a uccidere delle pecore, mettendo in allarme i pastori; vicenda che prosegue nel laboratorio A.R.S.E., dove l'assistente Powell e il Dr. Boycott decidono di insabbiare l'accaduto, concentrandosi su altri esperimenti. Una scimmia è immobilizzata in un cilindro di metallo, per accertare quanto a lungo resista in assenza di movimento, luce, suono, compagnia; altri animali sono costretti a inalare fumo:

The search for a safe cigarette, an enterprise of great scientific interest and potential benefit to the human race, was [...] entirely worthy of British scientific endeavour, and possibly also of the glory that was Greece and the grandeur that was Rome<sup>17</sup>.

I pastori appurano dal custode che effettivamente due cani sono fuggiti, e che hanno dei collari in plastica verde con un numero che li identifica; irritati dalla risposta evasiva dell'A.R.S.E. e dal ripetersi delle uccisioni, decidono di far pubblicare la notizia nel giornale locale, «The Lakeland News». Ne consegue, sabato 6 novembre, una battuta di caccia ai misteriosi cani assassini. Tra i pastori armati di fucile c'è un uomo dal passato doloroso, Mr Ephraim, la cui famiglia è stata annientata in Germania, nei campi di sterminio. Quando Snitter si imbatte in Ephraim e gli si avvicina, l'uomo non può fare a meno di essere riportato a crudeli esperienze già vissute:

Mr Ephraim stared, [...] with growing horror and pity – [...] a deep, hairless cleft, barely healed, pink as the inside of a rabbit's ear and showing the white marks of stitches running clear across the skull from nape to forehead – a terrible gash, giv-

---

<sup>17</sup> Adams 1977: 128. «Anzi questo esperimento [la ricerca di una sigaretta innocua; F.O.] veniva definito, dalla società committente – una grande industria chimica – la I.C.I. (Imperial Chemical Industries), come “una decisiva salvaguardia per gli uomini”». Adams 1978: 110. Il traduttore elimina i riferimenti alla grandezza britannica, emula della gloria di Grecia e Roma. Nel passo l'Autore contrappone alla I.C.I. un personaggio reale, quella Brigid Brophy (1929-1995), romanziera e attivista in difesa delle donne e dei diritti degli animali, il cui articolo *The Rights of Animals* («The Sunday Times», ottobre 1965, *I diritti degli animali*), avrebbe ispirato Stanley e Roslind Godlovitch per il loro volume (1971).

ing the dog an unreal appearance, like some macabre creature from a Kafka fantasy or a painting by Hieronymus Bosch. Mr Ephraim shuddered. Then, to his surprise, he found the lenses of his binoculars blurred by tears.

«*Komm, Knabe! Komm, Knabe!*» called Mr Ephraim. «*Armer Teufel, sie haben dich auch erwischt?*»<sup>18</sup>.

E qui accade l'incidente che mette in moto la più vasta vicenda: attirato dalle parole affettuose, Snitter si avvicina all'uomo, ma per un banale movimento improvviso il fucile che è stato poggiato sulla macchina spara e uccide Mr Ephraim.

Centro dell'azione è ora Londra, negli uffici del «London Orator», quotidiano che vive rimestando in scandali e campagne sensazionali: Digby Driver, giornalista furbo e spregiudicato, viene mandato in Cumberland a indagare sull'incidente. Contemporaneamente Snitter e Rowf, spinti dalla fame a frugare nei bidoni dell'immondizia, sono stati rinchiusi in un capanno; e la polizia si rivolge al laboratorio perché recuperi gli animali. Driver intercetta Mr Powell e al pub lo induce a parlare della storia. Vengono così alla luce gli esperimenti su Snitter e Rowf, i test per le aziende di cosmetici (la routine «Fifty L.D.», cinquanta dosi letali, necessarie per mettere in commercio lacche e rossetti), e in modo più inquietante gli esperimenti condotti nel laboratorio del Dr. Goodner. A detta dell'ingenuo Powell,

I wouldn't be in the least surprised to learn that he'd been one of those very blokes in his time. He's German by birth. He was working in Germany at the end of the war – for the Germans, I mean. He's on secret work of some kind now [...] something to do with lethal disease, for the Ministry of Defence.<sup>19</sup>

Si apre qui lo scenario più vasto che nella finzione del romanzo attrae lo sdegno dell'opinione pubblica sull'A.R.S.E., sino a coinvolgere il Primo Mini-

<sup>18</sup> Adams 1977: 162. «Su quella si fissò lo sguardo di Ephraim [...] con crescente orrore e pietà – [...] c'era una profonda spaccatura, a malapena rimarginata, in mezzo al cranio di quel cane, rosea come l'interno delle orecchie dei conigli e con i segni bianchi dei punti di sutura – uno spacco che andava dalla nuca alla fronte, terribile e tale da dare a quel cane un aspetto irreali, simile a una qualche macabra creatura uscita da un racconto di Kafka o da un quadro di Hieronymus Bosch. Mister Ephraim rabbrivì. Poi, con sua sorpresa, trovò le lenti del binocolo offuscate dalle lacrime. «*Komm, Knabe! Komm, Knabe*», disse Mister Ephraim. «*Armer Teufel, sie haben dich auch erwischt?*»». Adams 1978: 135. Le parole in tedesco significano: «Vieni ragazzo! Vieni ragazzo! [...] Povero diavolo, hanno preso anche te?».

<sup>19</sup> Adams 1977: 228. «Non mi stupirebbe apprendere cose strane, sul suo passato. È tedesco, di nascita. Lavorava in Germania alla fine della guerra – per i tedeschi, voglio dire. Sta portando avanti un lavoro segreto, attualmente, so solo che è qualcosa relativo a una malattia mortale, per il Ministero della Difesa». Adams 1978: 184.

stro, e che *a latere* suggerisce al lettore l'esistenza di accordi non confessabili stipulati in nome della scienza dopo la fine del conflitto. Driver indaga sul Dr. Goodner, ipotizzando una ricerca sul contagio della peste, e scopre ben presto trattarsi del Dr. Geutner, naturalizzato, ex-nemico, del quale un testimone ricorda la visita a Buchenwald nel 1945. I cani intanto, con una volpe, Tod, che è diventata loro amica, percorrono valli, colline, passi montani, ignari che dal 15 novembre un articolo sul «London Orator» li descrive così: «ARE RUNAWAY DOGS CARRYING BUBONIC PLAGUE?»<sup>20</sup>.

Mentre il Parlamento si mobilita, Driver risale alla donna che ha venduto Snitter al laboratorio, dopo che suo fratello, Alan Wood, era stato investito da un camion; risale al numero degli esperimenti condotti nell'anno precedente, 131.994, il 13% degli esperimenti su animali censiti su base nazionale. Tutto ciò verrà esposto dal giornalista con la dovuta enfasi sui cani, sulla peste, sull'immunità di cui godono i centri di ricerca scientifica. Il confronto tra Digby Driver e il Dr. Boycott è in tal senso esemplare.

Seguendo il punto di vista dei due cani, ma anche gli articoli di Driver, il romanzo mette in luce vari aspetti della questione. La fuga dei cani li riporta allo stato ferino; i giornali e la televisione provocano e alimentano lo scandalo e la caccia ai portatori della peste; il laboratorio tenta di insabbiare il tutto.

Di particolare rilevanza le motivazioni addotte dagli scienziati per i loro diversi esperimenti sugli animali. Dr. Boycott, che dirige il laboratorio, è una mente pratica e fredda, che agisce con crudeltà senza porsi alcun problema: l'anestetico è per lui troppo costoso e quindi inutile; il suo assistente Stephen Powell è invece colpito dalle sofferenze degli animali. La risposta di Boycott all'intervista è tipicamente evasiva e ridondante quando fa appello ad un paragrafo del *Report of the Littlewood Committee*<sup>21</sup> particolarmente ambiguo sull'effettivo valore della ricerca condotta sugli animali, e sull'ipotesi di impedire preventivamente ciò che potrebbe portare ad ampliare le conoscenze scientifiche.

Alimentato dagli incalzanti articoli di Digby Driver, il cerchio intorno a Snitter e Rowf si chiude quando il Parlamento, dopo accesi dibattiti riportati nel testo decide di agire (Adams 1977: 379-388). Si inviano tre plotoni di soldati nel Lake District, e un reggimento di paracadutisti per trovare e abbattere i cani. Il Maggiore Awdry commenta lo spiegamento di forze, la presenza della televisione, il sopraggiungere del Ministro che stringerà la mano alle truppe davanti alle telecamere. Ma qui Adams inserisce il colpo

---

<sup>20</sup> Adams 1977: 252. «I CANI FUGGIASCHI PORTATORI DI PESTE BUBBONICA». Adams 1978: 208.

<sup>21</sup> Nel 1963 una commissione presieduta da Sir Sydney Littlewood fu incaricata di investigare le pratiche di sperimentazione sugli animali e considerare eventuali emendamenti alla legge esistente. Il resoconto dell'inchiesta del Departmental Committee in Experiments on Animals (1965), succitato come *Rapporto della commissione Littlewood*, sancì che erano necessarie nuove leggi per regolamentare tali esperimenti. Si veda Lane-Petter 1976.

di scena e il lieto fine: il padrone di Snitter, Alan Wood, non è morto, ma in ospedale, e vuole salvare il suo cane; si mette in contatto con Driver e insieme vanno verso la costa, dove i cani sono stati avvistati. In effetti, dopo una fortunosa corsa in treno, Snitter e Rowf sono sulla spiaggia, davanti al mare, e si gettano in acqua per sfuggire ai soldati. Una piccola imbarcazione incrocia al largo: vi sono Sir Peter Scott (1909-1989), ornitologo, ambientalista, tra i fondatori del WWF, e Ronald Lockley (1903-2000) – due naturalisti di chiara fama, che studiano la costa e gli uccelli marini. Adams inserisce qui i loro commenti sugli umani che antropomorfizzano gli animali, facendone dei *pets* simili a loro, e su quello sciagurato scrittore, Adams appunto, che nella sua ignoranza ha ritratto i conigli (si tratta di *Watership Down* e delle polemiche di cui si è detto) in modo sentimentale e del tutto inattendibile. E tuttavia, quando scorgono tra le onde due cani che stanno per annegare, li salvano: li riportano a riva, li proteggono dai soldati che vorrebbero eliminarli, e che hanno invaso, senza permesso, una riserva naturale protetta. Digby Driver scriverà un commovente articolo; il Ministro si ritira in buon ordine; Snitter e Rowf andranno a vivere con Alan Wood.

## 5. UN LIETO FINE?

Insieme alla storia di Snitter e Rowf, vittime innocenti e ignare di un sistema crudele, che si trovano a dover lottare per la sopravvivenza, a uccidere, a temere gli uomini, Adams costruisce un romanzo dal messaggio forte ed esplicito, che si avvale dell'inserimento di persone reali (Brigid Brophy, Sir Peter Scott, Ronald Lockley, lo stesso Autore) e di riferimenti, documentati, a leggi e risultati di commissioni d'inchiesta governative, a episodi della storia recente. Tutto ciò appesantisce il romanzo. Il lettore è reso consapevole dell'importanza del messaggio che la storia dei cani veicola, e solo le divagazioni oniriche di Snitter o le paure di Rowf alleggeriscono pagine nelle quali si delinea nitida la battaglia che l'Autore intende far sua, sin da quando denomina A.R.S.E. il luogo degli esperimenti e Boycott il direttore scientifico.

Di fatto, solo a Snitter e Rowf è concesso il lieto fine. Il laboratorio non sarà chiuso, ma verrà spostato altrove, e così il Dr. Geutner; l'impassibile Boycott mantiene il suo ruolo, mentre Tyson e Powell vengono licenziati e mandati a casa, l'uno per incuria, l'altro per eccessivo sentimentalismo e per aver comunicato a Driver informazioni sensibili. Va qui ricordato che Powell, nel lasciare il posto di lavoro, porta con sé la scimmia sottoposta all'esperimento di isolamento totale: e la terrà a casa, insieme alla moglie e alla sua bambina, malata. In parziale contraltare a quanto il romanzo nel suo insieme veicola e sostiene, la storia di Powell suggerisce che la bimba

malata potrebbe guarire se la ricerca, condotta sugli animali, trovasse farmaci adatti a combattere il suo male. Viene lasciata un'opzione ai sostenitori della ricerca sugli animali, purché, beninteso, con ogni possibile attenuazione della loro sofferenza.

Viene così esposta da questo romanzo l'antinomia centrale al tema della vivisezione. Se gli umani sono diversi dagli animali, allora la ricerca condotta su di essi è inutile; se esiste una fondamentale identità, si tratta di pratiche immorali, che colpiscono chi le pratica nel cuore del loro immaginarsi umani, e quindi moralmente superiori, esenti da ferinità e ferocia. È chiaro che anche la tesi darwiniana si intreccia con la nozione di una fondamentale identità biologica: l'uomo come razza superiore, eletta, avrebbe il legittimo potere di intervenire a sua discrezione, e nell'interesse del suo destino evolutivo, sulle vite di altri esseri viventi. Il nodo della questione risiede dunque nell'atteggiamento dello scienziato, quando esso rivolge le sue pratiche a coloro che, innocenti e indifesi, finiscono nei laboratori. Qui il rigore scientifico mette al bando la compassione e i sentimenti: e nel romanzo di Adams si vede come i ricercatori siano capaci di produrre discorsi razionali, sostenuti da opportuni dati statistici, informati, e dotati di quel distacco che rende ogni discorso meno emotivo, più razionalmente credibile in quanto non preda di inconsulte passioni. Non a caso nell'eloquio di Boycott abbondano numeri, sigle, acronimi: il linguaggio della scienza deve basarsi su fatti e dati, non su effusioni emotive. Ma vi sono anche quelli che, come Powell, soffrono nel vedere gli animali soffrire, e decidono di lavorare altrove.

La figura retorica del chiasmo rappresenta il problema che si agita tra la non umanità dei cani, e delle altre vittime, e la non animalità degli umani, tra la loro reale sofferenza e il reale distacco con cui questa viene somministrata. Si tratta appunto di una *crux*, una croce, dolorosa e non risolta. Nel suo persistere, sino alla cronaca dei nostri giorni, e nel romanzo di Adams, vediamo che questa *crux* è il luogo dove non gli umani, ma gli animali, vengono crocefissi, nel nome del progresso scientifico.

## Bibliografia

- Adams R., 1977, *The Plague Dogs*, London, Allen Lane.  
 —, 1978, *I cani della peste*, trad. di P.F. Paolini, Milano, Rizzoli.  
 Armstrong P., 2008, *What Animals Mean in the Fiction of Modernity*, London, Routledge.  
 Fudge E., 2002, *Animal*, London, Reaktion Books.  
 Gaunt W., 1978, *The World of William Hogarth*, London, Jonathan Cape.  
 Godlovitch S. – Godlovitch R. (eds.), 1971, *Animals, Men and Morals: An Inquiry into the Maltreatment of Non-humans*, London, Victor Gollanz.

- Kean H., 1998, *Animal Rights: Political and Social Change in Britain since 1800*, London, Reaktion Books.
- Lane-Petter W., 1976, *The Ethics of Animal Experimentation*, «Journal of Medical Ethics» 2: 118-126.
- Lansbury C., 1985, *The Old Brown Dog. Women, Workers and Vivisection in Edwardian England*, Madison, University of Wisconsin Press.
- Macaulay J., 1839, *Essay on Cruelty to Animals*, Edinburgh, Johnstone.
- Orestano F., 2009, *Animal Stories and the Question of Gender: An Evolutionary Pattern?*, in Bottalla P., Santini M. (cur.), «What Are Little Boys and Girls Made of?». *Gender Issues in Children's Literature*, Padova, Unipress: 19-36.
- , 2010, *L'arte di Beatrix Potter, ovvero come gli animali ci salvano la vita*, in Vallorani N. (cur.), *Wick(ed) Children. Strane storie per giovani lettori*, Milano, Skira: 34-43.
- , 2011, *L'abisso invalicabile e l'anello mancante: Darwin nella «children's literature»*, in Pagetti C. (cur.), *Darwin nel tempo. Modernità letteraria e immaginario scientifico*, Milano, Cisalpino: 107-123.
- Rawnsley H.D., 1902, *Ruskin and the English Lakes*, Glasgow, James MacLehose.
- Thomas K., 1984, *Man and the Natural World: Changing Attitudes in England, 1500-1800*, Harmondsworth, Penguin.



\* \* \*



LO SCIENZIATO-FILOSOFO E IL SOLDATO RIVOLUZIONARIO  
IN *AELITA* (1922-1923) DI ALEKSEJ TOLSTOJ:  
DAL ROMANZO AL FILM

Raffaella Vassena

Alla sua uscita in puntate sulla rivista «Krasnaja Nov'», nel 1922-1923, e poi come monografia, per le case editrici Gosizdat (Mosca – Pietrogrado) e Ladyžnikov (Berlino) nel 1923, il romanzo *Aelita (Zakat Marsa)* [*Aelita (Il tramonto di Marte)*] di Aleksej Nikolaevič Tolstoj assunse i contorni di un vero e proprio caso editoriale: l'autore di un romanzo dal titolo così prepotentemente avveniristico era infatti uno scrittore notoriamente radicato nella tradizione del romanzo realista<sup>1</sup> che, emigrato in Francia dopo la rivoluzione del 1917, tornava pentito a bussare alle porte della patria<sup>2</sup>.

Del resto *Aelita* aveva fatto parlare di sé prima ancora di essere pubblicato, quando, il 7 novembre 1922, Tolstoj ne aveva dato lettura in un club di Berlino davanti a personalità letterarie russe emigrate e non<sup>3</sup>. Qual era la causa di tanto scalpore?

*Aelita* è costituito da trentotto episodi titolati. Affascinato dalle strane comunicazioni captate dalle grandi radio statunitensi ed europee, nel 1921 l'ingegnere Los' decide di intraprendere un viaggio su Marte. Al fine di reclutare possibili compagni di avventura, egli fa appendere per tutta Pietrogrado uno «strano annuncio»: «Инженер М.С. Лось приглашает желающих лететь с ним 18 августа на планету Марс явиться для личных переговоров от 6 до 8 вечера. Ждановская набережная, дом 11, во

---

<sup>1</sup> Cfr. Čukovskij 1924: 266. Tolstoj attraversò anche una fase simbolista, i cui effetti sono ben riconoscibili in *Aelita*. Su Tolstoj e il Simbolismo si veda Ščerbina 1956: 24-32.

<sup>2</sup> Ad *Aelita* Tolstoj affidò la speranza di vedersi dischiudere le porte della patria dopo l'esperienza dell'emigrazione, che lui stesso definì «il periodo più difficile della mia vita» (1959: 451). Cfr. anche la lettera di Tolstoj a K.I. Čukovskij del 20 aprile 1922 in Tolstoj 1984: 439s.

<sup>3</sup> Krestinskij 1960: 140.

двое»<sup>4</sup>. L'annuncio crea scompiglio e attira l'attenzione di molti, tra cui un giornalista americano, Archibald Skiles, che offre a Los' del denaro per avere l'esclusiva del reportage di viaggio, e un ex-soldato dell'Armata Rossa, Gusev, che decide di partire con Los' per spirito d'avventura e bisogno di evasione dalla noia del quotidiano. L'impresa ha successo: dopo un turbolento viaggio a bordo della navicella a forma d'uovo costruita dallo stesso Los', lui e Gusev sbarcano su Marte. Il viaggio su Marte e il contatto con i marziani, minuti esserini dal naso aquilino e dalla pelle color cenere, si rivelano per Los' un'occasione per ritrovare l'amore, che egli aveva perduto con la morte della moglie: Los', infatti, si innamora della marziana Aelita, figlia del dittatore di Marte Tuskub, che in due racconti lo rende partecipe della storia dei marziani, ultimi discendenti degli abitanti di Atlantide. Ma l'idillio tra Los' e Aelita è bruscamente interrotto dallo scoppio della rivoluzione su Marte, innescata dall'ingegnere marziano Gor e sostenuta dal russo Gusev, fedele alla causa del proletariato e ansioso di piantare la bandiera socialista sovietica sul pianeta rosso. La rivoluzione viene repressa nel sangue dai soldati di Tuskub, ma Los' e Gusev riescono a raggiungere la navicella e a tornare sani e salvi sulla Terra, acclamati come degli eroi. La scena finale del romanzo vede i due protagonisti intenti a captare un segnale radio in cui riconoscono la voce di Aelita che chiede, rivolta a Los': «Где ты, где ты, где ты?»<sup>5</sup>. Questa, sinteticamente, la trama.

Classificare *Aelita* si rivela impresa più complessa di quanto abbia voluto far intendere una parte della critica sovietica, concorde nell'individuare nel romanzo di Tolstoj una delle pietre miliari della *naučnaja fantastika* sovietica ('fantastico scientifico', corrispettivo russo, ma con molte differenze sostanziali, del più tardo *science fiction*)<sup>6</sup>, e nel personaggio di Gusev l'antesignano del 'nuovo uomo sovietico' degli anni Trenta<sup>7</sup>.

L'inquadramento di *Aelita* nei ranghi della *naučnaja fantastika* sovietica e l'enfasi posta sull'influenza che esso avrebbe avuto sul successivo sviluppo di questo genere non trova d'accordo la critica più recente, specialmente quella anglosassone, secondo cui il romanzo di Tolstoj guarderebbe più al passato che al futuro: esso sarebbe in realtà un esempio di *filosofskaja fantastika* ('fantastico filosofico'), sottogenere soggetto a tardi-

---

<sup>4</sup> Tolstoj 1923: 6. «L'ingegnere M.S. Los' invita quanti desiderino volare con lui il 18 agosto sul pianeta Marte a presentarsi per colloqui privati dalle 6 alle 8 di sera. Lungofiume Ždanov, casa n. 11, nel cortile». Si è scelto di basarsi sull'edizione del romanzo del 1923 perché questa versione presenta in modo più evidente le controversie di cui si tratta nel presente saggio. Tutte le traduzioni, se non diversamente segnalato, sono mie [R.V.].

<sup>5</sup> Ivi: 271. «Dove sei, dove sei, dove sei?».

<sup>6</sup> Ščerbina 1956: 209; Poljak 1964: 245.

<sup>7</sup> Ivi: 256.

vi influssi simbolisti e teosofici, che non troverà spazio nella successiva evoluzione del genere fantascientifico sovietico<sup>8</sup>. La tesi anglosassone, argomentata in particolar modo dalla studiosa americana Halina Stephan, poggia sui trascorsi simbolisti di Tolstoj e sulla ricezione di *Aelita*, mentre non approfondisce alcuni elementi intrinseci al testo. Tra questi, di particolare rilievo è la caratterizzazione dello scienziato Los' e dell'ex soldato dell'Armata Rossa Gusev – tanto più importante se si considera che il romanzo fu sottoposto da Tolstoj a molteplici revisioni aventi perlopiù come oggetto proprio questi due personaggi<sup>9</sup>. Un'analisi dei protagonisti di *Aelita* e del problema del cosiddetto 'personaggio positivo' è già stata condotta dalla studiosa sovietica L.A. Kolobaeva. Pur avendo il merito di evidenziare una certa ambiguità nella caratterizzazione dei due personaggi, il saggio della Kolobaeva non solo presenta un evidente tentativo di forzare le conclusioni in direzione di una maggiore vicinanza dell'autore a Gusev, rappresentante del vero «carattere nazionale russo» (1957: 51s.), ma arriva a imputare alcuni tratti oscuri del carattere di Gusev a un «errore» dell'autore (54). In questo saggio si tenterà invece di dimostrare che la caratterizzazione dei due personaggi (soprattutto nella redazione del 1923) è più complessa di quanto una lettura ideologica del romanzo abbia voluto suggerire, e che in questa complessità risiede il fascino maggiore e l'attualità del romanzo di Tolstoj.

Il genere della *naučnaja fantastika* vanta in Russia sporadici esperimenti fin dalla prima metà dell'Ottocento, ma si canonizza definitivamente nel periodo post-rivoluzionario: in particolare tra il 1923 e il 1930 si contano in Russia decine di racconti e romanzi fantascientifici, oltre ad un aumento esponenziale delle traduzioni dei popolarissimi Jules Verne e H.G. Wells<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Stephan 1984: 74s.; Stites 1989: 172.

<sup>9</sup> Cfr. la lettera di Tolstoj a Maksim Gor'kij dell'inizio di settembre 1922 in Tolstoj 1984: 444. Le modifiche che Tolstoj apportò al testo riguardavano principalmente le figure di Los' e Gusev: del primo vennero attenuate la complessità interiore e l'indole contemplativa, mentre del secondo vennero sfumati alcuni aspetti negativi del carattere. Su questo cfr. Tolstoj 1958-1961: 3, 708-711; Poljak 1964: 255s. Come giustamente osserva Suvin (1985: 307), le correzioni che Tolstoj apportò al romanzo basterebbero a fornire una microstoria dei cambiamenti avvenuti all'interno della fantascienza sovietica nel corso degli anni.

<sup>10</sup> Tra i pionieri della *naučnaja fantastika* va ricordato V.F. Odoevskij, che tra il 1835 e il 1837 scrisse il racconto incompiuto *4338-j god. Peterburgskie pis'ma* (Anno 4338. Lettere pietroburghesi), pubblicato integralmente solo nel 1926. Nel corso degli anni Venti del Novecento subirono il fascino della fantascienza molti letterati russi, poi divenuti famosi anche in Occidente: tra gli altri V.J. Brjusov, M.A. Bulgakov, I.G. Erenburg e E.I. Zamjatin. Per uno studio delle caratteristiche della *naučnaja fantastika* sovietica si veda, tra gli altri, Britikov 1970 (con una bibliografia completa dei romanzi fantascientifici pubblicati in Russia prima e dopo il 1917); McGuire 1985; Suvin 1985: 289-327; Nudelman 1989. Per un interessante contributo italiano dedicato alla *naučnaja fantastika* degli anni Venti cfr. Bottero 2007. Il genere fantascientifico sovietico subirà una brusca interruzione negli anni Trenta, con l'imporsi del Realismo socialista, per poi rigenerarsi dopo il 1956.

Innestandosi sulla scia di una tradizione utopica propria della letteratura russa moderna, la *naučnaja fantastika* sovietica si colora di uno specifico orientamento ideologico. A essa è affidato il compito di rappresentare il futuro in accordo all'ideologia socialista, rendendolo desiderabile e allo stesso tempo riconoscibile: nei mondi fantastici di cui si popolano i racconti e i romanzi *naučno-fantastičeskie*, il lettore sovietico viene messo in grado di distinguere senza alcuna possibilità di equivoco l'ordine dal caos, il bene dal male, il mondo proletario da quello borghese, la civiltà dalla barbarie. I veri eroi della fantascienza sovietica sono generalmente le masse: le caratteristiche individuali del singolo sono poste in secondo piano, mentre ciò che determina il destino di ognuno e conseguentemente della massa è la sua coscienza di classe (scienziato, soldato, operaio *etc.*). In questa proiezione utopico-sociale del futuro hanno un ruolo cruciale le nuove conquiste tecnologiche. Sebbene il livello della tecnologia in Russia sia ancora arretrato rispetto all'Occidente, negli anni Venti, complice l'ottimismo spirante dalla Nuova Politica Economica di Lenin (1921-1928), cresce la fiducia nella possibilità della scienza di trasformare la società, ancora pesantemente afflitta da povertà e carestia: secondo Stites (1989: 169) il viaggio cosmico, in particolare, ben sintetizza il rapporto contraddittorio tra speculazione futuristica e *pathos* del periodo, da una parte, e quell'anelito all'immortalità, dall'altra, che scaturisce come reazione alla nube di morte e distruzione che ancora aleggia sulla Russia del periodo post-rivoluzionario.

Inserendosi nel particolare «utopismo sperimentale» (168) dei primi anni Venti, l'autore di *Aelita* riesce a coniugare in modo efficace il bisogno di fantasia e di evasione in mondi sconosciuti e meravigliosi con le nuove scoperte scientifiche: in particolare, nel romanzo risuonano le teorie del matematico russo K.E. Ciolkovskij, che nel 1903 aveva pronosticato il viaggio nello spazio e aveva parlato per primo di possibili comunicazioni interplanetarie, scatenando una vera e propria febbre cosmica e portando alla diffusione di associazioni, circoli, dibattiti, lezioni pubbliche e mostre dedicate alla vita su altri pianeti<sup>11</sup>. A questo si aggiungono i ricchi dettagli scientifici forniti da Tolstoj, di formazione ingegnere; la *suspence* tipica del romanzo d'avventura; l'afflato romantico della storia d'amore tra Los' e Aelita; la riproduzione attenta del *byt* (la vita quotidiana) della Pietrogrado di quegli anni, con case diroccate, imposte sbarrate e le strade deserte, ma anche le descrizioni delle policrome e allucinate lande marziane. Tutto concorre ad assicurare una straordinaria illusione di 'verosimiglianza' in grado di convincere il lettore sovietico della fattibilità del viaggio nello spazio.

---

<sup>11</sup> Ciolkovskij 1903. Sugli effetti delle teorie di Ciolkovskij sulla società russa del tempo si veda Siddiki 2008.

Prezioso biglietto di ritorno in patria per il suo autore, *Aelita* non poteva sottrarsi allo schema tipico della letteratura postrivoluzionaria: il nemico borghese, l'eroe socialista, la celebrazione della scienza e del progresso tecnologico, la costruzione di un mondo nuovo. *Aelita* tenta di inserirsi nel 'discorso rivoluzionario' dominante soprattutto attraverso la figura di Gusev, che presenta molti tratti del nuovo eroe sovietico, come ben illustra questo breve dialogo tra lui e Los':

- Не знаю, как вы, Мстислав Сергеевич, а я сюда не прохладиться приехал.
- Что же, по-вашему, мы должны предпринимать?
- [...] я думаю, – если мы первые люди заявились, то Марс теперь наш, русский. Это дело надо закрепить.
- [...] Революцию, что ли, хотите устроить?
- Как сказать, Мстислав Сергеевич, там посмотрим. [...] С чем мы в Петербург-то вернемся? Паука, что ли, сушеного привезем? Нет, вернуться и предъявить: пожалуйста документик о присоединении Марса. Это не то, что губернию, какую-нибудь, оттяпать у Польши, – целиком планету. Вот в Европе тогда взвоятся. Одного золота здесь, сами видите, кораблями вози. Так-то, Мстислав Сергеевич<sup>12</sup>.

Gusev sprona i marziani alla rivoluzione, li incita a insorgere contro il dittatore Tuskub, è pronto a sacrificare i propri interessi – come l'amore di una marziana, di cui si è invaghito – per il bene della collettività.

Al contempo *Aelita* presenta evidenti dissonanze: il suo autore tradisce una spiccata tendenza all'introspezione psicologica; il nemico è rappresentato non dall'Occidente, bensì da Marte, governato da un manipolo di 'nemici del popolo'; il tentativo di innescare la rivoluzione su Marte fallisce miseramente. Il nodo fondamentale riguarda però le figure di Gusev e di Los'. Il primo, soprattutto nella redazione del romanzo del 1923, rivela alcune caratteristiche estranee all'eroe sovietico, come un'eccessiva trivialità che sconfinava nel comico (sintomatico è anche il suo cognome, Gusev, la cui tra-

---

<sup>12</sup> Tolstoj 1923: 104-106. «– Non so com'è per lei, Mstislav Sergeevič, ma io non sono venuto qua per starmene in pancia. – E secondo lei cosa dovremmo metterci a fare? – [...] Io penso che se noi siamo i primi uomini comparsi qui, allora Marte adesso è nostro, è russo. È su questo punto che dobbiamo lavorare. – [...] Cos'è, vuole fare una rivoluzione? – Come dire, Mstislav Sergeevič, vedremo. [...] Con cosa ce ne torneremo a Pietroburgo? Che, porteremo un ragno rinsecchito? No, bisogna tornare e presentare: prego, ecco il documento dell'adesione di Marte. Non è mica come prendere un qualche governatorato alla Polonia – qui è un intero pianeta. Ecco, allora in Europa usciranno dai gangheri. Soltanto di oro, qui, lo vedete da voi, c'è da caricarne dei bastimenti interi. È così, Mstislav Sergeevič».

duzione suona come ‘delle oche’), o l’avidità di ricchezze<sup>13</sup>. Il secondo da una parte assume il ruolo di pioniere delle grandi conquiste tecnologiche sovietiche, dall’altra parte persegue un’utopia che ha molto in comune, più che con l’utopia rivoluzionaria, con le idee teosofiche e antroposofiche proprie del Simbolismo: la contrapposizione tra *eros* e *logos*, rappresentati da Los’ e da Aelita; la fine della civiltà, con l’irrompere delle forze vitali e primordiali su una società, come quella marziana, che celebra il raziocinio; infine, la celebrazione dell’Eterno Femminino, incarnato dalla marziana Aelita.

Da una parte, il tentativo dell’autore di contrapporre Gusev a Los’ è chiaramente percepibile. Se Gusev sembra trovare la propria realizzazione nella battaglia in nome dell’ideale socialista, alla domanda di Aelita su cosa sia la felicità sulla Terra Los’ risponde: «Должно быть в том счастье у нас на земле, чтобы забыть самого себя. Тот счастлив, в ком – полнота, согласие, радость и жажда жить для того, кто дает эту полноту, согласие, радость. [...] Такое счастье приходит в любви к женщине»<sup>14</sup>. Oltre a questo, Gusev e Los’ sono antitetici tanto nell’aspetto fisico quanto nel registro linguistico. Gusev è alto, ben piantato, con il viso abbronzato solcato da una cicatrice, gli occhi indolenti, mentre di Los’ sappiamo che è un uomo di media statura, piuttosto robusto, dai capelli candidi come neve, gli occhi vivaci e i lineamenti delicati. Gusev si serve di un linguaggio colloquiale e a tratti scurrile, di gesti rudi e diretti, continuamente contrapposti alla pacatezza dei modi e alla laconicità di Los’:

– Оружие, сволочи, как бабы держат, – проворчал он. Лось стоял, сложив руки на груди, улыбаясь<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Nella versione del 1923 Gusev ragiona tra sé e sé: «Эти вещи в Петербурге продать, десять вагонов денег. Вот дуреха-то моя обрадуется». Ivi: 77. «Bisogna vendere queste cose a Pietroburgo, dieci vagoni di denaro. Ecco, la mia stupidella si rallegrerà». Nelle redazioni successive del romanzo questa frase verrà modificata in: «Что вы ни говорите, Мстислав Сергеевич, а это все золото, а камешкам – цены им нет. Вот дуреха-то моя обрадуется». Tolstoj 1947-1953: 4, 142. «Cheché ne dica lei, Mstislav Sergeevič, tutto questo è oro, e le pietruzze invece non hanno un prezzo. Ecco, la mia stupidella si rallegrerà». Si noti che nella versione del 1923 Los’ si oppone in modo deciso a questo tratto del carattere di Gusev: «Мудрость, мудрость – вот что, Алексей Иванович, нужно вывезти на нашем корабле. А у вас все время руки чешутся, это нехорошо». Tolstoj 1923: 106. «La saggezza, la saggezza – ecco, Aleksej Ivanovič, cosa bisogna portare sulla nostra navicella. E invece a lei prudono sempre le mani, questo non va bene». Nelle redazioni successive del romanzo la seconda parte di questa frase verrà eliminata, cfr. Tolstoj 1947-1953: 4, 158.

<sup>14</sup> Tolstoj 1923: 1178. «Probabilmente da noi sulla Terra la felicità consiste nel dimenticare sé stessi. È felice colui nel quale vi è pienezza, concordia, gioia, e sete di vivere per chi gli dà questa pienezza, concordia e gioia [...]. Una felicità come questa perviene nell’amore per una donna».

<sup>15</sup> Ivi: 80. «– Canaglie, impugnano le armi come donnette – borbottò. Los’ stava fermo, con le braccia incrociate sul petto, sorridendo».



[...] Гусев, не особенно затрудняясь незнанием марсианского языка, стал рассказывать новым приятелям про Россию, про войну, революцию, про свои подвиги [...]. Тем временем Лось, облокотившись о решетчатый борт корабля, глядел на уплывающую внизу унылую, холмистую равнину<sup>16</sup>.

Quando Gusev lo rende partecipe dei suoi sospetti verso i marziani, che li spiano attraverso uno specchio magico, Los' con sguardo sognante gli risponde: «Колдовство, Алексей Иванович, колдовство. Потушите-ка свет»<sup>17</sup>. Allo stesso modo, quando su Marte ha inizio la rivoluzione, a Gusev che gli grida euforico: «Революция, Мстислав Сергеевич. Весь город вверх ногами. Потеха! В лодку я уж все уложил: провизию, оружие. Ружьишко ихнее достал. Собирайтесь скорее, бросайте книгу, летим»<sup>18</sup>, Los' risponde distrattamente, per poi sprofondare di nuovo nelle sue elucubrazioni d'amore: «Пройдет мимо гроза любви? Нет, не минует...»<sup>19</sup>. Persino nel momento decisivo, quando la violenza dell'insurrezione finalmente lo sprona a intervenire, nella versione del 1923 Los' è distratto da un canto d'amore: «В ушах пело: к тебе, к тебе, через огонь и борьбу, мимо звезд, мимо смерти, к тебе, любовь»<sup>20</sup>.

Pur rappresentati da Tolstoj come due personalità contrapposte – romantico e sognatore il primo, rude e pragmatico il secondo – Los' e Gusev appaiono in fondo uniti prima dal desiderio di evadere dalla realtà che li circonda e poi da quello di farvi ritorno: in più di un'occasione Los' si definisce un vigliacco, per lui il viaggio su Marte è un modo per fuggire alla disperazione per la moglie morta; anche Gusev, sebbene lo riconosca solo in parte, accetta di avventurarsi in un'impresa così rischiosa solo per soddisfare la sua sete di battaglia, così inutile in un tempo di relativa pace come quello in cui si ritrova a vivere.

Anche le simpatie dell'autore non sono così dichiaratamente a favore di Gusev come la critica sovietica ha dato a intendere. Per quanto attenuata nelle redazioni successive del romanzo, l'indole contemplativa di Los' non viene mai criticata apertamente dall'autore, che si astiene dall'esprimere giudizi

<sup>16</sup> Ivi: 86s. «Gusev, senza preoccuparsi troppo di non conoscere la lingua marziana, cominciò a raccontare ai nuovi amici della Russia, della guerra, della rivoluzione, delle proprie imprese [...]. Intanto Los', appoggiato coi gomiti al parapetto della navicella, guardava l'uggiosa, ondulata pianura che scorreva sotto di lui».

<sup>17</sup> Ivi: 140s. «È una malia, Aleksej Ivanovič, una malia. Spenga un po' la luce».

<sup>18</sup> Ivi: 184. «La rivoluzione, Mstislav Sergeevič. Tutta la città è sottosopra. Uno spasso! Ho già messo tutto nella barca: le provviste, le armi. Ho trovato un loro fuciletto. Si prepari in fretta, butti via il libro, voliamo».

<sup>19</sup> Ivi: 186. «Passerà la tempesta dell'amore? No, non passerà...».

<sup>20</sup> Ivi: 209. «Nelle orecchie risuonava un canto: da te, da te, attraverso il fuoco e la battaglia, oltre le stelle, oltre la morte, da te, amore». Nelle redazioni successive del romanzo questa frase verrà eliminata.

di valore. Anzi, è rilevabile una certa affinità tra la voce dell'autore e quella di Los'. Le descrizioni dei paesaggi e delle atmosfere marziane sono filtrate prevalentemente attraverso i sensi e le emozioni dello scienziato-filosofo:

Когда Лось поднялся с постели, – в окно были видны длинные тени от деревьев. Хрустальным, однообразным голосом посвистывала какая-то птичка. Кружилась слегка голова. Было чувство переполненности неизлитой радостью. Лось быстро оделся и, не будя Гусева, пошел в библиотеку, но на стук никто не ответил. Тогда Лось вышел на двор, первый раз за эти семь дней. Поляна полого опускалась к роще, к красноватым и низким постройкам. Туда, с унылым перевыванием, шло стадо неуклюжих, длинношерстных животных, – хаши, – полумедведей, полукоров. Косое солнце золотило кудрявую траву, – весь луг пылал влажным золотом. Пролетели на озеро изумрудные журавли. Вдали выступил, залитый закатом, снежный конус горной вершины. Здесь тоже был покой, чудесная печаль уходящего в мире и золоте дня<sup>21</sup>.

L'autore detiene un punto di osservazione privilegiato dei sentimenti che agitano Los': di lui sembra conoscere ogni sfumatura psicologica, mentre su Gusev mantiene un punto di vista esterno, che si limita a descrivere i suoi comportamenti: l'eccessiva rudezza di Gusev, l'apparente mancanza in lui di veri sentimenti, lo rendono simile a una marionetta, i cui gesti e le cui parole sembrano ubbidire a uno schema prefissato. Il sentimento d'amore che pervade Los' è una forza assoluta e incontrastabile, che pare giustificare pienamente il comportamento passivo dello scienziato: i passaggi romantici in cui troviamo Los' e Aelita sono carichi di lirismo, costellati di espressioni auliche che rimandano a una dimensione cosmica dell'amore. Anche il registro stilistico della voce autoriale si avvicina più al registro stilistico di Los' che a quello di Gusev, come dimostra l'uso del discorso indiretto libero esclusivamente nelle scene in cui è presente lo scienziato. Si consideri questo passaggio nel capitolo *Los' guarda la Terra*, in cui troviamo Los' intento

---

<sup>21</sup> Ivi: по. «Quando Los' si alzò dal letto, alla finestra si vedevano le lunghe ombre degli alberi. Un uccellino fischiava con voce cristallina e monotona. La testa gli girava leggermente. C'era un senso di sovrabbondanza di gioia trattenuta. Los' si vestì in fretta e, senza svegliare Gusev, andò in biblioteca, ma quando bussò nessuno rispose. Allora Los' uscì in cortile, per la prima volta in quei sette giorni. Il praticello digradava dolcemente verso un boschetto, verso delle costruzioni basse e rossicce. Là si stava dirigendo, con un mesto muggito, una mandria di tozzi animali dal lungo pelo – gli hasci – metà orsi, metà mucche. Il sole obliquo indorava l'erba ondulata, tutto il prato ardeva di umido oro. Delle gru di smeraldo passarono in volo sopra il lago. In lontananza apparve, inondato dal tramonto, il cono innevato della cima di un monte. Anche qui c'era la quiete, la meravigliosa malinconia del giorno che se ne andava nella pace e nell'oro».

a guardare in lontananza la Terra, assorto nei suoi pensieri, mentre vicino a lui Gusev dorme beatamente. L'uso del discorso indiretto libero suggerisce un'impressione di continuità tra il pensiero di Los' e quello dell'autore – impressione che non riesce a scalfire nemmeno il giudizio finale su Gusev, che appare anzi piuttosto forzato:

Ледяным ужасом ждало мозг: Лось ясно увидел себя, сидящего среди чужой пустыни на железной коробке, как дьявол одинокого, покинутого Духом земли. Тысячелетия прошлого и тысячелетия грядущего – не одна ли это непрерывная жизнь одного тела, освобождающегося от хаоса? Быть может, этот красноватый шарик земли, плывущий в звездной пустыне, – лишь живое, плотское сердце великого Духа, раскинутого в тысячелетиях? Человек, эфемериды, пробуждающийся на мгновение к жизни, он – Лось, один, своей безумной волей оторвался от великого Духа, и вот, как унылый бес, презренный и проклятый, один сидит на пустыре.

Было от чего замерзнуть сердцу. Вот оно, вот оно – одиночество. Лось соскочил с аппарата и влез в люк, лег рядом с похрапывающим Гусевым. Так стало легче. Этот простой человек не предал родины, прилетел за тридевять земель, на девятое небо, и только и смотрит, что бы ему захватить, привезти Маше. Спит покойно, совесть чиста<sup>22</sup>.

Los' e Gusev rappresentano due facce dell'autore, contrastanti eppure compresenti, specchio della lacerazione interiore che caratterizzò la vita di Tolstoj in quel periodo: Los' incarna ideali, come quello dell'amore come suprema missione nella vita, come aspirazione all'immortalità, propri del primo Tolstoj, antecedente all'emigrazione; Gusev, invece, personifica i nuovi ideali che Tolstoj si sforza di abbracciare al ritorno in patria. Ciò che unisce Los' e Gusev è l'amore e la profonda nostalgia per la Terra, che al confronto

---

<sup>22</sup> Ivi: 78s. «Il terrore gli gelò il cervello: Los' si vide chiaramente, seduto in mezzo a un deserto straniero su una scatola di ferro, come un diavolo solo, abbandonato dallo Spirito della terra. Millenni del passato e millenni del futuro – non è forse questa l'unica vita ininterrotta di un solo corpo, liberatosi dal caos? Forse, questa sfera di terra rossastra, che nuota nel deserto stellato – è soltanto il cuore vivo, carnale del grande Spirito che si stende attraverso i millenni? L'uomo è un essere effimero che nasce per un istante alla vita, lui, Los', solo, si è strappato dal grande Spirito con la sua irragionevole volontà, ed ecco, come un demone afflitto, disprezzato e maledetto, siede solo in mezzo al nulla. C'era di che far gelare il cuore. Eccola, eccola, la solitudine. Los' saltò giù dall'apparecchio, si infilò nel boccaporto e si stese accanto a Gusev che russava. Così si sentì meglio. Quest'uomo semplice non ha tradito la patria, è volato in capo al mondo, fino al nono cielo, e si preoccupa solo di cosa prendere, cosa portare a Maša. Dorme tranquillamente, la sua coscienza è pulita».

di Marte appare loro come una promessa di libertà, così come la Russia era apparsa allo stesso Tolstoj dopo l'esperienza dell'emigrazione:

– Прощай, матушка, пожито на тебе, полито кровушки<sup>23</sup>.

Земля, земля, зеленая, то в облаках, то в прорывах света, пышная, многоводная, так расточительно жестокая к своим детям, политая горячей кровью, и – все же любимая, – родина...<sup>24</sup>.

Слезы мешали глядеть. Душа, плача от любви, летела, летела навстречу голубовато-влажному столбу света. Родина человечества. Плоть жизни. Сердце мира<sup>25</sup>.

Los' e Gusev incarnano due ideali che nella produzione letteraria sovietica degli anni successivi non potranno più coesistere così pacificamente. Di ciò si avvide presto anche lo stesso Tolstoj, che tentò di correre ai ripari modificando più volte la prima redazione del romanzo e adeguandosi ai dettami socialisti solo un paio di anni dopo, con *Giperboloid inženera Garina* (1925-1926, *L'iperboloide dell'ingegnere Garin*): un romanzo dove la contrapposizione tra ideale – il comunismo, rappresentato dall'ispettore di polizia Šel'ga – e anti-ideale – il fascismo, incarnato da uno scienziato pazzo inventore di una macchina in grado di sterminare l'intera popolazione mondiale – è delineata in modo inequivocabile.

Il tentativo di ricalibrare le tensioni opposte che animano il romanzo *Aelita* e incanalarle nel canone artistico della nuova realtà socialista risulta evidente anche nel suo omonimo adattamento cinematografico, alla cui sceneggiatura collaborò lo stesso Tolstoj, e che uscì nel settembre del 1924 per la regia di Ja.A. Protazanov<sup>26</sup>.

In seguito alle critiche di «debolezza ideologica» e di «nostalgie simboliste» che avevano colpito il romanzo e il suo autore<sup>27</sup>, nel film di Protazanov, primo kolossal di fantascienza nella storia del cinema sovietico, vennero modificati diversi elementi della trama: nel film Los',

---

<sup>23</sup> Ivi: 46. «Addio, mamma. Si è vissuto su di te, si è versato sangue».

<sup>24</sup> Ivi: 78. «La terra, la verde terra, ora nascosta tra le nuvole, ora pervasa di luce, rigogliosa, ricca di acqua, così smoderatamente crudele con i propri figli, imbevuta di sangue caldo – epure amata – patria...».

<sup>25</sup> Ivi: 260. «Le lacrime impedivano la vista. L'anima, piangendo d'amore, volava, volava incontro alla colonna di luce umida e azzurrognola. Patria dell'umanità. Carne della vita. Cuore del mondo».

<sup>26</sup> Il film di Protazanov vedeva anche il dispiegamento di grandi nomi dell'arte quali A.A. Ėkster e I.M. Rabinovič, autori dei costumi, e S.V. Kozlovskij, autore delle scenografie.

<sup>27</sup> Sulla ricezione dei contemporanei del romanzo si veda Stephan 1984: 70-74.

interpretato dall'attore del Kamernyj teatr di Mosca N.M. Ceretelli, è un ingegnere che uccide la moglie fedifraga; la linea dell'intrigo amoroso e dei tormenti che affliggono la vita matrimoniale di Los' occupa più della metà del film, di cui solo la seconda parte è ambientata su Marte. Los' infatti, dopo aver commesso l'omicidio, si imbarca sulla navicella per Marte con un detective che lo insegue perché sospetta di lui e con un ex-ufficiale dell'Armata Rossa, Gusev, appunto. Su Marte incontra Aelita, che si è già innamorata di lui osservandolo da uno speciale telescopio, e che Los' a tratti confonde con la moglie assassinata. Trovandosi nel mezzo di una rivoluzione proletaria scatenata su Marte da Gusev, Los' partecipa attivamente, incitando i ribelli e assumendo quasi il ruolo che nel romanzo aveva avuto Gusev. Il contributo di Los' si rivela decisivo, poiché in una delle scene finali egli impedisce ad Aelita, doppiogiochista apparentemente dedita alla causa dei ribelli ma in realtà avida di potere, di instaurare un'altra dittatura su Marte.

La scena conclusiva del film vede Los' svegliarsi e scoprire che si è trattato solo di un sogno. La moglie è viva e vegeta, e Los' si riconcilia con lei, bruciando le sue carte scientifiche e dichiarando che è tempo di smetterla di sognare a occhi aperti e che è ora di lavorare davvero alla costruzione del nuovo mondo socialista.

L'immagine di Los' che emerge dal film è quella negativa di un intellettuale borghese – peraltro completamente privo di quel lirismo che invece caratterizzava il protagonista del romanzo – che però alla fine si redime, capendo che ciò che conta davvero è partecipare attivamente alla costruzione della nuova Russia. Sebbene anche il film fosse stato fatto oggetto di diverse critiche, tra cui quelle di essere troppo commerciale e di strizzare l'occhio alla cinematografia occidentale<sup>28</sup>, in esso si avverte dunque la volontà di sostenere la propaganda di partito e di correggere alcune 'sviste ideologiche' presenti nel romanzo.

In conclusione, la complessità della figura dello scienziato-filosofo Los', la sua travagliata evoluzione e il suo rapporto con Gusev dimostrano i limiti di una catalogazione unilaterale di *Aelita*. Pur volendo scrivere un romanzo che si facesse interprete delle nuove esigenze del periodo post-rivoluzionario, Tolstoj creò in *Aelita* un romanzo polifonico, un insieme di voci e punti di vista diversi che ben riflettevano le controversie e le contraddizioni, oltre che dello stesso autore, anche del nuovo contesto politico e culturale. L'eccessiva disinvoltura con cui una parte della critica ha catalogato il romanzo di Tolstoj nasce dalla pretesa di forzare a posteriori in rigidi schemi ideologici un'opera che invece trae grandezza dalla sua polifonia – qualità poco consona a un genere come la *naučnaja fantastika* sovietica, dove la ca-

---

<sup>28</sup> Sulla ricezione del film si vedano Christensen 2000 e Christie 1991.

ratterizzazione dell'eroe positivo, come anche quella dell'eroe negativo, non potrà più dare adito a dubbi o incertezze, ma dovrà guidare il lettore verso un'unica, unanime interpretazione.

## Bibliografia

- Bottero G., 2007, «Čerez tysjaču let»: un'utopia fantascientifica degli anni Venti, «Europa orientalis» 26: 299-326.
- Britikov A.F., 1970, *Russkij sovetskij naučno-fantastičeskij roman*, Leningrad, Nauka.
- Christensen P.G., 2000, *Women as Princesses or Comrades: Ambivalence in Yakov Protazanov's «Aelita» (1924)*, «New Zealand Slavonic Journal»: 107-122.
- Christie I., 1991, *Down to Earth: «Aelita» relocated*, in id. – Taylor R. (eds.), *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, London – New York, Routledge: 80-102.
- Ciolkovskij K.E., 1903, *Issledovanie mirovych prostranstv reaktivnymi priborami*, «Naučnoe obozrenie» 5.
- Čukovskij K.I., 1924, *Portrety sovremennyh pisatelej: Aleksej Tolstoj*, «Russkij sovremennik» 1: 253-271.
- Kolobaeva L.A., 1957, *Problema položitel'nogo geroja v romane A.N. Tolstogo «Aelita»*, in Alpatov A.V. – Poljak L.M. (sost.), *Tvorčestvo A.N. Tolstogo: sbornik statej*, Izd. Moskovskogo Universiteta: 41-55.
- Krestinskij Ju.A., 1960, *A.N. Tolstoj: žizn' i tvorčestvo*, Moskva, Izdatel'stvo Akademii Nauk sssr.
- McGuire P.L., 1985, *Red Stars. Political Aspects of Soviet Science Fiction*, Ann Arbor, Umi Research Press.
- Nudelman R., 1989, *Soviet Science Fiction and the Ideology of Soviet Society*, «Science Fiction Studies» 16.1: 38-66.
- Poljak L.M., 1964, *Aleksej Tolstoj – chudožnik*, Moskva, Nauka.
- Protazanov Ja.A., 1924, *Aelita*, 113'.
- Ščerbina V. R., 1956, *A.N. Tolstoj: Tvorčeskij put'*, Moskva, Sovetskij pisatel'.
- Siddiki A.A., 2008, *Imagining the Cosmos: Utopians, Mystics, and the Popular Culture of Spaceflight in Revolutionary Russia*, «Osiris» 23.1: 260-288. (= *Intelligentsia Science: The Russian Century, 1860-1960*)
- Stephan H., 1984, *Aleksei Tolstoj's «Aelita» and the Inauguration of Soviet Science Fiction*, «Canadian-American Slavic Studies» 18.1-2: 63-75.
- Stites R., 1989, *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, New York, Oxford University Press.
- Suvín D., 1985, *Le metamorfosi della fantascienza: poetica e storia di un genere letterario*, Bologna, Il Mulino. (1979)
- Tolstoj A.N., 1923, *Aelita (Zakat Marsa)*, Moskva – Petrograd, Gosudarstvennoe izdatel'stvo.

- , 1947-1953, *Polnoe sobranie sočinenij*, v 15 tt., pod. red. A.S. Mjasnikova i dr., Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury.
- , 1958-1961, *Sobranie sočinenij*, v 10 tt., pod. red. A.V. Alpatova i dr., Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury.
- , 1959, *Kratkaja avtobiografija*, in Brajnina B.Ja. – Nikitina E.F. (sost.), *Sovetskie pisateli. Avtobiografii v dvuch tomach*, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 2: 446-454.
- , 1984, *A. N. Tolstoj o literature i iskusstve*, sost. Ju.M. Okljanskij i N.V. Lichova, Moskva, Sovetskij pisatel'.





«NEANCHE I NOSTRI PENSIERI PIÙ INTIMI  
CI APPARTENGONO»: LO SCIENZIATO COME STRUMENTO  
DEL POTERE IN *KALLOCAIN* (1940) DI KARIN BOYE

Camilla Storskog

*Kallocaïn* si situa, come indicato dal sottotitolo *Roman från 2000-talet* (*Romanzo del terzo millennio*), all'interno del genere della fantascienza<sup>1</sup>. Il testo e il suo protagonista, il chimico Leo Kall, furono concepiti nel 1940 dalla scrittrice svedese Karin Boye come commento alle investigazioni sulla mente umana portate avanti dalla psicologia del profondo e come risposta all'avanzare dei totalitarismi alle soglie della Seconda guerra mondiale. L'opera, la più nota della scrittrice anche in un contesto internazionale<sup>2</sup> e l'ultima prima della sua morte nel 1941, si presenta come un racconto autobiografico fittizio scritto in prima persona dallo scienziato Kall, cittadino del futuristico Stato Mondiale ma da vent'anni prigioniero della nazione nemica, lo Stato Universale. Il protagonista ha dunque il doppio ruolo di chimico e autore di memorie (un rapporto, quello tra scienza e letteratura, sul quale in seguito torneremo). Un secondo narratore, Hung Paipo, censore dello Stato Universale, redige invece il poscritto a conclusione del romanzo. Il censore spiega che, piuttosto che distruggere il manoscritto di Kall, ha ritenuto utile

---

<sup>1</sup> Il sottotitolo è assente nell'edizione italiana del romanzo (Boye 1993). A proposito del genere letterario di appartenenza, Hickman (2009: 141) vede *Kallocaïn*, che prende il suo nome dalla droga inventata dal protagonista, come una delle opere più significative delle cosiddette *drug dystopias*, «società future vicine nel tempo dove la farmacologia produce o rinforza un sistema sociale distopico» («near future societies where pharmacology produces or reinforces a dystopian social order»). Fatte salve le citazioni dal romanzo di Boye, le traduzioni sono mie [C.S.].

<sup>2</sup> *Kallocaïn* è stato tradotto in una ventina di lingue europee ed extraeuropee. Dal romanzo è stato tratto un film per la televisione svedese, realizzato nel 1981 per la regia di Hans Abrahamson e distribuito in Danimarca, Finlandia, Islanda e Norvegia. Diversi adattamenti teatrali basati sul testo sono inoltre stati messi in scena in Scandinavia.

conservarlo nell'Archivio Segreto tra i documenti considerati pericolosi solo perché il testo potrà, un giorno, servire «da documento di studio per fidati ricercatori»<sup>3</sup>.

Su invito del censore Paipo – e con la pretesa di essere ammessi tra coloro che possono essere considerati «fidati ricercatori» – questo saggio si rivolge al libro di memorie di Kall nel tentativo di chiarire la funzione rivestita dalla figura dello scienziato e la rappresentazione della tematica scientifica nel testo.

Lo scienziato come strumento del potere, stereotipo intorno al quale pare, in primo luogo, tracciato il profilo del protagonista, compare di fatto con particolare intensità nella letteratura occidentale scritta intorno alla Seconda guerra mondiale. Osserva Roslynn Haynes nella sua monografia sugli archetipi di scienziati nella *fiction*: «Molti degli scienziati tormentati nella letteratura scritta durante e dopo la Seconda guerra mondiale lottano per ottenere il controllo [...] contro potenti autorità, che richiedono la loro lealtà in progetti cui la loro coscienza si oppone»<sup>4</sup>. Come vedremo, il personaggio di Kall si lascia senz'altro ricondurre alla gamma di stereotipi di scienziati letterari sviscerata da Haynes (1994 e 2003) e da Peter Weingart e Petra Pansegrau (2003). E, conformemente all'osservazione di Haynes – nonché alle pratiche tipiche del narratore inaffidabile – Kall, nella rappresentazione del sé, mette in evidenza la distanza, sempre maggiore, tra io narrato (ligio e ortodosso verso il potere) e io narrante (consapevole del proprio tradimento). Come scienziato strumentalizzato e spersonalizzato dal regime, la sua figura può inoltre essere compresa pienamente solo se letta alla luce del rapporto antitetico che nel romanzo s'instaura tra lui e il suo capo e collaboratore Edo Rissen.

La tematica scientifica proposta nel romanzo pone dunque domande, quanto mai attuali negli anni che precedettero il lancio della bomba atomica, sul rapporto tra scienza e potere, e sulla libertà della ricerca scientifica. Fino a che punto il ricercatore può essere considerato responsabile dell'uso che le autorità intendono fare delle sue scoperte? Fino a che punto riesce a mantenere il controllo della sua creatura?

Se il ritratto di Kall e il rapporto tra scienza e potere nel romanzo sembrano corrispondere allo stato delle cose nella realtà a cui Boye assisteva terrorizzata negli anni Trenta, ci chiederemo inoltre come il momento storico in cui il testo fu composto abbia influenzato la visione di una distopica società del futuro, in cui lo scienziato non è né eroe né antagonista ma schiavo e burattino del regime. Cominciamo da qui.

<sup>3</sup> Boye 1993: 221. «Mera pålitliga forskare [...] som material». Boye 2012: 156.

<sup>4</sup> «Many of the troubled scientists in the literature written during and after the Second World War are struggling for control [...] against powerful authorities who demand their allegiance in projects that their conscience opposes». Haynes 1994: 278s.

## I. LA CORNICE STORICA

Nonostante l'ambientazione in un futuro che abbiamo ormai raggiunto, *Kalloccain* finisce col parlare del periodo storico in cui fu scritto e costituisce, come hanno notato diversi studiosi tra cui Artur Bethke (1990: 44) e Barbro Gustafsson Rosenqvist (1999: 10), il contributo di Boye alla cosiddetta *beredskapslitteratur* svedese<sup>5</sup>. I totalitarismi, la Germania nazista e l'Unione Sovietica di Stalin, due realtà che la Boye aveva conosciuto durante i suoi viaggi una decina di anni prima di comporre il romanzo, hanno indubbiamente lasciato la loro impronta sul modello statale proposto nel testo<sup>6</sup>. L'intensa attività di sorveglianza, spionaggio, intercettazione, delazione, propaganda politica e una burocrazia molto complessa ricordano ciò che la scrittrice percepì durante tali soggiorni.

Meno ovvia l'influenza esercitata dalla Svezia degli anni del funzionalismo e della creazione dello Stato del *welfare* sull'immagine che nel romanzo si dà dell'architettura sociale e della vita quotidiana. In *Kalloccain* l'ideale di parità tra i sessi e di uguaglianza tra classi sociali è diventato omologazione: nel caseggiato della Città Chimica n. 4, dove vive Kall, gli appartamenti sono standardizzati, i pasti vengono preparati nella cucina condominiale e consegnati alle famiglie con un montavivande interno; un piano è riservato ai bambini che non hanno raggiunto l'età per essere mandati al campo d'infanzia; i cittadini-soldati indossano inoltre divise uguali per tutti, uomini e donne, di basso o alto rango. Come ha osservato tra gli altri Camilla Hammarström (1997: 213), l'organizzazione abitativa ricorda da vicino il pensiero che fu alla base della realizzazione della prima casa collettiva svedese, piani-

<sup>5</sup> Resa da Helena Forsås-Scott con la perifrasi «'letteratura di messa in guardia', ossia testi che difendono i valori democratici e umanistici» («'literature of preparedness', i.e. texts defending democratic and humanist values», 1997: 106).

<sup>6</sup> Come membro della sezione svedese del movimento *Clarté*, Boye partecipò a un viaggio studio nell'Unione Sovietica nell'estate del 1928, visitando industrie, luoghi di formazione e istituzioni statali (cfr. ad es. Nag 1996). Il viaggio viene ovunque indicato come una grossa delusione per la scrittrice, che in seguito prese le distanze dal socialismo (cfr. Gustafsson Rosenqvist 1999: 57). Nel 1932 soggiornò invece a Berlino, dove presenziò, atterrita, a una conferenza propagandistica di Göring e, più in generale, all'ascesa del nazionalsocialismo. Qui sperimentò inoltre la psicoterapia freudiana, un processo che, secondo alcuni critici, si riflette nell'utilizzo del siero della verità descritto in *Kalloccain*: «Uno dei messaggi che vuole trasmettere con il suo libro sullo straordinario preparato di Leo Kall è la fede nella psicanalisi come un mezzo per l'uomo di entrare in contatto con se stesso, e dunque con gli altri» («Ett av de budskap som hon vill förmedla genom sin bok om Leo Kalls märkliga preparat är en tro på psykoanalysen som en väg för människan att nå kontakt med sig själv, och därigenom med andra»; ivi: 228). Il poeta Gunnar Ekelöf (1949), attento osservatore del lato oscuro e anti-individualistico della politica sociale del *welfare state* svedese, ha colto invece nella sua interpretazione del romanzo soprattutto il rovesciamento distopico della psicologia del profondo. A suo parere il testo suggerisce che anche la psicanalisi un giorno potrà essere usata dalle autorità per esercitare il loro potere e controllo sull'individuo.

ficata dall'architetto Sven Markelius e costruita in stile funzionalista a Stoccolma nei primi anni Trenta. *Markeliushuset* (Casa Markelius) era completa di nido per l'infanzia (gestita da personale specializzato), cucina, lavanderia e servizio di pulizia centralizzati, e ospitava al suo interno due spacci alimentari<sup>7</sup>. Il progetto fu molto controverso e raccolse il dissenso di oppositori che sostenevano che l'educazione collettiva dei figli e la conseguente emancipazione della donna avrebbero sciolto la famiglia tradizionale.

La rivista «Spektrum»<sup>8</sup>, organo centrale del modernismo svedese nella cui redazione la Boye lavorava, pubblicò nel 1932 un articolo di Markelius in cui l'architetto esponeva i vantaggi dell'esperimento edilizio collettivo. Il pensiero di Markelius segue una logica altamente razionale e la parola d'ordine cara a ingegneri sociali e architetti funzionalisti negli anni Trenta, *ändamålsenslighet* ('funzionalità allo scopo')<sup>9</sup>, con cui il saggio si conclude (Markelius 1932: 64), diventa il punto finale di una visione architettonica che si presta perfettamente al rovesciamento distopico a cui viene sottoposta in *Kalloccain*.

Particolarmente adatte a una lettura fantascientifica sono le proposte avanzate per la gestione dei figli in famiglie dove entrambi i genitori lavorano, con l'insistenza sull'igiene e sulla necessità di risolvere «senza sentimentalismo e senza false illusioni»<sup>10</sup> ogni dubbio su ciò che il contatto meno intimo tra figli e genitori avrebbe comportato. Come previsto dallo stesso Markelius nell'articolo, l'invito a creare nidi idonei a ospitare i bambini anche nelle ore notturne, dato che negli appartamenti – per motivi funzionali ed esattamente come in *Kalloccain* – non si prevedevano camere da letto per i bambini, sarebbe diventata una questione scomoda e scottante. Quando Kall formula il suo pensiero riguardo all'allontanamento forzato del figlio maggiore, intuiamo nelle sue parole le critiche dei detrattori di Markelius ma anche quel sentimentalismo guardato con ostilità dal regime che il chimico, nel suo tentativo di corrispondere al suddito modello, cercherà disperatamente di reprimere:

La serata passò e per Ossu si fece ora di ritornare al campo d'infanzia. Se avesse o no voglia di restare o paura del lungo tragitto in metropolitana, in ogni modo non lo diede a vedere. Con i

---

<sup>7</sup> Per approfondimenti si veda <http://www.markeliushuset.se/Markeliushuset/Home.html> (ultima consultazione: 05/04/2013).

<sup>8</sup> Agli undici numeri della rivista, che uscì tra il 1931 e il 1933, collaborarono artisti, scrittori, architetti, sociologi ed economisti, tra i quali troviamo i nomi di Alva e Gunnar Myrdal, Gunnar Ekelöf e Josef Riwkin.

<sup>9</sup> «Il bello è ciò che è funzionale» («Det ändamålsenliga är det sköna») fu il motto della 'Funkisutställningen', l'«Esposizione funzionalista» tenutasi a Stoccolma nel 1930 per introdurre il nuovo modo di pensare l'arte e la società.

<sup>10</sup> «Utan sentimentalitet och utan falska illusioner». Markelius 1932: 62.

suoi otto anni era già un soldato disciplinato. In me invece passò un'ondata di nostalgia del tempo in cui ogni sera tutti e tre si rannicchiavano nei loro lettini. [...] In ogni caso fui attento a che nessuno notasse la mia debolezza<sup>11</sup>.

Nella costruzione della Città Chimica n. 4, Boye coglie dunque il sogno futuristico di Markelius nei suoi aspetti più radicali e deforma le buone intenzioni del progetto funzionalista per poter presentare l'alienante casa collettiva delle distopie, dotata di raffinati strumenti tecnologici di sorveglianza.

## 2. LO SCIENZIATO STRUMENTALIZZATO E SPERSONALIZZATO

Il fascino per la tecnologia e il ruolo della scienza nei contesti sociali appena menzionati hanno probabilmente determinato la direzione interpretativa della figura dello scienziato veicolata dal romanzo. La società ideata da Boye condivide con i regimi totalitari del tempo i principi di livellamento, massificazione e sottomissione dell'individuo al sistema, in parte riconoscibili, come si è detto, anche in quella Svezia che negli anni Trenta s'avviava verso il benessere.

Kall si presenta dunque come il prodotto di una macchina statale che, con il suo razionalismo disumanizzante, liquida le emozioni e l'immaginazione come sentimenti asociali; sopprimendo, vietando e infine condannandole come atti criminali grazie alla collaborazione degli scienziati. Il chimico ha infatti sviluppato uno strumento eccezionale per uno Stato che si propone di controllare ogni angolo nascosto dell'anima del cittadino. La sua invenzione, la kallocaina, è un siero della verità in grado, se iniettato sottocute, di rivelare pensieri e sentimenti che vanno contro il bene e la sicurezza della collettività. Nella distopia di Boye assistiamo così a un'inversione del tipo di scienziato buono che salva il mondo: per il bene dello Stato, secondo l'etica distorta del romanzo, Kall inventa la droga che legge i pensieri e la mette al servizio del potere. Arrivare a conoscere la verità per scoprire che da vicino nessuno è leale o, con le parole di Kall stesso, «[...] dare il via a

---

<sup>11</sup> Boye 1993: 28s. «Kvällen gick, och det blev tid för Ossu att ge sig av till barnlägret igen. Om han hade lust att stanna kvar eller var rädd för den långa vägen i metro, så visade han det i alla fall inte. Med sina åtta år var han redan disciplinerad medsoldat. Genom mig själv däremot gick en het våg av längtan efter den tid då de alla tre var kväll kröp ner i sina små sängar. [...] Jag aktade mig i alla fall för att låta någon märka min svaghet». Boye 2012: 14. Tra i neologismi presenti nel romanzo troviamo il termine *medsoldat*, nell'edizione italiana tradotto con 'soldato'. La parola è senz'altro stata coniata sulla voce *medborgare* ('cittadino'), un invito al lettore a cogliere la storpiatura del concetto democratico di cittadinanza proposto nel romanzo, che si perde nella traduzione.

un'opera di pulizia che avrebbe liberato il corpo dello Stato da tutto il veleno inoculato dai criminali del pensiero»<sup>12</sup>, è per il chimico un atto nobile di ricerca della verità.

Quando spiega i vantaggi del preparato alla moglie, Kall dimostra di aver sposato in pieno la causa dello Stato. Ha intuito il modo in cui conquistare l'ultimo territorio privato e libero dell'uomo – la mente – per poter contribuire alla creazione di una società perfetta:

Neanche i nostri pensieri più intimi ci appartengono più, come a torto abbiamo creduto per molto tempo [...]. Da pensieri e sentimenti nascono parole e azioni. Come possono, dunque, i pensieri e i sentimenti essere una questione privata? Non appartiene ogni soldato interamente allo Stato? E a chi dovrebbero appartenere allora pensieri e sentimenti, se non allo Stato? Finora semplicemente non era possibile controllarli – ma da adesso in poi ne abbiamo il mezzo<sup>13</sup>.

Accanto al ribaltamento dell'archetipo dello scienziato nobile alla ricerca della verità, definito dalla Haynes «l'erede dell'ottimismo baconiano e della convinzione illuminista che ogni cosa può essere conosciuta e che tale conoscenza sarà senz'altro un bene»<sup>14</sup> rivive, in una distopia scientifica come *Kallocain*, lo stereotipo dello «scienziato impersonale»<sup>15</sup>, le cui origini, a parere della studiosa, risalgono all'età dell'Illuminismo. Lo scienziato spersonalizzato, scrive la Haynes, «ha venduto la sua anima emotiva per il prestigio scientifico»<sup>16</sup>, fino a diventare un carrierista insensibile e carente di emozioni. Tali caratteristiche sono, io credo, già insite nel nome che la Boye scelse per il suo protagonista: *kall* corrisponde in svedese sia all'aggettivo 'freddo' sia al sostantivo 'missione', come a indicare la disumanità del personaggio, in un primo tempo specchio del nesso tra sistema socio-politico e scienza nel romanzo. Segno e sintomo di come il sapere dello scienziato sia stato usurpato dal regime è il laboratorio dove opera Kall. Qui non si tratta di uno scienziato che si isola per svolgere i suoi esperimenti di

---

<sup>12</sup> Boye 1993: 129. «[...] sätta i gång ett rensningsarbete, som skulle befria Statens kropp från allt det sjuka gift som tankeförbrytarna inympade». Boye 2012: 89.

<sup>13</sup> Boye 1993: 26. «Inte ens våra innersta tankar är våra egna längre – som vi så länge har trott, med orätt [...]. Ur tankar och känslor föds ord och handlingar. Hur skulle tankar och känslor då kunna vara den enskildes ensak? Tillhör inte hela medsoldaten Staten? Vem skulle då hans tankar och känslor tillhöra, om inte Staten, de också? Hittills har det bara inte varit möjligt att kontrollera dem – men nu är alltså medlet funnet». Boye 2012: 125.

<sup>14</sup> «The heir of Baconian optimism and Enlightenment confidence that everything can ultimately be known and that such knowledge will inevitably be for the good». Haynes 1994: 94.

<sup>15</sup> «Impersonal scientist». Ivi: 213.

<sup>16</sup> «[...] has sold his emotional soul for scientific prestige». Ivi: 1994: 211.

nascosto dagli occhi del mondo: il luogo di lavoro di Kall è «il principale laboratorio di ricerca sui veleni organici e i narcotici»<sup>17</sup> della Città Chimica n. 4. Il laboratorio si trova all'interno di un edificio statale e le sue pareti vetrate annunciano fin da subito l'assoggettamento di Kall al potere: ogni suo gesto può essere osservato, ogni suo passo controllato.

### 3. IL BUONO E IL CATTIVO: EDO RISSEN VS LEO KALL

Se inizialmente il siero è utilizzato per svelare gravi crimini, le sperimentazioni su cittadini-cavie volontarie e apparentemente leali riveleranno presto che persino dentro i più fedeli cittadini-soldati si agitano legami personali più forti del legame verso lo Stato (cfr. Ekelöf 1949: 945). Con l'appoggio del ministro della polizia e del Settimo Ufficio del Ministero della Propaganda, Kall arriva ad avanzare una proposta di legge sui delitti di pensiero. Non solo ha creato lo strumento perfetto per controllare la coscienza umana, ma con la proposta di istituire una legge contro la mentalità anti-Stato Kall si allontanerà dalla ricerca scientifica e verrà, insieme al suo capo e collaboratore Rissen, trasferito alle dipendenze della polizia. Il nuovo laboratorio nella capitale dello Stato Mondiale sarà allestito nei locali della centrale della polizia e l'attività di ricerca sarà programmata direttamente da burocrati e agenti.

È Rissen a rendersi conto per primo che il lavoro svolto nella nuova sede limiterà la loro libertà da scienziati, portando i due colleghi a diventare schiavi del regime:

– Finiremo per diventare un distaccamento della polizia, disse. Addio scienza.

Trasalii. Amavo il mio lavoro scientifico e mi sarebbe mancato molto se avessi dovuto farne a meno. Ma Rissen era pessimista per natura, mi disse. Quanto a me, non vedevo che la Scala davanti a me, e l'unica domanda che mi ponevo era se portava in alto<sup>18</sup>.

La contrapposizione tra i due scienziati del romanzo, Kall e Rissen, rivela uno scontro tra due facce della scienza e ci riporta nuovamente ai fenotipi di scienziati nelle opere letterarie individuati dalla letteratura critica. Tor-

---

<sup>17</sup> Boye 1993: 72. «[4:e Kemistadens] större laboratorium för organiska gifter och bedövning-smedel». Boye 2012: 46.

<sup>18</sup> Boye 1993: 102. «– Vi kommer att bli en underavdelning av polisen, sade han. Farväl, vetenskap. Det klack till i mig. Jag älskade mitt vetenskapliga arbete och skulle sakna det högt, om jag blev av med det. Men Rissen var pessimist av naturen, intalade jag mig. För min del såg jag bara Trappan framför mig, och första och enda frågan var om det bar uppåt». Boye 2012: 69.

mentato da dubbi sulla correttezza del loro operato, il personaggio di Rissen rappresenta quella minoranza di scienziati ‘buoni’ nella letteratura (Haynes 1994: 244). La sua figura corrisponde alla coscienza sociale e scientifica nel romanzo e, in un dialogo con il collega Kall, si rivela in grado di prevedere le terribili conseguenze della ricerca: con la kallocaina, dice Rissen, «l’ultimo resto della vita privata se ne va»<sup>19</sup>. Kall, come indica la metafora della scala a cui la Boye ricorre continuamente, incarna invece l’arrampicatore, che all’inizio è ossessionato a tal punto da obiettivi personali, quali la fama e il potere, nonché dalle sue idee e scoperte, da non curarsi delle conseguenze sociali del suo agire. Egli vede la vita come una scala su cui salire sempre più in alto, con i rivali alle calcagna, nascondendosi dietro l’idea di agire per il bene comune. Nonostante Kall si renda conto delle qualità di Rissen come ricercatore chimico, è altrettanto convinto dell’esistenza di una «disparità fra il suo valore di scienziato e il suo valore di soldato»<sup>20</sup>. Kall, votato alla causa dello Stato, e Rissen, attratto dai racconti su una setta individualista che sfugge al controllo statale, rappresentano così due spiriti comunitari diversi.

Tuttavia, il ritratto del chimico freddo e razionale che trae profonda soddisfazione dal poter consegnare la sua scoperta al servizio dello Stato non corrisponde in pieno alla complessa e contraddittoria personalità di Kall. Quando gli si presenta l’occasione di esporre il frutto del suo lavoro scientifico davanti alle autorità, risulta chiaro che il momento della sua massima soddisfazione professionale coincide in realtà con il raggiungimento del punto più basso del suo percorso personale<sup>21</sup>. A un livello simbolico questa discesa è visibile durante la visita alla capitale: a Kall non è mai permesso di uscire dagli uffici sotterranei della milizia e della polizia. E quando infine entra nelle grazie del capo della polizia della Città Chimica n. 4, raggiungendo la vetta della scala, il potere comincia subito a nausearlo.

Allo stesso modo possiamo leggere il suo fallimento sul piano umano. In una maniera inversamente proporzionale ai successi scientifici precipita la relazione con la moglie e con il collaboratore Rissen. Kall utilizzerà la propria invenzione non solo nell’interesse dello Stato ma anche per scopi personali ed egoistici: per scoprire se la moglie gli è stata infedele e per incastrare Rissen, colpevole di tendenze anticomunitarie, in quanto simpatizzante con la setta individualista scoperta durante gli esperimenti con la kallocaina. Quando Kall ottiene la condanna a morte di Rissen si rende conto che, in realtà, si tratta di un’automutilazione: ciò che ha temuto non è stato un rivale nel campo scientifico bensì quella parte di se stesso che, no-

<sup>19</sup> Boye 1993: 67. «Sista resten av vårt privatliv [...] går». Boye 2012: 43.

<sup>20</sup> Boye 1993: 48. «Missförhållande mellan hans värde som vetenskapsman och hans värde som medsoldat». Boye 2012: 29.

<sup>21</sup> Cfr. anche Forsås-Scott 1990: 308.



nostante tutto, continua a vivere di sentimenti ed emozioni impossibili da sopprimere, e che Rissen (e la moglie) rappresentano. Se in altre occasioni la kallocaina ha avuto la funzione di elisir della vita<sup>22</sup>, salvando la pelle al suo inventore ben due volte, Kall arriva ora a temere la propria creatura, perché se usata contro di lui rivelerebbe la sua scissione interiore antisociale.

#### 4. LA SCIENZA E LA LETTERATURA

Notiamo, in conclusione, come i contrasti interni vissuti dal protagonista evidenziano anche il suo doppio ruolo di scienziato e prosatore. Sebbene la letteratura in generale, e la fantascienza in particolare, aprono, come la scienza stessa, nuovi mondi e sfidano i limiti del possibile, Kall vive il lavoro scientifico come un netto contrasto all'attività letteraria avviata negli anni di reclusione. In una condizione di libertà vigilata e in un mondo dove l'arte è scomparsa, la scrittura sembra rispondere a un bisogno primitivo e subconscio e costituisce, per lo scienziato razionale che vive in Kall, quasi un atto di vergogna. Se le sue ricerche scientifiche sono state motivate da uno scopo preciso, l'impulso irrinunciabile a fissare in forma scritta l'esperienza autobiografica pare invece senza metodo e obiettivo, se non addirittura inutile, come confessa nel paragrafo che apre il romanzo:

Anche se gli anni trascorsi qui come prigioniero e chimico – credo più di venti, ormai – sono stati certo anni di lavoro e di costante pressione, dev'esserci stato qualcosa dentro di me a cui non è bastato e che ha maturato e diretto a mia insaputa un altro compito, uno che a priori non avrei mai potuto assumermi, e nel quale, tuttavia, sono rimasto profondamente e quasi dolorosamente coinvolto. Quel compito sarà concluso quando avrò terminato il mio libro. Mi rendo conto dunque di quanto queste mie note debbano apparire assurde sotto ogni punto di vista razionale e pratico, ma non posso fare a meno di scrivere<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Come è stato osservato da molti, il color verde chiaro della kallocaina è il colore della linfa vegetale, della vita stessa, cfr. ad es. ivi: 39.

<sup>23</sup> Boye 1993: 15. «Ty fast mina är här som fånge och kemist – de måste vara över tjugo, tänker jag mig – har varit fulla nog ändå av arbete och brådska, måste det finnas något som inte tycker det är tillräckligt och som har lett och överblickat ett annat arbete inom mig, ett som jag själv inte hade någon möjlighet att överblicka och där jag ändå har varit djupt och nästan plågsamt medintresserad. Det arbetet kommer att vara slutfört, när jag väl har skrivit ner min bok. Jag inser alltså, hur förnuftsvidriga mina skrivelser måste te sig inför allt rationellt och praktiskt tänkande, men jag skriver ändå». Boye 2012: 5. In questo momento del suo percorso, e nelle condizioni scomode in cui si trova, seguire la voce della propria coscienza umanistica non sarà 'pratico', ma è l'unica strada possibile per potersi considerare libero. L'ultima frase

Attraverso l'impellente bisogno di scrivere Kall segnala tra le righe e sin dalle prime pagine l'impossibilità di venire a patti con le regole di una società razionale e altamente meccanizzata, in cui tutta la vita subconscia dell'anima ufficialmente è soppressa. Come il suo protagonista, che scrive perché «voglio e devo, tutto qui»<sup>24</sup>, anche la Boye, in un breve saggio intitolato *Varför behöver vi litteratur?* (*Perché abbiamo bisogno della letteratura?*), riflette sulla questione. Dopo l'iniziale constatazione, secondo la quale l'arte della scrittura sarebbe per l'uomo una necessità impellente tanto quanto lo sono i bisogni fisiologici (Boye 1949: 201), la scrittrice dichiara che la grande letteratura, quella di cui non possiamo fare a meno, raccoglie in sé elementi tratti da tre ambienti del sapere che, a una considerazione superficiale, paiono collocarsi agli antipodi rispetto alla creazione letteraria: scienza, medicina e religione. Così Boye:

Lo sciamano della tribù, colui che recitava le formule magiche davanti alla sua stirpe, fu il primo poeta. Il suo sapere segreto fece di lui il custode del primo seme delle discipline scientifiche; attraverso i suoi atti di magia [...] esercitava un primo tentativo di fare medicina; grazie al suo legame con i poteri nascosti era [...] il primo sacerdote. Da allora la scienza, la medicina e la religione hanno intrapreso strade individuali, allontanandosi molto dalla poesia – ma tutt'ora la letteratura conserva una traccia dei tre<sup>25</sup>.

Il rapporto tra letteratura e scienza non si traduce dunque semplicemente in una relazione incompatibile tra il sé e l'altro-da-sé; nemmeno, ci dice Boye (2048.), si lascia ridurre all'applicazione di un metodo scientifico e oggettivo sul materiale d'indagine dello scrittore, come nel naturalismo ottocentesco. L'origine scientifica della letteratura si intravede invece tutte quelle volte in cui un'opera letteraria «ci rivela una dimensione del mondo che non può essere raggiunta con il compasso della scienza esatta»<sup>26</sup>.

---

della citazione si ricollega così al pensiero che conclude una famosa poesia del già menzionato Ekelöf, pubblicata l'anno successivo al romanzo di Boye, *Jag tror på den ensamma människan* (*Io credo nell'uomo solitario*). «Ciò che non è pratico è l'unica cosa pratica / alla lunga» («Det opraktiska är det enda praktiska / i längden»), scrive Ekelöf, sottolineando la necessità di essere una persona autonoma, e non un automa, sempre e comunque. La poesia è tratta dalla raccolta *Färjesång* (1941, *Canto del traghetto*) e si può leggere sulla pagina web della società letteraria dedicata all'autore: <http://www.gunnarekelof.se/index.php?id=31> (ultima consultazione: 05/04/2013).

<sup>24</sup> Boye 1993: 15. «Jag vill och måste, det är alltsammans». Boye 2012: 5.

<sup>25</sup> «Den förste diktaren var stammens trollkarl, som läste de magiska besvärjelserna för sitt folk. I sitt hemliga vetande var han förvaltare av det första fröet till all vetenskap; i sitt magiska handlande [...] utövade han också den första ansatsen till läkekonst; genom sitt förbund med de dolda makterna var han [...] den förste prästen. Sedan dess har vetenskap, läkekonst och religion gått sina egna vägar och avlägsnat sig långt från diktningen – men ännu ligger där något kvar i dikten av alla tre». Boye 1949: 210s.

<sup>26</sup> «[...] visar oss plan av världen, dit den exakta vetenskapens passare inte når». Ivi: 211.

In quanto scienziato, al prigioniero Kall l'uso della penna e della carta è concesso liberamente fino a quando non consegna il lavoro finito, ma in segreto e contro il suo volere, le formule chimiche lasciano il posto alle memorie. Dalle sperimentazioni sulle menti altrui, Kall rivolge il suo interesse verso la propria interiorità. In quanto «prigioniero e chimico»<sup>27</sup> – due condizioni coordinate e poste sullo stesso piano –, egli è stato costretto ad allinearsi alle richieste inesorabili di avere un obiettivo e un metodo «in tutto ciò che si fa e dice, e nemmeno una parola viene lasciata al caso»<sup>28</sup>. In qualità di «autore di questo libro»<sup>29</sup>, Kall si trova invece a procedere in senso opposto, verso *det ändamålslösa* ('ciò che non è funzionale a uno scopo') – e voglio credere che Boye, un po' provocatoriamente, abbia scelto la parola proprio in risposta all'opposto criterio funzionalista di *ändamålsenlighet*, che abbiamo incontrato nel saggio di Markelius.

La ricerca su se stesso condotta attraverso la scrittura autobiografica, che sostituisce la ricerca scientifica durante la reclusione ventennale di Kall, porta, paradossalmente, a un senso di libertà finora mai percepito. Forse sta proprio qui quella dimensione del mondo che, preclusa alla scienza esatta, Boye vuole indicarci.

## Bibliografia

- Bethke, A., 1990, *Karin Boyes tidsbild*, «Karin Boyes liv och diktning» 5: 44-54.
- Boye K., 1949, *Varför behöver vi litteratur?*, in *ead.*, *Samlade skrifter. 9: Tendens och verkan*, utg. av M. Abenius, Stockholm, Bonnier: 201-211.
- , 1993, *Kallocaina*, trad. di B. Alinei, Milano, Iperborea.
- , 2012, *Kallocain (1940)*, Stockholm, Bonnier.
- Ekelöf G., 1949, *Kallocain*, «All världens berättare. Tidskriften för litterär underhållning»12: 944-946.
- Forsås-Scott H., 1990, *Död och liv i Karin Boyes «Kallocain» (1984)*, «Karin Boyes liv och diktning» 5: 14-41.
- , 1997, *Swedish Women's Writing: 1850-1995*, London, Athlone.
- Gustafsson Rosenqvist B., 1999, *Att skapa en ny värld. Samhällssyn, kvinnoösyn och djuppsykologi hos Karin Boye*, Stockholm, Carlsson.
- Hammarström C., 1997, *Karin Boye*, Stockholm, Natur och Kultur.
- Haynes, R.D., 2003, *From Alchemy to Artificial Intelligence: Stereotypes of the Scientist*

<sup>27</sup> Boye 1993: 15. «Fånge och kemist». Boye 2012: 5.

<sup>28</sup> Boye 1993: 15. «I vad som göres och säges, så att helst inte ett ord ska falla på måfå». Boye 2012: 5.

<sup>29</sup> Boye 1993: 15. «Författare[n] till den här boken». Boye 2012: 5.

- in *Western Literature*, «Public Understanding of Science» 12: 243-253 – <http://pus.sagepub.com/content/12/3/243.refs.html> (ultima consultazione: 05/04/2013).
- , 1994, *From Faust to Strangelove. Representations of the Scientist in Western Literature*, Baltimore – London, The Johns Hopkins University Press.
- Hickman J., 2009, *When Science Fiction Writers Used Fictional Drugs: Rise and Fall of the Twentieth-Century Drug Dystopia*, «Utopian Studies» 20.1: 141-170.
- Markelius, S., 1932, *Kollektivhuset. Ett centralt samhällsproblem*, «Spektrum» 7-8: 53-64.
- Nag M., 1996, *Karin Boye och «Rysslandsresan» 1928*, «Karin Boyes liv och diktning» 8: 24-31.
- Weingart, P. – Pansegrau, P., 2003, *Introduction: Perception and Representation of Science in Literature and Fiction Film*, «Public Understanding of Science» 12: 227S. – <http://pus.sagepub.com/content/12/3/227.refs.html> (ultima consultazione: 05/04/2013).

TRA TRADIZIONE E FUTUROLOGIA:  
FIGURE DI SCIENZIATI NELL'OPERA DI STANISŁAW LEM

Luca Bernardini

*Sentire e fede mi parlano con forza maggiore  
Che l'occhio e la lente del saggio.*

*Tu sai verità prive di anima  
Che il popolo ignora;*

*Tu scorgi in polvere un mondo  
In ogni scintilla di stella;*

*Ma ignori la verità viva, e non vedrai il miracolo!  
Abbi cuore, e guarda nel cuore!.*

Questi versi del componimento *Romantyczność* (*Romanticismo*, 1822) di Adam Mickiewicz, polemicamente indirizzati a un 'saggio' di cui non è difficile capire la matrice illuminista, sembrano aver condizionato in un senso latamente anti-scientifico la letteratura di quel paese che ha pur sempre dato i natali – per fare due nomi – a Niccolò Copernico e Maria Salomea Skłodowska in Curie. A nessuna delle due figure, infatti, è dedicata un'opera letteraria polacca degna della sua fama<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Mickiewicz 1956: 59. «Czucie i wiara silniej mówi do mnie / Niż mędrca szkiełko i oko, / Martwe znasz prawdy, nieznanne dla ludu, / Widzisz świat w proszku, w każdej gwiazd iskiere. / Nie znasz prawd żywych, nie obaczysz cudu! / Miej serce i patrzaj w serce!». Mickiewicz 1955: 105-107. Può essere interessante notare come Giacomo Leopardi, dopo aver lodato Niccolò Copernico nella sua *Storia dell'astronomia* (1813), nelle *Operette morali* (1827) facesse prevalere il Metafisico sul Fisico, smascherato come creatore di vani artifici, in modo non dissimile da quanto avviene nel componimento di Mickiewicz.

<sup>2</sup> Cfr. a questo proposito Bąk 1973: 1-12. Sicuramente maggior fortuna letteraria arrise all'autore della teoria eliocentrica, oggetto – in epoca romantica – di numerosi componimenti d'oc-

Nemmeno durante il positivismo, all'epoca in cui il pensiero scientifico diviene lo strumento principale per la comprensione della realtà, le *belles lettres* polacche riusciranno a concretizzare un vero interesse per temi di reale portata scientifica. L'unico tentativo in questo senso venne effettuato, senza peraltro grande successo, dallo scrittore Bolesław Prus<sup>3</sup>. Il suo romanzo *Lalka* (*La bambola*, 1890) annovera effettivamente tra i suoi personaggi tre scienziati, il dottor Szuman, lo sperimentatore Julian Ochocki e il fisico professor Geist, inaugurando un paradigma letterario che in qualche misura contrappone la figura del medico, scienziato *sui generis* e latore di una visione di tipo umanistico, a coloro che si occupano di scienze dure o delle loro applicazioni nel campo della tecnologia. Nonostante il romanzo costituisca un riconoscimento dell'esistenza di simili figure, nelle intenzioni dell'autore avrebbe dovuto spingersi oltre, dal momento che – inizialmente – Prus avrebbe voluto riservare il ruolo di protagonista proprio a quel personaggio – tutto sommato abbastanza marginale, nell'economia del libro – che costituisce una sorta di *alter ego* positivista dell'eroe principale, robustamente connotato in senso tardo romantico<sup>4</sup>. Lo avrebbe dovuto fare nel romanzo *Stawa* (*Gloria*), scritto tra il 1885 e il 1886 e che sarebbe dovuto uscire a puntate già nel 1885<sup>5</sup>. A vedere la luce fu invece il romanzo *La bambola*, successivamente ripubblicato in volume e che diverrà uno dei grandi capolavori della letteratura positivista polacca. Rimasto in stato di abbozzo, *Stawa* si sarebbe configurato come un vero e proprio romanzo di fantascienza, incentrato sulla figura di un inventore geniale, il fisico Gneist (Geist nel romanzo *La bambola*), intenzionato a combinare idrogeno e metalli per ottenere una lega più leggera dell'aria. Il motivo fantastico, di cui il romanzo *Stawa* avrebbe dovuto costituire lo sviluppo, diviene solo una delle trame di

---

casione, quali l'*Oda na pochwałę Kopernika* di Ludwik OSIŃSKI (*Ode in encomio di Copernico*). In tempi più recenti, gli sono stati dedicati un capitolo di *Wiatr od morza* di Stefan ŻEROMSKI (*Vento di mare*), un componimento poetico di Antoni SŁONIMSKI (peraltro non a lui, ma al suo monumento), uno – *Kopernik i poeta* (*Copernico e il poeta*) – di Mieczysław Jastrun, un altro di Ludwik Hieronim MORSTIN (*Kłós Panny*, 1929, *La spiga della fanciulla*) e ben due *pièces* teatrali, una dello stesso Morstin (*Mikołaj Kopernik. Wizja sceniczna w 6 obrazach; Niccolò Copernico: visione scenica in sei quadri*) e una di Roman Brandstaetter. Sulla disparità del trattamento letterario (quantitativo) riservato alle due figure potrebbero aver influito fattori del tutto extrascientifici, quali quello del nazionalismo. Sono paradigmatici in questo senso i versi del poeta romantico Jan NIEPOMUCEN KAMIŃSKI: «Fermò il sole, la terra mosse / polacca la schiatta che lo produsse». («Wstrzymał słońce, ruszył ziemię, / Polskie wydało go plemię». *Kopernik*, 1828). Le traduzioni dal polacco, ove non diversamente indicato in bibliografia, sono mie [L.B.].

<sup>3</sup> La figura di Aleksander Głowacki (1847-1912, Bolesław Prus era il suo *nom de plume*) è legata biograficamente a quella della molto successiva Maria Skłodowska, nata anch'essa nella zona di spartizione russa: il nonno paterno della scrittrice, infatti, era stato insegnante del futuro scrittore.

<sup>4</sup> Le finestre del cui appartamento varsaviese però, ci ricorda Bąk (1973: 7), si affacciavano sul monumento eretto a Copernico nel 1830, opera di Bertel Thorvaldsen.

<sup>5</sup> Si vedano a questo proposito Stoff 1990: 152-158; Prus 1949: 79-136.

cui si intesse l'intreccio de *La bambola*, dove lo scienziato Geist svolge un ruolo di deuteragonista rispetto all'esaltato e confuso Stanisław Wokulski: il tema della 'navigazione dell'aria' fu bruscamente abbandonato a causa della convinzione – dello scienziato così come dell'autore – che l'umanità non fosse pronta a fare un uso benefico di una simile invenzione.

Posto ai margini della letteratura realistica, in Polonia il tema della scienza sembra essere stato ritenuto passibile di una più complessa elaborazione nell'ambito della fantascienza. Il fallimento di Bolesław Prus, in ogni caso, era stato anticipato da quello dello stesso Adam Mickiewicz, al quale va attribuito il primo tentativo di scrivere un testo letterario compiutamente fantascientifico, di cui oggi conosciamo soltanto il titolo: *Historia przyszłości* (*Storia del futuro*)<sup>6</sup>. L'idea dello scrittore era quella di mostrare le conseguenze che l'egoismo materiale e il razionalismo avrebbero avuto «per il futuro dell'umanità, per il destino di intere nazioni» (Stoff 1990: 145). Il romanzo si sarebbe presentato come una relazione storica e al contempo una previsione delle invenzioni che avrebbero caratterizzato l'esistenza umana in un futuro più o meno prossimo. Dagli scarsi dati in nostro possesso, sappiamo che lo scrittore polacco aveva immaginato un'opera ancor più ricca di motivi tecnici di quelle di Jules Verne, ciascuna incentrata su una singola innovazione tecnologica. Gli intenti di Mickiewicz, d'altro canto, sembrano essere stati marcatamente critici, e tutt'altro che apologetici, rispetto al tema di un progresso destinato a disumanizzare il futuro. Stante la distanza dell'autore da ogni forma di 'ottimismo scienziata', con la sua *Storia del futuro* Mickiewicz avrebbe inteso dare vita a una distopia antitecnologica, prima ancora che si fosse manifestata un'utopia positiva<sup>7</sup>.

Ha osservato uno dei maggiori studiosi della fantascienza polacca, Andrzej Stoff, che soltanto in un'atmosfera contrassegnata da un reale interesse per i progressi della scienza e della tecnica e da un risveglio dell'immaginazione dovuto ai risultati ottenuti si sarebbero potute cristallizzare quelle convenzioni artistiche che avrebbero fatto dei motivi tecnici e scientifici autentico materiale su cui incentrare le opere letterarie<sup>8</sup>. In una certa

<sup>6</sup> Dell'intenzione di Adam Mickiewicz di scrivere in francese un romanzo di fantascienza sappiamo da alcune lettere di Antoni Edward Odyniec inviate a Julian Korsak nella primavera/estate del 1829 (Stoff 1990: 144-152). Oggi disponiamo soltanto di alcuni frammenti autografi scritti in polacco, risalenti al 1835 (Skwarczyńska 1962: 69).

<sup>7</sup> Wiktor Weintraub (1963: 233) ha corretto la definizione data a suo tempo all'opera da Władysław Mickiewicz («racconto umoristico e profetico», cfr. Skwarczyńska 1962: 70), connotandola come testo di carattere «fantastico e satirico», dalle finalità prevalentemente politiche.

<sup>8</sup> «Tylko w atmosferze rzeczywistych zainteresowań postęпами nauki i techniki, w rozbudzeniu wyobraźni dotychczasowymi osiągnięciami, w przeczuciu roli, jaką te dziedziny działalności człowieka mogą zagrać w przyszłości, możliwe było wykrystalowanie konwencji, która z motywów technicznych i naukowych czyniła istotną materię treściową utworów». Stoff 1990: 143.

misura, questo sarebbe stato possibile soltanto quando la letteratura polacca avrebbe accantonato la ‘questione nazionale’, basilare per quel ‘mandato sociale’ di cui si sentivano investiti tanto gli scrittori romantici quanto quelli positivisti. Ai nostri giorni, Stanisław Lem avrebbe riassunto la questione sostenendo che la letteratura polacca per due secoli era stata incaricata di svolgere una funzione che nessuna letteratura sarebbe in grado di adempiere: immaginarsi operante all’interno di uno stato sovrano a dispetto della sua non-esistenza (Bereś 1987: 167).

Il secondo conflitto mondiale offrì all’attenzione degli scrittori polacchi il problema della supposta neutralità della scienza a fronte delle sue effettive responsabilità morali. Zofia Nałkowska, raccogliendo le testimonianze dei sopravvissuti alla Shoah, denunciò il ruolo svolto dagli scienziati tedeschi nella messa a punto dei metodi per lo sfruttamento industriale delle risorse economiche provenienti dallo sterminio degli ebrei e degli oppositori politici. Tali operazioni, infatti, erano state mascherate come procedimenti utili al progresso della scienza (per esempio, nel caso dell’impiego dei cadaveri dei condannati a morte per la stesura di atlanti anatomici sempre più dettagliati)<sup>9</sup>. Dal canto suo, il drammaturgo Leon Kruczkowski – nella *pièce Niemcy (I tedeschi, 1949)* – segnalava l’ipocrisia di tanti uomini di scienza che – a fronte di un rifiuto morale per la figura e i metodi di Adolf Hitler – si erano ostentatamente disinteressati dell’utilizzo a fini bellici del frutto delle loro ricerche.

Un risultato collaterale degli esiti politici del secondo conflitto mondiale fu sicuramente una nuova rottura – dopo quella positivista – con il paradigma romantico della letteratura polacca, avvenuta sotto gli auspici del ‘realismo socialista’ nella sua accezione ždanoviana, che in Polonia prese piede a partire dal congresso dell’Unione degli scrittori polacchi tenutosi a Stettino nel gennaio del 1949. Anche se gli assunti ufficiali della dottrina volevano contrapporre alla ‘scienza borghese’ (ovvero all’umanesimo liberale) una cultura tecnica, in realtà, la presa di distanza dall’irrazionalismo romantico sarebbe potuta avvenire soltanto nel quadro di una rivalutazione complessiva del pensiero scientifico. La figura di Maria Skłodowska Curie divenne il simbolo di una ricerca portata avanti nel nome di ideali collettivi come il miglioramento delle condizioni di vita delle masse operaie e contadine. Wisława Szymborska metteva in bocca ai protagonisti di *Miłość Marii i Piotra Curie (L’amore di Maria e Pierre Curie)*, componimento poetico inserito nella raccolta ‘socialrealista’ *Dłatego żyjemy (Viviamo per questo)* e destinato a non essere mai più ripubblicato: «Maria, il nostro sforzo non è stato inutile / Pierre, comprendo la parola: è insieme». Maria Skłodowska diviene un esempio di rinuncia alla dimensione individuale e intuitiva della ricerca in

---

<sup>9</sup> Si veda in particolare il racconto *Profesor Spanner* di Zofia Nałkowska (1946).



nome del mandato sociale: dopo la morte di Pierre tratterà «una dura linea retta / che si ergerà verso la vetta», soffocando lacrime che offuscherebbero le cifre dei suoi calcoli<sup>10</sup>.

Fra i cantori del ruolo sociale della scienza si schierò lo scrittore Stanisław Lem, che in seguito avrebbe acquisito fama planetaria grazie ai suoi romanzi di fantascienza. Eccezion fatta per alcuni racconti di *science fiction* pubblicati su rivista subito dopo la guerra, gli esordi letterari di Lem si connotano come narrazioni realistiche, nella misura in cui possano essere definite tali opere ispirate alla poetica ždanoviana. Nella *pièce* teatrale *Jacht Paradise*, scritta nel 1951 a quattro mani con Roman Hussarski, troviamo riuniti, su una lussuosa imbarcazione da diporto in navigazione nelle acque del Pacifico, un generale del Pentagono, un rappresentante del complesso militare industriale statunitense, un regista hollywoodiano e un fisico che non solo ha firmato il cosiddetto 'appello di Stoccolma', ma anche scritto personalmente a Stalin, invitandolo a rivolgersi per radio all'umanità intera, così da caldeggiare la causa della convivenza pacifica. Lem pone il suo fisico americano al centro di una trama politica dove a tirare i fili sono 'partigiani della pace' dall'indubbia matrice comunista ed est europea: l'appello per la messa al bando delle armi nucleari, diffuso nella primavera del 1950, aveva infatti come primo firmatario Frédéric Joliot-Curie, marito della figlia di Maria Skłodowska, Irène, e con lei vincitore del premio Nobel per la chimica nel 1935. Può valer la pena ricordare che, proprio a causa del suo impegno pacifista, Frédéric Joliot-Curie avrebbe ricevuto il premio Stalin nel 1951 e, sempre nello stesso anno, il dottorato *honoris causa* all'università Jagellonica di Cracovia. La figura del fisico serve a Lem per denunciare le ingerenze nella ricerca operate – nel 'marcio occidente' – dal grande capitale e dai centri di potere militare, ma di fatto svolge una funzione propagandistica ancora più smaccata ed erroneamente strumentale<sup>11</sup>. Nella conclu-

<sup>10</sup> «Mario, nasz trud niedaremny / Piotrze, rozumiem słowo: razem»; «Rysuje twardą linię prostą. / Ta linia w górę będzie rosła». Szymborska 1954: 37-39. Nei versi di un altro poeta polacco successivamente insignito del premio Nobel, Czesław Miłosz (1993: 230-234), sembra potersi scorgere – ben prima che i dettami dell'estetica ždanoviana divenissero imperativi anche sulle rive della Vistola – il presentimento di una simile subordinazione della scienza (e della poesia) a fini ideologici e di propaganda. Troviamo in *Dziecię Europy (Fanciullo d'Europa, datato «New York 1946»*, pubblicato nella raccolta *Światło dzienne, Luce diurna* 1953): «Le labbra enuncianti l'esperimento non sappiano / Delle mani che stanno falsando l'esperimento. / Le tue mani falsanti l'esperimento non sappiano / Delle labbra che stanno enunciando l'ipotesi». («Niech nie wiedzą usta wypowiadające hipotezę / O rękach, które właśnie wypowiadają hipotezę / Niech nie wiedzą twoje ręce fałszujące eksperyment / O ustach, które właśnie wypowiadają hipotezę»).

<sup>11</sup> Lem finisce col riprendere un *topos* della letteratura romantica polacca, facendo del suo fisico una sorta di infiltrato delle forze progressiste all'interno dello schieramento militar-industriale statunitense, così da provocarne il fallimento dei piani bellicisti. È abbastanza evidente il riferimento alla figura di Konrad Wallenrod, il lituano che porta alla disfatta i cavalieri teutonici di cui è gran Maestro, eternata da Adam Mickiewicz nel suo poema del 1828.

sione della *pièce*, infatti, lo scienziato annuncia trionfalmente che «talvolta, ancora più importante di una scoperta, è la possibilità di far sapere che quella scoperta non è realizzabile»<sup>12</sup>. Per il maggior sollievo del pubblico, la prima di *Jacht Paradise*, tenutasi il 17 aprile del 1951, si concludeva con un autentico *coup de théâtre*: nonostante le macchinazioni del Pentagono e i mille ricatti con cui i generali statunitensi avevano cercato di sfruttare a fini militari la ricerca nucleare, la bomba all'idrogeno non sarebbe mai stata realizzata. In questo, Lem non si rivelò certamente buon profeta: la prima bomba al deuterio liquido verrà fatta detonare dagli americani il 1 novembre 1952, mentre i sovietici faranno esplodere il loro ordigno all'idrogeno il 12 agosto 1953.

Un simile incidente di percorso avrebbe potuto essere considerato scusabile, se in un suo racconto di poco successivo – *Topolny i Czwartek* (contenuto nella raccolta *Sezam, Sesamo* 1954) – Lem non avesse voluto celebrare le gesta di un ipotetico scienziato polacco, Topolny, volitivamente intenzionato a superare le difficoltà della sintesi di un nuovo elemento, lo 'stellar', là dove i suoi colleghi statunitensi avevano invece – frettolosamente e irresponsabilmente – gettato la spugna:

Urey, Thurstone e Wring sono scienziati di vaglia. [...] Sostengono che la sintesi sia impossibile. Forse che Heisenberg, uno dei più grandi fisici del xx secolo, non aveva dichiarato ai suoi assistenti durante l'ultima guerra che non sarebbe stato possibile sintetizzare un quantitativo rilevante di plutonio? E gli ingegneri che nel corso del xix secolo sostenevano che non sarebbe stato possibile far volare una macchina più pesante dell'aria, non erano forse specialisti di prim'ordine?<sup>13</sup>.

A chiederselo, retoricamente, è il professor Siołło, nella prima parte del racconto (*Zaczarowanie Topolnego, La fascinazione di Topolny*), allorché afferma che «la cosa peggiore nella scienza è un'eccessiva sicurezza di sé [...] che spesso sfocia nel dogmatismo»<sup>14</sup>. Il giovane scienziato polacco sarà invece capace di addivenire alla sintesi dello 'stellar' (un elemento transuranico ca-

<sup>12</sup> «Czasem od samego odkrycia donoślejsze jest wykazanie, że nie można go zrealizować». Hussarski – Lem 1951: 76.

<sup>13</sup> «Urey, Thurstone czy Wring to wybitni fachowcy. [...] Powiadają, że synteza niemożliwa. Ale czy Heisenberg, jeden z największych fizyków xx wieku, nie oświadczył swoim asystentom w czasie wojny, że masowa synteza plutonu nie jest możliwa? A inżynierowie, którzy w xix wieku uznali, iż nie będzie można zbudować cięższej od powietrza maszyny latającej, nie byliż to znamienici specjaliści?». Lem 1954: 14.

<sup>14</sup> «Najgorszą rzeczą w nauce jest zbyt wielka pewność siebie, [która] łatwo przeradza się w dogmatyzm». *Ibidem*.

pace di emettere energia atomica a una temperatura di appena 2.000 gradi centigradi), con conseguenti inimmaginabili benefici per l'umanità intera, grazie a un'intuizione scaturita da una riflessione sul 'paradosso dei due gemelli' che – abbastanza inopinatamente – Lem sembra attribuire a Hermann Weyl, quando in genere a tale proposito si fanno i nomi di Albert Einstein, Paul Langevin e Max von Laue.

Vi è indubbiamente, nel racconto, una velata critica al metodo induttivo: Topolny – spiega sempre il professor Siołło – «[...] non riuscendo a trovare una soluzione nella sfera dei fatti come si erano presentati fino a quel momento, sul piano della semplice esperienza, l'ha abbandonata, è volato in cielo ed è tornato sulla Terra con la sua incommensurabile conquista»<sup>15</sup>. Quello che però più preme a Lem è sottolineare come il metodo sperimentale – se correttamente applicato – sia l'unico che consenta di interpretare i fenomeni naturali evitando i rischi derivanti dalla soggettività. L'*alter ego* di Topolny è il protagonista della seconda parte del racconto, tendenziosamente intitolata *Cud Czwartka (Il miracolo di Czwartek)*. Czwartek, infatti, non riesce a trovare una spiegazione scientifica per un fenomeno 'paranormale' cui ha assistito, ma il professor Siołło – in base a una attenta lettura dei dati empirici – riuscirà a dimostrarne la natura fisica. Lem sembra intraprendere una polemica più personale che politica contro la visione romantica del mondo: «L'uomo, soprattutto se scienziato, deve essere sempre in grado di esercitare un controllo sui concorsi di circostanze, anche i più improbabili, e sbrogliarli scartando le apparenze per mettere a nudo le vere cause dei fenomeni»<sup>16</sup>, spiega il suo *porte-parole*, il professor Siołło. «Se non avessi trovato alcun fattore fisico misurabile per spiegare un fenomeno apparentemente inspiegabile – sentenza Siołło – avrei cominciato a dubitare: non nella scienza, bensì in me stesso!»<sup>17</sup>.

A contrastare l'operato dell'uomo di scienza fedele ai principi del materialismo dialettico, non ci sono solo pregiudizi irrazionali e una accondiscendenza tutta polacca per le istanze metafisiche, ma anche – è ovvio – i colleghi asserviti all'imperialismo capitalista, pronti a carpire ogni segreto. In questo caso, lo scienziato progressista è tenuto a dimostrare la propria superiorità morale attraverso un *autodafé* che non solo impedisca agli alfieri della reazione di entrare in possesso dei risultati del suo lavoro, ma impar-

<sup>15</sup> «Topolny nie mogąc znaleźć rozwiązania w sferze dotychczasowych faktów, w płaszczyźnie zwykłych doświadczeń, porzucił ją, poleciał w niebo i wrócił na Ziemię – już ze swoją wielką zdobyczą». Ivi: 30.

<sup>16</sup> «Człowiek, a uczony w szczególności, jest od tego, aby panować nad zbiegami okoliczności, żeby je rozsupływać, odrzucać pozory i odkrywać przyczyny zjawisk!». Ivi: 44.

<sup>17</sup> «Gdybym nie znalazł żadnego czynnika fizycznego, żadnej przyczyny zdolnej wyjaśnić to zjawisko, zacząłbym wątpić, ale nie w naukę, kolego Czwartek. Zwątpiłbym raczej w siebie». Ivi: 45.

tisca loro anche una lezione di deontologia professionale. Il protagonista del racconto *Krzyształowa kula* (*La sfera di cristallo*) è una singolare ipostasi entomologica di Frédéric Joliot Curie. Costui non dovrà faticare troppo per smascherare il collega statunitense, intenzionato a sfruttare ai fini di una guerra batteriologica i suoi studi sui processi simbiotici tra batteri e formiche. Chardin brucia di fronte a Wheeler i quaderni in cui sono raccolti i risultati di anni di osservazioni ed esperimenti, spiegandogli che lo ha fatto non solo per impedire un loro uso bellico: «Voglio che tu porti sempre con te il ricordo di Jacques Chardin, scienziato francese, per il quale nella vita non c'è nulla di più prezioso del suo lavoro e che per te ha bruciato il frutto di sei anni di ricerche!»<sup>18</sup>. Memore dell'abnegazione di cui è capace un vero scienziato, Wheeler finirà auspicabilmente per conoscere il beneficio del dubbio, quando in futuro gli verrà offerto di commettere un nuovo attentato contro il genere umano<sup>19</sup>.

Il romanzo *Astronautci*, la prima opera di fantascienza pubblicata da Stanisław Lem nel 1951 (tradotto in italiano col titolo di *Pianeta morto*, 1963), al di là di un omaggio agli orientamenti ideologici correnti, vede lo scrittore soffermarsi sull'analisi delle modalità di indagine proprie del metodo sperimentale<sup>20</sup>. Si tratta di una narrazione di solido impianto positivista, ancorata al principio della necessità di chiarire quali siano i presupposti scientifici sottesi ai futuri avanzamenti tecnologici. Oggi può far sorridere la circostanza che il combustibile nucleare dell'astronave destinata a portare

<sup>18</sup> «Chcę, żebyś dobrze zapamiętał Jakuba Chardin, uczonego francuskiego, dla którego nie ma w życiu rzeczy cenniejszej nad jego pracę i który trud sześćoletnich badań spalił – dla ciebie!». Ivi: 84.

<sup>19</sup> Il tema della responsabilità morale dello scienziato per le conseguenze delle proprie ricerche è stato affrontato da Wisława Szymborska in un suo componimento di *Wszelki wypadek* (*Ogni caso* 1972), *Odkrycie* (*Scoperta*): «Credo nella grande scoperta. / Credo nell'uomo che farà la scoperta. / Credo nello sgomento dell'uomo che la farà. / Credo nel pallore del suo viso, / nella sua nausea, nel sudore gelato sul suo labbro. / Credo nei suoi appunti bruciati, / ridotti in cenere, / bruciati fino all'ultimo [...] Credo nella mano che non si presta, / credo nella carriera spezzata, / credo nel lavoro di molti anni sprecato. / Credo nel segreto portato nella tomba». («Wierzę w wielkie odkrycie. / Wierzę w człowieka, który dokona odkrycia. / Wierzę w przestrach człowieka, który dokona odkrycia. / Wierzę w bładość jego twarzy, / w mdłości, w zimny pot na wardze. / Wierzę w spalenie notatek, / w spalenie ich na popiół, / w spalenie co do jednej [...] / Wierzę w nieprzyłożoną rękę / wierzę w złamaną karierę, / wierzę w zaprzeczoną pracę wielu lat. / Wierzę w sekret zabrany do grobu». Szymborska 2009: 293-295). Anna Legeżyńska (1996: 26-28) ha visto in questa poesia un intento autopolemico, espresso dalla ripresa degli stilemi della lirica mobilitante e militante del realismo socialista. Alla luce di una simile osservazione, si potrebbe anche ipotizzare che, nel racconto di Lem, l'intervento esterno di Wheeler sia semplicemente servito a Chardin per prendere coscienza delle implicazioni etiche delle sue ricerche, così che l'*autodafé* dello scienziato sarebbe autoimposto. Per quanto riguarda l'immagine della «mano che non si presta», si veda la già citata poesia *Dziecię Europy* di Czesław Miłosz.

<sup>20</sup> In italiano, per quel che riguarda gli aspetti ideologici di *Astronautci*, si veda il saggio di Monika Woźniak (2008).

i protagonisti su Venere si chiami Communium, elemento appartenente alla serie degli attinoidi, sintetizzato nel 1997 con numero atomico 103. Può essere interessante ricordare come – allo stato dell'arte – 103 sia la posizione sulla tavola di Mendeleev del Laurenzio, sintetizzato dieci anni dopo l'uscita del romanzo, nel 1961, e a cui fu dato il nome dell'inventore del ciclotrone. Il metodo per il confinamento del flusso di deuteroni emesso dalla fissione del Communium sarebbe stato quello elettromagnetico escogitato per la separazione degli isotopi dal fisico russo Pëtr Kapica, grazie al quale l'URSS realizzò nel 1947 un primo reattore nucleare, sia pur di potenza estremamente limitata. Il riferimento a Pëtr Kapica era tutt'altro che neutro perché, come ricorderà lo stesso Lem anni dopo, il brillante fisico nucleare, premio Nobel nel 1978, a suo tempo era stato uno dei pochi scienziati capaci di tenere testa all'onnipotente capo del НКВД, Lavrentij Berija, rifiutandosi di lavorare al progetto dell'atomica sovietica (Fiałkowski 2000: 92; Graham 1993: 201-212)<sup>21</sup>.

Da un punto di vista ideologico, il testo era meno manicheo del coevo *Jacht Paradise*: quando uscì, l'esplosione della prima atomica sovietica – avvenuta nel 1949 – e le notizie relative alle ricerche condotte sulla bomba all'idrogeno prospettavano l'annientamento totale del pianeta come esito ultimo di un conflitto termonucleare. Lem trasferisce su Venere l'ammoneimento contro le conseguenze della corsa agli armamenti: gli astronauti eponimi troveranno un pianeta da cui è scomparsa ogni traccia di vita, proprio a causa di un conflitto in cui sono state impiegate armi di devastante potenza, inizialmente progettate per un attacco contro la Terra. *Astronauci* – che si apriva pur sempre con una commossa descrizione dei raggiungimenti ottenuti dall'umanità dopo che «[l']ultimo regime capitalistico era già stato abolito da molti anni»<sup>22</sup> – ricevette dure critiche dai guardiani dell'ortodossia ideologica. Zofia Woźnicka, *protégée* della celebre scrittrice Maria Dąbrowska, attaccò Lem per aver dimostrato «scarsa coscienza di classe»<sup>23</sup>; lo scrittore Antoni Słonimski prese invece le difese dell'autore, osservando ironicamente che, qualora la lotta di classe si fosse effettivamente estesa al cosmo, su Venere ci sarebbe già stato un Partito Comunista che avrebbe mobilitato le masse contro i progetti di aggressione imperialista alla Terra<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> Per un'interessante bibliografia di testi su Pëtr Kapica, cfr. Graham 1993: 301.

<sup>22</sup> Lem 1963: 17. «Wiele lat już minęło od upadku ostatniego państwa kapitalistycznego». Lem 1957: 19.

<sup>23</sup> In realtà, Woźnicka aveva affermato che il romanzo di Lem «non giungeva al nocciolo del vero umanesimo», dal momento che non indicava concretamente il nemico di classe, evitando di raffigurare i venusiani. Cfr. Wójcik 1987: 87-88; Fiałkowski 2000: 64.

<sup>24</sup> Ha giustamente osservato Andrzej Wójcik (1987: 84) che – dal punto di vista della contemporaneità – «grazie all'immagine di un mondo utopistico e pacificato, prospettando la possibilità di una tecnica al servizio dell'uomo e pertanto di un imminente trionfo del comunismo, Lem aveva realizzato nel suo romanzo tutti i presupposti ideologici del realismo socialista sanciti

Nel complesso, la cornice ideologica del romanzo sembra oggi un puro pretesto per sottolineare l'importanza del metodo scientifico ai fini di una corretta interpretazione dei dati della realtà, soprattutto per quanto riguarda l'esplorazione di nuovi mondi. Lem esprime la convinzione che in epoca contemporanea le scoperte scientifiche possano essere esclusivamente frutto di uno sforzo collettivo che non lasci spazio al caso o all'improvvisazione. «Dietro ai nomi eternati dalle grandi scoperte – dice uno dei suoi personaggi – è concentrato – come nel fuoco di una lente di ingrandimento – il lavoro da formiche di migliaia di ricercatori anonimi. È il loro apporto che ha permesso a uno scienziato in un momento di ispirazione di trovare la soluzione a uno dei tanti misteri che ci circondano»<sup>25</sup>. Da una parte, Lem non può esimersi dal prestare un omaggio formale ai principi del materialismo dialettico con dichiarazioni del tipo «Nel nostro mondo non c'è altra fede all'infuori di quella nell'uomo e nessun'altra immortalità al di fuori di quella scolpita su questa pietra [la formula  $E = mc^2$ ; L.B.]»<sup>26</sup>, dall'altra – però – esprime la convinzione che chi si trovi a sondare l'ignoto debba evitare concessioni a un male inteso pensiero induttivo: «Se non sappiamo distinguere tra essenziale e casuale, importante e irrilevante, il nostro comportamento finirà con l'essere dettato da scoperte di circostanza e false ipotesi», come afferma lo scienziato Lao Chu, evidentemente intenzionato a non ripetere l'errore del tacchino 'induttivista' di Bertrand Russell<sup>27</sup>.

Un concetto sui cui Lem torna spesso, nel romanzo, è quello della responsabilità morale che deve sempre indirizzare le scelte degli scienziati: «Noi, gli scienziati, siamo al servizio della società – troviamo all'inizio del libro – esattamente come ogni altro suo componente. Siamo pari tra pari, ma a noi una cosa è stata concessa in maggior misura: la responsabilità»<sup>28</sup>.

---

al congresso dell'Unione degli scrittori che si era tenuto a Stettino [nel 1949; L.B.]. («Tworząc obraz zjednoczonego, utopijnego świata, przedstawiając możliwości uległej człowiekowi techniki i perspektywę rychłego zwycięstwa komunizmu Lem zrealizował w swojej powieści wszelkie założenia wszechogarniającego po szczecińskim zjeździe ZLP socrealizmu»).

<sup>25</sup> «[...] w nazwiskach unieśmiertelnionych największymi odkryciami skupiony jest jak w soczewce mrówczy trud tysięcy bezimiennych badaczy. Ich praca pozwoliła komuś w chwili natchnienia pojąć i wyjaśnić jedną z tych nieprzeliczonych zagadek, które nas otaczają». Lem 1957: 192s. La traduzione è mia [L.B.], dal momento che il testo dell'edizione italiana (Lem 1963: 159) diverge in misura eccessiva dall'originale polacco.

<sup>26</sup> *Ibidem*. «W naszym świecie nie ma innej wiary, prócz wiary w człowieka i innej nieśmiertelności prócz takiej, jaka jest wryta na tym kamieniu [ $E = mc^2$ ]». Lem 1957: 193.

<sup>27</sup> «Jak długo nie wiemy, co jest istotne, a co przypadkowe, co główne, a co nieważne, zachodzi obawa, że postępowanie narucić nam mogą okolicznościowe znaleziska i fałszywe hipotezy». Ivi: 236. Anche in questo caso la traduzione è mia [L.B.], dal momento che la traduzione italiana (Lem 1963: 195) travisa il testo originale. Un riferimento alle posizioni di Russell sull'induzione può essere ravvisato anche nelle difficoltà affrontate da Ilion Tychy nell'accertare la vera natura del pianeta Enteropia/Encja (vedi oltre).

<sup>28</sup> «My, uczeni, służymy społeczeństwu, jak wszyscy jego członkowie. Jesteśmy równi wśród równych, ale jedno jest nam dane szcudrzej niż innym. Odpowiedzialność». Lem 1957:

A questo tema Stanisław Lem torna in un altro romanzo di fantascienza, *Eden*, del 1958, ma pubblicato l'anno successivo. Opera di fantascienza *sui generis* se – come è stato osservato (Stoff 1983: 72) – l'autore non sembra interessato a rappresentarvi una civiltà aliena, quanto i meccanismi di acquisizione della conoscenza. Sui due versanti di quello che è di fatto un mancato incontro di culture, gli scienziati terrestri esemplificano le difficoltà che sottendono i procedimenti epistemologici là dove ci si trova di fronte all'ignoto, mentre i loro colleghi di Eden sono al centro di un discorso concernente le modalità di circolazione o piuttosto di mancata circolazione delle informazioni. In questo senso, la critica dell'epoca del 'disgelo' ha voluto leggere *Eden* come uno dei tanti testi in cui gli scrittori polacchi avevano avviato una 'resa dei conti' con il dogma della subordinazione della scienza e della cultura alle istanze partitiche. Nella società di Eden, governata da un'autorità senza nome subentrata a quella personalità che era stata 'al timone' per tanto tempo, chi detiene il potere è in grado di bloccare il flusso delle informazioni, in primo luogo quelle relative a esso. Non è difficile scorgere in tutto ciò allusioni al totalitarismo di stampo sovietico. Così come non lo è quando veniamo a sapere che su Eden i depositari di un eccesso di informazioni vengono segregati in «microgruppi isolati» e costretti a interagire solamente tra di loro (Lem 1968: 235). L'affermazione che su Eden «la biologia assume [...] una connotazione particolare [...] direi quasi [...] dottrinale» e che «probabilmente ha carattere religioso» finiva con lo svelare appieno la natura esopica della narrazione<sup>29</sup>. Oggi però sembra più rilevante il problema epistemologico, posto da Lem in chiave di assuefazione al pregiudizio: uno dei personaggi, quello più portato alla comprensione empatica dell'«altro», si rende conto che gli astronauti stanno analizzando la realtà del pianeta secondo una griglia interpretativa portata con sé dalla Terra, espressione di un sistema concettuale elaborato nel linguaggio dalla loro cultura: «C'è campo per facili analogie», osserva il dottore<sup>30</sup>. A fronte di una civiltà autoctona che non vuole o non può entrare in contatto con gli esploratori, ogni tentativo di acquisire informazioni a suo riguardo si connota come un atto di ostilità, così che l'unica alternativa possibile sembra essere una pacifica

53. Si tratta nuovamente di una traduzione mia [L.B.], perché il testo in Lem 1963 si allontana eccessivamente da quello originale.

<sup>29</sup> Lem 1977: 275. «[...] biologia [...] ma u nich osobliwy charakter, jak gdyby doktrynalny [...] Możliwy, że religijny». Lem 1968: 231. Subito dopo la guerra, Stanisław Lem curò la rassegna stampa della rivista «Życie nauki» («La vita della scienza»), cercando di dare spazio alle posizioni degli avversari delle teorie di Trofim Denisovič Lysenko («un mucchio di idiozie spaventose»), correndo seri rischi di conseguenze disciplinari; cfr. Fiałkowski 2000: 62s.

<sup>30</sup> «I naturalnie znowu jest pole do robienia łatwych analogii». Lem 1968: 198. Anche in questo caso, la traduzione italiana è mia [L.B.].

rinuncia alla conoscenza. Lem riesce a uscire da questa *impasse* narrativa ed epistemologica grazie a un vero e proprio *deus ex machina*, uno scienziato di Eden che decide di infrangere il divieto di entrare in contatto con gli umani, spinto dalla sete di conoscenza. Ma l'impossibilità di un reale contatto tra le due civiltà è ribadita, nonostante o forse proprio a causa di quella forma di responsabilità morale che Lem associa all'abnegazione dello scienziato. Il fisico si espone volontariamente alle radiazioni della polvere radioattiva che ha contaminato l'astronomo di Eden non per un 'umanistico' altruismo, bensì per convincerlo dell'urgenza – di fronte alla fine imminente – di trasmettere agli umani il proprio sapere sul funzionamento della vita sociale sul pianeta<sup>31</sup>. Ben lungi dal riecheggiare l'eroismo più o meno consapevole di Maria Skłodowska Curie, la scelta del fisico dimostra che in determinate circostanze l'acquisizione del sapere equivale a un atto di violenza, di cui farà le spese lo scienziato di Eden, intenzionato a morire sul suo pianeta, piuttosto che a 'guarire' sulla Terra.

Uno dei personaggi di *Eden* afferma che sarebbe in grado di fornire tre o quattro interpretazioni diverse degli avvenimenti cui ha assistito, senza sapere con certezza quale potrebbe essere corretta (ivi: 205). Il romanzo *Wizja lokalna* (*Visione locale*, 1983) fonda i suoi presupposti narrativi proprio sul principio della polisemia interpretativa<sup>32</sup>. Un procedimento applicato al mondo rappresentato nell'opera di Lem, dal momento che si tratta di una sorta di 'rettifica a mezzo stampa' del precedente racconto *Podróż czternasta* (*Viaggio quattordicesimo*), che aveva come protagonista lo stesso Ilion Tychy (Lem 1982: 128-154). In *Wizja lokalna*, infatti, l'astronauta scopre che un pianeta visitato nel corso dei suoi viaggi non era altro che una sorta di gigantesco 'parco a tema', un vero e proprio satellite artificiale realizzato al fine di dirottare l'attenzione dei viaggiatori galattici. Stabilire che cosa sia realmente Enteropia, questo il nome dal pianeta visitato, ovvero Encja – il pianeta che vi si maschera dietro – si rivelerà praticamente impossibile, perché i dati di cui dispone Tychy derivano dalle versioni divergenti attribuite alla evoluzione biologica prima e a quella storica poi dalle diverse civiltà che lo popolano. La stessa esperienza empirica, la 'visione locale', non sarà di alcun aiuto,

---

<sup>31</sup> Può essere interessante notare come in *Eden* Lem sviluppasse in negativo il motivo 'skłodowskiano' dell'abnegazione dello scienziato, affrontato in modo più problematico e aperto nel racconto *Dzieje jednego odkrycia* (*Storia di una scoperta*, 1946). Qui il giovane scienziato Krzysztof, intenzionato a combattere il cancro attraverso l'impiego di raggi X, si espone volontariamente a una dose eccessiva di radiazioni, rischiando di vanificare l'intero procedimento di scoperta attraverso la prematura scomparsa dello scopritore stesso. Cfr. Lem 1946: 16s.

<sup>32</sup> Il romanzo non è stato tradotto né in italiano, né in inglese, probabilmente a causa dei continui *pastiches* linguistici legati al carattere flessivo del polacco. Si tratta di uno dei testi letteristici in cui Lem ha affrontato in modo più diretto e approfondito questioni di filosofia della scienza, affidandosi alle riflessioni parzialmente apocriefe di figure come Bertrand Russell, Karl Popper, Paul Feyerabend. Cfr. Lem 1983: 166-192.



dal momento che – per dirla con Wittgenstein – «i limiti del mio linguaggio sono i limiti del mio mondo». Cosicché per Ilion Tychy non è possibile dare una definizione univoca del significato della parola «kurdel», che ha tanti significati quante sono le culture linguistiche che la connotano ideologicamente. L'*impasse* epistemologica, d'altra parte, non riguarda solo il singolo individuo. Su Encja tutto sembra essere già studiato: l'unico campo rimasto aperto alla ricerca è quello dell'ignorantica, che deve stabilire che cosa non si sa, al fine di scoprirlo. Sapere bene ciò che non si sa significa sapere già qualcosa a proposito di ciò che si saprà domani: in questo senso – spiega Lem – l'ignorantica è affine alla futurologia, esattamente il campo di cui lo scrittore si è occupato per una vita<sup>33</sup>. D'altra parte, per stabilire che cosa si ignori, occorre essere in grado di verificare che cosa si conosce, ed è necessario quindi rintracciare e ricostruire tutte le informazioni in nostro possesso. Per farlo, su Encja nasce una nuova disciplina, la ariannologia, che elabora metodi per la ricerca delle informazioni attraverso la ricerca di metodi per la ricerca dei metodi per la ricerca delle informazioni, per mezzo di una ricerca di metodi per la ricerca di metodi per la ricerca dei metodi per la ricerca delle informazioni, in una progressione algebrica che tende all'infinito, in un *continuum* il cui unico possibile approccio è la trascendenza. In fondo – glossa lo sconcertato narratore – sembra che su Encja chi abbia perso un cucchiaino d'argento non possa pensare di ritrovarlo senza prima costruire un sistema perfetto per il rinvenimento del tutto, sebbene la sua natura strettamente teorica lo renda inevitabilmente inadatto a ritrovare una cosa triviale come un cucchiaino. Trenta anni dopo l'uscita del romanzo, l'autore di un volumetto intitolato *Ignorance. How it drives science* ci spiega come – a fronte di un raddoppiarsi delle massa delle informazioni scientifiche ogni dieci anni – siamo passati dalle poche decine di opere pubblicate ai tempi di Newton al milione di nuove pubblicazioni dell'ultimo incremento. Al giorno d'oggi, osserva Stuart Firestein «working scientists [...] don't care all that much about facts»<sup>34</sup>. E non è certo difficile dare loro torto, se si pensa che l'alternativa a questa sorta di eterogenesi dei fini della scienza potrebbe essere la soluzione adottata

<sup>33</sup> «A przecież porządnie wiedzieć, czego się nie wie, to już dowiedzieć się niejednego o wiedzy przyszej, i od tej strony zrastała się ta gałąź [ignorantyki] z futurologią». Lem 1983: 93s. («Sapere con precisione che cosa non si sa significa sapere più di qualcosa su ciò che si saprà in futuro, così che questo ramo [dell'ignorantica; L.B.] finiva col coincidere con la futurologia»). Fin dal 1950, in un suo saggio intitolato *Sui compiti attuali e il metodo della letteratura di fantascienza* (vedi nota 35), Lem aveva voluto chiarire come lo scopo della letteratura di fantascienza fosse quello di prevedere il corso della storia sulla base di una conoscenza della contemporaneità e delle tendenze di sviluppo della scienza la più ampia possibile. In questo senso, l'unico metodo per verificare la validità di un romanzo fantascientifico consisterebbe in un riscontro con le teorie scientifiche che si avvereranno nel futuro. Cfr. Wójcik 1987: 94-100.

<sup>34</sup> Firestein 2013: 14. «Gli scienziati non si curano granché dei fatti». In italiano il volume è uscito da Bollati Boringhieri con il titolo *Viva l'ignoranza! Il motore perpetuo della scienza*.

dagli Enziani: incapaci di uscire dal labirinto della ricerca, dichiarano la fine della scienza sul loro pianeta<sup>35</sup>.

È vero, come ha osservato Jerzy Jarzębski, che nel trattamento delle diverse figure di scienziato Lem accorda la sua preferenza a coloro che, nella ricerca, impegnano «personalità ricche, pronte a impegnarsi nell'avventura della conoscenza senza preconcetti dettati dall'abitudine, ricorrendo invece alle emozioni, all'intero portato della memoria, delle sensazioni corporee, di suggestioni inconscie»<sup>36</sup>. Per quanto riguarda le diverse ipostasi professionali, in genere Lem sembra privilegiare la figura del medico-umanista, contrapponendola a quella dello scienziato-fanatico incapace di una qualunque riflessione morale sulle conseguenze etiche della sua ricerca. C'è però una conclusione di ambito più generale a cui si può giungere, ricavabile dall'intera parabola della narrativa di Lem. Se gli esordi hanno visto una sottolineatura – talvolta dogmatica – dell'importanza di acquisire una 'mentalità scientifica', presupposto imprescindibile per superare l'attitudine tutta polacca all'interpretazione irrazionale – più mistica che metafisica<sup>37</sup> – dei dati della realtà, gli ulteriori sviluppi della sua vicenda intellettuale e creativa hanno dimostrato come lo scrittore non fosse congiunturalmente interessato a orientamenti (pseudo)scientifici dettati da agende politiche, quali – ad esempio – il 'contributo' apportato da Lysenko alla biologia, ma esclusivamente ad anticipare un'immagine del futuro fondata sui presupposti ricavabili dalla conoscenza di ogni campo della scienza moderna. Alcune delle sue intuizioni, come quella dell'acquisizione del sapere come atto di violenza, o il possibile esito entropico del moltiplicarsi esponenziale dei

<sup>35</sup> Già nel suo manifesto programmatico *O współczesnych zadaniach i metodzie pisarstwa fantastyczno-naukowego*, pubblicato nel 1950 sulla rivista «Nowa Kultura» (39), Stanisław Lem si era posto il problema della sperequazione tra la produzione di informazioni e la possibilità di sistematizzarle, catalogarle e renderle disponibili: «la produzione mondiale di libri cresce in modo incomparabilmente più rapido del suo processo inverso, quello dell'invecchiamento dei libri e della loro rimozione dai fondi librari [...]. [S]i può pertanto affermare con sicurezza che arriverà il momento in cui [...] la Terra sarà un'immensa biblioteca e l'umanità intera sarà costretta a divenire una genia di bibliotecari». («[...] produkcja światowa książek wzrasta nieporównywalnie szybciej niż proces odrzutowy – 'starzenia się' książek i wycofywania ich z księgozbiorów [...]. [M]ożna bez trudu wykazać, że nastąpi czas w którym [...] cała Ziemia będzie po prostu jedną ogromną biblioteką i ludzkość będzie musiała się zmieniać wyłącznie w... bibliotekarzy». Cfr. Wójcik 1987: 95s.). A Lem interessava il problema delle soluzioni tecniche che sarebbero state adottate in futuro, ma è facile capire come *in nuce* si potesse già la questione della valenza entropica di un eccesso di informazioni.

<sup>36</sup> «W konsekwencji kroki naprzód, otwierające przed wiedzą naprawdę nowe regiony, zawdzięczamy nie jakimś biurokratyzowanym machinom badawczym, ale osobowościom bogatym, skłonnyim angażować się w przygodę poznania bez rutynowych uprzedzeń, za to z udziałem emocji, pełnego zakresu pamięci, cielesnych doznań, nieświadomych skojarzeń». Jarzębski 2003: 79.

<sup>37</sup> Troviamo in Bereś (1987: 169) una dichiarazione di Lem estremamente significativa a questo proposito: «Mi allontano da [Czesław; L.B.] Miłosz là dove la sua filosofia dell'uomo trascolora in mistica». («Rozstaję się z Miłoszem tam, gdzie jego filozofia człowieka przechodzi w mistykę»).

dati della ricerca, hanno trovato puntuale riscontro nei fatti. Lunghi dal nutrire un'ingenua fiducia nel ruolo salvifico della scienza, Lem vedeva come uno dei compiti principali della ricerca lo stabilire ciò di cui non siamo a conoscenza, così da sapere oggi quello che conosceremo domani<sup>38</sup>.

## Bibliografia

- Bąk Zb., 1973, *Mikołaj Kopernik w literaturze polskiej*, «Polonistyka» 25: 1-12.
- Bereś St., 1987, *Rozmowy ze Stanisławem Lemem*, Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- Fiałkowski T., 2000, *Świat na krawędzi. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Tomasz Fiałkowski*, Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- Firestein S., 2013, *Ignorance. How It Drives Science*, Oxford University Press.
- Graham L.R., 1993, *Science in Russia and the Soviet Union. A Short History*, Cambridge University Press.
- Hussarski R. – Lem St., 1951, *Jacht Paradise, sztuka w czterech aktach*, Warszawa, Czytelnik.
- Jarzębski J., 2003, *Wszechświat Lema*, Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- Kruczkowski L., 1949, *Niemcy*, Warszawa, Książka i wiedza.
- , 1950, *I tedeschi*, a cura di L. Salvini, Milano, Universale Economica.
- Legeżyńska A., 1996, *Wisława Szymborska*, Poznań, Rebis.
- Lem St., 1946, *Dzieje pewnego odkrycia*, «Tygodnik powszechny» 51-52: 16s.
- , 1954, *Topolny i Czwartek*, in *id.*, *Sezam i inne opowiadania*, Warszawa, Iskry.
- , 1957, *Astronauti. Powieść fantastyczno-naukowa*, Warszawa, Czytelnik. (1951)
- , 1963, *Il pianeta morto*, trad. di E. Strada Montiglio, Milano, Baldini e Castoldi.
- , 1968, *Eden*, Warszawa, Iskry.
- , 1977, *Pianeta Eden*, trad. di V. Costantini, Roma, Editori Riuniti.
- , 1982, *Podróż czternasta*, in *id.*, *Dzienniki gwiazdowe*, wydanie rozszerzone, Kraków, Wydawnictwo Literackie: 128-154.
- , 1983, *Wizja lokalna*, Kraków-Wrocław, Wydawnictwo Literackie. (1982)
- Mickiewicz A., 1955, *Romantyczność*, in *id.*, *Dzieła*, Tom I (Wiersze), Warszawa, Czytelnik: 105-107.
- , 1956, *Romanticismo*, in *id.*, *Pagine scelte*, a cura di G. Maver, introduzioni di B. Meriggi, R. Picchio e C. Verdiani, trad. di C. Verdiani, Milano, Italtpress: 59.
- Miłosz Cz., 1993, *Dzieci Europy (1953)*, in *id.*, *Wiersze*, Tom I, Kraków, Znak: 230-234.
- , 1983, *Poesie*, a cura di P. Marchesani, Milano, Adelphi, 1983: 45-48.
- Nałkowska Z., 1946, *Medaliony*, Warszawa, Czytelnik
- , 1955, *I ragazzi di Oswiecim*, a cura di B. Meriggi, Roma, Editori Riuniti.
- Prus B. (= A. Głowacki), 1890, *Lalka*, Warszawa, Nakład Gebethnera i Wolffa.

<sup>38</sup> «In other words, scientists don't concentrate on what they know, but rather on what they don't know», scrive Firestein (2013: 15; «in altre parole, gli scienziati non si concentrano su quello che sanno, piuttosto su quello che non sanno»).

- , 1949, *Sława*, in *id.*, *Nowele, opowiadania, fragmenty*, Tom III, Warszawa, Nakład Gebethnera i Wolffa: 79-136.
- , 1962, *La bambola*, a cura di A. Beniamino, Milano, Edizioni Paoline.
- Skwarczyńska St., 1962, *Kształt artystyczny drugiej wersji mickiewiczowskiej «Historii przyszłości»*, «Pamiętnik literacki» 53.1-2: 69-90.
- Stoff A., 1983, *Powieści fantastycznonaukowe Stanisława Lema*, Warszawa-Poznań-Toruń, Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- , 1990, *Lem i inni. Szkice o polskiej science fiction*, Bydgoszcz, Pomorze.
- Szyborska W., 1954, *Miłość Marii i Piotra Curie*, in *ead.*, *Dlatego żyjemy*, wydanie drugie, Warszawa, Czytelnik. (1952)
- , 1972, *Odkrycie*, in *ead.*, *Wszelki wypadek*, Warszawa Czytelnik
- , 2009, *Scoperta*, in *ead.*, *La gioia di scrivere. Tutte le poesie (1945-2009)*, a cura di P. Marchesani, Milano, Adelphi: 293-295.
- Weintraub W., 1963, *Dookoła mickiewiczowskiej «Historii przyszłości»*, «Ruch Literacki» 4, 5-6: 227-324.
- Woźniak M., 2008, «*Il pianeta morto*» e «*La nebulosa di Magellano*» di Lem: un esordio fantascientifico all'epoca del socialismo reale, «Pl.It Rassegna italiana di argomenti polacchi» 2: 46-57. (= *Polonia 1939-1989: la «quarta spartizione»*)
- Wójcik A., 1987, *Wizjonerzy i szarlatani*, Tom I, Warszawa, Krajowa Agencja Wydawnicza.

TRA FANTASIA E REALTÀ:  
LO SCIENZIATO RUSSO NELLE OPERE DI MICHAÏL BULGAKOV

Liudmila Chapovalova

I due racconti lunghi *Uova fatali* (1924) e *Cuore di cane* (1925) possono essere considerati una sorta di prova generale della brillante tecnica narrativa che Michail Bulgakov applicherà con eccellente maestria nel suo capolavoro – *Il Maestro e Margherita* (1929-1940).

Nelle due storie reale e fantastico, concreto, metaforico e filosofico sono strettamente intrecciati e, grazie all'utilizzo del grottesco, la vita reale risulta più fantasmagorica della più sfrenata fantasia, mentre il piano fantastico viene recepito come una reale possibilità. Le figure dei due scienziati protagonisti sono collocate in un contesto reale ricco di elementi satirici. Nelle opere vengono poste importanti questioni etiche rivolte alla scienza, questioni che restano attuali anche oggi.

Il racconto *Uova fatali*, definito dallo stesso Bulgakov una novella grottesca, fu pubblicato nel 1925 sull'almanacco «Nedra», dopo aver subito alcune modifiche richieste dal redattore Angarskij in previsione della censura. Il testo fu accolto con successo dai lettori, ricevette apprezzamenti da parte di alcuni colleghi noti scrittori (tra cui Maksimilian Vološin, Vikentij Veresaev, Andrej Belyj, Maksim Gor'kij), mentre alcuni critici ne percepirono immediatamente la pericolosità. Il 22 febbraio 1928 un agente segreto della OGPU scrive un rapporto sulle *Uova fatali*:

Ci si può solo meravigliare dell'infinita pazienza del Potere Sovietico, che a tutt'oggi non impedisce la diffusione del libro di Bulgakov<sup>1</sup>. [...] Questo libro costituisce una sfrontatissima e di-

---

<sup>1</sup> Il riferimento è alla raccolta *Diavoleide*, ristampata nel 1926, di cui *Le Uova fatali* sono il 'piatto forte'.

sgustosissima calunnia contro il Potere Rosso. Racconta in toni vividi come sotto l'effetto di un raggio rosso nascano dei serpenti che si divorano l'un l'altro e marciano su Mosca. C'è un punto infame, un perfido accenno al defunto Lenin: una rana morta sul cui viso, anche dopo la morte, è rimasta un'espressione di cattiveria. È impossibile capire come questo libro possa circolare liberamente. I lettori lo divorano. Bulgakov è amato dalla gioventù, è un autore popolare<sup>2</sup>.

Il secondo racconto, *Cuore di cane*, scritto nello stesso periodo e destinato ai numeri successivi dello stesso almanacco «Nedra», fu rifiutato, dopo diversi tentativi di pubblicare l'opera, per motivi ideologici. Decisivo fu il parere di Lev Kamenev (1883-1936), il potente dirigente del partito, che sentenziò: «È un pungente *pamphlet* contro la vita contemporanea, non può essere assolutamente pubblicato» (Čudakova 1988: 252). Si può dire che proprio da quell'anno, 1925, la produzione letteraria di Bulgakov verrà sottoposta al rigido controllo del GLAVLIT (la censura) e della sicurezza di stato (OGPU, in seguito NKVD – il Commissariato della sicurezza di Stato), mentre per la pubblicazione in patria del racconto *Cuore di cane* si dovette aspettare fino a 1987<sup>3</sup>.

La narrazione di *Uova fatali* si apre con una data precisa collocata nel futuro prossimo – la sera del 16 aprile 1928 – e con la presentazione del protagonista: professore di zoologia presso la IV Università statale e direttore dell'Istituto di zoologia di Mosca. Viene subito anticipato che «l'inizio della terrificante catastrofe va fatto risalire proprio a quella infausta sera, così come la causa prima di questa catastrofe va individuata proprio nel professor Vladimir Ipat'evic Persikov» (Bulgakov 2000: 1229). Il primo accostamento fra 'scienziato' e 'terrificante catastrofe' introduce il tema della responsabilità della scienza per le tragiche conseguenze che essa può provocare. Nel primo capitolo, intitolato «Curriculum vitae del professor Persikov», viene delineata la figura dello scienziato:

Cinquantotto anni appena compiuti, aveva una testa singolare, a forma di pestello, calva, con ciuffi di capelli giallastri che sporgevano ai lati. Un viso ben rasato e il labbro inferiore sporgente. Tutto ciò conferiva al volto di Persikov un'eterna impronta un po' capricciosa. Occhietti brillanti, statura alta, un po' curvo.

---

<sup>2</sup> Sokolov 1996. Salvo diversa indicazione, la traduzione è mia [L.Ch.].

<sup>3</sup> Inedito in vita, il racconto vide la luce per la prima volta all'estero nel 1968 nella rivista «Grani», edita a Monaco di Baviera, e nell'almanacco «Student», di Londra. Nell'Unione Sovietica fu pubblicato per la prima volta nella rivista «Znamja» (6, 1987).

[...] La sua voce era stridula, sottile, gracidente, [...] fra le altre sue stranezze aveva la seguente: quando diceva qualcosa in tono autorevole e sicuro, trasformava l'indice della mano destra in un uncino e strizzava gli occhietti. E siccome parlava sempre in tono sicuro, giacché nel suo campo possedeva un'erudizione assolutamente fenomenale, l'uncino compariva molto spesso davanti agli interlocutori del professor Persikov. Ma il professor Persikov non parlava quasi mai di argomenti che esulavano dal suo campo, cioè la zoologia, l'embriologia, l'anatomia, la botanica e la geografia (*ibidem*).

Il professore viene presentato come un genio che ha una sola passione: la sua scienza; egli vive immerso nel suo mondo, tutto il resto rimane fuori dai suoi interessi: «non leggeva i giornali e non frequentava i teatri. Sua moglie l'aveva abbandonato nel 1913 per scappare con un tenore [...] lasciandogli un biglietto dal seguente contenuto: “Le tue rane provocano in me un intollerabile brivido di disgusto. A causa loro sarò infelice tutta la vita”» (1230). Da quel momento il professore stava da solo, affidato alle cure della vecchia governante Maria Stepanovna; viveva in un appartamento di cinque stanze in via Prečistenka<sup>4</sup>. Ma nel 1919, dopo la Rivoluzione d'Ottobre, gli vennero requisite tre delle cinque stanze; il 1920 risultò ancora peggiore: nei terrari del suo Istituto di zoologia man mano creparono per denutrizione e freddo quasi tutti gli esemplari di animali, tutto andava in rovina. «Se non la smettono con queste indecenze, me ne andrò all'estero», dichiarava nel 1919 il professor Persikov (*ibidem*). Avrebbe potuto facilmente ottenere una cattedra di zoologia in qualsiasi università del mondo, in quanto era uno scienziato di primo ordine e nel suo campo non aveva uguali, leggeva in quattro lingue oltre al russo, e parlava il francese e il tedesco come la madrelingua. Invece restò nella sua fredda stanza, zeppa di libri fino al soffitto, continuando gli studi, accudito sempre dalla sua fedele governante. Nel 1922 ebbe inizio una sorta di inversione di tendenza<sup>5</sup>, e nel corso degli anni successivi il professore riprese in pieno l'insegnamento e le sue ricerche, gli vennero restituite le stanze requisite e anche il suo Istituto fu rimesso a nuovo. Intorno allo scienziato si muoveva una Mosca energica e dinamica in continua trasformazione, descritta da Bulgakov con tanti dettagli e particolari realistici, caratterizzanti la città del 1928. Proprio «nell'estate di quell'anno

<sup>4</sup> Si tratta di una via del centro storico, abitata dall'*intelligencija* moscovita. Bulgakov conosceva bene questo quartiere e lo amava. Qui abitavano le persone di spirito, cultura ed educazione consoni con quelli dello scrittore. Qui abitano molti personaggi bulgakoviani, tra cui anche il professor Preobraženskij, protagonista del racconto *Cuore di cane*.

<sup>5</sup> Bulgakov allude ai cambiamenti positivi avvenuti negli anni Venti durante la NEP (Nuova Politica Economica, 1921-1928) che viene a sostituire la politica del 'comunismo di guerra' adottata nel periodo della Guerra civile (1917-1922/1923).

accadde quel fatto incredibile, terrificante...» (1233). Si trattava di una scoperta scientifica, avvenuta casualmente, di un ‘raggio rosso’, definito anche un ‘raggio della vita’ in quanto agisce in modo stupefacente sul deuteroplasma e in generale sulla cellula uovo, accelerando in un modo straordinario i processi vitali degli organismi. A questo punto il narratore aggiunge: «Fu vera e propria sventura che per qualche secondo questo raggio avesse attratto l’occhio esperto di quel virtuoso» (1240). Ovviamente, lo scienziato si mette subito a studiare a fondo gli effetti e si rende conto sia della pura casualità della sua eccezionale scoperta che dell’imprevedibilità delle conseguenze: «Che prodigiosa combinazione che mi abbia chiamato [...], altrimenti non me ne sarei mai accorto. Ma cosa potrà venirme fuori?...Lo sa il diavolo!... [...] Mio Dio! Non si possono neppure immaginare tutte le conseguenze...» (1238). L’assistente del professore, coinvolto nella ricerca, esclama con entusiasmo: «Professor Persikov, lei ha scoperto il raggio della vita! [...] lei diventerà talmente famoso...[...] Vladimir Ipat’evic, gli eroi di *Wells* in confronto a lei sono banali sciocchezze... E io che pensavo fossero favole... Ricorda *Il nutrimento degli dèi*<sup>6</sup>?» (*Ibidem*).

La notizia del ‘magico raggio’ trapela e il professore viene assediato dalle visite di vari reporter e da continue telefonate; tra gli altri si presenta un tale con un’altisonante qualifica di Plenipotenziario delle sezioni commerciali delle rappresentanze estere presso la Repubblica dei Soviet, che cerca di corromperlo offrendogli cinquemila rubli e il finanziamento della sua ricerca. Sdegnato, il professore caccia lo straniero, chiama la GPU e comunica loro l’accaduto<sup>7</sup>. Il lavoro del professore suscita l’interesse del Cremlino e gli arrivano alcune telefonate<sup>8</sup> nelle quali una voce gentile gli chiede di cosa avesse bisogno – erano disposti a regalarli un’automobile e avevano accelerato la spedizione dell’apparecchiatura necessaria. Bulgakov a questo punto pone il problema dei rapporti tra la scienza, e più in generale dell’*intelligencija*, con il potere<sup>9</sup>. Osservando le amebe grigiastre il professore notò come queste tentassero con tutte le loro forze di entrare nella striscia rossa e, una volta entratevi, si rianimassero.

<sup>6</sup> Romanzo del 1904 di H.G. Wells (1866-1946). Il professore ricorda vagamente di aver letto il famoso romanzo dello scrittore inglese; Bulgakov, invece, conosceva bene i romanzi di Wells e utilizzò qualche sua idea nelle trame dei suoi racconti fantastici, sviluppandoli in modo del tutto originale. Nel finale di *Uova fatali* si riconosce un altro suo famoso romanzo, *La guerra dei mondi*. Su Wells si veda in questo stesso volume il contributo di Carlo Pagetti.

<sup>7</sup> Dieci minuti dopo si presentarono due agenti della GPU; dopo lunghi interrogatori in cui il professore dovette descrivere l’aspetto del visitatore, chiese loro: «E non potreste fucilare i reporter?». Questa domanda divertì oltremodo gli ospiti (Bulgakov 2000: 1259s.). Sembra qui che lo scrittore preannunci il periodo delle purghe staliniane negli anni Trenta, quando la realtà, come è noto, supererà ogni fantasia.

<sup>8</sup> Sono note le telefonate di Stalin a Boris Pasternak e allo stesso Bulgakov. Nel romanzo di Vasilij Grossman *Vita e destino* la telefonata di Stalin al fisico Viktor Štrum lo salva, permettendogli di continuare le sue ricerche.

<sup>9</sup> Il problema dei rapporti tra scienza e potere diventerà uno dei temi fondamentali del romanzo di Aleksandr Solženicyn *Il Primo cerchio*.



Una misteriosa forza infondeva loro lo spirito della vita. Avanzavano a frotte e lottavano per conquistare un posto nel raggio. In esso si svolgeva una proliferazione che non si può che definire frenetica. Infrangendo e capovolgendo tutte le leggi che Persikov conosceva come le sue cinque dita, sotto i suoi occhi esse si riproducevano per gemmazione a una velocità fulminea. Nel raggio si scindevano in più parti, e in due secondi ogni parte diventava un organismo nuovo e fresco. In pochi istanti questi organismi crescevano e maturavano solo per produrre subito dopo a loro volta una nuova generazione. Nella striscia rossa, e poi in tutto il disco venne a mancare lo spazio, ed ebbe inizio un'inevitabile lotta. I nuovi nati si gettavano furiosamente uno contro l'altro, si sbravano, e si fagocitavano. Tra i nuovi organismi giacevano i cadaveri di quelli che erano morti nella lotta per l'esistenza. Vincivano i migliori e i più forti. E questi migliori erano spaventosi (1240).

In questa descrizione viene evidenziato uno dei problemi centrali del racconto: *rivoluzione* ed *evoluzione* sia sul piano naturale che su quello sociale, tema che verrà sviluppato anche in altre opere dello scrittore. La valutazione di Bulgakov è trasparente: egli non vuole nascondere il suo scetticismo riguardo allo sviluppo rivoluzionario della società russa e rivendica il suo diritto alla critica<sup>10</sup>. Il raggio scoperto dal professor Persikov diventa contemporaneamente simbolo dell'era nuova nelle scienze naturali e delle idee rivoluzionarie, rappresentando l'energia del popolo risvegliata dalla rivoluzione – non a caso è di colore rosso, colore più volte utilizzato nei nomi di giornali, riviste, alberghi. A livello di *fabula* è importante il personaggio di un funzionario del partito, nominato direttore del *sovchoz*<sup>11</sup> modello Raggio rosso, di nome Rokk<sup>12</sup>. È un attivista della provincia con un passato rivoluzionario, un uomo molto energico e sicuro di sé.

---

<sup>10</sup> Il 28 marzo 1930 Bulgakov, ridotto alla solitudine e privo di prospettive, scrive una lettera ai 'dirigenti dell'Unione sovietica' e a Stalin: «I colori neri e mistici dei miei racconti satirici, in cui sono rappresentati gli aspetti brutti, innumerevoli, del nostro costume, il veleno di cui è impregnata la mia lingua, lo scetticismo profondo sul processo rivoluzionario che si svolge nel mio paese arretrato, e la contrapposizione, ad esso, dell'amata Grande Evoluzione [...] la rappresentazione degli aspetti terribili del mio popolo, quegli stessi aspetti che molto tempo prima della rivoluzione suscitavano le più profonde sofferenze del mio maestro Saltykov-Ščedrin. E non c'è proprio niente da dire, se la stampa dell'urss non ci ha neppure pensato a notare questo, assorbita com'era da osservazioni poco convincenti sulla "calunnia" che ci sarebbe in Bulgakov». Bulgakov 1989: 175.

<sup>11</sup> Azienda agricola statale.

<sup>12</sup> Si tratta di un cognome 'parlante': in russo Rokk si pronuncia come *rok*, che significa fato, destino; questa omofonia è ben sfruttata nel testo originale.

Ahimè! Ahimè! Per sventura della Repubblica, il ribollente cervello di Aleksandr Semjonovič non si acquietò, a Mosca Rokk s'imbatté nella scoperta di Persikov e in una stanza dell'albergo Parigi Rossa in via Tverskaja Aleksandr Semjonovič partorì l'idea di usare il raggio di Persikov per far rinascere in un mese le galline della Repubblica (1289).

Nel racconto è lui il rappresentante del potere, incaricato dal Cremlino di ricostruire il patrimonio zootecnico dell'Unione Sovietica colpito dalla moria di polli proprio in quel periodo. Il professor Persikov non riesce a contrastare gli ordini del Cremlino quando gli si intima con un documento ufficiale di consegnare l'apparecchiatura sperimentale al compagno Rokk, del tutto incompetente in materia, ma convintissimo di risolvere velocissimamente con il 'raggio rosso' il problema del paese. Gli avvertimenti dello scienziato sul fenomeno ancora poco studiato e sulle possibili conseguenze non vengono presi in considerazione. È il partito che prende decisioni. Allo scienziato non rimane che esclamare: «Me ne lavo le mani» (1277). Il finale quasi apocalittico del racconto conferma i timori del professore. Caso vuole che, per un banale scambio, al compagno Rokk arrivino, anziché uova di gallina, uova di struzzo, di serpente e di cocodrillo, destinate alle ricerche del professore. Le conseguenze dell'inafausto scambio non si faranno attendere e saranno disastrose. Dalle uova irradiate usciranno ben presto torme di mostri, vitalissimi e spaventosamente prolifici, che semineranno la desolazione e la morte in una vasta regione del paese, scatenando un'ondata di panico in tutta l'Unione Sovietica e minacciandone la stessa esistenza<sup>13</sup>. Inutili si riveleranno tutti i provvedimenti escogitati dalle autorità; inutile persino l'invio dell'armata rossa e di divisioni corazzate. I mostri continueranno ad avanzare finché, all'improvviso, il flagello si estinguerà per caso, così come per un caso (fatale) era iniziato. I terribili serpenti, cocodrilli e struzzi, scatenati dalla tecnica ma invulnerabili ai suoi antidoti, saranno distrutti non dall'uomo ma dal gelo (un gelo eccezionale, metafisico: diciotto gradi sottozero in pieno agosto). A Mosca una folla inferocita distruggerà l'Istituto zoologico del professor Persikov che pure verrà massacrato a furor di popolo in quanto considerato il vero artefice e la causa prima della catastrofe. La prima traduttrice del racconto, M. Olsoufieva, concludeva così la sua introduzione:

*Uova fatali* è carico di una simbologia più vasta e sfumata e, come sempre in Bulgakov, di oscure risonanze mistiche. Volendone ricavare una morale, sembrerebbe legittimo dedurre un

---

<sup>13</sup> Il finale è stato, come detto, ispirato al romanzo di Wells *La guerra dei mondi* (1898).

implicito giudizio negativo sulla capacità dell'uomo di dominare la natura e di controllare processi che pure riesce a scatenare, e, all'opposto, una manifestazione di fiducia, se non proprio di fede, nella capacità della natura di ristabilire, malgrado l'uomo, i suoi equilibri turbati (Bulgakov 1967: 7).

Il professor Preobraženskij, protagonista del racconto *Cuore di cane*, è un luminare di fisiologia d'importanza mondiale e si occupa di ricerche nel campo dell'eugenetica. Viene presentato all'inizio dalla prospettiva di un affamato cane randagio che spera di ricevere qualcosa da mangiare:

La porta del negozio [...] si aprì e ne uscì un cittadino. Proprio un cittadino, non compagno, anzi quasi certamente un signore. Si avvicinò, vide più chiaro: era un signore. [...] È un signore che fa un lavoro intellettuale, con una barbetta appuntita, civilizzata, e baffi grigi, folti e spavaldi come quelli degli antichi cavalieri francesi, ma il suo odore, portato dalla tormenta, è cattivo, sa di ospedale e di sigaro (Bulgakov 2000: 1327).

Ricevuto dal signore un pezzo di salame, il cane esclama con stupore: «Oh, che altruista!», e decide di seguirlo fino al suo elegante appartamento nelle vicinanze della stessa via Prečistenka. A differenza del collega Persikov, il professor Preobraženskij è un signore affascinante, indossa abiti di ottima fattura, si circonda di tutti le comodità, lavora e studia molto, ma trova il tempo di coltivare altri interessi: ama la musica, frequenta i teatri, le mostre; gli piace la buona tavola, ben apparecchiata, e spesso durante i pranzi (dettagliatamente descritti nel testo) si diletta nelle conversazioni con il suo assistente, il dottor Bormental'. È sempre corretto con le persone, i suoi pazienti lo ammirano. Diventa però severissimo e intransigente di fronte a sfrontatezza, maleducazione e mancanza di cultura. Le figure dei due scienziati nei racconti rappresentano quella parte dell'*intelligencija* russa di vecchio stampo che al tempo riusciva a convivere con il potere sovietico pur mantenendo uno stile di vita diverso<sup>14</sup>. Il professor Preobraženskij è una persona autoritaria, indipendente, non ha paura di esprimere le proprie opinioni e i propri giudizi; riesce a proteggere lo stile di vita e la libertà di ricerca. Tutto questo, però, gli è possibile soltanto grazie alla protezione dei suoi pazienti importanti e altolocati (alcuni an-

<sup>14</sup> Bulgakov ha sempre difeso l'*intelligencija*, considerandola la parte migliore della società russa per la sua cultura, l'impegno intellettuale, artistico e sociale. Nei racconti il nuovo assetto sociale e i suoi principi sono oggetto di satira pungente. Secondo lo scrittore, ogni persona dev'essere valutata non sulla base della propria origine sociale, come all'epoca, ma sulla base di educazione, cultura e qualità del lavoro.

che legati al Cremlino) che hanno bisogno di lui, in quanto ottengono dal professore una seconda giovinezza.

Al centro della narrazione è la storia dell'incredibile trasformazione del cane randagio, chiamato dal professore Šarik, nell'uomo Šarikov (Pallino/Pallinov in traduzione italiana). Dal quaderno rigorosamente compilato dal dottor Bormental' veniamo a sapere che il 23 dicembre del 1924 (alla vigilia del Natale cattolico) fu eseguita l'operazione, la prima del genere in Europa. Scopo dell'operazione: sperimentare sul cane il trapianto combinato dell'ipofisi e dei testicoli, prelevati da un uomo di 28 anni<sup>15</sup>, con l'intento di chiarire la questione dell'attecchimento dell'ipofisi e, in un secondo tempo, della sua influenza sul ringiovanimento dell'organismo. Il risultato ottenuto sembra stupefacente: già il 6 gennaio 1924 (vigilia del Natale ortodosso) l'essere, creato dal professore, perde la coda e pronuncia distintamente la parola «birreria»; la trasformazione si conclude il 17 gennaio quando la fisionomia è definitivamente formata. Per la struttura fisica è un uomo completo: pesa 50 kg, statura bassa, testa piccola, ha cominciato a fumare, si veste da solo e può sostenere una conversazione<sup>16</sup>. Quest'uomo, però, conserva ancora la sua radice canina e la unisce al carattere e alle abitudini del suo donatore (un malvivente di 28 anni, morto in una rissa), così da creare un individuo sregolato, che commette oscenità, «un mascalzone e un porco», «un furfante matricolato» che si interessa alle idee socialiste, ma rincorre ancora i gatti per la casa. Tutti gli sforzi di educarlo risultano inutili, la situazione peggiora sempre di più e, quando «l'uomo nuovo» minaccia l'esistenza stessa del suo creatore, lo scienziato, con l'aiuto del suo assistente riesce a sottoporre Šarikov (Pallinov) a un altro intervento e a restituirgli il suo aspetto iniziale<sup>17</sup>.

L'esperimento, che all'inizio sembra un grande successo della scienza, si rivela un vero fallimento riconosciuto dallo studioso stesso. Riflettendo sul risultato finale della sua sperimentazione, il professore dice al suo assistente: «Ecco, dottore, quel che succede quando uno scienziato, invece di procedere di pari passo e a contatto con la natura, forza la soluzione del problema e solleva il velo. Eccoti uno Šarikov...» (Bulgakov 2000: 1439). Le sue riflessioni lo portano alla conclusione che non si può andare contro la natura e non si deve tentare di controllarla, perché la natura è stata creata da

<sup>15</sup> Si trattava di Klim Čugunkin, un teppista, ubriacone e ladro, morto in un incidente.

<sup>16</sup> Nel racconto *Cuore di cane* è possibile trovare qualche associazione col romanzo Wells *Li-sola del Dottor Moreau* (1896), ma certamente il protagonista di Bulgakov non assomiglia in minima parte al pazzo Dr Moreau – si veda in questo stesso volume il contributo di Nicoletta Vallorani.

<sup>17</sup> Bulgakov 2000: *passim*. Molte aspre e pungenti considerazioni critiche sulla nuova realtà del professor Preobraženskij rendevano questa critica distruttiva e pericolosa per la società sovietica, che dichiarava con orgoglio la formazione dell'«uomo nuovo». Il risultato della sperimentazione dello scienziato, in modo allegorico, metteva in dubbio tali dichiarazioni pubbliche.

Dio e vive di un equilibrio che l'uomo non può comprendere. Lo scienziato si rende conto dei risultati imprevedibili e pericolosi che si possono ottenere quando si tenta di superare certi limiti nelle ricerche. Il premio Nobel Rita Levi Montalcini ha formulato lo stesso pensiero in modo laconico: «non tutto quello che si può fare si deve fare» (Battaglia 1990: 63). Il dottor Bormal'tal' discute col suo ammiratissimo professore l'ipotetico caso del trapianto su Šarik dell'ipofisi di Spinoza, ma il professor Preobraženskij, oramai convinto che i tentativi di interferire nell'evoluzione della natura non hanno nessuna prospettiva, ribatte:

Si, è possibile trapiantare l'ipofisi di uno Spinoza o di qualsiasi altro accidenti del genere e confezionare con un cane un essere di altissimo valore, ma perché diavolo, mi domando. Mi spieghi, per favore, perché fabbricare artificialmente degli Spinoza quando qualsiasi donnetta ne può partorire uno quando che sia?... E infatti, madame Lomonosova ha ben messo al mondo a Cholmogory quella sua celebrità<sup>18</sup>. Sì, dottore, a questo provvede l'umanità stessa e per via dell'evoluzione, ogni anno, tenacemente, selezionandoli da una massa di porcherie d'ogni specie, crea a decine dei geni eminenti, ornamento del globo terrestre. Adesso lei capisce, dottore, perché ho contestato le conclusioni a cui lei è giunto nella cartella clinica di Šarikov. La mia maledetta scoperta – che il diavolo se la porti! – che lei innalza alle stelle non vale un soldo bucato... (Bulgakov 2000: 1421).

La morale è chiara: la libertà della ricerca, senza la quale non si ha scienza, deve muoversi contemporaneamente con l'esigenza sociale della sicurezza e deve implicare un'etica. Ancora una volta viene evidenziata la responsabilità dello scienziato di fronte alla scelta delle esigenze scientifiche o della morale umana. Questa conclusione è importante anche per la comprensione dell'aspetto sociale che costituisce lo sfondo su cui si è svolta la sperimentazione scientifica: non ci si può intromettere artificialmente né nell'evoluzione della natura, né in quella sociale; le conseguenze dello squilibrio morale nella società possono essere drammatiche. Possiamo notare che 'l'andare contro natura' in Bulgakov è altamente simbolico. Il racconto sulla sperimentazione del professor Preobraženskij, come quello sul 'raggio rosso' del professor Persikov, va letto in quella chiave metaforica che permette a Bulgakov di esprimere la propria posizione riguardo alla Rivoluzione russa del 1917 vista come esperimento sociale.

<sup>18</sup> Michail Vasil'evič Lomonosov (1711-1765), poeta e scienziato, codificatore della lingua letteraria russa moderna.

Nell'epilogo del racconto, il professor Preobraženskij dichiara: «La scienza ignora ancora il modo di trasformare le bestie in uomini. Io avevo provato, ma senza successo, come vedete!» (1439). Eppure l'immagine con cui si conclude la narrazione, anche se solo nel sogno del cane, sembra voler riproporre un'irresistibile voglia di scoprire i misteri della natura:

Il cane sognava cose terribili. Il grand'uomo immergeva in un recipiente le mani coperte di guanti scivolosi e ne traeva un cervello. Tenace, ostinato, si accaniva a cavarne fuori qualcosa, lo trovava, lo tagliava, lo esaminava, socchiudeva gli occhi e cantava: «Alle sacre rive del Nilo...» (1440).

La sete del sapere non si placa, sembra vuol dire l'autore. Con le figure di due scienziati russi Bulgakov mette in evidenza le questioni dell'etica scientifica e della responsabilità degli studiosi per le ricerche che possono creare mostri, sofferenza e tragedie. Bulgakov lo fa dal punto di vista di una persona credente che vive nel paese degli atei, dove regna incondizionata la fede nelle potenzialità dell'uomo. Il timore e le preoccupazioni dello scrittore risultano profetici e restano attuali anche oggi.

## Bibliografia

- Battaglia L., 1990, *La sfida al nostro operare*, in Jacobelli J. (cur.), *Scienza ed etica. Quali limiti*, Bari – Roma, Laterza: 15-19.
- Bulgakov M., 1967, *Uova fatali e altri racconti*, trad. di M. Olsoufieva, Bari, De Donato.
- , 1983, *Cuore di cane*, trad. di G. Crino, La Spezia, Melita.
- , 1989, *Pis'ma. Žizneopisanie v dokumentach*, Moskva, Sovremennik.
- , 1991, *Racconti fantastici*, intr. di V. Laskin, Milano, Rizzoli.
- , 2000, *Romanzi e racconti*, a cura di M. Čudakova, Milano, Mondadori.
- Čudakova M., 1988, *Žizneopisanie Michaila Bulgakova*, Moskva, Kniga.
- Sokolov B., 1996, *Bulgakovskaja enciklopedija*, Moskva, Lokid – <http://www.bulgakov.ru> (ultima consultazione: 23/05/2013).

EINSTEIN'S ROCKY PICTURE SHOW.  
EINSTEIN ÜBERQUERT DIE ELBE BEI HAMBURG  
DI SIEGFRIED LENZ

Paola Bozzi

*It's so dreamy – oh fantasy free me  
So you can't see me – no not at all  
In another dimension, with voyeuristic intention  
Well-secluded, I see all  
With a bit of a mind flip  
You're there in the time slip  
And nothing can ever be the same  
You're spaced out on sensation  
Like you're under sedation  
Let's do the Time Warp again*

*(Richard O'Brien, The Time Warp)*

Saggio, ironico e pungente come un filosofo, istrionico e popolare come una star di Hollywood, Albert Einstein ha rivoluzionato il mondo della fisica, con conseguenze straordinarie sull'intero universo scientifico e ad ogni latitudine del pensiero dell'intero xx secolo, tanto da divenirne l'immagine simbolo, autentico patrimonio dell'umanità prima, leggenda immortale poi. Il suo nome è ancor oggi associato ad un'immaginazione infinita, ad un'intelligenza assolutamente non comune, ma soprattutto alla ragione unita alla dignità umana (Cassidy 1995: 2). Era impenetrabilmente profondo, il genio tra i geni che scopri, semplicemente pensandoci, che l'universo non era come sembrava. Il grande fisico era però anche fascinosamente semplice: un professore maldestro mai serio dal forte accento tedesco e dalla rilassata eleganza che aveva simpaticamente sostituito cravatte e cal-

zini con magliette disneyane e maglioni mangiati dalle tarme; un cliché comico in migliaia di film; il sogno di ogni caricaturista diventato realtà. Improvisava aforismi imperdibili («la scienza è una cosa meravigliosa per chi non deve guadagnarsi da vivere con essa») e rime giocose con la stessa facilità con cui risolveva equazioni inavvicinabili. Guardando al turbinio delle folle intorno a lui con un distacco pieno di umorismo, si riferiva a se stesso in vario modo come santo ebraico o modello d'artista. Albert Einstein aveva un aspetto *shabby chic* simile a quello del piccolo vagabondo di Charlie Chaplin; la sua faccia coi baffi folti e i capelli sempre arruffati era familiare alla gente ordinaria come alle matrone dei saloni da Berlino a Los Angeles (Golden 1999); ancora oggi è un'icona pop immediatamente riconoscibile, così presente nella memoria fotografica del nostro immaginario culturale. Se ai più la relatività, anche solo in versione ristretta, faceva mancare la terra sotto i piedi, molti dagli anni '20 del xx secolo in poi ne fecero una professione di fede, riflettendo un mondo che stava andando verso un futuro incerto ed incomprensibile (Cassidy 1995: 2) Le teorie di Einstein ebbero – con sua grande sorpresa – enormi ripercussioni ben oltre la scienza, galvanizzando la fantasia dei mass media e influenzando l'intera cultura, dalla pittura alla musica fino alla letteratura<sup>1</sup>.

Il grande fisico compare così ironicamente come «mito e musa» (Friedman – Donley 1985) in una curiosa storia in tre frasi di Siegfried Lenz del 1969 che dà il titolo ad una raccolta di suoi brevi racconti: *Einstein überquert die Elbe bei Hamburg* (*Einstein attraversa l'Elba nei pressi di Amburgo*, 1975)<sup>2</sup>. Il narratore la definisce «una fotografia da leggere»<sup>3</sup>, una che combina l'occhio che fotografa con quello che decifra la scrittura fino a confondere la differenza tra la percezione dell'immagine visuale e quella letteraria «perché», leggiamo<sup>4</sup>, «un grandangolo del genere non si ferma a poche

---

<sup>1</sup> Quanto fin qui riportato non costituisce in tal senso un aneddoto e superfluo cappello introduttivo alla biografia di Albert Einstein, ma ne sottolinea quegli aspetti che hanno fatto del grande fisico una vera e propria 'figura pop' della memoria e dell'immaginario (anche vivo) nell'intera cultura del xx secolo, cui la letteratura (non solo il racconto di Siegfried Lenz *Einstein überquert die Elbe bei Hamburg*, incentrato sul tema della riconoscibilità, della certezza e dell'immaginazione nell'età della riproducibilità tecnica) ha fatto spesso riferimento. Cfr. sull'argomento la bella monografia di Alan J. Friedman e Carol C. Donley (1985).

<sup>2</sup> La letteratura secondaria sul racconto di Lenz si limita a tutt'oggi a un articolo (Geldrich-Leffman 1989) e a ben poche pagine di una dissertazione americana (Mueller-Meehl 1994: 172-183); il presente contributo intende non solo superare in maniera originale l'obsoleta concezione della fotografia come testimonianza e visione limitata da una cornice, ma anche dedicare finalmente il giusto spazio all'analisi della figura di Albert Einstein.

<sup>3</sup> «Eine Photographie zum Lesen». Lenz 1975: 127. Qui e oltre la traduzione è mia [P.B.].

<sup>4</sup> In questa sede va infatti ben rimarcato dove la scrittura di Lenz stabilisce un confronto tra lettura e visione e dove il testo, che, appunto, *leggiamo* e ci racconta una fotografia, cerca di cancellare la diversità mediale dei due atti.



parole, fa all'occhio offerte loquaci»<sup>5</sup>. Il tragheto bianco e verde che si vede in questa particolare fotografia da leggere stimola la fantasia: a bordo c'è una giovane donna in stato di gravidanza avanzata e in compagnia di un uomo; un altro passeggero, che evidentemente fugge da un inseguitore in uniforme, corre a perdifiato sul ponte di poppa, proprio dove sta seduto un vecchio uomo con un cappello floscio, i capelli grigi che gli scendono fin sulle spalle e una pipa in bocca. La fotografia che ferma un istante e lo fissa in un'immagine (*still*) viene così estesa qui nel tempo, animata dal narratore e percepita visivamente dal lettore attraverso ciò che inizialmente sembra solo una descrizione oggettiva di un porto e di un tragheto, fino a diventare un *rocky picture show*<sup>6</sup>. Attraverso il ben noto espediente della diagonale l'occhio dell'osservatore/lettore viene condotto nell'azione che il fotografo/scrittore vuole mostrare ovvero raccontare e, leggiamo, «la cui chiara traccia di schiuma [...] lascia nell'intera fotografia una scintillante linea obliqua»<sup>7</sup>.

Nella sua descrizione il narratore si tiene inizialmente in 'superficie' e ai diversi punti di orientamento della fotografia: la parete rosso minio del bacino galleggiante, ad esempio; poi il traballante tragheto bianco e verde e la sua acqua navigabile, un punto prospettico per la focalizzazione che attira la sua attenzione. Proprio grazie a questa scansione dell'immagine il lettore arriva inaspettatamente ad avere una visione diversa dei rapporti che regnano sul grande fiume e sul tragheto – nuovi punti di vista che chiariscono, leggiamo, «le incertezze nelle nostre percezioni e affermazioni»<sup>8</sup>. La bidimensionalità della foto fa sembrare infatti inevitabile la grandiosa collisione di massa cui puntano le barche in ormeggio, i sollevatori di cereali, i rimorchiatori, le chiatte, le petroliere e i mercantili (Lenz 1975: 127). Il narratore ricorda però l'illusione ottica di questa prospettiva. È così presto chiaro che non sta semplicemente rappresentando a parole un'immagine o una realtà oggettiva, anche perché dà informazioni sui passeggeri a bordo del tragheto e certi precedenti del capitano, ammettendo infine che «purtroppo sappiamo sempre più di coloro che dipendono da noi, perciò questo dettaglio dovrebbe bastare»<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> «So ein Weitwinkel beläßt es nicht bei wenigen Worten, der macht dem Auge redselige Angebote». *Ibidem*.

<sup>6</sup> Lo spettacolo che ci offre il racconto della fotografia (*picture show*) è infatti come ciò che (ri)produce: la potenziale instabilità (*rocky*) di un tragitto in tragheto come delle nostre certezze e l'allucinazione del *time warp*.

<sup>7</sup> «[...] dessen deutliche Schaumspur [...] der ganzen Photographie eine glimmende Diagonale verschafft». *Ibidem*.

<sup>8</sup> «Bestimmte Unsicherheiten in unseren Wahrnehmungen und Aussagen». Ivi: 130.

<sup>9</sup> «Leider wissen wir immer mehr als die, die von uns abhängen, deshalb sollte der Ausschnitt genügen». Ivi: 138.

L'uso di un «noi» («wir») conspirativo produce una distanza rispetto agli avvenimenti descritti e stabilisce nel contempo una relazione tra il narratore e il lettore – una che esclude le figure prigioniere della fotografia. Si viene così a sapere che il vecchio uomo sul cassero, un po' trasandato, coi capelli grigi che gli scendono sulle spalle e il suo cappello floscio, sembra controllare il movimento dell'imbarcazione insieme al flusso del tempo e sembra proprio essere Albert Einstein. Il fiume va ovviamente inteso come metafora del corso della vita, in cui la nozione del tempo organizza quotidianamente la mobile continuità di stati che identificano le vicende umane e naturali, ricollegandola ad un'idea di successione o di evoluzione su cui si può fare affidamento. Il sospetto che si debba trattare del grande fisico, che qui, su un mezzo di trasporto ordinario, come apprendiamo dal titolo, «attraversa l'Elba nei pressi di Amburgo» e quindi di qualcuno che «stabilisce da solo che cos'è un fatto»<sup>10</sup> produce nell'io narrante un'associazione d'idee, che ruotano tutte intorno alle possibili conseguenze della sua presenza. Giocando con la teoria della relatività, Lenz trasferisce così il *continuum* spaziotemporale di Einstein in quello linguisticotemporale del racconto. Le leggi che regolano lo spazio, il moto e il tempo sembrano sospese, perché, leggiamo, «i gabbiani sono come appesi a dei fili, le sponde si ritirano, i movimenti non portano a nulla se non a una, bisogna dirlo, stasi vivace che fa diventare dubbia ogni ordinaria aspettativa»<sup>11</sup>.

È un arresto temporaneo che permette la contemplazione e l'esercizio della fantasia nello stesso modo in cui una fotografia permette l'attento esame di un istante fermato e fissato. Come una foto riproduce una veduta compressa e, anche se solo in maniera subliminale, ne media nel contempo molte altre (del fotografo, dell'oggetto e del *medium* ad esempio), così il tentativo di raccontare una storia in tre lunghissime frasi rispecchia concentrazione e compressione nonostante la simultanea abbondanza d'informazioni a più livelli. La temporalità prodotta attraverso il racconto è in realtà latente nella fotografia e viene generata da ogni osservatore che si immagina qualcosa alla sua vista. La constatata ambiguità del messaggio fotografico è in parte da ricollegare al fatto che l'oggetto riprodotto viene liberato dai suoi punti di riferimento spaziali e temporali originari. Fissato nella cornice della bidimensionalità e circondato da uno scenario estraneo, ciò che è stato fotografato mostra la sua dipendenza dalle nuove condizioni che lo inquadrano, vale a dire canale, contesto e ricettore. La posizione del fotografo (politica come spaziale), le relazioni reciproche degli oggetti all'in-

<sup>10</sup> «Einer [...], der selbst bestimmt, was eine Tatsache ist». Ivi: 139.

<sup>11</sup> «[...] die Möwen wie an Drähten hängen, die Ufer zurückweichen, die Bewegungen zu nichts führen als zu einem, man muß es schon sagen: erregten Stillstand, der jede ordentliche Erwartung zweifelhaft werden läßt». Ivi: 132.

terno dell'immagine come pure la prospettiva dell'osservatore della foto (politica come spaziale) producono nuovi ed inaspettati punti di riferimento che sottraggono lo *still* alla statica. La veduta del porto di Amburgo descritta dimostra questa molteplicità di prospettive in maniera esemplare grazie alla figura di Einstein, che ha in essa il ruolo del *genius ludi*, del mago (col tipico cappello floscio) che crea un *frame* incantato «mentre», leggiamo, «tu già puoi chiamare per nome ciò che qui non è più in vigore» e «t'immagini che questo gioco diventi sempre più vecchio»<sup>12</sup>.

Non c'è qui traccia dell'immagine negativa del grande fisico legata alla versione popolare della storia delle armi nucleari, quella per cui Albert Einstein, il più grande scienziato del xx secolo, con la teoria della relatività e la celebre formula  $E = mc^2$  avrebbe portato il mondo all'olocausto atomico. In una peculiare rivisitazione del mito di Prometeo i giornali e la letteratura del secondo dopoguerra lo avevano infatti presentato come una figura tragica che portava il fuoco atomico ai mortali (Friedman – Donley 1985: 154-157). La significativa connessione tra Einstein e i bombardamenti su Hiroshima e Nagasaki ha però ben poco a che vedere con la succitata equazione o con la fisica, rimandando piuttosto alla statura mitica che l'immagine pubblica dello scienziato aveva assunto nel 1939 (171). La sua persona reale ha comunque indubbiamente modificato l'immagine della scienza. Nei dibattiti precedenti il xx secolo sulle sue responsabilità, ben riassunti dal *Frankenstein* di Mary Shelley (1818), i pericoli da essa derivanti alla società erano in larga parte dovuti ai classici peccati dell'uomo: orgoglio, avidità, egoismo. L'immagine di Einstein che si è affermata è invece più vicina a quella di un simpatico santo che irraggia umiltà, generosità e altruismo cosmici<sup>13</sup>, laddove il male prodotto dalla scienza non dipende da un difetto dell'uomo, ma della società, che abusa del sapere. Einstein è venuto così a rappresentare, oltre al presunto ruolo della fisica nello sviluppo dell'energia atomica, soprattutto il genio, l'intelligenza in generale e la mente scientifica in particolare, secondo lo stereotipo che descrive lo scienziato come personaggio strano, incomprensibile ai più e a conferma della nozione antintellettuale per cui il pensiero più alto non si adatta al consumo di massa, essendo una pratica e una forma di sapere esoterico ovvero iniziatico *sui generis*. A questa immagine del fisico si ricollega appunto Lenz, introducendo Einstein come ironico taumaturgo, dotato di conoscenza superiore e capace di controllare le forze della natura con la sua semplice presenza su un traghetto e nel racconto.

<sup>12</sup> «Während du schon mit Namen nennen kannst, was hier außer Kraft gesetzt ist, stellst du dir vor, daß dies Spiel älter und älter wird». Ivi: 134.

<sup>13</sup> Si pensi solo alle molte e divertenti foto che ritraggono Einstein e Chaplin insieme, ribadendo non solo la loro vicinanza spirituale, ma anche quella fisica, la loro somiglianza; o a quelle in cui il grande scienziato suona il violino e ricorda il *little tramp* impersonato dall'attore.

Se nella teoria della relatività la percezione dello spazio e del tempo dipende dal punto di vista dell'osservatore, qui le coordinate sono diverse per i caratteri presenti nella fotografia e per il narratore ovvero il lettore che li 'osserva'. In quanto creature narrative le figure, che ignorano lo svolgimento futuro delle loro esistenze, dipendono dall'autore come dal lettore, a sua volta costretto dalla sospensione del tempo a 'vedere' sempre lo stesso film. Vilém Flusser ha del resto sottolineato come lo spaziotempo proprio dell'immagine non sia altro che il mondo della magia, in cui tutto si ripete e in cui tutto partecipa di un contesto significativo<sup>14</sup>. L'incantesimo della deformazione del tempo fino alla sua provvisoria abolizione può però «essere una liberazione, un'assoluzione dalle abitudini»<sup>15</sup>. Il narratore stuzzica il voyeurismo del lettore e lo invita a seguirlo sul traghetto, a fare con lui una passeggiata a bordo ed entrare così nella fotografia rappresentata nel racconto – dove valgono nuovi punti di riferimento e l'esperienza del tempo che scorre è impossibile perché tutto si trova «inaspettatamente in sospenso»<sup>16</sup>.

Il narratore riconosce subito che c'è qualcosa che unisce le persone ammassate sul ponte di poppa e parla di «relazioni o modi di vedere, forse rapporti indesiderati»<sup>17</sup>. Ciò che all'osservatore esterno serve ad orientarsi, una volta sull'imbarcazione scompare e, leggiamo, «improvvisamente si tira indietro la parete rosso minio del bacino di carenaggio, dunque il limite»<sup>18</sup>. Punti di riferimento assoluti, punti fissi come il bacino galleggiante o la sponda, attraverso i quali il movimento del traghetto era stato sottolineato e la misurazione del tempo in relazione ad essi era sensata, sono rimossi. Secondo la teoria della relatività la percezione del movimento dipende dal sistema di riferimento. Senza questa guida i passeggeri del traghetto avvertono solo un «moto inutile»<sup>19</sup>. Nella misura in cui i movimenti avvengono nel circuito chiuso della nave, essi non portano a niente, restano cioè senza conseguenze e «ogni ordinaria aspettativa» è, si diceva, «dubbia» (Lenz 1975: 132).

Nel capitano, preoccupato della sicurezza e della puntualità, cresce così lo sconcerto perché i suoi comandi restano senza effetto. Nel calcolare la rotta deve aggiungere a quel che vede qualcosa che non è alla luce del gior-

<sup>14</sup> «Dem Bild eigene Raumzeit ist nichts anderes als die Welt der Magie, eine Welt, in der sich alles wiederholt und in der alles an einem bedeutungsvollen Kontext teilnimmt». Flusser 1983: 9.

<sup>15</sup> «[...] eine Erlösung sein, eine Lossprechung von Gewohnheiten». Lenz 1975: 136.

<sup>16</sup> «Diese unvermutete Schwebel, in die alles geraten ist». *Ibidem*.

<sup>17</sup> «Beziehungen oder Absichten, vielleicht unerwünschte Verhältnisse». Ivi: 128.

<sup>18</sup> «Auf einmal zieht sich die mennigrote Wand des Docks zurück, also die Begrenzung». Ivi: 131.

<sup>19</sup> «Gewinnlose Bewegung». *Ibidem*.

no. La sua esperienza così come la determinazione del punto d'incrocio con il rimorchiatore che gli sta venendo incontro sono fattori che influenzano la manovra. I suoi ordini sono dunque interessati dalla stessa soggettività e relatività che riguarda le sue percezioni ottiche. In questo stesso frangente il riluttante padre *in spe*, la cui moglie in stato di avanzata gravidanza improvvisamente non ha più le doglie, è come alleggerito senza chiedersi nemmeno come mai. Il ricercato Ludi Leibold viene sì inseguito su e giù per le scale dal poliziotto, la distanza tra i due resta però invariata così come quella tra il rimorchiatore e il traghetto. Il tempo e il progresso ad esso collegato sembrano essere determinati da, leggiamo, un «altro efficace movimento»<sup>20</sup>, mentre il narratore suppone che la corrente impedirà forse che la prua del traghetto vada ad aprire la murata di una chiatta. L'incantesimo di una inaspettata sospensione delle cose, dovuta alla presenza sul traghetto del mago Einstein, che si gode lo spettacolo, ha anche per gli altri passeggeri, che non hanno necessariamente familiarità con il fenomeno della relatività, un che di liberatorio, quasi si trattasse di una grazia concessa dal santo ebraico a tutti coloro che sono saliti a bordo e che si trovano effettivamente, si diceva, in «rapporti indesiderati» (128).

La riconduzione dell'istante fissato dallo scatto nel suo contesto referenziale porta le relazioni tra i passeggeri allo scoperto e reintroduce la dimensione del tempo, il prima e il dopo. Il narratore può così raccontare che la moglie del comandante ha una *liaison* segreta con suo fratello, ma che questi alla fine della traversata salirà sul traghetto per parlare della situazione col capitano, che a sua volta aveva provocato già in passato una collisione e ordinato troppo tardi una manovra d'emergenza per scansare l'ostacolo; il narratore può altresì spiegare perché Ludi Leibold (il terrore dei vaporetta, che si diverte a mandare alla deriva) si trova senza fiato nel ruolo dell'inseguito e perché la coppia, il cui bimbo può venir al mondo in ogni momento, è tanto tesa. Ad attendere i passeggeri alla fine del viaggio c'è un inasprimento del loro destino. La sospensione del tempo concede dunque una momentanea «assoluzione dalle abitudini» (136) che dà tregua anche al ricercato e concede al futuro padre un rinvio degli obblighi che lo aspettano. Con l'ingresso nella fotografia la bidimensionalità della foto e la sua osservazione di superficie sono state completate da una terza dimensione: la profondità. Attraverso gli antefatti aggiunti e le speculazioni del narratore gli anonimi clienti di un servizio di trasporto fluviale sono stati provvisti di una vita, inseriti poi in una cornice temporale che relativizza la loro esistenza sul traghetto e la mette in una certa prospettiva. L'incantesimo è rotto quando Einstein, mago analogo all'autore, lascia la scena; la finestra aperta su di essa si chiude e tutto sul traghetto torna alla conclusione attesa, forse alla

<sup>20</sup> «[...] von einer anderen wirksamen Bewegung ergriffen werden». *Ibidem*.

normalità: il capitano dà l'ordine giusto, il bandito è catturato, il bambino della coppia sta per venire al mondo e il traghetto attracca.

In tal senso la presenza del grande fisico ci ricorda dell'esistenza di, leggiamo, «certe incertezze in ciò che percepiamo e diciamo» (130). L'ipotassi, di cui Lenz fa qui ampio uso, produce attraverso la molteplicità delle subordinate e dei pensieri secondari un'ambivalenza di significato che corrisponde alla predominante parzialità della storia. La struttura sintattica rispecchia l'ambiguità di ciò che viene aggiunto con gli occhi e sottolinea il problema della relatività del linguaggio, delle «insicurezze delle nostre affermazioni», di cui pure la narrazione si occupa. Il racconto della traversata dell'Elba diventa così una giocosa «escursione del pensiero» (Lopate 2006: 6), un esperimento mentale in cui una legge del mondo, vale a dire il tempo, viene provvisoriamente sospesa. Il vantaggio che ne deriva non consiste però in un guadagno di conoscenza di ciò che era rimasto fino ad allora sconosciuto, bensì «nella dimensione del possibile» e nella perdita dei preconcetti grazie ad una «distanza finzionale» (Radman 1996: 70-84). A tal fine si presta meravigliosamente l'ingresso nello *still* descritto, la situazione di temporanea stasi di un panorama portuale in una foto. Fa diventare l'arresto del tempo, che si ha con la riproduzione fotografica di un momento, una realtà sperimentabile, descrivendo altresì la confusione che provoca a bordo del traghetto inquadrato.

Il lettore è invitato ad entrare nella fotografia per rendersi conto dei limiti e delle possibilità che la caratterizzano, per verificarne insomma di persona la pluralità di dimensioni e prospettive: il racconto è in tal senso non solo un'esplorazione delle potenzialità del tempo, del linguaggio e della letteratura, ma anche una riflessione articolata in senso narrativo sulla fotografia, che qui non ha affatto una mera funzione ausiliaria di testimonianza oculare della verità nel senso della colpa ovvero della giustizia (Geldrich-Leffman 1989: 697). L'intreccio dell'aspetto temporale e movimentato del racconto con quello spaziale e statico dell'immagine serve ad un chiarimento reciproco. Da una parte la storia richiama l'attenzione su una visualità mediatica che sempre di più determina la nostra percezione della realtà. Dall'altra getta luce sul rapporto che abbiamo con la fotografia, condizionato dalla nostra cultura, verificando la nostra fede ingiustificata nell'univocità delle immagini così come la nostra variopinta disponibilità alla loro ricezione. La fotografia, che, proprio come il racconto breve, presenta per sua natura una selezione della realtà di minima durata dalle limitate possibilità e perciò una forma aperta, costituisce un eccellente mezzo retorico. Il narratore moderno rimanda poi sempre alla necessità di mettere ogni rappresentazione in prospettiva. La realtà da lui percepita è parziale e tendenzialmente figurativa, la fede nella immediata rappresentabilità del mondo nel xx secolo scossa. La fotografia può essere in tal senso considerata come il paradigma di questo moderno disagio della coscienza.

Si pensa generalmente che dica la verità e fornisca una visione oggettiva della realtà (Sontag 1977b: 203), la prova incontrovertibile che una certa cosa sia successa (5), laddove le parole spesso mentono. Permane così la sensazione, se non la convinzione, che i fatti siano ciò che la fotografia ci dà (Morris 1981: 3). L'immagine è invece «una pseudopresenza e un gettone di assenza» (Sontag 1977b: 18) e si riferisce a ciò che si trova al di là di essa. L'oggettiva veridicità dell'immagine che presenta non è poi solo limitata dalle note tecniche che possono falsificarla, ma anche dal valore connotativo ad essa implicito. In tal senso la fotografia, che è oggi ormai la provincia dei nuovi media, porta ciò che non è visibile in superficie. Fotografi e teorici come Wright Morris, Susan Sontag (1977a, 1977b) o Andy Grundberg (1990) concordano così sul fatto che l'immagine fotografica, ben più accessibile e apparentemente coerente di quanto non siano le singole disparate e confuse esperienze individuali, usurpi la nostra realtà: l'istante fissato da uno scatto conserva tutto il suo potere in un'epoca segnata peraltro dalle immagini in movimento. Secondo Wright Morris «il fatto che vediamo le immagini meglio del mondo intorno a noi è allo stesso tempo una delle nostre fragilità e delle nostre fonti di creatività. In verità questa è la ragione per cui esistono»<sup>21</sup>. Come surrogato dell'esperienza individuale la fotografia ha assunto ormai un ruolo decisivo e potenzialmente pericoloso nella vita dell'uomo moderno. Susan Sontag definisce questo fenomeno un'«esperienza cannibalizzante» (1977a: 118.).

In un mondo nel quale gli scatti sono spesso visti in maniera acritica come evidenza documentaria – l'idea appunto che la macchina fotografica non menta mai – il fatto che Lenz metta in discussione questa popolare percezione del *medium* rivela in maniera particolarmente chiara le sue convinzioni ed intenzioni di autore. Non a caso nel racconto la pretesa di naturale immediatezza e fatticità della fotografia viene relativizzata attraverso la parola del testo. Lenz è ben consapevole del fatto che la fotografia non restituisca mai la realtà oggettiva, perché nemmeno l'obiettivo è obiettivo. Lo scrittore confuta le velleità mimetiche del *medium* e dimostra che il messaggio denotativo di una foto costituisce solo la base di una moltitudine di valenze connotative. Con l'introduzione di un *continuum* temporale, di un contesto e di una mediazione simbolica dall'effetto straniante la parola fa riconoscere i cangianti livelli di significato dell'immagine fotografica. La lettura della storia che equivale a quella della veduta del porto di Amburgo presenta la relatività di tutte le percezioni e rende riconoscibile l'elemento provvisorio di ogni prospettiva, soprattutto di quelle influenzate dall'esperienza del tempo.

---

<sup>21</sup> «It is at once one of our frailties and one of our sources of creation that we see 'images' better than we do the world around us. Indeed, that is why they exist». Morris 1981: 11.

La foto che con l'ausilio di un esperimento mentale viene qui elaborata non è infatti l'oggetto (bidimensionale) del quale vorremmo sapere qualcosa, ma l'idea fissa che ne avevamo. Alla fine di un esperimento mentale sappiamo dell'oggetto d'indagine ancor meno di prima; possiamo solo formulare meglio le nostre domande. Gli esperimenti empirici danno risposte alle domande; quelli immaginati al contrario sollevano domande laddove fino ad allora ci sono state solo risposte precipitose. Mentre le vere nozioni scientifiche per la maggior parte della gente sono quasi sempre di scarso interesse e vengono inserite in un'enciclopedia del 'sapere inutile', l'esperimento mentale ha sempre a che vedere con noi stessi, con le nostre idee e i nostri desideri ed è pertanto immensamente più interessante anche nel caso di un guadagno modesto o nullo in termini di conoscenza. L'effetto è in tal senso eminentemente di natura estetica, non teorica. Il superamento delle convinzioni e degli ostacoli epistemologici, la possibilità di passare da un'immagine all'altra, anziché insistere sempre sulla stessa, è una sensazione piacevole (Bozzi 2007: 69s.), che il racconto di Lenz ben trasmette al lettore. L'esperimento mentale può rappresentare la scienza nella finzione o la finzione nella scienza, la fantascienza o una «*rêverie scientifique*» (Wanning 1999: 144-195), ma non di rado la sua strategia metodologica schiude delle prospettive e delle visioni strabilianti: crea ponti argomentativi tra contenuti del sapere ben distanti tra loro, prima logicamente sconnessi (Kühne 2005: 390).

Come nella teoria della relatività di Einstein anche per Lenz i sistemi di riferimento, che le persone adottano, sono decisivi per la loro percezione della realtà. La consapevolezza di queste limitazioni è tuttavia il primo passo che può portare a quell'ampliamento d'orizzonte del lettore che lo scrittore si prefigge come scopo al di là di ogni scetticismo epistemologico. La soggettività del nostro modo di vedere non limita solo la nostra capacità di conoscere: come immaginazione è anche in grado di dar forma a realtà alternative. Se per Einstein «la fantasia è più importante del sapere, perché il sapere è limitato, ma la fantasia abbraccia il mondo», l'autore è convinto della necessità di una fantasia produttiva il cui compito primario è l'ideazione di modelli, caratteri e storie (Lenz 1982) – progetti che contribuiscono all'interpretazione della vita. Come *poiesis* essa non rappresenta solo qualcosa di radicalmente nuovo, ma lo produce. In tal senso l'origine comune di letteratura ed esperimento, la parentela di conoscenza letteraria e scientifica, che oggi si esprime solo occasionalmente poiché la loro comune provenienza è stata dimenticata, va allora ricercata nella *facultas fingendi*. Un mondo senza esperimenti mentali – proprio come un mondo senza utopie – sarebbe più povero (Bozzi 2007: 70).

La virtualità è l'interfaccia creativa tra le potenze, il possibile, pensabile, l'ampio ambito delle rappresentazioni mentali, delle immaginazioni e



dei concetti da una parte e la loro concretizzazione materiale dall'altra. La coscienza e la fantasia sono gli apparati virtuali ben prima di ogni virtualità prodotta dalla tecnica. Il testo di Lenz parla in tal senso della voglia di indagare senza compromessi i confini all'interno della scrittura e fuori di essa, dove il linguaggio e le cose sono state costrette ad una falsa identità. Ciò è anche quanto l'autore contrappone agli pseudoeventi della moderna società dei media. Perché la realtà abituale è già virtuale, anche se la nostra percezione, che predilige condizioni relativamente stabili e note, cerca di devirtualizzarla, accettandola perlopiù come presenza immutabile. Non c'è però realtà senza virtualità, non c'è virtualità senza realtà. Theodor W. Adorno (1973: 208) ha a suo tempo ben sottolineato come l'arte ci trasmetta eminentemente l'idea che le cose potrebbero essere diverse da come appaiono. In tal senso il breve racconto di Lenz invita il lettore a riflettere sull'ordine delle parole e delle cose, a vedere il mondo alla luce delle sue possibilità irrealizzate. Non gli insegna che altro sarebbe ipotizzabile, ma glielo fa sperimentare: le cose, che tanto evidenti sembrano, potrebbero non essere tali. Una letteratura del genere non abbandona la nostra fosca e terrena valle di lacrime per far scoprire al suo lettore le vette estetiche delle più alte sfere e liberarlo dal mondo della sua esperienza. La grande magia che compie nello spazio di tre frasi e nel tempo di una traversata narrativa dell'Elba consiste piuttosto nel concedergli la libertà di esperire la sua abituale esperienza.

Il riferimento ad abitudini visive consolidate ed inconscie lo deve sostanzialmente animare ad una individualità creativa e ha un profondo significato esistenziale. Non solo c'è infatti in ogni singolo individuo la capacità di andare oltre ciò che si trova immediatamente davanti agli occhi, ma anche l'assoluta necessità di farlo. Il racconto di Lenz è in tal senso il più audace tentativo dell'autore tedesco di superare i confini della nostra realtà per forzare schemi limitati, rimuovere conformismi e aprire nuove prospettive. Ogni foto è caratterizzata da una certa angolatura dello sguardo e invita l'osservatore a integrarla, aggiungendo nella sua fantasia un prima e un dopo all'istante fissato in fotografia, come ci ricorda Vilém Flusser<sup>22</sup>. Questo è altresì ciò che Henri Cartier-Bresson chiamava «l'istante decisivo» (1986), riferendosi non solo al climax figurativo che produce una fotografia soddisfacente, ma anche a quello narrativo che rivela la verità sul soggetto – ben al di là dell'isolamento e della limitatezza dell'istante fermato e riprodotto in una cornice, ben al di là del significato che cerchiamo di attribuirgli e fissare una volta per sempre. In tal senso la realtà di una foto ovvero di una storia si completa anche per Lenz solo attraverso la fantasia del lettore ovvero dell'osservatore grazie ad un'attiva collaborazione. Il lettore deve farsi la sua

---

<sup>22</sup> «Denn ein Foto ist sowohl ein zeitlich als auch visuell begrenzter Ausschnitt, der das Vor- und Nachher, das Umfeld der Spekulation und Phantasie freigibt». Flusser 1983: 9.

immagine – nel senso (biblico) della conoscenza. Per questo l'osservazione di una fotografia alla luce del testo narrativo porta in *Einstein überquert die Elbe bei Hamburg* ad una visione inaspettata del nostro mondo.

## Bibliografia

- Adorno Th.W., 1973, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M., Suhrkamp. (1970)
- Bozzi P., 2007, *Vilém Flusser. Dal soggetto al progetto: libertà e cultura dei media*, Torino, UTET.
- Cartier-Bresson H., 1986, *L'Instant décisif* (1952), «Les Cahiers de la photographie» 18: 9-20.
- Cassidy D., 1995, *Einstein and Our World*, Atlantic Highlands, Humanities Press.
- Flusser V., 1983, *Für eine Philosophie der Photographie*, Göttingen, European Photography.
- Friedman A.J. – Donley C.C., 1985, *Einstein as Myth and Muse*, Cambridge University Press.
- Geldrich-Leffman H., 1989, *The Eye of the Witness: Photography in Siegfried Lenz's Short Stories*, «MLN» 104.3: 696-712.
- Golden F., 1999, *Albert Einstein*, «Time» 31/12/1999.
- Grundberg A., 1990, *Crisis of the Real. Writing on Photography 1974-1989*, New York, Aperture Foundation, Inc.
- Kühne U., 2005, *Die Methode des Gedankenexperiments*, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Lenz S., 1975, *Einstein überquert die Elbe bei Hamburg* (1969), in *id.*, *Einstein überquert die Elbe bei Hamburg*, Hamburg, Hoffmann und Campe: 128-139.
- , 1982, *Vorwort*, in Mensak A. (Hrsg.), *Über Phantasie. Siegfried Lenz: Gespräche mit Heinrich Böll, Günter Grass, Walter Kempowski, Pavel Kohout*, Hamburg, Hoffmann und Campe: 5-10.
- Lopate P., 2006, *Curiouser and Curiouser: The Practice of Nonfiction Today*, «The Iowa Review» 36.1: 3-15.
- Morris W., 1981, *The Camera Eye*, «Critical Inquiry» 8.1: 1-14.
- Mueller-Meehl G., 1994, *Fotografie als Paradigma der Rahmenschau in neun Kurzgeschichten von Siegfried Lenz*, Ann Arbor (MI) – Provo (UT) (Univ. Diss).
- Radman Z., 1996, *Vom Umgang mit dem Ummöglichen oder «The Place of Fiction in the World of Facts»*, in Schildknecht C. – Teichert D. (Hrsg.), *Philosophie in Literatur*, Frankfurt/M., Suhrkamp: 69-86.
- Sontag S., 1977a, *Photography within the Humanities*, in Janis E.P. – MacNail W. (eds.), *Photography Within the Humanities*, Danbury, Addison House Publishers: 110-121.
- , 1977b, *On Photography*, New York, Dell.
- Wanning F., 1999, *Gedankenexperimente. Wissenschaft und Roman im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer.

UNIVERSITÀ, MEDIOCRITÀ, INFELICITÀ.  
GLI SCIENZIATI TORMENTATI DI DANIEL KEHLMANN

Franz Haas

La giovane età è stata per diversi anni un fardello per Daniel Kehlmann, lo scrittore austriaco nato nel 1975 in Germania. Ha pubblicato il suo primo romanzo a ventidue anni, e ancora all'età di ventotto è stato definito da una severa signora della critica austriaca «un ragazzino saccente»<sup>1</sup>. A trent'anni ha raggiunto la fama mondiale con il romanzo *Die Vermessung der Welt* (2005a, *La misura del mondo*), con traduzioni in molte lingue e vendite da capogiro. È la storia di due scienziati tedeschi dell'Ottocento, Humboldt e Gauß, che nel romanzo di Kehlmann sono prigionieri delle loro rigide vedute scientifiche e nemici acerrimi delle belle arti, soprattutto di ogni forma di arte narrativa<sup>2</sup>. Ma già prima di questo romanzo fortunato, le opere di Kehlmann pullulavano di figure di scienziati d'ogni genere, uomini squilibrati e tormentati, infelici e a volte anche terribilmente insignificanti.

Qui, nel nostro contesto, mi interessano soprattutto quegli 'scienziati' di Kehlmann che operano nelle università (i nostri colleghi, insomma), studiosi diligenti – qualcuno mediocre, qualcuno geniale – che soffrono nella triste gabbia della loro istituzione e a volte ne evadono. Va chiarito, però, che la parola 'scenziato', in questo ambito, è talvolta frutto di uno strano equivoco della lingua tedesca, uno scherzo semantico-morfologico: perché in tedesco, e per alcuni tedeschi, è uno 'scenziato' anche chi si occupa di arte

---

<sup>1</sup> Karin Fleischanderl, in una sonora stroncatura del romanzo *Ich und Kaminski* sulla rivista «Kolik. Zeitschrift für Literatur», definisce Kehlmann «ein altkluges Bürschchen», cit. in Haas 2003: 101. Per una dettagliata bibliografia critica su Kehlmann rinvio a Arnold 2008 e Bobzin 2012. Qui e in seguito, le traduzioni dei testi di Kehlmann e della letteratura critica sono mie [F.H.]. In bibliografia sono riportate le edizioni italiane disponibili.

<sup>2</sup> Cfr. Kehlmann 2010. Per un'analisi specifica del romanzo si veda il contributo di Alessandra Goggio in questo stesso volume.

e di letteratura. In tedesco si dice seriamente ‘scienziato della letteratura’ (*Literaturwissenschaftler*), e a nessuno scappa da ridere.

Proprio di un esemplare di questo genere Kehlmann narra in uno dei suoi primi racconti, scritto a vent’anni circa, quando era studente di ‘scienze letterarie’ all’Università di Vienna, dove ha fatto disperare compagni di studi e docenti perché di letteratura ne sapeva già molto più di loro. È un racconto alla maniera di Borges e di Nabokov, in cui Kehlmann inventa uno studioso di letteratura francese: questo mediocre erudito tedesco dedica tutta la sua vita accademica ad un celebre scrittore (ovviamente inventato), sul quale scrive prima la tesi di laurea, poi la tesi di dottorato e infine anche una ponderosa *Habilitationsschrift* (un genere particolarmente tedesco). Quando si trova in Francia per un convegno sul famoso scrittore, lo studioso vuole coronare le sue fatiche scientifiche con una visita alla tomba del suo idolo, ma è troppo maldestro, non la trova e ritorna piangendo nella realtà della sua grigia città universitaria tedesca.

Ritornero alla fine del mio contributo su questo racconto d’esordio, che è anche una satira del mondo accademico, una vendetta del giovane autore per le sofferenze all’università, che ha abbandonato ben presto. Insomma, Kehlmann prende in giro noi, umili ‘scienziati’ delle lettere, ed è proprio questo che mi piace, perché stimola il nostro masochismo scientifico.

Ma andiamo per ordine, cronologicamente a ritroso, a cercare anche altri scienziati nei sette libri di narrativa finora scritti dall’autore trentasettenne, che da tre anni non ha più pubblicato niente, e quindi ora starà lavorando ad un’opera sostanziosa<sup>3</sup>. Uno scienziato vero e proprio è la figura principale anche in un suo testo finora non pubblicato, la *pièce* teatrale *Geister in Princeton* (2011, *Fantasma a Princeton*)<sup>4</sup>, in cui il famoso matematico austriaco Kurt Gödel, amico di Einstein e professore a Princeton, assiste come fantasma al proprio funerale, passa in rassegna tutta la sua vita e medita sul suo sogno logico-matematico, ‘l’abolizione del tempo’. Ma, qui ed ora, questo Kurt Gödel, scienziato di razza pura non ci interessa, perché metterebbe in soggezione noi parenti poveri, addetti alle ‘scienze’ letterarie.

Nel suo *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten* (2009, *Fama. Un romanzo in nove storie*), Kehlmann non si è inventato neanche un fantasma di scienziato, e quindi possiamo passare subito al già menzionato *La misura del mondo*. A questo proposito vorrei soltanto far parlare brevemente l’autore stesso delle sue creature, il matematico Gauß e l’esploratore Humboldt.

---

<sup>3</sup> Infatti, nel frattempo (agosto 2013), è uscito presso l’editore Rowohlt il suo nuovo romanzo, *F* (Kehlmann 2013).

<sup>4</sup> Il testo è inedito. Prima rappresentazione a teatro: Schauspielhaus Graz, 24 settembre 2011, regia di Anna Badora. Una descrizione della *pièce* si trova sul sito del Sessler-Verlag, l’editore che ne detiene i diritti: [http://www.sesslerverlag.at/fileadmin/user\\_upload/flyer\\_pdfs/Geister\\_in\\_Princeton\\_01.pdf](http://www.sesslerverlag.at/fileadmin/user_upload/flyer_pdfs/Geister_in_Princeton_01.pdf) (ultima consultazione: 13/03/2014).

Kehlmann, che è anche un brillante critico letterario e saggista<sup>5</sup>, in un testo poetologico difende il suo diritto all'affabulazione, ne riconosce però il limite, poiché «soltanto la realtà può permettersi di essere molto inverosimile» (Kehlmann 2010: 163), mentre uno scrittore dovrebbe rispettare le leggi della probabilità. Disegna quindi lo scienziato Alexander von Humboldt, tra seri scherzi e divertimenti graffianti, quale rappresentante del «lato spietato del classicismo» (164), quale «avversario della poesia narrativa» (163), un essere umano, ma bizzarro e tedesco, troppo tedesco. Per il matematico Carl Friedrich Gauß, invece, la realtà esiste soltanto nei numeri. Secondo Kehlmann però, entrambi gli scienziati sono addirittura «disumani», perché «vivono in un mondo in cui l'arte non ha nessuna importanza» (164). Tuttavia, il perfido autore non sempre rispetta le regole della credibilità, e per la narrazione della vita del matematico Gauß inventa persino, nella notte delle nozze, «un coito interrotto per motivi scientifici» (160).

Ma torniamo agli scienziati poveri, quelli che si occupano di letteratura e di arte: nel 2003 Kehlmann pubblica *Ich und Kaminski* (2003, *Io e Kaminski*), romanzo con il quale vuole, a suo dire, vendicarsi dei critici letterari e dei germanisti che non avevano capito il suo libro precedente (del quale parlerò fra poco). Scrive quindi una *Kritikersatire*, una satira sui critici, quei «giudici a tempo pieno» che non capiscono niente, che sentenziano sull'arte «senza averne la minima idea» (Kehlmann 2010: 144). Insomma, questo ci riguarda direttamente, è un attacco anche a noi, esperti e 'scienziati' della letteratura!

Il protagonista di *Io e Kaminski*, però, non è neanche un povero 'scienziato dell'arte' (*Kunstwissenschaftler*), bensì un impostore che ha resistito solo per due brevi semestri agli studi universitari, dei quali ha soltanto tristi ricordi di «discussioni poco proficue nei seminari, di colleghi pallidi che avevano paura di esporre le loro tesine» (Kehlmann 2003: 122). Abbandona quindi gli studi e lavora in un'agenzia pubblicitaria, poi diventa, non si sa come, critico d'arte di una famosa rivista e collaboratore di «alcuni grandi giornali» (22). Ora però sente la mancanza della gloria, vuole «scrivere qualcosa di grande, un libro grosso» (27), più grosso di quelli dei suoi concorrenti accademici, un libro sul celebre pittore Manuel Kaminski: figura ovviamente inventata da Kehlmann, che nel suo metodo segue le orme di Vladimir Nabokov, uno dei suoi grandi modelli (ma questo non lo rivela in

---

<sup>5</sup> Kehlmann scrive anche come critico letterario per la «Frankfurter Allgemeine Zeitung». Suoi saggi sono stati raccolti in Kehlmann 2005b, Kehlmann 2007 e Kehlmann 2011.

*Ulteriore nota dell'autore.* Pochi minuti dopo aver scritto questo testo, apprendo che il 9 novembre 2012 è stata messa in scena, da Herbert Föttinger al Theater in der Josefstadt di Vienna, un'altra *pièce* di Kehlmann, *Der Mentor (Il mentore)*, che tematizza il conflitto generazionale nell'arte e in particolare nella letteratura. Niente scienziati, quindi non ci riguarda! Una delle prime recensioni, una severa stroncatura, è Affenzeller 2012.

nessuno dei suoi numerosi commenti). Come nel romanzo *Pale Fire* (1962, *Fuoco Pallido*), della fase matura di Nabokov, l'apprendista stregone Kehlmann non inventa solo un artista ma anche l'immane esperto annesso, che si spaccia inoltre per amico dell'uomo celebre e ne interpreta le opere. Nel romanzo di Nabokov si tratta di un filologo piuttosto folle, in quello di Kehlmann di un imbroglione nei panni dello 'scienziato dell'arte'.

Nell'opera precedente, la novella *Der fernste Ort* (2001, *Il luogo più lontano*), l'unico libro di Kehlmann non tradotto in italiano – quello per cui voleva vendicarsi dei critici e dei presunti 'scienziati' della letteratura – troviamo invece uno scienziato quasi vero, che è però talmente mediocre che la sua vita finisce con il suicidio: Julian, ex-matematico, ormai lavora per una società assicurativa, dovrebbe tenere una conferenza sul calcolo delle probabilità, ma siccome non ha preparato né una riga, né una formula, si annega in un lago. Questo succede già dopo dieci pagine, le restanti centoquaranta sono ricordi di Julian, della sua infanzia e soprattutto della sua disastrosa carriera accademica. Ed ecco quello che, secondo Kehlmann, gli ottusi esperti (cioè, noi 'giudici delle arti'), non avevano capito: Julian annega e il resto di quasi «tutta la storia si svolge nella sua testa, nei pochi momenti della sua agonia» (Kehlmann 2001: 143).

Ancora una volta Kehlmann segue (senza dirlo) le orme, forse un po' troppo grandi, di un altro suo maestro, Jorge Luis Borges, che nel racconto *Il sud* (della raccolta *Finzioni*, 1944) usa uno stratagemma simile: un signore deve sottoporsi d'urgenza ad un'operazione con anestesia, dalla quale (forse) non si risveglierà, e tutto quello che segue dopo è fantasia, sogno o delirio – un misterioso viaggio nel sud dell'Argentina, la sfida a duello di un *gaucho*, con un «coltello che forse non saprà maneggiare» (Borges 2001: 770). Il protagonista di Kehlmann, invece, delira, ricorda e ri-soffre: la vita nell'ombra di un fratello geniale, lo studio della matematica, la struggente tristezza universitaria. La sua tesi di dottorato su un matematico olandese sconosciuto (e logicamente inventato) viene stroncata sulla rivista «*Studia Spinozana*», e «meno male che la mamma non leggeva “*Studia Spinozana*”. Meno male che nessuno leggeva “*Studia Spinozana*”!» (Kehlmann 2001: 87). Lo scienziato triste perde il posto precario e fa una brutta fine. Kehlmann conosce indubbiamente bene la nostra piccola gabbia accademica di oro finto.

Scrivere per riviste che nessuno legge: a questo ambisce anche un altro studioso di Kehlmann, il fisico e genio matematico nel romanzo *Mahlers Zeit* (1999, *Il tempo di Mahler*), uno scienziato dalla trista figura che, ancora giovane, muore d'infarto senza aver potuto comunicare al mondo la sua scoperta geniale: «la confutazione del tempo» e del «secondo principio della termodinamica», che renderebbe fattibile il moto perpetuo, il sogno millenario dei fisici e dell'umanità. Peccato che il giovane Mahler sia matto, peccato anche che l'università per lui sia stata un tormento. Alle lezioni si annoiava da morire, perché già sapeva più degli assistenti (proprio come il

giovane Kehlmann all'Università di Vienna). E quando diventa assistente, il suo capo, il professor Grauwald, è di una bonaria mediocrità disarmante, non capisce la teoria strampalata del giovane e si rifiuta di pubblicarla nella sua 'prestigiosa' rivista. Il suo nome ('bosco grigio') fa parte della caricatura spietata che Kehlmann cuce addosso a questo pilastro dell'accademia, che non è proprio un pozzo di scienza.

Sempre andando a ritroso nella produzione letteraria di Kehlmann, arriviamo al suo primo romanzo, *Beerholms Vorstellung* (1997, tradotto in italiano con il titolo *È tutta una finzione*), nel quale non troviamo uno scienziato bensì un mago che, in anni passati, aveva però tentato la via della matematica. Spaventato dai numeri infiniti e dalla loro «pura eternità» (55), tuttavia, aveva ben presto abbandonato la materia scientifica per dedicarsi alla religione. Era diventato quasi diacono ma, infine, alla carriera ecclesiastica aveva preferito quella dell'illusionista. Chissà se il mestiere del matematico gli avrebbe portato più fortuna; quello del prestigiatore comunque lo getta in uno sconforto mortale: si butterà (probabilmente) dalla terrazza della torre televisiva, dove ora sta scrivendo i suoi ricordi – cioè le pagine, il libro che stiamo leggendo. Si butterà però nell'esigua speranza, contro ogni logica scientifica, di poter compiere un'ultima magia: volare.

In modo decisamente meno tragico finisce, invece, uno dei primi testi di Kehlmann, scritto precedentemente, ma pubblicato un anno dopo il romanzo d'esordio: il racconto che dà il titolo alla raccolta *Unter der Sonne* (1998, *Sotto il sole*), al quale ho già accennato all'inizio, quello che finisce con il pianto disperato dello studioso e 'scienziato' di letteratura francese. Questo professor Kramer, il cui nome ha un'assonanza con *Krämer* (bottegaio), ha dedicato tutta la sua carriera accademica in Germania a quell'autore che venera tanto, tale celeberrimo Henri Bonvard. Su costui ha scritto i suoi più importanti studi, mandandoli puntualmente al suo idolo accompagnati da lettere deferenti, pur conoscendo l'opinione sprezzante che l'autore aveva della «combriccola degli scienziati di letteratura» (48). Non aveva mai avuto risposta ma, ora che l'illustre autore è morto, può anche sorvolare su questa offesa, e tenta invano di visitare la famosa tomba.

Può essere imbarazzante per noi, 'colleghi' del professor Kramer, notare come lo studente Kehlmann conoscesse già bene non solo i suoi polli e insegnanti accademici ma anche una buona fetta della letteratura mondiale. La fonte d'ispirazione di questo racconto potrebbe essere stata anche *Fuoco pallido* di Nabokov, ma più probabilmente, di nuovo, un racconto di Borges, dal titolo *Pierre Menard, autore del «Chisciotte»*. In questo breve testo, Borges inventa uno scrittore francese che vuole 'reinventare' il *Don Chisciotte* di Cervantes, e fornisce anche una meticolosa bibliografia di questo celebre francese, un elenco che comprende addirittura «una trasposizione in alessandrini del *Cimitero marino* di Paul Valéry» (Borges 2001: 651).

Come lo stregone Borges, anche Kehlmann traccia con perizia ‘vita e opere’ della sua invenzione, lo scrittore Henri Bonvard, il quale avrebbe persino rifiutato il Premio Nobel – questo dettaglio farebbe pensare a Jean-Paul Sartre, ma il resto non combacia. Il racconto *Sotto il sole* si svolge su due piani temporali: quello del presente narra della ricerca della tomba, sotto un sole cocente; il professor Kramer, che non ha mai imparato bene il francese, non riesce nemmeno a comunicare con il giardiniere del cimitero, che è oltretutto quello sbagliato. Ma è l’altro piano narrativo, quello del passato, che ci stringe ancora di più il cuore, perché Kramer era infelice già da studente; si ricorda la tristezza di certe lezioni, il tono noioso con cui nei seminari si pronunciava la parola *Literatur*, l’atmosfera asfissiante in cui si recitavano vocaboli sacri come *Intertextualität* oppure *Diskursbezüge* – parola tanto in traducibile quanto inutile (Kehlmann 1998: 49). E quando a Kramer offrono un posto come assistente, accetta perché bisogna pur vivere. Il resto della sua vita si consuma sotto le leggi pignole della ‘scienza letteraria’, ossia corre lungo i monotoni binari accademici.

Ora, sotto il sole nel sud della Francia, si rende conto che la sua non è affatto una gaia scienza. E come se non bastasse, sale su un treno sbagliato, si dispera e piange. «Pensava alla sua vita che passava, ai suoi due libri che non interessavano a nessuno, al tempo che perdeva nei seminari» (58). Ma c’è un’altra spina che tormenta il povero professor Kramer: un rivale che è diventato famoso con una biografia su Henri Bonvard, e indubbiamente «il più grande esperto di Bonvard al mondo» (51). Eppure questo rivale è soltanto «una specie di collega» (*ibidem*), non è nemmeno uno ‘scienziato’ accademico, non è nemmeno un egregio professore.

Questa raccolta di racconti di Kehlmann è stata accolta molto bene dalla critica, anche da quella accademica. Persino il noto germanista Walter Hinck ha elogiato il giovanissimo talento. L’esimio cattedratico non ha però gradito quei passaggi del racconto *Sotto il sole* dove «l’autore, che studia scienze letterarie, si immagina la fosca esistenza da erudito di un docente di letteratura, [...] i cui libri finiscono sul cimitero della letteratura critica» (Hinck 1998). – Questo per noi è troppo. Come si permette, questo ragazzino, di infangare con la sua ironia i frutti della nostra ricerca scientifica, le fatiche dell’onorata congrega degli ‘scienziati’ della letteratura!

## Bibliografia

Affenzeller M., 2012, *Knirschende Knöpfe in der Talentschmiede. Daniel Kehlmanns neues Stück «Der Mentor», «Der Standard»* 10/11/2012 – <http://derstandard.at/1350260926445/Knirschende-Koepfe-in-der-Talentschmiede> (ultima consultazione: 10/11/2012).



- Arnold H.L. (Hrsg.), 2008, *Daniel Kehlmann*, München, Edition Text + Kritik im Richard Boorberg-Verlag. (= «Text + Kritik»; 177)
- Bobzin H., 2012, *Daniel Kehlmann*, in Arnold H.L. (Hrsg.), *Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München, Edition Text + Kritik im Richard Boorberg-Verlag, *ad vocem*.
- Borges J.L., 2001, *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, Milano, Mondadori.
- Haas F., 2003, *Kunst, Kritik und Blindenbrille. Daniel Kehlmanns pfißiger Roman «Ich und Kaminski»*, «Literatur und Kritik» 377/378: 1005.
- Hinck W., 1998, *Zeitzünder in der Couchchecke. Daniel Kehlmanns Erzählungsband «Unter der Sonne»*, «Frankfurter Allgemeine Zeitung» 18/03/1998.
- Kehlmann D., 1997, *Beerholms Vorstellung. Roman*, Wien, Deuticke. (Ed. it.: *È tutta una finzione*, trad. di P. Olivieri, Milano, Feltrinelli, 2007)
- , 1998, *Unter der Sonne. Erzählungen*, Wien, Deuticke. (Ed. it.: *Sotto il sole*, trad. di E. Dal Bello, Roma, Voland, 2008)
- , 1999, *Mahlers Zeit. Roman*. Frankfurt/M., Suhrkamp. (Ed. it.: *Il tempo di Mahler*, trad. di E. Dal Bello, Roma, Voland 2012)
- , 2001, *Der fernste Ort. Novelle*, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- , 2003, *Ich und Kaminski. Roman*, Frankfurt/M., Suhrkamp. (Ed. it.: *Io e Kaminski*, trad. di M. Pesetti, Roma, Voland, 2006)
- , 2005a, *Die Vermessung der Welt. Roman*, Reinbek, Rowohlt. (Ed. it.: *La misura del mondo*, trad. di P. Olivieri, Milano, Feltrinelli, 2006)
- , 2005b, *Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher*, Reinbek, Rowohlt.
- , 2007, *Diese sehr ernsten Scherze. Poetikvorlesungen*, Göttingen, Wallstein.
- , 2009, *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten*, Reinbek, Rowohlt. (Ed. it.: *Fama. Romanzo in nove storie*, trad. di P. Olivieri, Milano, Feltrinelli, 2010)
- , 2010, *Lob. Über Literatur*, Reinbek, Rowohlt.
- , 2013, *F. Roman*, Reinbek, Rowohlt.
- Nabokov V., 1962, *Pale Fire*, New York, Putnam's Sons. (Ed. it.: *Fuoco pallido*, trad. di B. Oddera, Parma, Guanda, 1988)



SCIENZA E LETTERATURA  
IN *DIE VERMESSUNG DER WELT* DI DANIEL KEHLMANN

Alessandra Goggio

Il romanzo di Daniel Kehlmann *La misura del mondo* (*Die Vermessung der Welt*)<sup>1</sup>, pubblicato nel 2005, non ha solo segnato, all'interno della letteratura tedesca, il ritorno della figura dello scienziato, tema caro alla cultura teutonica sin dal *Faustbuch* cinquecentesco, ma lo ha fatto ottenendo un quanto mai inatteso trionfo sia sul piano meramente commerciale che su quello maggiormente legato alle reazioni da parte della critica letteraria: l'imprevedibilità di un tale successo è dovuta soprattutto alla scelta dell'oggetto principale della narrazione, dato che in questo caso «non si tratta del solito romanzo d'artista, all'interno del quale scrittori, musicisti o poeti realizzano il proprio destino, bensì della biografia di due scienziati»<sup>2</sup>. Questa osservazione rimanda in particolar modo al fatto che gli altri due unici testi opera di autori tedeschi ad aver facilmente sfondato la soglia del milione di copie vendute, nonché a essere stati tradotti in moltissime lingue, siano stati proprio due cosiddetti *Künstlerromane*, ossia *Il profumo* di Patrick Süskind (*Das Parfum*, 1985) e *Le voci del mondo* di Robert Schneider (*Schlafes Bruder*, 1992). Il ritorno della scienza all'interno della letteratura contemporanea tedesca è stato dunque ben accolto dal pubblico: a riprova di ciò, si ricordi anche il

---

<sup>1</sup> La traduzione del titolo non è, prevalentemente a causa della differenza linguistico-strutturale fra italiano e tedesco, del tutto fedele all'originale: la parola *Vermessung* indica infatti non tanto la misura come atto compiuto, bensì l'azione stessa del misurare, dando così al termine, e in questo caso al testo nella sua totalità, una dinamicità che è purtroppo mancante nel corrispettivo italiano.

<sup>2</sup> «Es handelt sich nicht um den naheliegenden Fall eines Künstler-Romans, in dem Schriftsteller, Musiker oder Maler ihres Weges gehen, sondern um die Lebensgeschichte zweier Naturwissenschaftler». Korten 2010: 197s. Salvo diversa indicazione, la traduzione è di chi scrive [A.G.]. Su altri scienziati nell'opera di Kehlmann si legga il contributo di Franz Haas in questo stesso volume.

grande successo ottenuto da un testo coevo a quello di Kehlmann, ossia *Il collezionista di mondi* di Ilija Trojanow (*Der Weltensammler*, 2006), il cui protagonista è il grande esploratore inglese Sir Richard Burton.

All'interno de *La misura del mondo*, testo che dimostra sin dall'inizio di essere un sapiente gioco di stampo postmodernista senza però mai scendere in un mero «miscuglio postmoderno»<sup>3</sup>, l'autore si diverte ad alternare finzione e realtà, esattezza scientifica e fantasia letteraria, ricostruendo, dal punto di vista di uno «storico diventato pazzo»<sup>4</sup> e grazie all'utilizzo del suo tipico «realismo spezzato»<sup>5</sup>, le biografie di due dei più famosi scienziati tedeschi a cavallo fra Settecento e Ottocento: l'esploratore Alexander von Humboldt (fratello del più conosciuto Wilhelm, esponente di spicco della *Klassik* weimariana) e il matematico Carl Friedrich Gauß.

Punto di partenza della narrazione è l'incontro di Humboldt e Gauß al diciassettesimo congresso della *Società dei naturalisti e medici tedeschi* che ebbe effettivamente luogo a Berlino nel 1828. All'interno di questa cornice, la cui realtà storica è sin dall'inizio messa in dubbio dalla presenza di evidenti anacronismi<sup>6</sup>, Kehlmann ripercorre, alternandole di capitolo in capitolo<sup>7</sup>, le vite dei due protagonisti a partire dalla loro infanzia sino ad arrivare all'incontro berlinese. In un raffinato gioco di contrapposizioni e differenti prospettive, la narrazione segue sia le mirabolanti avventure di Humboldt nei suoi viaggi in Sudamerica e in altre parti del mondo, sia le costruzioni teorico-matematiche del ben più stanziale Gauß: attraverso l'utilizzo del discorso indiretto, inoltre, l'autore mantiene sempre una sorta di distanza 'scientifica', spesso declinata in riflessione ironica, che «interferisce con il processo di identificazione»<sup>8</sup> del lettore e che rafforza lo status finzionale dei protagonisti, i quali, seppur creati a partire da dati reali, rimangono sempre autonomo frutto dell'immaginazione dello scrittore.

I momenti salienti della vita dei due protagonisti sono scanditi dalle loro conquiste nel campo del progresso scientifico: queste due così differenti

<sup>3</sup> «Postmodernes Gemisch». Kehlmann 2010b: 159.

<sup>4</sup> «Ein verrückt gewordener Historiker». Lovenberg 2006: 41.

<sup>5</sup> «Gebrochener Realismus». Große Holtforth 2006. Con questa definizione, si legge nella medesima intervista, Kehlmann intende «una prosa che si propone come realistica ma introduce in maniera discreta alcune fratture all'interno di una realtà che appare fedelmente riprodotta». («Ich meine eine Prosa, die vorgibt, realistisch zu sein, aber unauffällig Brüche in die scheinbar zuverlässig wiedergegebene Wirklichkeit einfügt»).

<sup>6</sup> Si veda, ad esempio, la presenza nelle prime pagine del dagherrotipo (Kehlmann 2010a: 14): in realtà questa invenzione fu presentata al pubblico solamente dieci anni dopo, ossia nel 1839.

<sup>7</sup> Il romanzo consta di sedici capitoli di cui cinque incentrati sulla figura di Gauß, sei su quella di Humboldt, quattro su entrambi i personaggi e un unico capitolo, l'ultimo, imperniato su Eugen, figlio di Gauß.

<sup>8</sup> «[...] interferes with the process of identification». Kavalowsky 2010: 278.

biografie sono connesse da «un filo comune, costituito da vari cenni occasionalmente riportati qua e là, che attestano la conoscenza reciproca delle rispettive scoperte dei due»<sup>9</sup>. Grazie alla combinazione dialettica di dati reali e di finzione letteraria, Kehlmann ricostruisce, all'interno del romanzo, il panorama del mondo scientifico tedesco di inizio Ottocento.

In realtà, l'obiettivo principale di questo giovane autore non risiede tanto nella volontà di inglobare il discorso scientifico all'interno di quello letterario. Egli mira piuttosto a stabilire una sottile rete di rimandi intertestuali e, in questo specifico caso, anche interdisciplinari, fra questi due così diversi ambiti di studio. A differenza di varie opere di autori come Hans Magnus Enzensberger o Durs Grünbein<sup>10</sup>, dove la figura dello scienziato, seppur ammantata di letterarietà, mantiene un suo individuale profilo per l'appunto scientifico, in *La misura del mondo* si assiste a una sublime trasposizione di quella 'pluricodificazione' (*Mehrfachkodierung*) che è alla base della poetica postmodernista: le figure di Humboldt e Gauß si configurano come ideale punto d'incontro fra due scienze, ossia la scienza della natura e la scienza della letteratura, apparentemente lontanissime fra loro ma in realtà unite nella loro ineludibile narratività.

La figura dello scienziato e il suo modo di concepire il mondo diventano per Kehlmann metafora di una «tipologia di comprensione del mondo, ossia quella poetica, che non trova incarnazione in uno dei protagonisti, ma che funge da *medium* all'interno del quale tutto si muove»<sup>11</sup> e grazie alla quale è possibile giungere realmente a 'misurare il mondo'. Così come Lenz, protagonista dell'omonimo racconto büchneriano e rappresentazione per antonomasia del genio settecentesco, credeva di poter «misurare il tutto con un paio di passi»<sup>12</sup>, così anche i due protagonisti di questo romanzo sono illusoriamente convinti di poter giungere a misurare il mondo, inteso come realtà loro circostante, nella sua totalità. Le modalità, o meglio i metodi scientifici attraverso i quali Humboldt e Gauß si ripropongono di giungere a fornire un'interpretazione scientifica e razionale dei fenomeni naturali non potrebbero essere più differenti fra di loro: se, infatti, Humboldt si rivela da

<sup>9</sup> «Ein gemeinsames Band, das durch beiläufig eingestreute Kenntnisnahme von den Leistungen des jeweils anderen bereits konturiert worden ist». Korten 2010: 203.

<sup>10</sup> Il confronto con Enzensberger è particolarmente calzante, soprattutto se si pensa che proprio il poeta tedesco ha contribuito, seppur in maniera indiretta, al successo di Kehlmann, curando nel 2004 la riedizione de *Il cosmo. Saggio di una descrizione fisica del mondo (Kosmos – Entwurf einer physischen Weltbeschreibung)*, resoconto humboldtiano delle proprie spedizioni scientifiche, e riportando così in auge la figura di questo esploratore presso il pubblico. Su Enzensberger e su Grünbein si vedano in questo stesso volume i contributi, rispettivamente, di Maria Luisa Roli e di Moira Paleari.

<sup>11</sup> «Weise der Welterschließung [...], die dichterische, die sich nicht in einer Hauptfigur darstellt, sondern als Medium fungiert, in dem alles sich bewegt». Kaiser 2010: 123.

<sup>12</sup> «Er müsse alles mit ein paar Schritten ausmessen können». Büchner 2012: 155.

una parte un vero e proprio maniaco della precisione, incapace di andare oltre l'empiria delle sue scoperte, dall'altra parte Gauß rappresenta quel tipo di scienziato cui non basta fermarsi alla realtà fenomenica e decide invece di spingersi oltre, affidandosi alla sua fantasia teorica. Il contrappunto che viene così a crearsi fra questi due personaggi, che incarnano la «vicinanza e la coesistenza di deduzione matematico-costruttiva e induzione empirica»<sup>13</sup>, realizza in realtà, per lo meno a livello metaforico, un'ulteriore contrapposizione, in quanto le posizioni concretizzate dai due scienziati riassumono e rispecchiano due chiare tendenze della letteratura e cultura tedesca a loro contemporanea: si tratta rispettivamente della cosiddetta *Klassik* weimariana, ancorata a una concezione del mondo prevalentemente illuminista, e del romanticismo tedesco.

Humboldt assume simbolicamente il ruolo di nunzio del classicismo weimariano in Sudamerica<sup>14</sup>: il suo metodo scientifico, incentrato sull'esattezza e la precisione formale nonché sull'idea illuminista della possibilità di educare l'uomo non solo attraverso le arti e la letteratura, ma anche e soprattutto le scienze, corrisponde infatti agli ideali alla base di questa corrente letteraria. Egli è inoltre incaricato dallo stesso Goethe di effettuare esperimenti e rilevamenti che possano una volta per tutte affermare la validità della teoria del nettunismo, secondo la quale il nucleo della Terra avrebbe dovuto essere costituito da pietra fredda e non da lava bollente<sup>15</sup>: lo stesso Humboldt sarà poi colui al quale spetterà il compito di confutare del tutto questa teoria<sup>16</sup>, rifiutando così, implicitamente e metaforicamente, anche i principi della sua stessa formazione scientifica. Il progetto «Weimarer Klassik goes Macondo» (Kehlmann 2007: 46) è inoltre destinato a fallire non solo sul piano scientifico, ma anche su quello letterario: in un comico siparietto che vede Hum-

<sup>13</sup> «Neben- und Miteinander von mathematisch-konstruktiver Deduktion und empirischer Induktion». Kaiser 2010: 123.

<sup>14</sup> È lo stesso Goethe a dare questo compito a Humboldt: «Resterà il nostro messaggero anche oltreoceano». Kehlmann 2010a: 32. («Unser Botschafter bleiben Sie auch überm Meer». Kehlmann 2008: 37).

<sup>15</sup> «Goethe lo prese in disparte e lo condusse attraverso una serie di stanze dipinte in svariati colori verso un'alta finestra. Una grande impresa, disse. Era importante soprattutto che studiasse i vulcani, doveva dimostrare la teoria nettunista. Sotto la terra non brucia nessun fuoco. Il centro della terra non è lava bollente». Kehlmann 2010a: 32. («Goethe nahm ihn bei-seite und führte ihn durch eine Flucht in unterschiedlichen Farben gestrichener Zimmer zu einem hohen Fenster. Ein großes Unterfangen, sagte er. Wichtig sei vor allem, die Vulkane zu erforschen, um die neptunistische Theorie zu stützen. Unter der Erde brenne kein Feuer». Kehlmann 2008: 36).

<sup>16</sup> «Quando Humboldt riemerse, era rigato di verde, tossiva in modo terribile e i suoi abiti erano bruciacchiati. Oggi, esclamò sbattendo le ciglia, si celebra il funerale del nettunismo!». Kehlmann 2010a: 174. («Als man Humboldt wieder heraufzog, war er grün angelaufen, hustete erbärmlich, und seine Kleidung war angesengt. Der Neptunismus, rief er blinzelnd, sei mit diesem Tag zu Grabe getragen!». Kehlmann 2008: 209).

boldt invitato a raccontare qualcosa<sup>17</sup> da quattro vogatori sudamericani<sup>18</sup> la tanto osannata letteratura weimariana, rappresentata in questo particolare caso dalla secca e succinta parafrasi humboldtiana della famosissima poesia *Ein Gleiches* di Goethe<sup>19</sup>, si scontra idealmente con la grande tradizione letteraria sudamericana, uscendone fatalmente sconfitta. Humboldt assume così, all'interno del romanzo, la metaforica funzione di rappresentante della «visione del mondo del classicismo»<sup>20</sup>: all'interno del personaggio Kehlmann cristallizza la sua critica nei confronti di questo movimento letterario, implicitamente affermandone l'inferiorità rispetto al realismo magico sudamericano e mettendone in dubbio la *Welthaltigkeit*, ossia la capacità di poter realmente fornire una rappresentazione adeguata del mondo. Questa posizione polemica nei confronti del classicismo tedesco è stata in seguito ulteriormente ribadita dall'autore all'interno di un ciclo di lezioni sulla propria poetica dal titolo *Questi scherzi molto seri (Diese sehr ernstesten Scherzen)*, ove sono altresì state discusse le tecniche narrative utilizzate nel romanzo:

La frammentazione in episodi del libro, la continua invenzione ed eliminazione di storie e storielle, che paiono essere tutte ugualmente importanti e che vengono abbandonate con noncuranza, come se il mondo fosse talmente pieno di storie e ogni singolo episodio perdesse la propria importanza: proprio tutto ciò è il gesto narrativo sudamericano. È il gesto anti-Weimar, la posizione contraria a quell'avversione al racconto propria dei protagonisti<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> «Mario chiese a Humboldt di raccontare una volta qualcosa anche lui. Humboldt disse di non conoscere nessuna storia e si sistemò il cappello che la scimmia aveva girato. E poi non gli piaceva raccontare». Kehlmann 2010a: 107. («Mario bat Humboldt, auch einmal etwas zu erzählen. Geschichten wisse er keine, sagte Humboldt und schob seinen Hut zurecht, den der Affe umgedreht hatte. Auch möge er das Erzählen nicht». Kehlmann 2008: 127s.).

<sup>18</sup> Vogatori i cui nomi Carlos, Gabriel, Mario e Julio rimandano agli scrittori Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa e Cortázar, esponenti di una tradizione, quella del realismo magico sudamericano, molto cara a Kehlmann.

<sup>19</sup> *Un altro* (vale a dire un secondo *Canto notturno del viandante*). Riportiamo qui prima il testo goethiano (nella traduzione di Maria Teresa Giannelli, poi in originale), di seguito la secca versione humboldtiana nel romanzo di Kehlmann: «Sopra tutte le vette / regna la calma, / tra le cime degli alberi / non avverti / spirare un alito; / nel bosco gli uccellini stanno silenziosi. / Aspetta un poco! Presto / anche tu avrai riposo». («Über allen Gipfeln / Ist Ruh'; / In allen Wipfeln / Spürest Du / Kaum einen Hauch; / Die Vögelein schweigen im Walde. / Warte nur! Balde / Ruhest du auch». Goethe 1989: 118s.). «Su tutte le cime è silenzio, negli alberi non senti il vento, anche gli uccelli sono tranquilli e presto si morirà». Kehlmann 2010a: 107. («Oberhalb aller Bergspitzen sei es still, in den Bäumen kein Wind zu fühlen, auch die Vögel seien ruhig, und bald werde man tot sein». Kehlmann 2008: 128).

<sup>20</sup> «Weltbild der Klassik». Kehlmann 2010b: 164.

<sup>21</sup> «Das Episodische des Buches, das ständige Entwickeln und Wegwerfen von kleinen und kleinsten Geschichten, die alle gleich wichtig scheinen und die man achtlos fallen läßt, als

In netta contrapposizione con la razionalità empirica di Humboldt si trova la genialità tipicamente romantica di Gauß: lontano, rispetto al collega, dall'idea di poter giungere a comprendere la realtà circostante e lo spazio attraverso misurazioni fisiche, egli incarna, tramite le sue scoperte e invenzioni matematiche apparentemente non legate alla realtà tangibile, la concezione di «poesia universale progressiva» tipicamente romantica (Schlegel 1998: 46). Attraverso la poliedricità dei suoi interessi<sup>22</sup>, i quali spaziano dalla matematica alla fisica e all'astronomia, Gauß, a differenza dell'esperto esploratore Humboldt, riesce a concepire e 'misurare' lo spazio non solo fisico-geografico, ma addirittura universale<sup>23</sup> pur senza mai spostarsi da Göttingen, se non per brevi viaggi. Egli incarna inoltre il tipico stereotipo del genio romantico: le sue scoperte sono infatti abitualmente frutto dell'intuito, più che della razionalità, e non si limitano allo studio empirico della realtà<sup>24</sup>; anzi, spesso e volentieri si spingono oltre essa, giungendo addirittura a ribaltare concetti ormai ritenuti inattaccabili, come nel caso della confutazione di postulati basilari della geometria euclidea. Il fittizio incontro con l'ormai anziano Kant, all'interno del quale Gauß cerca di spiegare al grande filosofo le sue teorie basate su un concetto di spazio come «ruvido, curvo e molto molto strano»<sup>25</sup> in opposizione all'idea kantiana di spazio euclideo come unica forma possibile della percezione umana, si rivela un'ulteriore critica alla razionalità illuminista: Gauß «aveva infatti l'impressione che lo spazio euclideo non fosse, come il professore affermava nella *Critica della ragion pura*, il presupposto della forma della nostra stessa intuizione e dunque il presupposto di qualsiasi possibile esperienza, ma piuttosto una

---

wäre die Welt so voll von Geschichten, daß es auf jede einzelne kaum ankommt, das ist eben der südamerikanische Erzählgestus. Es ist der Anti-Weimar-Gestus und die Gegenposition zur Erzählfeindlichkeit der Figuren». Ivi: 165.

<sup>22</sup> La poesia romantica è, infatti, poliedrica proprio nel suo essere universale: «Il suo scopo non è solo quello di unificare nuovamente tutti i generi separati della poesia e di porre in contatto la poesia con la filosofia e la retorica. Essa vuole, e deve, ora mescolare ora fondere, poesia e prosa, genialità e critica, poesia d'arte e poesia della natura, rendere la poesia vivente e sociale e la vita e la società poetiche, poetizzare l'arguzia e riempire e saturare le forme d'arte con la più pura materia culturale d'ogni specie». Schlegel 1998: 46.

<sup>23</sup> Si ricordino, ad esempio, i suoi studi sul moto dei pianeti.

<sup>24</sup> Gauß, rispetto a Humboldt, si rivela inoltre un utopista in grado di immaginare il futuro: «Gauss cercò di leggere, ma già dopo pochi secondi alzò lo sguardo e cominciò a lamentarsi dell'ultima moda delle carrozze con le sospensioni in cuoio che davano più nausea. Presto, spiegò, delle macchine avrebbero trasportato le persone da una città all'altra alla velocità di un proiettile. Si sarebbe arrivati da Göttinga a Berlino in mezz'ora». Kehlmann 2010a: 8. («Gauß versuchte zu lesen, sah jedoch schon Sekunden später auf und beklagte sich über die neu-modische Lederfederung der Kutsche; da werde einem ja noch übler, als man es gewohnt sei. Bald, erklärte er, würden Maschinen die Menschen mit der Geschwindigkeit eines abgeschossenen Projektils von Stadt zu Stadt tragen. Dann komme man von Göttingen in einer halben Stunde nach Berlin»). Kehlmann 2008: 8s.).

<sup>25</sup> Kehlmann 2010a: 81. «Faltig, gekrümmt und sehr seltsam». Kehlmann 2008: 96.



finzione, un bel sogno»<sup>26</sup>. A queste obiezioni, lo stesso Kant risponderà con un laconico «Salsicce. [...] Salsicce e stelle»<sup>27</sup>, espressione che ridicolizza e riduce ai minimi termini la dottrina dell'idealismo tedesco<sup>28</sup>. Allo stesso tempo il Gauß kehlmanniano non risparmia alcuna critica nemmeno nei confronti di Goethe, definendolo pubblicamente un «asino» per essersi permesso di criticare Newton<sup>29</sup>.

Mentre dunque Humboldt dà forma alla realtà a partire dalle rilevazioni empiriche da lui effettuate, Gauß immagina lo spazio a partire dai numeri e in maniera totalmente differente rispetto a quanto fino ad allora creduto: «i differenti approcci dei protagonisti nei confronti dello spazio richiamano la tensione fra l'esperienza pratica del mondo "reale" e l'invito a "immaginarlo" in modo diverso»<sup>30</sup>. Il primo si avventura dunque alla scoperta di quel mondo che il secondo immagina attraverso la sua geniale intuizione. Ambedue si rivelano null'altro che differenti facce di una stessa medaglia: essi presentano al lettore un'immagine non solo del mondo scientifico del tempo, ma anche di quello letterario, sottolineando la coesistenza di *Klassik* e *Romantik* e ricostruendo così il quadro generale di uno dei periodi più floridi della letteratura tedesca.

I due scienziati incarnano dunque una «contrapposizione fra due divergenti forme di esperienza e conoscenza del mondo»<sup>31</sup>: Gauß e Humboldt, «il teoretico e l'empirico»<sup>32</sup>, diventano metaforici corifei di una misurazione del mondo che «può sempre solo eternamente divenire, e mai essere compiuta» (Schlegel 1998: 46) per il primo e la cui fine è invece ormai già «in vista» per il secondo<sup>33</sup>. Le parole dello stesso autore, che definisce questo

<sup>26</sup> Kehlmann 2010a: 81. «[...] ihm schein nämlich, daß der euklidische Raum eben nicht, wie es die Kritik der reinen Vernunft behauptet, die Form unserer Anschauung selbst und deshalb aller möglichen Erfahrung vorgeschrieben sei, sondern vielmehr eine Fiktion, ein schöner Traum». Kehlmann 2008: 95.

<sup>27</sup> Kehlmann 2010a: 82. «Wurst. [...] Wurst und Sterne». Kehlmann 2008: 97.

<sup>28</sup> Le parole del filosofo rimandano inoltre, in modo giocoso, al motto brechtiano «Prima il mangiare, poi la morale» («Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral». Brecht 1988-1997: 2, 284).

<sup>29</sup> «Credo, disse Bessel, che oggi Goethe sia seduto nel suo palco. Gauss chiese se si trattava di quell'asino che aveva preteso di correggere la teoria dei colori di Newton». Kehlmann 2010a: 131. («Er glaube, flüsterte Bessel, Goethe sei heute in seiner Loge. Gauß fragte, ob das der Esel sei, der sich anmaße, Newtons Theorie des Lichts zu korrigieren». Kehlmann 2008: 158).

<sup>30</sup> «The protagonists' different approaches to space recall the tension between the practical experience of the "real" world and the challenges of "imagining" it differently». Gerstenberger 2010: 110.

<sup>31</sup> «Entgegensetzung zweier divergierender Formen von Welterfahrung und Welterkenntnis». Nickel 2008: 159.

<sup>32</sup> «Der Theoretiker und der Empiriker». Winkels 2005: 14.

<sup>33</sup> Kehlmann 2010a: 202. «Das Ende des Wegs sei in Sicht, die Vermessung der Welt fast abgeschlossen». Kehlmann 2008: 238.

testo un romanzo «su illuministi e mostri marini»<sup>34</sup> ribadiscono di fatto ancora una volta il contrasto di fondo fra scienza pura e fantasia tipicamente romantica che sottende all'opera.

Nonostante il suo atteggiamento critico nei confronti della *Klassik* weimariana, Kehlmann non si dichiara in realtà mai totalmente a favore di Gauß e dunque del romanticismo: egli risolve il simbolico conflitto fra queste due correnti facendo ricorso a un'altra grande figura della letteratura in lingua tedesca, ossia a Kafka e al suo realismo magico. In primo luogo egli inserisce nel testo un capitolo<sup>35</sup>, da lui stesso definito un vero e proprio rovesciamento di Kafka, all'interno del quale Gauß ottiene un impiego presso la tenuta del fantomatico Graf von der Ohe zur Ohe come agrimensore<sup>36</sup>, stabilendo così un chiaro rimando al romanzo di Kafka *Il castello* (*Das Schloss*)<sup>37</sup>. I riferimenti a Kafka non si limitano però a questo palese richiamo: l'ultimo capitolo si chiude infatti con l'immagine di Eugen, figlio di Gauß e personaggio all'interno del quale l'autore unisce sapientemente caratteristiche appartenenti ai due prominenti scienziati, che, dal ponte di una nave, avvista per la prima volta in vita sua il suolo americano<sup>38</sup>: questo finale risveglia nella mente del lettore un richiamo alla scena iniziale dell'altro romanzo kafkiano *Amerika*<sup>39</sup>. Attraverso questi collegamenti di natura intertestuale la conflittualità dialettica fra Humboldt e Gauß, e dunque fra *Klassik* e *Romantik*, viene risolta attraverso l'inserimento di un *tertium comparationis*, ossia Eugen, *alias* Kafka, che allo stesso tempo si erge a figura simbolo delle nuove generazioni. In questo modo Kehlmann ricollega implicitamente anche la sua tradizione narrativa a quella del realismo magico, prima di matrice kafkiana e susseguentemente sudamericana<sup>40</sup>.

<sup>34</sup> «Über Aufklärer und Seeungeheuer». Kehlmann 2005: 14.

<sup>35</sup> Si tratta del capitolo intitolato *Il giardino*.

<sup>36</sup> La finezza di Kehlmann in questo gioco letterario risiede inoltre nel fatto che egli evita accuratamente di utilizzare la parola 'agrimensore' (*Landvermesser*, così in Kafka) servendosi invece dell'equivalente di origine greca 'geodeta' (*Geodät*).

<sup>37</sup> Il rimando si configura in realtà più che altro come rifacimento parodistico, in quanto Gauß, a differenza del malcapitato K., riesce subito a imporre la sua presenza all'interno del castello e dunque a esercitare la sua funzione di agrimensore (Kehlmann 2010a: 151-162).

<sup>38</sup> «Unendo caratteristiche sia di Gauß che di Humboldt, il personaggio di Eugen sembra, a un primo sguardo, risolvere la tensione data dalla struttura binaria del romanzo». («By combining features from both Gauß and Humboldt, the character of Eugen appears at first glance to resolve the tension of the novel binary structure». Kawalowski 2010: 280).

<sup>39</sup> «America» è inoltre, simbolicamente, la parola con la quale il romanzo stesso si chiude.

<sup>40</sup> «La più grande rivoluzione della seconda metà del ventesimo secolo sono stati gli scrittori sudamericani, che si sono ricollegati a Kafka e hanno reso labili i confini fra giorno e notte, fra veglia e sogno». («Die größte literarische Revolution der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, das waren die Erzähler Sudamerikas die an Kafka anknüpften und die Grenze zwischen Tages- und Nachtwirklichkeit, zwischen Wachen und Traum durchlässig machten». Kehlmann 2010b: 137).

In realtà, il gioco di rimandi fra scienza e letteratura che il giovane autore mette in atto all'interno del suo romanzo non si esaurisce in questa doppia valenza dei suoi protagonisti ma prosegue con una riflessione sul ruolo di queste due discipline: sebbene infatti sia Humboldt che Gauß vengano dipinti come strenui «oppositori del racconto, dell'arte narrativa»<sup>41</sup>, alla figura dello scienziato sono attribuite, all'interno del romanzo, caratteristiche molto simili a quelli dell'artista, il quale, seppur con mezzi differenti, è anch'egli un 'misuratore' del mondo. È lo stesso Humboldt, ossia proprio colui che ammette candidamente di essere inquietato dai «libri senza numeri»<sup>42</sup>, a sottolineare l'affinità fra il suo lavoro di agrimensore della realtà fisica e l'attività creativa dello scrittore: «Qualche volta aveva l'impressione che quel lembo di terra non lo avesse solo misurato, ma addirittura inventato, come se fosse diventato reale solamente grazie a lui»<sup>43</sup>. Alla sua convinta affermazione «Lo spazio è ovunque!», inoltre, lo stesso Humboldt si sentirà replicare dall'enigmatico padre Zea, altro personaggio del romanzo, che in realtà «Ovunque è un'invenzione. Lo spazio in sé esiste solo dove gli agrimensori lo misurano»<sup>44</sup> o meglio, dove coloro che sono deputati a questo compito lo creano. Lo scienziato assume dunque una funzione demiurgica simile a quella dello scrittore: a quest'ultimo, in una sorta di inversione dei presupposti fondamentali alla base delle due discipline, spetta invece il compito di «mostrare la realtà»<sup>45</sup> come essa è veramente, senza perdersi in inutili divagazioni<sup>46</sup>. Scienziato e autore si compensano e completano a vicenda e sono accomunati da un sentimento di *hybris* che si manifesta nella loro volontà di poter per l'appunto riuscire a ridare 'la misura del mondo': il

<sup>41</sup> «Gegner des Erzählens, der narrativen Dichtung». Ivi: 163.

<sup>42</sup> Kehlmann 2010a: 186. «Bücher ohne Zahlen». Kehlmann 2008: 221.

<sup>43</sup> Kehlmann 2010a: 227. «Manchmal war ihm, als hätte er den Landstrich nicht bloß vermessen, sondern erfunden, als wäre er erst durch ihn Wirklichkeit geworden». Kehlmann 2008: 268.

<sup>44</sup> Kehlmann 2010a: 97. «Raum sei überall! [...] Überall sei eine Erfindung. Und den Raum an sich gebe es dort, wo Landvermesser ihn hintrügen». Kehlmann 2008: 221.

<sup>45</sup> Kehlmann 2010a: 186. «Das Vorzeigen dessen, was sei». Kehlmann 2008: 151.

<sup>46</sup> «Gli artisti considerano un merito le divagazioni, ma le cose inventate confondono le persone, la stilizzazione falsifica il mondo. Per esempio, scenografie che non tentano di simulare che sono di cartone, dipinti inglesi il cui sfondo galleggia in una sostanza oleosa, romanzi che si tramutano in favole menzognere, perché l'autore mette le sue balzane idee in bocca a personaggi storici». Kehlmann 2010a: 186. («Künstler hielten Abweichungen für eine Stärke, aber Erfundenes verwirre die Menschen, Stilisierung verfälsche die Welt. Bühnenbilder etwa, die nicht verbergen wollten, daß sie aus Pappe seien, englische Gemälde, deren Hintergrund in Ölsauce verschwimme, Romane, die sich in Lügenmärchen verlören, weil der Verfasser seine Flausen an die Namen geschichtlicher Personen binde». Kehlmann 2008: 221). È palese, all'interno di questa breve battuta, l'ironia che caratterizza queste affermazioni, soprattutto per quanto riguarda l'ultimo passaggio, ove è netto il rimando di Kehlmann al proprio romanzo, nel quale si diverte a creare, così fa la letteratura, «sue proprie versioni di figure storiche» («ihre eigenen Versionen historischer Personen»). Kehlmann 2010b: 151).

titolo tedesco *Die Vermessung der Welt* gioca proprio sull'ambiguità di questa parola tedesca derivata dal termine *vermessen*, il quale rimanda sia all'atto del misurare sia al comportarsi in maniera presuntuosa<sup>47</sup>.

La posizione kehlmanniana nei confronti del rapporto fra scienza e letteratura tende infine, come facilmente intuibile, a sottolineare la superiorità di quest'ultima: «Solo chi racconta delle buone storie diventa un viaggiatore famoso<sup>48</sup> dirà Bonpland, fedele accompagnatore di Humboldt<sup>49</sup> durante le sue spedizioni, lasciando intendere quanto la narrazione delle avventure e delle scoperte sia in ultima analisi più importante, e a ragion veduta soprattutto più durevole<sup>50</sup>, delle scoperte stesse. Solamente l'autore letterario, infatti, è in grado, attraverso l'esercizio della sua immaginazione e della sua capacità mimetico-inventiva, di poter realmente stimare l'estensione della realtà che ci circonda, la quale, come afferma lo stesso Gauß, «si rivela molto deludente, appena ci si rende conto di quanto sia sottile la sua trama, di che rozzo tessuto sia l'illusione, e quanto raffazzonate le sue cuciture»<sup>51</sup>. Ove dunque non si può in realtà fare «altro che raccontare<sup>52</sup>, come sottolineato da Humboldt, il racconto si sostituisce alla misurazione, assurgendo a vero e proprio principio conoscitivo del mondo.

All'interno di questo romanzo la figura dello scienziato funge quindi da punto focale della riflessione metanarrativa dell'autore: entrambi i protagonisti sono raccontati e allo stesso tempo si raccontano, dando così vita a un ironico gioco di ininterrotti scambi e rimandi fra scienza e letteratura.

<sup>47</sup> La stessa parola *Vermessung* in passato ha avuto anche il significato di «audacia, temerità, confidenza, impudenza» così come attestato dal dizionario fondato dai fratelli Grimm (1854-1971: *ad vocem*).

<sup>48</sup> «Ein berühmter Reisender werde nur, wer gute Geschichten hinterlasse». Kehlmann 2008: 239.

<sup>49</sup> Lo stesso Humboldt è inoltre definito da Daguerre un «poveretto [che; A.G.] non aveva proprio idea di come si scrive un libro!». Kehlmann 2010a: 202. («Der arme Mann habe einfach keine Ahnung, wie man ein Buch schreiben!», Kehlmann 2008: 239). L'affermazione è tanto più ironica se si pensa che il grande scienziato fu un ottimo prosatore, o, come afferma lo stesso Kehlmann, «uno dei più grandi autori di prosa in generale; anzi avrebbe potuto esserlo se fosse riuscito a sopprimere l'impulso di soffocare ogni passaggio riuscito sotto una marea di dati scientifici». («[...] einer der größten Prosaautoren überhaupt; oder vielmehr, er könnte es sein, wenn er sich dazu hätte überwinden können, nicht jede gelungene Passage unter Unmengen von Maßdaten zu ersticken». Kehlmann 2010b: 157).

<sup>50</sup> Il telegrafo, ad esempio, nato dall'intuizione di Gauß, è stato largamente soppiantato prima dal telefono e poi da internet, così come l'altitudine massima raggiunta da Humboldt e Bonpland di «diciottomilaseicentonovanta piedi» (Kehlmann 2010a: 147), pari circa a 5.700 metri, è stata ampiamente superata nel corso degli anni attraverso il raggiungimento di vette come il K2 o l'Everest.

<sup>51</sup> Ivi: 50. «Weil die Welt sich so enttäuschend ausnahm, sobald man erkannte, wie dünn ihr Gewebe war, wie grob gestrickt die Illusion, wie laienhaft vernäht ihre Rückseite». Kehlmann 2008: 59.

<sup>52</sup> Kehlmann 2010a: 96. «Er habe den Eindruck, sagte Humboldt, hier werde ununterbrochen erzählt». Kehlmann 2008: 114.

In ultima battuta non sono né i dati raccolti attraverso le esplorazioni di Humboldt, né le teorie matematiche di Gauß a dare al mondo l'immagine di esso come noi lo conosciamo: è la discorsività, e dunque la letteratura, a informare la nostra percezione della realtà circostante. Il vero scienziato è dunque sempre lo scrittore, il quale, proprio come Humboldt e Gauß, crea un nuovo mondo, quello della finzione letteraria, a partire da dati reali e lo consegna al lettore 'misurandolo' attraverso la narrazione.

## Bibliografia

- Brecht B., 1988-1997, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, 30 Bde., hrsg. von W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei und K.-D. Müller, Berlin – Weimar, Aufbau; Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Büchner G., 2012, *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von A. Martin, Stuttgart, Reclam.
- Gerstenberger K., 2010, *Historical Space: Daniel Kehlmann's «Die Vermessung der Welt»*, «Amstردamer Beiträge zur neueren Germanistik» 75: 103-120.
- Goethe J.W. von, 1989, *Tutte le poesie*, ed. diretta da R. Fertonani con la coll. di E. Ganni, Milano, Mondadori.
- Grimm J – Grimm W., 1854-1971, *Deutsches Wörterbuch*, 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig, Hirzel – <http://woerterbuchnetz.de/DWB> (ultima consultazione: 17/03/2013).
- Große Holtforth R., 2006, «Das 18. Jahrhundert war eine tolle Zeit.» *Interview mit Daniel Kehlmann* – <http://www.amazon.de/gp/feature.html?ie=UTF8&docId=594143> (ultima consultazione: 17/03/2013).
- Kaiser G., 2010, *Erzählen im Zeitalter der Naturwissenschaft. Zu Daniel Kehlmanns Roman «Die Vermessung der Welt»*, «Sinn und Form» 62.1: 122-135.
- Kavaloski J., 2010, *Periodicity and National Identity in Daniel Kehlmann's «Die Vermessung der Welt»*, «Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch» 9: 264-287.
- Kehlmann D., 2005, *Wo ist Carlos Montufar?*, Reinbek, Rowohlt.
- , 2008, *Die Vermessung der Welt*, Reinbek, Rowohlt. (2005)
- , 2010a, *La misura del mondo*, trad. di P. Olivieri, Milano, Feltrinelli.
- , 2010b, *Lob. Über Literatur*, Reinbek, Rowohlt.
- Kehlmann D. – Lentz M., 2007, «Die Fremdheit ist ungeheuer». *Gespräch über historische Stoffe in der Gegenwartsliteratur*, «Neue Rundschau» 118.1: 34-47.
- Korten L., 2010, *Daniel Kehlmann: «Die Vermessung der Welt»*, «Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes» 57.2: 197-207.
- Lovenberg F. von, 2006, «Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker», «Frankfurter Allgemeine Zeitung» 09/02/2006.
- Nickel G. (Hrsg.), 2008, *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt». Materialien, Dokumente, Interpretationen*, Reinbek, Rowohlt.
- Schlegel F., 1998, *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Torino, Einaudi.
- Winkels H., 2005, *Als die Geister müde wurden*, «Die Zeit» 13/10/2005.



\* \* \*





«SIA LODATO IL DUBBIO!»<sup>1</sup>.  
FIGURE DI SCIENZIATI IN BERTOLT BRECHT

Marco Castellari

La prima quartina del sonetto *Über induktive Liebe* (*Sull'amore induttivo*, 1938), «dedicato a Francis Bacon, che introdusse il metodo induttivo nelle scienze naturali»<sup>2</sup>, propone la versione forse più audace e certo più spensierata del vasto incrocio, nell'opera di Bertolt Brecht, tra scienza, letteratura e vita:

Il grande Bacon si basava su esperimenti.  
Sarebbe tempo d'introdurli nelle cose d'amore.  
Forse, se ci sfioriamo, scopriremo  
Che ci piace stare sotto lo stesso lenzuolo<sup>3</sup>.

Di qui converrà partire, con un tocco di brechtiana irriverenza, per discutere preliminarmente – e, per ragioni di spazio, in forma generalissima – il dialettico incontrarsi delle 'due culture' nella vita, nella prassi poetica e nella riflessione estetica del nostro, non solo con riferimento al teatro (§ 1). Muoverò poi, nella seconda e terza parte di queste considerazioni, alla disamina delle

---

<sup>1</sup> «Gelobt sei der Zweifel!». Così si apre la poesia *Lob des Zweifels* (1939, *Lode del dubbio*). Brecht 1988-1997: 14, 459-462, qui 459. Qui e oltre, per ragioni di aderenza all'originale e di maggiore fluidità del discorso critico, le traduzioni sono mie [M.C.]. L'opera di Brecht è stata quasi integralmente tradotta in italiano; di volta in volta inserirò un riferimento a tali edizioni nostrane, il cui valore non è messo in alcun modo in dubbio dalla scelta di avvalermi di una mia versione di servizio. Per il *corpus* lirico, si veda l'eccellente raccolta in due volumi curata da Luigi Forte, con traduzioni di vari autori (Brecht 1999).

<sup>2</sup> «F. Bacon gewidmet, der die induktive Methode in die Naturwissenschaften einführte». Brecht 1988-1997: 14, 425.

<sup>3</sup> «Der große Bacon baute auf Versuche. / 's wär Zeit, sie in die Liebe einzuführen. / Vielleicht, wir finden, wenn wir uns berühren: / Wir liegen gerne unter einem Tuche». *Ibidem*.

eterogenee, per lo più storiche figure di scienziati che popolano le pagine brechtiane: Galileo, notoriamente (§ 2), ma anche molti altri uomini di scienza (§ 3), messi spesso in ombra, in sede critica, dall'ineguagliato successo e dall'indubbia centralità del dramma sul fisico, matematico e astronomo pisano. Lungi dall'essere mere costole del lavoro alle varie stesure di *Leben des Galilei* fra esilio, ritorno in Germania e morte (*Vita di Galileo*, 1938/39 – 1947 – 1955/56), prose e stralci drammatici di quegli anni Trenta-Cinquanta tematizzano a più riprese e in chiave di volta in volta differente un motivo novecentesco *par excellence*: dal «grande Bacon» a Walter Reed ai fisici contemporanei, con in testa Albert Einstein, fino a ulteriori figure solo abbozzate o immaginate, gli scienziati brechtiani si rivelano essere concrezioni di un inesausto interrogarsi sul rapporto tra uomo di scienza, popolo e potere. Contro una tradizione critica che li ha considerati ancillari a Galileo o, in singoli casi, ne ha del tutto tralasciato l'analisi, varrà la pena in questa sede rivalutare i vari componenti di un *corpus* eterogeneo quanto sintomatico, utile a riformulare alcuni inveterati schematismi interpretativi e a lanciare, auspicabilmente, nuovi sguardi a un autore tutt'altro che impolverato dagli anni<sup>4</sup>.

#### I. «SAPERE È POTERE»<sup>5</sup>. BRECHT E LA SCIENZA

Qualche mese dopo la cosiddetta *Kriegs-Notabitur*, 'maturità di guerra', con la quale concluse il liceo il 2 marzo del 1917, il diciannovenne Brecht lasciò la natia Augusta e si iscrisse alla facoltà di medicina dell'Università di Monaco. Più che da reali interessi medico-scientifici, pare che la scelta degli studi sia stata determinata dalla situazione storico-politica: dopo aver sfruttato il conflitto mondiale per evitare un esame di licenza più approfondito grazie all'adesione volontaria al servizio militare ausiliario (ben lontano dal fronte, dunque), Brecht approfittò della carenza di personale medico in quei terribili anni ed evitò così, come previsto da regolamenti che favorivano la

<sup>4</sup> Che la cosiddetta *Brecht-Müdigkeit*, la 'stanchezza per Brecht' degli ultimi decenni del Novecento abbia lasciato il posto a un rinnovato interesse è dimostrato sia dal riaccendersi della ricezione teatrale, con una crescente presenza di Brecht sulle scene tedesche e internazionali, sia dalla ripartenza di un confronto critico che aveva indubbiamente segnato il passo alla fine del secolo scorso.

<sup>5</sup> «Wissen ist Macht». Il motto è, come noto, baconiano (*tantus possumus quantus scimus*) e ricorre a più riprese in Brecht nella forma citata, che dà al secondo membro della coppia un'accezione segnatamente politica. Bacon è – con Einstein e assai più di Galileo – lo scienziato di riferimento del Brecht anni Trenta-Quaranta, come emergerà dalle riflessioni qui proposte. Oltre che nella poesia citata in apertura e in opere su cui avrò occasione di soffermarmi (*Kleines Organon für das Theater*, *Leben des Galilei*, *Das Experiment*), l'autore del *Novum Organon* lascia tracce in tre testi rimasti frammentari, prose narrative e/o saggistiche risalenti all'esilio: *Der Messingkauf* (*La vendita dell'ottone*), *Buch der Wendungen* (*Libro delle svolte*) e *Der Tui-Roman* (*Romanzo dei Tui*). Cfr. Ley 1974.

formazione di futuri dottori, la chiamata alle armi. Un ottimo modo, verrebbe da dire, per rifarsi di quando, l'anno precedente, la guerra gli aveva quasi causato l'espulsione dalla *Unterprima*, penultima classe di liceo. In un tema, infatti, Brecht aveva sonoramente smentito Orazio e il suo *Dulce et decorum est pro patria mori* – anticipazione di una serie di testi antimilitaristi e antinazionalisti a venire, anche di splendida fattura, l'elaborato destò vivo scalpore nel collegio docenti tanto che nella pagella di quell'anno, accanto a voti non propriamente brillanti in matematica, fisica e chimica, non manca un richiamo all'increscioso episodio<sup>6</sup>.

Orazio, va detto, diventerà uno dei lirici più amati da Brecht, che d'altronde fin dalla prima giovinezza coltiva la propria vocazione di scrittore a diretto contatto con l'onnivora lettura di antichi, moderni e contemporanei. Guardando alla sua carriera universitaria, invece, la scarsa dimestichezza scolastica con le scienze trova conferma nel rapido insabbiarsi degli studi di medicina. Qualche corso di ambito biologico e patologico Brecht lo frequenta; fatto sta che la maggior parte del tempo alla Ludwig-Maximilians-Universität è dedicato a lezioni e seminari di area umanistico-letteraria, fra gli altri al leggendario *Theaterseminar* di Artur Kutscher. Alla scrittura e alla scena, d'altronde, è fin d'allora votata la vita tutta del nostro, che ha già pubblicato piccole cose e ha nel cassetto i primi drammi e numerose poesie<sup>7</sup>.

Quello fra Brecht e la medicina fu dunque un matrimonio d'interesse, sostanzialmente non consumato e di breve durata, presto soppiantato da altri, autentici amori. Nonostante in chiusura di queste riflessioni pescheremo dal cassetto brechtiano testi che hanno al loro centro eredi d'Ippocrate, sorprende che si sia potuto paragonare Brecht a veri e propri scrittori-medici in terra tedesca, presso i quali l'intreccio tra scienza e letteratura, tra scrittura, studi e vita professionale ha tutt'altra dimensione – capita di leggere in tal senso, ad esempio, paralleli con il congeniale Georg Büchner o con l'antipodico Gottfried Benn. È invece indubbio che Brecht sviluppi, specie a partire dalla tarda stagione weimariana, un notevole interesse per la scienza: per la sua storia – in particolare per la fase aurorale della scienza moderna, come noto, ma anche per la stagione ottocentesca, come varrà la pena sottolineare in chiusura – e per la sua attualità, qui segnatamente per la fisica del Novecento. La critica, al di là del peso dato a singoli aspetti, è sostanzialmente unanime sul fatto in sé come pure – su questo torno tra poco – sulla notevole ricaduta che le letture scientifiche ebbero su determinati settori dell'opera brechtiana.

<sup>6</sup> Per un orientamento nella biografia di Brecht rimando alla ricchissima 'cronaca' di Werner Hecht (1997, per quanto discusso sopra 39ss.), che offre la possibilità di intrecciare vita, incontri, riflessione e scrittura e rimanda di volta in volta ai relativi *loci* dell'edizione critica.

<sup>7</sup> Anche uno sguardo ai quaderni di appunti di quegli anni, in corso di pubblicazione presso l'editore Suhrkamp, conferma che questioni scientifiche non lasciano praticamente traccia, a fronte invece di un pullulare di interessi letterari e teatrali. Cfr. Brecht 2010ss.

D'altronde, testi letterari e saggistici, appunti e testimonianze diaristiche ed epistolari raccolti nell'*opera omnia* di Brecht e in altri strumenti di consultazione non lasciano dubbi in merito e permettono di ricostruire con buona approssimazione una vera e propria cronologia dell'avvicinamento a questo o a quel tema scientifico, a questo o a quell'uomo di scienza<sup>8</sup>.

Se uno sguardo agli anni della giovinezza ci ha suggerito il carattere occasionale del contatto con la medicina, è scartabellando in un regesto postumo che troviamo conferma della ponderosa entrata, nella vita, nella riflessione e nella scrittura brechtiana, di alcuni protagonisti della discussione scientifica moderna e contemporanea. Nella biblioteca del lascito berlinese infatti, di cui possediamo dal 2007 un accuratissimo catalogo annotato, è conservata una nutrita schiera di volumi di argomento scientifico, non pochi compulsati e glossati<sup>9</sup>. Certo, Brecht era un lettore selvaggio, animato da un interesse senza eguali verso i più disparati campi del sapere, dalla storia antica al cinema contemporaneo. E non è chi non veda che, quantitativamente come pure qualitativamente, la letteratura (tedesca e internazionale) mantiene un prevedibile primato – non da ultimo grazie alla copiosa presenza di gialli di cui, come noto, Brecht era accanito fruitore. Accanto ai classici del marxismo-leninismo, alla filosofia, alla sociologia e alla storia, ad ogni modo, scienza e tecnica certo non sfigurano. Come sottolineano anche gli editori del catalogo, la biblioteca raccoglie per motivi biografici solo una parte dei libri che Brecht ha posseduto (e a maggior ragione letto, vista l'abitudine di prendere a prestito da amici o in biblioteca) e presenta anche titoli intonsi, ma può certamente rendere un quadro complessivo degli ambiti di interesse nonché singole preziose informazioni sulle modalità di lettura, studio e riuso dei testi<sup>10</sup>. In questo senso la presenza di un centinaio di volumi di e su celebri scienziati, di manuali e di testi storico-biografici restituisce la traccia di un ben consapevole confronto dello scrittore con i colleghi intellettuali dell'«altra cultura».

Molte figure storiche di scienziati ricorrono come detto sotto forma di personaggi di finzione, e le letture cui ho fatto cenno contribuiscono cer-

---

<sup>8</sup> Oltre all'edizione storico-critica, alla pubblicazione dei quaderni d'appunti e alla 'cronaca' succitate gli strumenti ormai vastissimi della filologia e critica brechtiana, di cui citeremo oltre in particolare lo *Handbuch* curato da Jan Knopf e il regesto della biblioteca nel lascito, permettono di ricostruire nel dettaglio le occorrenze e il contesto del confronto brechtiano con lo scibile.

<sup>9</sup> Si veda Bertolt-Brecht-Archiv – Akademie der Künste 2007, in particolare la diciannovesima sezione (431-440) che elenca volumi di *Naturwissenschaft / Technik* in cui spiccano i nomi di Galileo, Buffon, Darwin, Einstein e Oppenheimer, ma anche singole occorrenze sparse che, pur non catalogate sotto tale etichetta 'scienze naturali / tecnica', hanno comunque importanza per il discorso scientifico (fra gli altri i tomi di e su Bacon, nella sezione filosofica). Molto annotati sono in particolare i volumi relativi a Einstein.

<sup>10</sup> Si legga, oltre alla premessa di Erdmut Wizisla, l'avvertenza ai lettori. Ivi: 9-34; 35-38.

tamente a creare il contesto all'interno del quale l'autore le fa muovere. Di metodo scientifico e di *Haltung* (atteggiamento) da scienziato moderno è intrisa l'opera di Brecht su un piano, però, non solo strettamente tematico<sup>11</sup>. Sotto la nota insegna di «teatro dell'era scientifica» Brecht presenta l'intera sua rivoluzione drammaturgica e scenica nella principale opera teorica, quel *Breviario di estetica teatrale* che reca fin dal titolo originale un perspicuo richiamo, di nuovo, a Bacon ed *ex negativo* ad Aristotele: *Kleines Organon für das Theater* (1948)<sup>12</sup>. E d'altronde il teatro epico, poi dialettico, si nutre fin dagli anni Venti-Trenta di un'esplicita trasformazione interdisscorsiva del metodo sperimentale in ambito estetico, che nella citata sistemazione postbellica giunge a formulazione quasi definitiva. Già solo il lessico del teatro brechtiano richiama nelle sue parole d'ordine – *Versuch* ovvero *Experiment*, *Modell*, *Beobachtung*, *Zeigen* – una teoria e una prassi intersoggettiva e collettiva che riguardano pienamente sia gli artefici dello spettacolo che gli spettatori<sup>13</sup>.

Le *two cultures* di cui Charles Percy Snow (1959) diagnosticherà l'inconciliabilità tre anni dopo la morte di Brecht, dunque, sono invece per il grande augustano insieme da intersecare – con reciproco vantaggio sul piano teorico. La questione può qui essere solo brevemente richiamata ma è da tenere come sfondo di riferimento per il viaggio che ora intraprendo nelle mutevoli rappresentazioni di scienziati nell'opera di Brecht. Cominciando, e non potrebbe essere altrimenti, dal 'nostro' Galileo.

---

<sup>11</sup> Il tema è centrale ed emerge ampiamente nella vasta letteratura critica su teoria e prassi del teatro brechtiano; disamine specifiche sono invece rare e abbastanza datate, per quanto uscite dalla penna di eminenti studiosi dell'autore (cfr. soprattutto le fondamentali riflessioni in Knopf 1978 nonché Mittenzwei 1973). Più recentemente, Emter ha guardato al problema dalla prospettiva della ricezione di elementi della fisica quantistica in ambito filosofico-letterario (1995, su Brecht: 163-173), mentre Hye (1996: 87-94) propone una buona sintesi dello stato dell'arte.

<sup>12</sup> «Theater im wissenschaftlichen Zeitalter», così già nella premessa al saggio (Brecht 1988-1997: 23, 65), quindi *passim*. Oltre accenno al carattere «quasi» definitivo del *Kleines Organon* perché nei cosiddetti *Nachträge*, una serie di 'postille' che Brecht abbozzò nel 1954/55 all'opera teorica facendo tesoro della pratica teatrale, la locuzione «teatro dell'era scientifica» viene ritenuta inservibile in quanto «zu sehr verschmutzt», «troppo insozzata» (289). Già il *Kleines Organon* discute ambiguità e perfettibilità del progresso scientifico, senza mettere però in dubbio ad ogni modo l'«alleanza» fra scienza e arte; i toni particolarmente cupi degli ultimi anni, evidenti in quella tarda revoca, emergeranno ampiamente nella terza sezione di queste riflessioni, con riferimento al progetto su Einstein.

<sup>13</sup> Sul tema, qui solo accennato, rimando a un mio precedente lavoro in cui discuto anche concetti come quelli citati sopra: tentativo / esperimento, modello, osservazione, di-mostrare (Castellari 2009).

2. «L'ELEFANTE DOMATO»<sup>14</sup>. VARIAZIONI GALILEIANE

Galileo Galilei è, al contempo, il più imponente e il più sfuggente dei personaggi-scienziato che incontriamo – probabilmente anche agli occhi dello stesso Brecht. Protagonista di un dramma che, nelle sue tre principali stesure, accompagna l'autore per un ventennio, il 'gigante'<sup>15</sup> pisano è giustamente assunto a figura dominante del teatro di Brecht e a paradigma della fizionalizzazione dello scienziato nella cultura novecentesca, in particolare con riferimento alla questione della sua responsabilità morale, sociale e politica. A ciò corrisponde una sostanziale saturazione critica: studiosi di ogni estrazione hanno analizzato quasi tutti i dettagli formali e tematici del dramma (così, genericamente *Schauspiel*, lo sottotitola Brecht)<sup>16</sup> nonché della sua ricezione, visto che esso è presto divenuto un classico della scena contemporanea e punto di partenza per ulteriori drammi sullo scienziato o sulla scienza, con una marcata pre-

<sup>14</sup> L'immagine è tratta da note dattiloscritte relative a *Leben des Galilei*, risalenti al 1938 e incentrate sulla dialettica tra entusiasmo per nuove scoperte e delusione per la restaurazione dell'ordine antico; l'intera frase suona così: «Kein Reaktionär ist unerbittlicher als der gescheiterte Neuerer, kein Elefant ein grausamer Feind der wilden Elefanten als der gezähmte Elefant». (Brecht 1988-1997: 24, 236; «Nessun reazionario è più spietato dell'innovatore fallito, nessun elefante più crudele nemico degli elefanti selvatici quanto un elefante domato»). A questa altezza cronologica risulterebbe complesso attribuire a Brecht la volontà di riferirsi, con la metafora animale, al suo Galileo; l'annotazione dell'esilio danese si applica però assai bene al complessivo lavoro brechtiano attorno alla figura. L'«elefante domato» richiama anche il *Lied vom achten Elefanten* (*Canzone dell'ottavo elefante*) della parabola drammatica *Der gute Mensch von Sezuan* (1939-41, *L'anima buona di Sezuan*) e ritorna in forma letterale in un epigramma della *Kriegsfibel* (*Abici della guerra*), dove la lotta fratricida sul fronte orientale è chiosata con i versi: «So grausam ist zum Elefanten nur / Sein Bruder, der gezähmte Elefant» (12/2, 238; «Tanto crudele verso l'elefante è solo / Suo fratello, l'elefante domato»).

<sup>15</sup> Della «riesige Figur des Galilei» Brecht scrive ad esempio nel 1947 abbozzando una premessa alla versione americana del dramma (ivi: 24, 241). La costellazione semantica nani/giganti, che può peraltro ricollegarsi all'immagine dell'elefante discussa alla nota precedente, ricorre nel dramma su Galileo fin nella celebre autoaccusa, vedi *infra*.

<sup>16</sup> Per una recente, lucida discussione italiana delle questioni fondamentali su *Leben des Galilei* rimando a Gargano 2010; un buon punto di partenza per approfondimenti anche bibliografici è la voce relativa al dramma in Knopf 2001-2003: 1, 357-379, per una contestualizzazione nell'opera brechtiana si può fare riferimento, del medesimo autore, alla monografia del 2000. Ancora irrinunciabile, oltre ai materiali raccolti in Hecht 1981, è il classico sul tema, Schumacher 1968, tanto che la più recente indagine uscita in Germania si basa ancora in larghissima, forse eccessiva parte sui risultati di quello studio (Wisser 2013: 156-198; lo stesso vale per le considerazioni su *Leben des Einstein*, 216-220). Pure recente è l'interessante lavoro di Rudolf Drux (2008), che legge sì il dramma su Galileo come centrato fin dall'inizio su condizione e dilemma dello scienziato contemporaneo ma ravvisa, d'altra parte, una contraddizione di fondo nell'applicare alla vicenda secentesca la distinzione solo successiva tra ricerca pura e applicata. Ciò, come emergerà nel seguito, porta a conclusioni diverse da quelle che propongo nella mia lettura; mi pare complessivamente che Drux non tenga in dovuto conto l'eterodosso realismo brechtiano, che non mira certo alla fedeltà storica e nemmeno alla piena verosimiglianza bensì all'attinenza con questioni reali e problemi attuali.

senza nel discorso internazionale almeno fino agli anni Settanta<sup>17</sup>. Tre grandi attori come Charles Laughton, Ernst Busch e Tino Buazzelli hanno dato volto, gesti e voce al personaggio brechtiano nelle più incisive fra le messe in scena storiche<sup>18</sup>.

Fin dall'inizio al centro dell'interesse degli interpreti, che hanno in ciò seguito le indicazioni e le riflessioni dello stesso Brecht, è la mutevole caratterizzazione del personaggio col procedere delle stesure (e della Storia). Come noto, la cosiddetta 'versione danese', redatta effettivamente tra il 1938 e il 1939 nell'esilio scandinavo, propone un Galileo sì 'epico-dialettico' e lontano dalla natura di 'eroe' ma, indubitabilmente, carico di connotati positivi. Messo a duro confronto con il potere e i discorsi dominanti, lo scienziato è qui paladino della ragionevolezza e dell'esperienza quali vie per difendere e affermare la verità – questo il valore supremo in nome del quale, in ultimo, Galileo sacrifica, con una decisione soprattutto *listig* (astuta), la propria dirittura e coerenza, abiurando anche per poter proseguire, di nascosto, le ricerche scientifiche i cui frutti affiderà al discepolo Andrea Sarti. La critica ha avuto buon gioco a riconoscere nella dialettica epica tra storicizzazione e attualizzazione che dà forma al personaggio un'affermazione dei principi cardine della Nuova scienza coniugata alla tematizzazione di alcuni motivi tipici della scrittura brechtiana di quegli anni, dalle 'difficoltà nello scrivere la verità'<sup>19</sup> nel confronto con la dittatura nazista alla impossibilità di essere buoni/gentili in un mondo di squali. Più di quanto emerga nel *mainstream* critico, d'altronde, già questa prima stesura riflette, lo vedremo, un confronto tutt'altro che univoco con questioni della fisica contemporanea e della sua costrizione in questioni storico-politiche.

La 'versione danese' – sulla quale Brecht aveva ben presto maturato alcune perplessità – andò in scena il 9 settembre 1943 a Zurigo con la regia e il ruolo del protagonista assegnati a Leonhard Steckel, in quel-

<sup>17</sup> La triade Brecht – Dürrenmatt – Kipphardt, in particolare, è stata al centro di numerose analisi. Riflessioni fondamentali sui primi due in Mayer 1996 e Forte 2004; sui tre assieme a Frayn si veda il recente Tinterri 2006, la cui ricostruzione patisce però l'accesso alle sole fonti in italiano; letture trasversali in cui *Leben des Galilei* costituisce uno snodo fondamentale offrono fra gli altri Hye 1996 (del quale si vedano nel dettaglio le riflessioni su *Vita di Galileo*: 112-128) e, in ambito italiano, il recente Bisicchia 2006, pure limitato nell'utilizzo delle fonti. Con riferimento in particolare a Kipphardt, al suo dramma su Oppenheimer e alla relativa messa in scena di Strehler (con evidenti legami al suo *Vita di Galileo*) si vedano in questo stesso volume i contributi di Alessandro Costazza e di Alberto Bentoglio.

<sup>18</sup> Penso ovviamente alle messe in scena di matrice brechtiana della seconda versione ('americana') e della terza ('berlinese'), di cui oltre nel corpo del testo, e alla regia di Strehler al Piccolo Teatro di Milano (22 aprile 1963). Anche l'arrivo di *Leben des Galilei* nel teatro sovietico fu legato al lavoro di due grandi artisti, Ljubimov e Vysockij – di ciò discute in questo stesso volume il contributo di Giulia Peroni.

<sup>19</sup> Il riferimento è naturalmente al celebre saggio *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* (1935, *Cinque difficoltà nello scrivere la verità*).

lo Schauspielhaus in cui negli anni della guerra furono rappresentati i grandi *Exildramen* brechtiani. Proprio dall'esilio californiano, Brecht rimugina la 'morale' di Galileo e fa partire i preparativi per una messa in scena americana, per la quale nel 1945 comincia a rielaborare la prima versione traducendola in inglese assieme a Charles Laughton. Il risultato è un vero e proprio rifacimento, specie delle scene finali, il cui nucleo innovativo è fin dall'inizio la rimodulazione dell'abiura: da astuto compromesso essa assume sempre più i contorni di un errore fatale, di un «tradimento»<sup>20</sup>. Di più: di un «crimine», non solo e non tanto con gli occhi al contesto secentesco quanto come «"peccato originale" delle scienze naturali moderne», una commistione di «successo scientifico» e «fallimento sociale» che produce i suoi terribili effetti nel presente, nella «bomba atomica» che ne è «il classico prodotto finito» come «fenomeno tecnico tanto quanto sociale»<sup>21</sup>. Le parole appena citate sono naturalmente successive allo sgancio degli ordigni statunitensi sulle città giapponesi (agosto 1945), evento che contribuì grandemente a supportare e a rafforzare una riscrittura della vicenda di Galilei che però, *nota bene*, aveva fin da prima mirato a rivederne la geografia etica. Le frasi che seguono, citate spesso a sproposito per sostenere una diretta e univoca dipendenza del rifacimento 'americano' dal lancio della bomba, ne confermano certo il significato epocale e segnano un momento di non ritorno nella visione brechtiana della scienza e dello scienziato, ma vanno lette con la dovuta cautela, come spesso accade per le affermazioni a ritroso di Brecht sul proprio lavoro:

L'«era atomica» fece il suo debutto a Hiroshima nel bel mezzo del nostro lavoro. Dall'oggi al domani la biografia del fondatore della nuova fisica si offriva a una lettura diversa. L'effetto inferna-

---

<sup>20</sup> «I have betrayed my profession», dice Galileo già nella versione americana (Brecht 1988-1997: 5, 180). Le numerose edizioni di Einaudi, singole o in raccolta, riportano una versione basata sulla terza stesura del dramma; una recente ripubblicazione è con altri 'capolavori' drammatici in Brecht 1998.

<sup>21</sup> «Galileis Verbrechen kann als die "Erbstünde" der modernen Naturwissenschaften betrachtet werden. [...] Die Atombombe ist sowohl als technisches als auch soziales Phänomen das klassische Endprodukt seiner wissenschaftlichen Leistung und seines sozialen Versagens». Così Brecht in un testo intitolato *Preis oder Verdammung des Galilei (Elogio o condanna di Galilei)* la cui datazione è incerta, probabilmente riconducibile al tardo 1945 (Brecht 1988-1997: 24, 240). Il termine *Verbrechen*, crimine, o *Verbrecher*, criminale, torna più volte nel tardo materiale brechtiano sul dramma – in un'annotazione risalente probabilmente al 1952 e pensata per un'edizione in lingua inglese si dice esplicitamente che c'è perfetta coincidenza fra quanto il personaggio pensa di sé e l'opinione che ne ha il drammaturgo (247). Il coacervo di note su *Leben des Galilei*, di cui qui posso dare solo un assaggio, è accolto in ordine cronologico nell'edizione critica (233-256) e disponibile in traduzione italiana (assieme a tutta la saggistica completa o frammentaria sul teatro) in Brecht 1962.



le della Grande Bomba poneva il conflitto di Galilei con l'autorità del suo tempo in una luce nuova, più netta<sup>22</sup>.

Il lavoro era già a metà del suo percorso, dunque, e come afferma la frase immediatamente successiva in questo stesso appunto: «bastarono pochi cambiamenti, nessuno di carattere strutturale»<sup>23</sup>. L'impianto rimase il medesimo, in effetti, basato su un utilizzo brechtianamente libero delle fonti storiche, scientifiche e letterarie, con un complessivo effetto di verosimiglianza storica<sup>24</sup>.

La maggiore stringatezza della stesura 'americana', che andò in scena con il semplice titolo *Galileo* il 30 luglio 1947 al Coronet Theatre di Los Angeles<sup>25</sup>, fu in parte revocata per la terza versione, quella 'berlinese', che

---

<sup>22</sup> «Das "atomarische Zeitalter" machte sein Debüt in Hiroshima in der Mitte unserer Arbeit. Von heute auf morgen las sich die Biographie des Begründers der neuen Physik anders. Der infernalische Effekt der Großen Bombe stellte den Konflikt des Galilei mit der Obrigkeit seiner Zeit in ein neues, schärferes Licht». Brecht 1988-1997: 24, 241. Si tratta di un passaggio del medesimo testo citato alla nota 15. Nello *Arbeitsjournal* (*Diario di lavoro*) Brecht annotava già a poco più di un mese dall'evento: «Die Atombombe hat tatsächlich die Beziehungen zwischen Gesellschaft und Wissenschaft zu einem Leben-Tod-Problem gemacht» (27, 232; «La bomba atomica ha davvero fatto dei rapporti tra società e scienza una questione di vita o di morte») e registrava che, al contrario dei timori di Laughton, l'interesse pubblico per il loro Galileo non faceva che crescere.

<sup>23</sup> «Wir hatten nur wenige Änderungen zu machen, keine einzige in der Struktur». Ivi: 24, 241.

<sup>24</sup> Fra le dichiarazioni di Brecht più significative in questo rispetto, segnalo da un lato la tipica posizione antidocumentaristica, che intende sì mostrare i rapporti di forza in gioco e la dialettica fra significato storico e ricaduta attuale ma è disinteressata a una ricostruzione degli «aspetti giuridici del processo» secondo le più recenti indagini storiografiche («es [kam] dem Verfasser auf diese juristische Seite des Prozesses nicht an [...]»; *ibidem*), dall'altro la rimarcata lontananza da intenzioni polemiche o peggio caricaturali nei confronti dell'istituzione religiosa in sé, pena la «perdita di gran parte dell'efficacia» del dramma, in cui «la chiesa, anche quando si oppone alla libera ricerca, funge meramente da autorità», da potere mondano («Es ist für die Theater wichtig, zu wissen, daß dieses Stück einen großen Teil seiner Wirkung verlieren muß, wenn seine Aufführung hauptsächlich gegen die *katholische Kirche* gerichtet ist. [...] In dem vorliegenden Stück fungiert die Kirche, auch wo sie der freien Forschung entgegentritt, einfach als Obrigkeit», così in un appunto del 1939 intitolato proprio *Darstellung der Kirche, Rappresentazione della chiesa*; ivi, 238). Entrambe queste specifiche sulla strategia e natura del proprio lavoro sono sintomatiche della particolare declinazione brechtiana del concetto di realismo.

<sup>25</sup> Poiché Brecht condurrà le prove dell'ultima versione ma morirà prima della loro conclusione, si tratta dell'unica rappresentazione del dramma con il suo integrale apporto registico – qui in collaborazione con Joseph Losey e con le musiche di Hanns Eisler. Documentazione anche fotografica del lavoro con Laughton e dello spettacolo è il 'libro-modello' *Aufbau einer Rolle. Laughtons Galilei* (*Costruzione di un ruolo. Il Galileo di Laughton*), che uscirà di poco postumo poiché Brecht aveva in mente di farlo pubblicare assieme a un parallelo volume sul 'Galileo di Busch', relativo dunque alla versione berlinese. Per mancanza di spazio non posso qui entrare nell'interessante questione di quanto, discutendo l'interpretazione del personaggio da parte dell'attore, Brecht contemporaneamente sfiori anche questioni assai vicine al centro delle mie riflessioni, sottolineando come non sia la scienza in sé a costituire l'oggetto d'interesse ma, piuttosto, l'atteggiamento morale e sociale dello scienziato e le strategie per rappresentarlo.

Brecht sostenne di aver ritradotto con i suoi collaboratori dall'inglese ma che, ancora una volta, è assai più di una versione in tedesco della precedente e riprende anche elementi del dramma 'danese'<sup>26</sup>. Certo, le differenze più marcate che la stesura californiana aveva introdotto rispetto alla prima versione rimangono – una fra tutte, notoriamente, la bruciante autoaccusa che Galileo pronuncia nel penultimo quadro, negando di fronte al discepolo Andrea di avere abiurato per una qualche forma di astuzia od opportunismo, quasi di resistenza carbonara nel segreto dello studiolo. Al contrario, Galileo ammette di avere tradito (per debolezza, codardia e insufficiente consapevolezza culturale, etica e politica) la scienza, e in particolare quello che egli considera il suo «unico scopo», vale a dire la finalità eminentemente sociale di «alleggerire le fatiche dell'esistenza umana»<sup>27</sup>. Scendendo a patti con il potere costituito, egli sente di avere inficiato per sempre le sorti della scienza e intravede un fosco futuro, in cui i suoi eredi non potranno essere che «una genia di nani inventivi disposti a vendersi per qualunque cosa»<sup>28</sup>. L'immagine deforma il noto adagio dei 'nani sulle spalle dei giganti' e porta all'estremo la caratterizzazione dialettica del personaggio di Galileo, a più riprese tratteggiato nel corso del dramma come figura imponente e vigorosa – nel fisico e nello spirito.

Vero è che *Leben des Galilei* non si chiude, nella prima e nella ultima versione, con questo discorso di autoaccusa. Un altro scienziato<sup>29</sup>, proprio l'ex discepolo Andrea Sarti, è il protagonista dell'ultimo quadro drammatico, che lo vede raggiungere il confine con i *Discorsi* di Galileo nella borsa e dimostrare di avere a sua volta nelle corde quel misto di entusiasmo, concretezza e pedagogia che faceva grande il suo maestro nella scena di apertura del dramma: come là il piccolo Andrea era introdotto all'astronomia copernicana e al metodo sperimentale, così qui lo scienziato ormai 'fatto'

---

<sup>26</sup> La terza versione è detta anche 'tedesca' e fu pubblicata già nel 1955, in una stesura che non poteva dunque tener conto del lavoro sul testo dentro alle prove. Non entro qui in dettagli filologici, per i quali rimando all'edizione critica. Anche da un punto di vista teatrale la terza versione giunge al pubblico senza che Brecht possa darle l'ultima forma voluta, giacché i teatri occidentali portano sulla scena tre volte quel testo (pubblicato nel 1955) nel giro di mesi prima della morte di Brecht (a Colonia la prima assoluta, il 16 aprile 1955, poi ancora a Norimberga e a Vienna). La rappresentazione postuma al Berliner Ensemble risale invece al 15 gennaio 1957.

<sup>27</sup> «Ich halte dafür, daß das einzige Ziel der Wissenschaft darin besteht, die Mühseligkeit der menschlichen Existenz zu erleichtern». Brecht 1988-1997: 5, 284.

<sup>28</sup> «Wie es nun steht, ist das Höchste, was man erhoffen kann, ein Geschlecht erfindischer Zwerge, die für alles gemietet werden können». *Ibidem*.

<sup>29</sup> Un interessante percorso critico sarebbe l'analisi di *Leben des Galilei* come dramma su vari scienziati: dall'austero Clavio al monacello, dal cardinale Barberini, poi papa Urbano VIII, a Federzoni, da Sagredo allo stesso Andrea Sarti – per non parlare di ulteriori figure minori – la pluralità di personaggi avvicinati con sfumature differenti all'uomo di scienza meriterebbe un'indagine non appiattita sulla dominante personalità di Galileo o sulla ricostruzione di eventuali modelli storici di riferimento.

raccomanda a un ragazzo di «imparare ad aprire bene gli occhi» e, rispondendo a una sua curiosità, non esclude che il progresso porti l'uomo a volare<sup>30</sup>. L'eredità galileiana pare insomma molto più promettente di quanto le ultime parole di Galilei medesimo lascino pensare. Ciò naturalmente può essere fatto risalire alla specifica tecnica drammaturgica brechtiana, del teatro 'epico' e 'dialettico'<sup>31</sup>, come pure al fatto che le parole di Galileo si riferiscono, con evidente e voluta rottura della verosimiglianza, alla scienza contemporanea, quella dell'era atomica – queste le vie maggiormente seguite in sede critica, sulla scia di Schumacher (1968). Inoltre, come ora è il caso di descrivere con un necessario passo indietro agli anni della Repubblica di Weimar, l'ultimo *Leben des Galilei* è solo uno dei punti di arrivo di un confronto plurimo e stratificato con l'eterogenea schiera di uomini di scienza che Brecht mobilita nella sua opera.

### 3. «CHI RIFLETTE SI SERVE DELLA SCIENZA TRAENDO DA ESSA LE PROPRIE ALLEGORIE»<sup>32</sup>. DI ALTRI SCIENZIATI BRECHTIANI

Ben prima che Brecht rediga schizzi preliminari di un dramma su Galileo (primavera 1938), prima anche che negli ultimi mesi in Germania, secondo alcune testimonianze, concepisca la sola idea di trattare la vicenda del

<sup>30</sup> «Du mußt lernen, die Augen aufzumachen. [...] Ja, und ich habe dir noch nicht auf deine Frage geantwortet, Giuseppe. Auf einem Stock kann man nicht durch die Luft fliegen. Er müßte zumindest eine Maschine dran haben. Aber eine solche Maschine gibt es noch nicht. Vielleicht wird es nie geben, da der Mensch zu schwer ist. Aber natürlich, man kann es nicht wissen. Wir wissen bei weitem nicht genug, Giuseppe. Wir stehen wirklich erst am Beginn». Ivi: 289. Cfr. anche lo stesso *locus* nella versione danese (109), dove manca solo la prima frase. Sul medesimo tema, svolto al contrario marcando l'oscurantismo del vescovo che non crede l'uomo mai potrà volare, si legga la poesia *Ulm 1592* (ivi: 19, 373), che, non a caso, è incastonata nelle *Kalendergeschichten* fra due testi narrativi sugli scienziati-filosofi Bacon e Bruno (cfr. *infra*, § 3).

<sup>31</sup> Già Brecht, in piena coerenza con le sue affermazioni teoriche, smentiva in anticipo chi riterrà una debolezza drammaturgica la difficoltà di attribuire maggior peso alla 'tragica' caduta di Galileo o al finale 'ottimistico', sottolineando come tale questione sia oziosa poiché parte da presupposti differenti da quelli del teatro epico. Cfr. l'appunto «*Das Leben des Galilei* ist keine Tragödie (1939, «*La vita di Galileo*» non è una tragedia; ivi: 24, 237). Per l'interpretazione che propongo sopra è significativo notare come tale affermazione risalga già agli anni danesi.

<sup>32</sup> «Der Denkende bedient sich der Wissenschaft, indem er aus ihr seine Gleichnisse gewinnt». Ivi: 18, 33. Come suggerisce la locuzione «der Denkende», il breve testo da cui è tratta la citazione appartiene ai materiali sulla figura di Keuner e risale al 1929. Le riflessioni che svolgo in questa terza sezione riguardano la produzione mediana e tarda di Brecht, successiva a questa data. Per il periodo precedente, oltre a minuzie di cui in seguito (*infra*, nota 69), non ho rintracciato figure di scienziati; si veda, per il riflesso di dibattiti scientifici già sulla prima produzione drammatica, Hye (1996: 95-112), che discute *Mann ist Mann* (1926ss., *Un uomo è un uomo*) e i primi drammi didattici, nonché Roli 2010, che in *Im Dickicht der Städte* (1922ss., *Nella giungla delle città*) e nel frammento *Die Neandertaler* (1927s., *Gli uomini di Neandertal*) rintraccia 'echi darwinistici' (vedi *supra*, nota 9, per la presenza di volumi di e su Darwin nella biblioteca di Brecht).

processo allo scienziato pisano in una sorta di *revue* teatrale (1932/33)<sup>33</sup>, va situato il suo confronto con la figura di Albert Einstein, traccia di un interesse per un personaggio che egli considera fin dall'inizio epitome delle sorti della fisica novecentesca. Il 14 novembre 1930 Brecht è nel pubblico di una lezione di carattere divulgativo sulla teoria della relatività che il Premio Nobel tiene alla MASCH di Berlino<sup>34</sup>; nell'autunno 1932 legge con grande interesse lo scambio epistolare fra Einstein e Sigmund Freud sulla guerra e redige sul tema un breve testo, intitolato semplicemente con i nomi dei due, in cui critica in particolare la posizione del fisico, lamentando che non tiene in considerazione gli interessi materiali delle classi sociali quali cause della nascita di conflitti, e vi oppone una lettura sostanzialmente sociologica<sup>35</sup>. Al di là della contrapposizione su temi non scientifici, Einstein è per Brecht in questi anni il modello di una fisica teorica che cambia la prospettiva con cui guardare al mondo – esattamente come trecento anni prima Galileo e gli altri esponenti della Nuova scienza – e come tale una sorta di *pendant* scientifico della rivoluzione estetica che il drammaturgo e regista persegue nel suo teatro, che mira a esercitare nello spettatore uno sguardo critico: «Io sono lo Einstein del nuovo teatro», avrebbe detto Brecht a New York nel 1935 presentandosi a un nuovo pubblico<sup>36</sup>. Quando nel marzo 1939 Brecht fa spedire copie ciclostilate di *Leben des Galilei* anche a Einstein<sup>37</sup> e contem-

<sup>33</sup> Al collega e amico Sergej Tret'jakov Brecht avrebbe raccontato, secondo la successiva testimonianza dello stesso scrittore sovietico, del progetto di fondare un teatro a Berlino in cui portare in scena celebri processi della storia; fra questi, secondo quanto ricorda a sua volta la collaboratrice di Brecht Elisabeth Hauptmann, anche quello relativo a Galileo. Nel 1933, poi, ricorreva il tricentenario dell'abiura e Brecht seguiva con attenzione come Georgi Dimitrov, difendendosi dall'imputazione di responsabilità per l'incendio al Reichstag, costruisse pubblicamente paralleli tra la propria vicenda giuridica e quella dello scienziato italiano. Bisogna attendere il 1937/38 perché l'interessamento alla figura di Galilei sia posto in relazione con la situazione degli scienziati nella Germania nazista (cfr. ivi: 5, 332s.).

<sup>34</sup> Così riporta la maggior parte delle fonti e degli studi (vedi soprattutto ivi: 10/2, 1296; Wizisla 2005: 350). Secondo Hecht (1997: 296) Brecht presenziò anche alla seconda lezione che Einstein tenne, il 26 ottobre dell'anno successivo, nella medesima istituzione – MASCH sta per Marxistische Arbeiterschule, Scuola Marxista dei Lavoratori. Brecht, secondo varie testimonianze, partecipò a numerose iniziative della scuola, specie in ambito filosofico-politico, e molte sono le tracce che lezioni e discussioni lasciano negli appunti di quel periodo. La sua concreta presenza a singoli eventi non è sempre dimostrabile nel dettaglio perché negli anni della dittatura nazista la documentazione relativa alla scuola fu distrutta.

<sup>35</sup> *Einstein – Freud* si può leggere oggi in Brecht 1988-1997: 21, 588s. Il volume con lo scambio epistolare tra i due uscirà poi a Parigi nel 1933 con il titolo *Warum Krieg (Perché la guerra)* – una copia è conservata nella biblioteca di Brecht.

<sup>36</sup> «Ich bin der Einstein der neuen Bühnenform». Kugli – Opitz 2006: 99. Cfr. inoltre, anche per una brillante lettura della costellazione Brecht-Einstein, Wizisla 2005.

<sup>37</sup> Il fisico di Ulm è l'unico scienziato fra i destinatari. Wizisla (350) riporta e discute la risposta di Einstein, nella sua brevità traccia di una lettura intensa, che loda in particolare la riuscita delineazione delle problematiche secentesche nel dramma e le «forti relazioni con i problemi politici del presente» («starke Beziehungen zu den politischen Problemen der Ge-

poraneamente conclude il discorso *Über experimentelles Theater*, nel quale il concetto di ‘teatro sperimentale’ diviene punto di convergenza fra discorso scientifico e discorso artistico, non senza citazioni proprio da Einstein<sup>38</sup>, il cerchio pare chiuso: rivoluzione copernicana, baconiana e galileiana, teoria della relatività e teatro epico sembrano tappe di un unico, grande progresso.

Tanto quanto lo scienziato secentesco, tuttavia, è fin dalla ‘versione danese’ portatore di contraddizioni che non tarderanno a esplodere, così anche lo sguardo sulla fisica contemporanea è a quest’altezza già più sfaccettato e problematico di quanto non appaia. Brecht è informatissimo sul tema almeno quanto sulla Nuova scienza, e non solo perché segue con attenzione la figura e la produzione di Einstein e per le sue ampie letture in merito. Collaboratori di Niels Bohr, come noto, fungono da consulenti durante la stesura danese del dramma, nel quale Brecht peraltro inserisce anche un riferimento alla recentissima scoperta della fissione nucleare da parte di Otto Hahn e Fritz Straßmann; i contatti con il fisico tedesco Hans Reichenbach, che si infittiranno negli anni americani, risalgono probabilmente già a prima dell’esilio; le tensioni interne alla Germania nazista e l’escalation politica generale sono al centro dell’interesse dell’esule anche per quanto attiene alle mire della dittatura sulla scienza.

Nel dramma *Furcht und Elend des III. Reiches* (*Terrore e miseria del Terzo Reich*), scritto in Danimarca quasi in contemporanea a *Leben des Galilei*, le serissime questioni sono svolte in tono a cavallo fra farsa e tragedia in un quadro intitolato esplicitamente *Physiker* (*Fisici*), redatto nella primavera del 1938. Due fisici tedeschi<sup>39</sup>, X e Y, ricevono una lettera da Einstein con indica-

---

genwart»). Non v’è certezza che tale reazione abbia mai raggiunto Brecht. Del tutto fuorviante, non solo cronologicamente, è motivare l’invio del dramma a Einstein sulla base delle certo sprezzanti ma decisamente successive affermazioni del diario brechtiano del 1945, come in Kugli – Opitz 2006: 99.

<sup>38</sup> *Sul teatro sperimentale* è il titolo della conferenza che Brecht tiene a Stoccolma il 4 maggio del 1939, il testo risale agli ultimi mesi danesi e si può oggi leggere in Brecht 1988-1997: 22, 540-577. Già Schumacher 1968 ha discusso il riferimento a Einstein nel saggio, ripreso di recente da Wisser (2013: 218), che giustamente segnala lo scetticismo brechtiano, a questa altezza, rispetto a una scienza che domini la natura ma non abbia piena consapevolezza della società – dell’esito catastrofico di una simile costellazione diranno esplicitamente versi del progetto *Leben des Einstein*, su cui si veda *infra*. Sempre Schumacher notava già la presenza di tracce einsteiniane in alcune battute di *Leben des Galilei*, cfr. nelle note all’edizione critica Brecht 1988-1997: 5, 395; 409.

<sup>39</sup> Un’altra figura fittizia di fisico tedesco che ha dovuto fare i conti con la dittatura nazista è quella di Ziffel, protagonista assieme all’operaio Kalle delle prose dialogiche *Flüchtlingsgespräche* (1940, *Dialoghi di profughi*). In questo caso il personaggio non ha però una caratterizzazione specifica sulla base della propria professione, può quindi essere tenuto ai margini del discorso critico che svolgo sopra. Ziffel incarna piuttosto la figura del borghese di cultura accademica che ha abbandonato sì la Germania per motivi politici ma non perché abbia dovuto subire specifiche restrizioni o costrizioni; il confronto con il suo interlocutore, che invece proviene da un campo di concentramento, si svolge in dialoghi che spaziano su vari temi, specie politici, senza soffermarsi sull’ambito scientifico.

zioni indispensabili per la loro ricerca ma si superano l'un l'altro in terrore e miseria, appunto, cercando goffamente di sottacere il nome del mittente. È d'altronde un nome impronunciabile, pena la fine della loro carriera, in un laboratorio della Germania nazista dove, come recitano i versi d'apertura, è permessa solo una «fisica tedesca [...] dal volto ariano»<sup>40</sup> – la scena si chiude con una battuta antisemita di Y, ben urlata perché diffidenti colleghi non si trasformino in volenterosi delatori<sup>41</sup>. Oltre a evocare, come gli altri ventisette episodi, il clima di sospetto e reciproca ostilità nel *Reich*, questo settimo quadro declina in chiave assolutamente contemporanea i motivi guida del dramma su Galileo, ulteriore traccia, mi pare, della ricaduta precipuamente novecentesca del lavoro brechtiano sulla figura dello scienziato fin dal periodo danese<sup>42</sup>.

Il confronto con Einstein, d'altronde, continua anche negli anni successivi e mostra come una cartina di tornasole la maturazione, in Brecht, di una visione composita del rapporto tra scienza e progresso, anche ma non solo in seguito al 'debutto dell'era atomica', di cui le riscritture del dramma su Galileo sono la traccia più nota. Per una manciata di anni contemporaneamente negli Stati Uniti, dove Brecht giunge nell'estate del 1941 e da dove torna in Europa nell'autunno del 1947, i due non si incontrano pur avendo contatti comuni; il citato Reichenbach si fa nel 1944 portavoce di istanze brechtiane presso lo scienziato<sup>43</sup>, questi a sua volta esprime nel 1946 profonda ammirazione per lo scrittore<sup>44</sup>. Non sa, Einstein, che un anno prima Brecht aveva annotato con sprezzo nel suo *Arbeitsjournal* (*Diario di lavoro*) del «pessimo violinista ed eterno liceale con un debole per le generalizza-

<sup>40</sup> «[...] eine arisch gesichtige [...] deutsche Physik». Ivi: 4, 382.

<sup>41</sup> Sul dramma si veda la recente monografia White – White 2010, in particolare con riferimento alla scena sui fisici: 199-206. Qui si segnala come Brecht, che costruisce due fittizi personaggi senza nome anche per far risaltare la loro pochezza e in fondo interscambiabilità, avesse in mente ben precise figure di scienziati tedeschi (Philipp Lenard, in particolare) quando evoca le campagne contro i fisici ebrei.

<sup>42</sup> Notoriamente, nella prima versione del confronto tra il vecchio Galileo e Andrea, c'è un riferimento alla contrapposizione tra luoghi in cui si fanno «grandissime scoperte che moltiplicheranno incommensurabilmente le ricchezze umane» (molti vi intravedono riferimento alla succitata fissione nucleare) e altre vaste terre che sono «nell'oscurità», tanto che lo scienziato ammonisce il discepolo di un tempo, pronto a portare in Olanda i *Discorsi*: «Sii prudente quando attraversi la Germania e porti la verità sotto la giacca!» («Während an einigen Orten die größten Entdeckungen gemacht werden, welche die Glücksgüter der Menschen unermesslich vermehren müssen, liegen sehr große Teile dieser Welt ganz im Dunkel. [...] Nimm dich in Acht, wenn du durch Deutschland fährst und die Wahrheit unter dem Rock trägst!». Brecht 1988-1997: 5, 106).

<sup>43</sup> Einstein è, nell'aprile di quell'anno, fra gli intellettuali tedeschi in esilio che Brecht cerca di mobilitare per la costituzione di un «Council for a Democratic Germany» (Hecht 1997: 732).

<sup>44</sup> Alla fine di dicembre Einstein manda attraverso un'amica comune auguri per l'anno a venire anche a Brecht, definendolo lo scrittore vivente di lingua tedesca da lui più ammirato (ivi: 784).

zioni in fatto di politica»<sup>45</sup>. Come già nelle riflessioni del 1932 e del 1939, ma con assai maggiore asprezza e a fronte di un ben diverso peso delle questioni in gioco, Brecht attacca lo scienziato per le sue posizioni nel dibattito politico-culturale: non certo dunque per questioni strettamente scientifiche ma per il suo ruolo pubblico in quanto scienziato e per la responsabilità, agli occhi di Brecht palese, nell'aver dato il la allo sfruttamento della fisica atomica a scopi bellici. Da quell'autunno 1945<sup>46</sup> in avanti – sono peraltro le settimane in cui Brecht conclude il *Galileo* americano e vi vede disegnata la parabola della scienza da «dominatrice della natura» a «puttana da quattro soldi»<sup>47</sup> – sia la scrittura privata del diario o dell'epistolario, sia quella, saggistica o drammatica, pensata per la pubblicazione ma mai giunta a tale stadio,<sup>48</sup> presentano un'intensificazione e un'esacerbazione del confronto

<sup>45</sup> « [...] schlechte[r] Violinspieler und ewige[r] Gymnasiast mit einer Schwäche für Generalisierungen über Politik». Brecht 1988-1997: 27, 235. L'annotazione, del 28 ottobre 1945, trae spunto da una coeva dichiarazione di Einstein sulla necessità di impedire che l'Unione Sovietica entri in possesso delle conoscenze utili a costruire un ordigno nucleare – Brecht non aggiunge il fatto che il fisico si pronunciava per un affidamento dei relativi segreti scientifico-militari a un'istanza sovranazionale. Il pregresso della reazione di Brecht è, naturalmente, aver appreso tempo prima della nota lettera con cui Einstein e altri, nel 1939, ammonivano Franklin D. Roosevelt del pericolo che il nemico tedesco riuscisse a costruire un ordigno in grado di sfruttare la fissione per una reazione nucleare a catena ed esortavano a batterlo sul tempo.

<sup>46</sup> Sempre al tardo 1945 vanno datati i pochi appunti intitolati *Maevenkuusen, Physiker* (ivi: 20, 163). Chi sia questo fisico dal nome vagamente finnico non è chiaro: possiamo ben definirlo il più misterioso fra i personaggi-scienziato in Brecht. Le annotazioni rivelano quasi solo che l'abbozzo in prosa, forse preparatorio a una sceneggiatura, ha a che fare con la situazione post-Hiroshima, che l'ambientazione è americana ma con riferimenti anche alla scienza tedesca, che doveva presentare un collegamento con i *Discorsi* di Galilei. Pare anche di capire che l'idea sia fondamentalmente di carattere comico-grottesco, forse un *pendant* satirico al successivo progetto su Einstein.

<sup>47</sup> In assoluta prossimità alla sferzata su Einstein, lo *Arbeitsjournal* riporta un prologo in versi steso per la rappresentazione di *Galileo*. Il testo risale verosimilmente al 1 dicembre e non fu poi accolto né nella rappresentazione americana né in seguito. Rivolto allo «stimato pubblico della Via Larga» (gioco sul toponimo Broadway), il testo è però spesso citato per la sua drastica sintesi, in venticinque zoppicanti versi di sapore faustiano, della prospettiva brechtiana post-Hiroshima: si parla sia del momento storico galileiano («data di nascita della fisica», «lotta della legge di gravità con il *gratias dei* / della scienza con l'autorità / sulla soglia del Tempo Nuovo»), sia del suo 'errore' («peccato originale», oltre a quanto citato sopra) e della minaccia incombente sull'oggi: «prima che, / per non aver imparato la lezione, / entri in scena la bomba atomica in persona» («Geehrtes Publikum der Breiten Straße [...] Die Geburtsstunde der Physik. [Sie sehen ...] Den Kampf des Fallgesetzes mit dem *Gratias dei* / Der Wissenschaft mit der Obrigkeit / An der Schwelle der Neuen Zeit. [...] Und Sie sehen ihren Sündenfall. [...] Und wird, die Meisterin der Natur / Billige Gesellschaftshur. / [...], bevor / infolge der nicht gelernten Lektion / Auftritt die Atombombe in Person»). Ivi: 27, 235s.).

<sup>48</sup> Anche per tale astinenza da dichiarazioni pubbliche in merito Brecht può 'permettersi', nel gennaio 1953, di perorare presso Einstein la causa dei coniugi Ethel e Julius Rosenberg, sostenendo di avere letto gli atti del loro processo e di ritenerli innocenti (ivi: 30, 159). Il telegramma, spedito anche a Ernest Hemingway e Arthur Miller, fu pubblicato su «Neues Deutschland». Il caso Rosenberg, come il ben diverso caso Oppenheimer, appartiene agli occhi di Brecht alla costellazione problematica che intendeva delineare con il dramma su Einstein.

con Einstein<sup>49</sup>: con il ‘debutto dell’era atomica’ (e, in stretta conseguenza, con l’inizio della guerra fredda), è il fisico di Ulm a incarnare ai suoi occhi un fatale corto circuito fra scienza ed etica:

Lo scienziato fa ricerca «pura», il prodotto della ricerca, invece, è meno puro. La formula  $E = mc^2$  è pensata come eterna, assoluta. Così possono essere altri a farne uso concreto: la città di Hiroshima, da un giorno all’altro, non ha più lunga vita. Gli scienziati attribuiscono a se stessi la non-responsabilità delle macchine<sup>50</sup>.

Non conta tanto, agli scopi di questa analisi, approfondire quanto fosse corretto o distorto il giudizio di Brecht sulle effettive responsabilità oppure ambiguità di Einstein. Di nuovo, in questo ultimo decennio di vita e di produzione brechtiane, Einstein funge da paradigma dello scienziato contemporaneo, la sua parabola è presa come *exemplum* per una condizione generale<sup>51</sup>. Ciò non va letto, a mio parere, come correlato del lavoro su Ga-

<sup>49</sup> Si veda, per completezza, anche l’annotazione diaristica più aspra, quella del 13 aprile del 1948: «Einstein suona quartetti ed è umanista, e da qualche parte ci sono fabbriche di bombe atomiche che lavorano giorno e notte» («Einstein spielt Quartett und ist Humanist, und irgendwo gibt es Atombombenfabriken, die Tag und Nacht arbeiten»). Di nuovo un richiamo alla musica classica che, però, suona qui particolarmente duro visto che segue direttamente un riferimento alla eccellente competenza dell’ss Reinhard Heydrich in materia bachiana ed è nel contesto di una definizione dei campi di sterminio come monumenti della cultura borghese contemporanea (ivi: 27, 268).

<sup>50</sup> «Das Ziel des Forschers ist “reine” Forschung, das Produkt der Forschung ist weniger rein. Die Formel  $E = mc^2$  ist ewig gedacht, an nichts gebunden. So können andere die Bindung vornehmen: die Stadt Hiroshima ist plötzlich sehr kurzlebig geworden. Die Wissenschaftler nehmen für sich in Anspruch die Unverantwortlichkeit der Maschinen». Ivi: 24, 252. Il breve testo da cui è tratto il passaggio è di incerta datazione; potrebbe risalire, come quelli che lo seguono nell’edizione storico-critica, agli anni 1955/56, oppure a poco meno di dieci anni prima.

<sup>51</sup> A conferma di ciò, il fatto che, dopo aver ponderato di scrivere un dramma su Oppenheimer, Brecht faccia confluire quell’idea nel progetto su Einstein (Schumacher 1968: 321s.). Brecht, che aveva conosciuto di persona Oppenheimer in America, legge nel luglio 1954 il «lungo e scrupoloso scritto di difesa» del fisico statunitense e ne descrive la parabola e le contraddizioni nel giro di poche righe, con potenza drammatica (e, mi pare, maggior benevolenza che nei confronti di Einstein), in una delle ultime annotazioni dello *Arbeitsjournal*: «L’infelice ha contribuito alla realizzazione della prima bomba atomica quando, durante la guerra, i fisici americani appresero che Hitler ne stava a sua volta facendo costruire una. Orrore colse lui e i suoi collaboratori quando la bomba fu sganciata sul Giappone. Rispetto alla bomba a idrogeno ha espresso remore morali, e ora viene spedito nel deserto. Il suo scritto sembra quello di un uomo che una tribù di cannibali accusi di essersi rifiutato di procacciare la carne. E che ora, per giustificarsi, sostenga che, mentre era in corso la caccia all’uomo, lui era andato a raccogliere legna per il pentolone. Che tempi bui!» («[...] die lange und gründliche Verteidigungsschrift Oppenheimers. Dieser unglückliche Mensch hat geholfen, die erste Atombombe zu machen, als im Hitlerkrieg die amerikanischen Physiker hörten, Hitler lasse an einer Atombombe arbeiten. Zu seinem und seiner Mitarbeiter Schrecken wurde sie dann über Japan abgeworfen. Gegen die Wasserstoffbombe hatte er moralische Bedenken, und jetzt wird er in die Wüste



lileo, quasi un suo effetto collaterale, ma se mai, al contrario, come uno dei suoi motori ‘segreti’, direi il principale per la terza redazione. Se è vero che solo dopo la morte di Einstein, avvenuta il 18 aprile 1955, Brecht raccoglierà i materiali utili a un nuovo dramma intitolato guarda caso proprio *Leben des Einstein* (*Vita di Einstein*), e che tale progetto non andrà oltre la dimensione dell’abbozzo, si può ben dire che un dramma su Einstein Brecht l’avesse in realtà già quasi concluso portando fino alle prove il *Leben des Galilei* berlinese, sul cui testo fino agli ultimi giorni di vita medita di apporre ulteriori aggiustamenti. Alla morte del nostro, il 14 agosto 1956, cala inevitabilmente il sipario sui due scienziati e sui loro drammi – le domande rimangono però brechtianamente aperte, e non escluderei che una maturazione del progetto su Einstein avrebbe prodotto una quarta stesura del *Galilei*.

Quello che il lascito ci consegna, rispetto a *Leben des Einstein*, è un convoluto fatto di appunti, schemi e qualche verso, oltre ai materiali di lavoro conservati nella biblioteca e alle tracce nell’epistolario e nella scrittura privata<sup>52</sup>. Che Brecht lavorasse a un dramma sul fisico è notizia diffusa dalla stampa fin dal febbraio 1956; alcuni stralci del lavoro sono noti alla critica da tempo – già Schumacher (1968: 320ss.) li discuteva in una chiave poi non più approfondita nel dettaglio<sup>53</sup>. Nell’edizione storico-critica, nel cui decimo volume i materiali sul dramma sono stati pubblicati per la prima volta in forma integrale quali ultimi fra i ‘frammenti e progetti drammatici’, si tratta

---

geschickt. Seine Schrift liest sich wie die eines Mannes, der von einem Kannibalenstamm angeklagt wird, er habe sich geweigert, Fleisch zu besorgen. Und der jetzt, sich zu entschuldigen, vorbringt, er sei während der Menschenjagd beim Holzsammeln für den Kochkessel gewesen! Was für eine Finsternis!». 8 luglio 1954, Brecht 1988-1997: 27, 350).

<sup>52</sup> Uno degli aspetti più curiosi è rappresentato dal fatto che Brecht si fece mandare dalla segretaria personale dello scienziato, Helen Dukas, perfino un dettagliato resoconto sulla morte del fisico – cfr. Wizisla 2005, che riporta uno stralcio della lettera e segnala la ricaduta di tale resoconto, che pare abbia molto emozionato Brecht, su alcuni spunti drammatici. Oltre a procurarsi i volumi su Einstein già citati sopra che, rimasti nel lascito, conservano glosse e ritagli di giornale, Brecht ricercò come già per il dramma su Galileo la consulenza di scienziati. In particolare, in questo caso, sono interessanti gli scambi di vedute con il polacco Leopold Infeld, già collaboratore e biografo di Einstein (in casa Brecht-Weigel girava dal 1952 proprio il suo libro sul tema). Nel maggio 1955 Infeld espresse parere negativo sulla possibilità che Einstein potesse divenire un buon personaggio drammatico, causa la mancanza di un antagonista – singolare reazione, quasi una rivalse, se si pensa che tre anni prima lo stesso Infeld aveva mandato a Brecht una sua biografia del matematico francese Évariste Galois e il drammaturgo, evidentemente su specifica richiesta, aveva escluso potesse essere base per una drammatizzazione perché il personaggio, certamente geniale, non offriva spunti al di là della sua grandezza di scienziato (cfr. Hecht 1997: 1031, 1036, 1164). Come si vede, la fucina di lavoro di Brecht pullula letteralmente di figure di scienziati – il suo concreto interesse ricade poi soprattutto su quelle passibili di lettura politico-sociale.

<sup>53</sup> La stessa Wisser (2013: 215-220), che dedica un breve capitolo al progetto drammatico, non va oltre la ripetizione delle affermazioni di Schumacher. Cfr. anche le poche osservazioni in Knopf 2001-2003: 1, 65. Il tentativo di queste mie considerazioni è una integrazione più completa del confronto con Einstein, di cui *Leben des Einstein* è il punto di arrivo, con la riflessione di Brecht sulla scienza e sugli scienziati del passato e del presente.

di sei brani di poche righe, per un totale di poco più di due pagine<sup>54</sup>. Gli appunti (A1-A2-A3) contengono idee che spaziano dalla già citata lezione alla MASCH a questioni scientifiche e didattiche, da controversie con colleghi<sup>55</sup> ai rapporti con il potere politico. A3, in particolare, risulta dalle riflessioni ispirate a Brecht dalla lettura di un parallelo progetto di Paul Dessau per un'opera musicale su Einstein<sup>56</sup> e ruota attorno alla bruciante questione del passaggio, nelle mani del potere, dalla teoria fisica alla pratica militarista («La grande formula non può essere ritrattata»<sup>57</sup>) e alle responsabilità dello scienziato che non può né essere né dirsi ingenuo politicamente – Einstein è qui e oltre sostanzialmente accusato di non avere riconosciuto la «somialtanza di tratti somatici» fra le «due potenze in lotta»<sup>58</sup>. Tra i frammenti germinalmente drammatici (B1-B2-B3), il terzo è il più ampio: l'abbozzo di un monologo del protagonista tematizza la posizione dello scienziato di fronte alla guerra<sup>59</sup>. I primi due sono di assoluta brevità; B2 ha nella sua concisione però la potenza e la durezza di un intero dramma contemporaneo sullo scienziato:

Progredire nella conoscenza della natura  
Rimanendo fermi nella conoscenza della società  
È letale<sup>60</sup>.

<sup>54</sup> Il gruppo di frammenti, che non sono mai stati tradotti integralmente nella nostra lingua, è naturalmente noto anche ai germanisti italiani; in Gargano 2010: 28 è disponibile anche la traduzione di uno dei brani in nota.

<sup>55</sup> L'accenno, non elaborato in maniera significativa, è a una controversia sulla questione della causalità con il fisico francese Louis-Victor de Broglie, Premio Nobel 1929.

<sup>56</sup> Il titolo della ventina scarsa di righe è proprio *Zur Dessauoper (Sull'opera di Dessau)*. È lo stesso compositore a ricordare che, dopo aver sottoposto a Brecht una sua idea di drammatizzazione musicale della vita del fisico appena scomparso che recava ancora il titolo *Das gelobte Land (La terra promessa)*, apprese che anche il drammaturgo con cui aveva più volte collaborato e condiviso lotte politiche e culturali lavorava a un progetto simile. Con il semplice titolo *Einstein* e su libretto di Karl Mickel, Dessau avrebbe portato a compimento l'opera nella fase tarda della sua carriera – la prima rappresentazione ebbe luogo alla Staatsoper berlinese il 16 febbraio 1974 (cfr., anche per il confronto di Mickel con i frammenti brechtiani, Wisser 2013: 221-268).

<sup>57</sup> «Die große Formel kann nicht zurückgenommen werden». Il punto di non ritorno è l'effetto letale, come specifica la consentanea annotazione che segue: «[...] er [kann] die große Formel nicht zurücknehmen [...], wenn ihre Tödlichkeit sich erwiesen hat». Brecht 1988-1997: 10/2, 985.

<sup>58</sup> «Zwei Mächte sind im Kampf [...]. Er übersieht die Ähnlichkeit ihrer Gesichtszüge». *Ibidem*. Il riferimento è alle «potenze» nazista e americana. Questa riflessione, nata dalla lettura del progetto di Dessau, è tanto conaturata allo sguardo di Brecht al problema che i versi del frammento B2 ne sono in sostanza una parafrasi: «E. [Einstein; M.C.] consegna l'arma mortale al nemico del fascismo / e il nemico del fascismo diventa fascista» («E händigt dem Feind des Faschismus die tödliche Waffe / Aus / Und der Feind des Faschismus wird Faschist». *Ibidem*).

<sup>59</sup> Evidentemente rifluiscono in questi versi anche le riflessioni degli anni Trenta sulla posizione einsteiniana di fronte alla guerra, di cui ho dato conto sopra.

<sup>60</sup> «Fortschritt in der Erkenntnis der Natur / Bei Stillstand in der Erkenntnis der Gesellschaft / Wird tödlich». *Ibidem*.

Queste parole, che possiamo considerare le ultime di Brecht sul rapporto fra scienza e società, mi sembrano restituire con ancora maggiore pienezza e consapevolezza del celebre ‘discorso di autoaccusa’ di Galileo la questione di fondo da cui muovono le sue riflessioni in merito e che agita nel profondo la caratterizzazione ondivaga dei suoi personaggi-scienziato.

Nei vari appunti tardi per una prefazione al dramma *Leben des Galilei* che ho già avuto occasione di citare la linea Galileo-Einstein è infatti ulteriormente ramificata con riferimenti ad altri scienziati di svariate epoche, in contesti e con accostamenti anche spiazzanti. Si nomina Bacon, e ciò non può di per sé sorprendere, vista la centralità dell’inglese per la riflessione brechtiana e visto l’ampio riutilizzo dei testi baconiani nel dramma su Galileo – un aspetto su cui la critica ha già diffusamente lavorato e che posso qui dare per scontato<sup>61</sup>. Meraviglia però che il peso del discorso sia interamente spostato, in queste note, sulla doppiezza del personaggio Bacon, «patriarca delle scienze naturali sperimentali» e al contempo politico corrotto, e che ciò porti Brecht a interrogarsi su un agghiacciante correlato della tendenza storiografica a dividere l’uomo dallo studioso: «dovremmo forse farlo anche riguardo ai medici tedeschi dell’epoca nazista?». Il riferimento alle perversioni di una sedicente medicina sperimentale nella Germania hitleriana si fa poco oltre più crudo e coinvolge un terzo ambito di riferimento: «i medici che combattevano la febbre gialla dovevano ancora sperimentare su se stessi; i medici fascisti ricevevano materiale *ad hoc*»<sup>62</sup>.

Il passaggio brusco che questo brano opera tra figure di scienziati difficilmente accostabili è interessante per vari motivi. Il *trait d’union*, anzitutto, o quantomeno il contesto in cui emergono come lampi queste idee, conferma la concezione sociologica di cui abbiamo già avvertito più volte la presenza nelle dichiarazioni e formulazioni del Brecht medio e tardo: è l’ideologia borghese a fare della scienza un’«isola autarchica» (ricerca pura) per poi poterla, dialetticamente, meglio piegare ai propri interessi tutt’altro che spassionati<sup>63</sup>. In secondo luogo, nel suo stato di abbozzo il testo lascia

<sup>61</sup> Oltre ai puntuali commenti nell’edizione critica ai richiami intertestuali, si veda Ley 1974. La costruzione delle battute del *Galilei* da citazioni anche di altri pensatori e scrittori, secenteschi o meno – fra gli altri Descartes, Montaigne ma anche Orazio – è altrettanto nota e studiata; Bacon rimane, ad ogni modo, il punto di riferimento più importante.

<sup>62</sup> «Denken wir zurück an den Erzvater der experimentellen Naturwissenschaften, Francis Bacon [...]. Sollen wir das mit den deutschen Ärzten der Nazizeit auch tun? [...] Die Ärzte, die das gelbe Fieber bekämpften, mußten noch an sich selber experimentieren; die faschistischen Ärzte bekamen Material geliefert». Brecht 1988-1997: 24, 253. Poco oltre, in questo brano databile forse al 1956, Brecht cita anche alcuni degli esperimenti svolti a Dachau da Sigmund Rascher, medico ss, senza però nominarlo esplicitamente.

<sup>63</sup> «Die Bourgeoisie isoliert im Bewußtsein des Wissenschaftlers die Wissenschaft, stellt sie als autarke Insel hin, um sie praktisch mit ihrer Politik, ihrer Wirtschaft, ihrer Ideologie verflechten zu können». Ivi: 252. Si tratta delle frasi immediatamente precedenti alle parole di cui alla nota 50.

ancora intravedere molto della fucina drammaturgica dell'autore – non a caso, credo, Brecht non pubblicherà mai queste pagine assai rivelatrici del carattere composito di Galileo e del *Galilei*. Una sorta di mappa concettuale è quella che abbiamo di fronte, in cui emergono Einstein, di cui ho già detto, Bacon, su cui ora mi soffermo brevemente, e nel riferimento alla febbre gialla quel Walter Reed su cui andrò a chiudere.

Bacon è per molti versi, nel gioco di equilibri che danno forma al personaggio di Galileo, il polo opposto ad Einstein – epitome dello scienziato moderno, di un razionalismo ed empirismo per così dire ancora intonsi, egli funge come detto da *ghostwriter* per alcune battute di *Leben des Galilei* e fa una trionfale apparizione come co-protagonista del racconto *Das Experiment* (1939), coevo alla stesura danese del dramma e raccolto poi nelle *Kalendergeschichten* (1949, *Storie da calendario*)<sup>64</sup>. Le remore sulla sua carriera politica sono qui liquidate (ma non sottaciute) in poche righe iniziali, centrale è qui piuttosto, come suggerisce il titolo *L'esperienza*, la sua figura di scienziato e, segnatamente, di maestro del metodo induttivo contro i falsi idoli. La storia è di per sé deliziosa e Brecht, campione della prosa breve, la declina dalla prospettiva 'popolare' del garzone di stalla. Educato dal vecchio Bacon a basarsi sui propri occhi e sul «ragionevole dubbio»<sup>65</sup> piuttosto che su autorità e pregiudizi, questi vede sì il maestro morire per eccesso di zelo scientifico ma conserva per sé e per il futuro un metodo per guardare consapevolmente al mondo<sup>66</sup>. Se il racconto si chiude con i colpi di cannone al funerale di Bacon, «che aveva riempito non pochi dei suoi contemporanei d'orrore ma anche molti di entusiasmo per le utili scienze»<sup>67</sup>, la rappresentazione tutta dello scienziato e filosofo inglese ricorda da vicino il Galileo della versione danese (scheletri nell'armadio compresi), specie le decisive scene 'a due' con il discepolo Andrea in apertura e chiusura.

La figura brechtiana di Bacon, d'altronde, è parte significativamente sia del gruppo di 'scienziati' qui discusso sia della forse ancor più nutrita e variopinta schiera di 'pensatori', 'saggi', 'filosofi' brechtiani – lo stesso vale per

---

<sup>64</sup> Come il racconto su Giordano Bruno (cfr. *infra*, nota 68) anche quello su Bacon era stato per un certo periodo destinato ai *Flüchtlingsgespräche*. Per una versione italiana di entrambi i racconti cfr. Brecht 1961.

<sup>65</sup> «Ein vernünftiger Zweifel». Brecht 1988-1997: 18, 364. L'intero racconto è alle pagine 362-72.

<sup>66</sup> Il culmine del racconto è la vicenda del pollo congelato, che Brecht trae con libertà da fonti biografiche: di ritorno da un viaggio, Bacon si arrischia nella neve per raccogliere un animale morto con cui condurre un esperimento. Se anche l'anziano scienziato ricava dalla sortita fuori dalla slitta il raffreddamento che lo porterà alla morte, il garzone porterà avanti contro tutti coloro che lo circondano l'esperimento, pronto a verificare con l'esperienza se è vera l'ipotesi che l'animale, congelato, è ancora commestibile parecchi giorni dopo.

<sup>67</sup> «Der nicht wenige seiner Zeitgenossen mit Abscheu erfüllt hatte, aber auch viele mit Begeisterung für die nützlichen Wissenschaften». Ivi: 372.

Giordano Bruno<sup>68</sup> – su cui gli interpreti hanno ampiamente dibattuto, anche in collegamento alle riflessioni sul fisico pisano e sui suoi colleghi contemporanei. La critica non ha invece mai seguito nel dettaglio la già citata traccia, negli appunti su *Leben des Galilei*, relativa alla scienza medica e, in particolare, ai batteriologi che debellarono la febbre gialla. Eppure il più completo fra i testi in cui Brecht sviluppa questo nocciolo tematico e vi delinea una interessante figura di scienziato è sostanzialmente contemporaneo alla stesura danese di *Leben des Galilei*; abbozzi e idee di un dramma per bambini e di un film su questo stesso tema, più volte ripreso da Brecht, compaiono poi nei materiali dei tardi anni berlinesi, a contatto dunque con la terza stesura del *Galilei* e con il progetto su Einstein<sup>69</sup>. Probabilmente, a distogliere l'attenzione critica da questi materiali sono state la distanza tematica, non trattandosi qui né di astronomia né di fisica, e la lontananza storica, geografica e culturale, visto che siamo di fronte alle magnifiche sorti e progressive della scienza positivista nella Cuba dell'anno 1900. Eppure, credo che la prosa *Die Fliege* (1938)<sup>70</sup>, concrezione più completa del vasto interesse brechtiano sul tema, meriti maggiore attenzione. Essa dimostra la complessità del confronto brechtiano con la scienza, qui in particolare con la sua utilità sociale messa alla prova da problemi politici, etici e anche personali, suggerendoci un'ultima volta la necessità di guardare al 'gigante' Galileo come a una delle innumerevoli declinazioni possibili del rapporto tra scienziato e società.

<sup>68</sup> Parallelo e coevo al racconto su Bacon è infatti *Der Mantel des Ketzers* (*Il mantello dell'eretico*), altra incantevole prosa breve che presenta il grande Nolano, evocato peraltro già in *Leben des Galilei*, da una prospettiva che non attiene però a questioni scientifiche quanto piuttosto alla delineazione di un modello esemplare di umanità e saggezza fin nelle ultime ore prima della condanna al rogo. Cfr. ivi: 374-382, per un parallelo con Galileo anche con l'occhio a Volker Braun cfr. Grimm 2003. Una recente collettanea sul 'Brecht filosofo' propone in questa ottica specifici studi sulle figure di Bruno, Bacon e Galileo, cfr. Mayer 2011.

<sup>69</sup> La traccia è nei diari e nelle carte: nel dicembre 1948 appare nei primi la notizia del riaccendersi dell'interesse al tema, con il progetto eminentemente pedagogico *Die Bekämpfung des gelben Fiebers* (*Combattere la febbre gialla*), nel lascito è conservato uno schizzo drammatico col titolo molto simile *Die Vertreibung des gelben Fiebers* (*Debellare la febbre gialla*), che ritorna di nuovo attorno al 1950, per indicare però un progetto di film. Lo schizzo drammatico non è riportato nell'edizione storico-critica, che si limita a segnalare nelle note al volume 10/2 titoli e ambito tematico delle idee solo embrionali. Fra queste, peraltro, alcune hanno un legame con l'epidemiologia e la patologia storiche. A metà anni Venti è datato un progetto *Geschichte vom gelben Jack*, dove il titolo della 'storia' rimanda a una locuzione usata come sinonimo di «febbre gialla» anche nel testo su Reed. Qui però l'ambientazione è indiana e il riferimento è al colera, altra malattia ricorrente in Brecht, che riadatta la ballata di Rudyard Kipling *Cholera Camp* (1896) anche in *Die Fliege*. Sempre in ambito coloniale e in relazione a un'epidemia (di peste) parrebbe infine situarsi l'idea giovanile del dramma *Der Kaufmann* (1919, *Il mercante*), poi infatti ripreso come *Der Pestkaufmann*. Se pure si tratti complessivamente di piani drammatici quasi immediatamente abbandonati o confluiti in altri progetti, le numerose ricorrenze segnalano ancora una volta un perdurante interesse per le questioni che troviamo in questo caso condensate nel lavoro su Reed.

<sup>70</sup> Il titolo significa letteralmente *La mosca* ma qui trattasi propriamente della specie di zanzara *Aedes aegypti*.

Di particolare interesse è anche il genere a cui il testo appartiene: si tratta infatti di una *Filmgeschichte*, una storia scritta in vista di una possibile sceneggiatura cinematografica – Brecht si trova ancora in Scandinavia, al momento della stesura<sup>71</sup>, ma progetta di trasferirsi negli Stati Uniti, dove pensa di poter fare di una passione e scrittura già coltivata negli anni di Weimar una concreta fonte di sostentamento. Questo e altri progetti rimangono a uno stato embrionale. I dattiloscritti, con alcune annotazioni autografe, presentano complessivamente una storia compiuta, divisa in due parti. La prima è più ampia e segue con una certa aderenza fonti storico-biografiche: dopo una sequenza introduttiva sui tentativi francesi di realizzare il Canale di Panama, frustrati da un'epidemia di febbre gialla tra i lavoratori, quattro sequenze raccontano della spedizione a Cuba del batteriologo statunitense Walter Reed, a capo di una commissione medica incaricata da Washington di scoprire la patogenesi della malattia, che infuria anche sull'isola caraibica. Seguendo la traccia di un'ipotesi considerata dai più non scientificamente plausibile, secondo cui è un insetto a trasmettere il morbo, Reed applica con rigore il metodo scientifico che ha appreso da generazioni di maestri: «Reed è un uomo di scienza. Ciò significa: egli dubita. È disposto a dubitare di tutto ciò che non ha visto con i propri occhi»<sup>72</sup>.

La sperimentazione, però, deve a un certo punto inevitabilmente riguardare esseri umani, altrimenti le ipotesi non potranno trovare riscontro. Superando le ipocrisie dei suoi mandanti politici, le proprie esitazioni e remore, i sospetti e le superstizioni della popolazione locale – e non senza perdite umane: il suo assistente Lazear, colpito dalla febbre perché scettico sull'ipotesi corretta – Reed dimostra la validità della sua tesi e, prima di tornare in patria, emana i provvedimenti necessari a evitare il contagio. Morirà

---

<sup>71</sup> In passato, al contrario di quanto accade nell'edizione critica, si tendeva a datare le pagine su Reed agli anni americani. Ciò discendeva fra l'altro dalla parziale affinità tematica (discorso umanitario) con un'altra *Filmgeschichte*, datata esplicitamente al 1942, intitolata *Die seltsame Krankheit des Herrn Henri Dunant* (*La strana malattia del Signor Henri Dunant*). Anticipando successive trasposizioni cinematografiche dell'alterna vicenda del fondatore della Croce Rossa, Premio Nobel 1901 morto in povertà nel 1910, Brecht disegna qui una drammaturgia convincente con notevoli legami ai suoi grandi temi, culminante nel finale in cui si dice che «der Bankier, Philantrop, Bewohner der königlichen Paläste und der Nachtasyle, war ein Opfer der zerstörenden Leidenschaft, die Güte genannt wird» («Il banchiere, filantropo, abitante di regali palazzi e di rifugi per senzatetto, fu vittima di quella passione distruttrice che chiamano *bontà*»). Brecht 1988-1997: 20, 89-95, qui 95). Pur non trattandosi di uno scienziato *stricto sensu*, Dunant rientra nelle riflessioni brechtiane attorno a Bacon, Galileo, Einstein e gli altri al più tardi dal 1942, quando Oskar Homolka glielo nomina come possibile figura storica più attuale del fisico pisano (ivi: 27, 85). È da segnalare infine che anche su questa figura è rimasto nel lascito brechtiano un abbozzo drammatico, *Leben des Menschenfreundes Henri Dunant* (1942, *Vita del filantropo Henri Dunant*; cfr. ivi: 10/2, 912-917).

<sup>72</sup> «Nun, Reed ist ein Mann der Wissenschaft. Das heißt: er zweifelt. Er ist bereit, an allem und jedem zu zweifeln, was er nicht selber gesehen hat». Ivi: 19, 406. L'intera storia è alle pagine 403-416.

un anno dopo, dicono le frasi che richiudono la cornice, senza fare in tempo a vedere che riprenderanno, con successo, i lavori al Canale di Panama.

La seconda e più breve sezione de *Die Fliege* reca un titolo specifico, *Die Privatgeschichte des Doktor Reed* (*La storia privata del Dottor Reed*) ed è introdotta dall'avvertenza: «Se necessario, il film può contenere anche una storia privata. Potrebbe avere il seguente svolgimento»<sup>73</sup>. Complicando una vicenda che già nella prima parte presentava alcune trame secondarie su cui ho sorvolato, Brecht caratterizza qui ulteriormente la figura dello scienziato protagonista. I tratti di «sperimentatore freddo, quasi senza cuore»<sup>74</sup>, che già prima erano attribuiti a Reed solo dall'esterno, specialmente dalla popolazione locale, vengono corretti con una 'dose da cavallo' di sentimentalismo. Brecht finge di non essere Brecht ma uno sceneggiatore hollywoodiano e inserisce l'immane storia d'amore con l'immane infermiera. L'intrigo con la missione umanitaria e scientifica pare insolubile ma si arriva all'altrettanto immane *happy ending*: Reed non è affatto senza cuore e, ironia della sorte, proprio un infarto cardiaco causa il ricongiungimento finale degli amanti.

Si potrebbe leggere questa deriva 'hollywoodiana' nella *Filmgeschichte* prendendola sul serio, come un ammiccamento a possibili futuri acquirenti, o anche interpretarla come una sorta di gesto ironico nei confronti di uno stile lontanissimo dagli usi brechtiani – il «se necessario» con cui l'episodio sentimentale è introdotto permette in fondo di intraprendere entrambe le letture. Significativa per il nostro percorso fra gli scienziati brechtiani è ad ogni modo l'intera costruzione e caratterizzazione del personaggio di Reed. Se è vero solo in parte che la prosa non «manifesta alcuna pretesa estetica»<sup>75</sup>, essa mostra certamente strategie di rappresentazione dello scienziato simili a quelle già incontrate e aiuta a specificare ulteriori dettagli. Affrontando infatti per una volta la figura di un medico<sup>76</sup>, infatti, Brecht

<sup>73</sup> «Wenn nötig, kann der Film noch eine Privathandlung enthalten. Sie könnte folgendermaßen verlaufen». Ivi: 414.

<sup>74</sup> «Ganz Havanna [...] sieht in ihm einen kalten, beinahe herzlosen Experimentator». *Ibidem*.

<sup>75</sup> «[Texte, die] keinen ästhetischen Anspruch aufweisen». Così, di sfuggita, in Knopf 2001-2003: 3, 183. La critica ha, come detto, mancato un confronto con *Die Fliege*; di semplici accenni si accontenta anche l'opera tuttora fondamentale sul Brecht americano (Lyon 1980). Qualche annotazione in più, tendenzialmente di apprezzamento e con paralleli con il progetto su Dumas, in Gersch 1975: 228s. – entrambi gli studiosi si basavano ancora sulla datazione della *Filmgeschichte* agli anni californiani.

<sup>76</sup> Già Gersch (1975: 181s., 229s.) collega *Die Fliege* ai materiali relativi a Semmelweis (Semmelweis Ignác Fülöp), medico di origine ungherese che nel 1847 scopre a Vienna la causa della febbre puerperale nell'infezione dovuta alla scarsa igiene dei parti ospedalieri – assieme a Reed l'unico medico, a quanto mi risulta, a entrare come personaggio in un progetto brechtiano giunto almeno a delineazione. Le affinità non si fermano qui: anche in questo caso si trattava di un'idea concepita per il cinema, basata su una figura storica, sostanzialmente positiva e di matrice ottocentesca, che viene posta a confronto, in una vicenda con accenni da *thriller*,

si basa come altrove su fonti storico-biografiche – una delle quali è peraltro ancora ignota alla filologia brechtiana e lascia aperte ipotesi interessanti<sup>77</sup> –, punta soprattutto alla delineaazione di problematiche morali, sociali e anche schiettamente pratiche che emergono nel confronto fra i dettami della scienza e la contingenza concreta; aggiunge inoltre, per così dire, carne al fuoco inserendo cammei su personaggi ‘popolari’, moltiplicando le prospettive sul protagonista e accompagnandolo a figure di collaboratori che modulano a loro volta, in piccolo, problematiche scientifico-sociali. Con ben altra ampiezza, lo stesso succedeva nel dramma su Galileo e in altri testi su scienziati giunti a maturazione. D'altronde, nel drammatizzare l'evento culminante della biografia di Reed, Brecht esplora anche dimensioni nuove: l'*habitus* scientifico positivista, il contesto extraeuropeo e coloniale, la questione umanitaria.

Uno sguardo complessivo al vero e proprio affollamento di scienziati nell'opera di Brecht, dalle pagine più note di *Leben des Galilei* attraverso i drammi e le prose dell'esilio fino al lavoro frammentario su *Leben des Einstein* e ai mille, piccoli progetti o abbozzi di cui qui si è potuto spesso dire brevemente, magari anche solo in una nota a piè di pagina, dà dunque conto di un interesse costante ed eterogeneo per questioni di carattere soprattutto etico, sociale e politico, non riducibile alla polarità fra entusiasmo scienziata *prima* e riprovazione morale *dopo* lo sgancio degli ordigni atomici sulle città giapponesi. Indagini future, mi sembra di poter concludere, dovrebbero in particolare riprendere il filo di alcuni percorsi sotterranei (quello sulle figure di medici, ad esempio) e rimodulare sulla base del confronto con Einstein cronologia e modalità del lavoro su Galileo – applicando anche a certe affermazioni d'autore e ad alcuni luoghi comuni della critica il sano dubbio metodico che lo stesso Brecht ha appreso dagli scienziati suoi maestri.

---

con antagonisti (l'altrettanto storico Johann Klein), ostacoli professionali e difficoltà personali. L'edizione storico-critica riporta le due brevi prose relative a Semmelweis, risalenti al 1934 e firmate assieme a Leo Lania, ma non cita fonti storico-biografiche che Brecht può avere avuto sotto mano: Brecht 1988-1997: 19, 375-377.

<sup>77</sup> Ivi: 700-704. Qui si segnalano come fonti accertate due volumi rispettivamente di Paul de Kruif e di Hudson Strodes risalenti agli anni Venti; a una terza fonte ignota rimandano alcune glosse. Lo stesso de Kruif, scrittore e microbiologo, collaborò con il celebre drammaturgo e sceneggiatore Sidney Howard alla realizzazione nel 1934 di una *pièce* su Reed, *Yellow Jack*, che nel 1938 diventerà una pellicola hollywoodiana. Gli studiosi brechtiani non fanno menzione, a quanto ho potuto ricostruire, di questo che pare difficilmente il frutto di una mera coincidenza. Resta da capire quale sia il rapporto fra la *Filmgeschichte* brechtiana e queste produzioni statunitensi – eventuali affinità potrebbero naturalmente basarsi su fonti comuni. La soluzione del 'mistero' andrà demandata a un'indagine specifica.



## Bibliografia

- Bisicchia A., 2006, *Teatro e Scienza. Da Eschilo a Brecht e Barrow*, Torino, UTET.
- Bertolt-Brecht-Archiv – Akademie der Künste (Hrsg.), 2007, *Die Bibliothek Bertolt Brechts. Ein kommentiertes Verzeichnis*, bearbeitet von E. Wizisla, H. Streidt und H. Loeper, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Brecht B., 1961, *Storie da calendario*, trad. di P. Corazza, pref. di F. Fortini, Torino, Einaudi.
- , 1962, *Scritti teatrali*, 3 voll., Torino, Einaudi.
- , 1988-1997, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, 30 Bde., hrsg. von W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei und K.-D. Müller, Berlin – Weimar, Aufbau; Frankfurt/M., Suhrkamp.
- , 1998, *I capolavori*, 2 voll., nota introduttiva di C. Cases, trad. di E. Castellani, R. Leiser, F. Fortini, L. Pandolfi, G. Pignolo, N. Saito, nuova edizione a cura di H. Riediger, Torino, Einaudi.
- , 1999, *Poesie*, 2 voll., ed. con testo a fronte a c. di L. Forte, trad. di P. Barbon, P. Braun, C. Cases, M. Carpitella, E. Castellani, O. Cerrato, G. Cusatelli, R. Fer-tonani, L. Forte, F. Fortini, R. Leiser, C. Groff, G. Mucchi, H. Riediger, Torino, Einaudi.
- , 2010-, *Notizbücher*, hrsg. von M. Kölbel und P. Villwock im Auftrag des Instituts für Textkritik (Heidelberg), Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Castellari M., 2009, *Theaterarbeit als Experiment: Bertolt Brecht*, in Calzoni R. – Sal-garo M. (Hrsg.), «Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment». *Literatur und Wissenschaft nach Neunzehnhundert*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht: 145-157.
- Drux R., 2008, «Reine» Forschung vs. angewandte Wissenschaft. *Bertolt Brechts unlös-bares Problem im «Leben des Galilei»*, «Jahrbuch für internationale Germanistik» 83: 393-398. (= *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005. Ger-manistik im Konflikt der Kulturen*, hrsg. von J.-M. Valentin unter Mitarbeit von R. Perlwitz; 7)
- Emter E., 1995, *Literatur und Quantentheorie. Die Rezeption der modernen Physik in Schriften zur Literatur und Philosophie deutschsprachiger Autoren (1925-1970)*, Ber-lin, de Gruyter.
- Forte L., 2004, *La scienza a teatro: Dall'astuzia di Brecht al nichilismo di Dürrenmatt*, «Belfagor» 59.4: 399-409.
- Gargano A., 2010, *Brecht e le vite di Galileo*, in Restivo G. – Crivelli R.S. – Anzi A. (cur.), *Strehler e oltre. Il «Galileo» di Brecht e «La tempesta» di Shakespeare*, Bolo-gna, CLUEB: 19-28.
- Gersch W., 1975, *Film bei Brecht. Bertolt Brechts praktische und theoretische Ausein-andersetzung mit dem Film*, Berlin (DDR), Henschelverlag.
- Grimm R., 2003, *Der Nolaner und der Pisaner: Zwei Italiener bei Bertolt Brecht und Volker Braun*, «Brecht Yearbook/Das Brecht-Jahrbuch» 28: 73-87.

- Hecht W. (Hrsg.), 1981, *Brechts «Leben des Galilei»*, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- , 1997, *Brecht-Chronik. 1898-1956*, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Hye A.E., 1996, *The Moral Dilemma of the Scientist in Modern Drama. The Inmost Force*, Lewiston (NY), Edwin Mellen.
- Knopf J., 1978, *Bertolt Brecht und die Naturwissenschaften. Reflexionen über den Zusammenhang von Natur- und Geisteswissenschaften*, «Brecht-Jahrbuch» 8: 13-38.
- , 2000, *Bertolt Brecht*, Stuttgart, Reclam.
- (Hrsg.), 2001-2003, *Brecht-Handbuch*, 5 Bde., Stuttgart – Weimar, Metzler.
- Kugli A. – Opitz M. (Hrsg.), 2006, *Brecht Lexikon*, Stuttgart – Weimar, Metzler.
- Ley R.L., 1974, *Francis Bacon, Galileo, and the Brechtian Theatre*, in Mews S. – Knust H. (eds.), *Essays on Brecht, Theater and Politics*, Chapel Hill, University of North Carolina Press: 174-189.
- Lyon J., 1980, *Bertolt Brecht in America*, Princeton University Press.
- Mayer H., 1996, *Brecht*, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Mayer M. (Hrsg.), 2011, *Der Philosoph Bertolt Brecht*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Mittenzwei W., 1973, *Brecht und die Naturwissenschaften*, in Hecht W. (Hrsg.), *Brecht 73. Brecht-Woche der DDR. 9.-15. Februar 1973. Dokumentation*, Berlin (DDR), Henschelverlag: 153-167.
- Roli M.L., 2010, *Echi darwinistici in Bertolt Brecht: «Nella giungla delle città» e «Gli uomini di Neandertal»*, in ead., *Il telescopio di Goethe. Poetiche della scienza e delle arti figurative tra Settecento e Novecento*, Lugano, Lumières internationales: 115-128.
- Schumacher E., 1968, *Drama und Geschichte. Bertolt Brechts «Leben des Galilei» und andere Stücke*, Berlin (DDR), Henschelverlag. (1965)
- Snow C.P., 1959, *The Two Cultures and the Scientific Revolution. The Rede Lecture 1959*, Cambridge University Press.
- Tinterri A., 2006, *Colpevole o innocente? Il dibattito teatrale sulle responsabilità della scienza nell'era atomica*, in Montesperelli F. (cur.), *Tra Frankenstein e Prometeo. Miti della scienza nell'immaginario del '900*, Napoli, Liguori: 19-32.
- Wisser J., 2013, *Das Bild des Naturwissenschaftlers im Spiegel der Literatur. Materiale Rekonstruktion der nach historischem Vorbild gestalteten Naturwissenschaftlerfigur in der deutschsprachigen Literatur des 18., 19. und 20. Jahrhunderts*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Wizisla E., 2005, *Vortreffliches für die verbildeten Zeitgenossen: Einstein schreibt Brecht über Galilei*, in Renn J. (Hrsg.), *Albert Einstein. Ingenieur des Universums. Hundert Autoren für Einstein*, Weinheim, Wiley-VCH Verlag: 350-353.
- White J.J. – White A., 2010, *Bertolt Brecht's «Furcht und Elend des Dritten Reiches». A German Exile Drama in the Struggle against Fascism*, Rochester (NY), Camden House.

## UNO SCIENZIATO ITALIANO NELLA REALTÀ SOVIETICA: IL GALILEI DI BRECHT ALLA TAGANKA DI LJUBIMOV

Giulia Peroni

Il teatro Taganka di Mosca è noto in Russia per essere stato, a partire dagli anni Sessanta, una vera e propria arena di scontro con il potere per gli intellettuali che si opponevano al regime sovietico. Il suo direttore artistico, Jurij Petrovič Ljubimov (1917), membro di spicco dell'*intelligencija* sovietica, fu il gladiatore di punta della Taganka: combattivo e testardo, lottò fino allo stremo delle forze perché le sue rappresentazioni fossero messe in scena, nonostante il frequente intervento della censura. La produzione di Ljubimov si distinse per il suo carattere provocatorio, che lo portò a scontrarsi direttamente con le autorità, fino a che non fu privato dei diritti civili nel 1984 e costretto all'emigrazione. Quattro anni dopo tornò in patria, dove fu accolto con onore, come meritava un eroe che non si era mai arreso.

Anche l'esordio di Jurij Ljubimov come regista, nel 1963, fu notato per il suo carattere di sfida: decise infatti di mettere in scena *Der gute Mensch von Sezuan* (*L'anima buona del Sezuan*) di Bertolt Brecht, un autore che in Unione Sovietica era stato rappresentato molto di rado<sup>1</sup>. Il teatro di Brecht si opponeva alla tradizione del teatro stanislavskiano, allora imperante in

---

<sup>1</sup> La prima opera di Brecht a essere portata in Russia fu *Die Dreigroschenoper* (*L'opera da tre soldi*), presso il Teatro da Camera di Aleksandr Tairov nel 1930, fortemente voluta da Anatolij Lunačarskij. Dopo questa rappresentazione passarono ben undici anni prima che un altro regista si interessasse a Brecht: nel 1941 Serafima Birman presentò al Teatro del Komsomol di Leningrado un estratto di *Furcht und Elend des dritten Reiches* (*Terrore e miseria del terzo Reich*). Questa reticenza nei confronti delle opere brechtiane era dovuto al fatto che, nonostante Brecht avesse sempre dichiarato di essere comunista, era ritenuto sospetto in quanto 'occidentale' e, dopo la fucilazione del suo traduttore e amico Sergej Tret'jakov nel 1937, per anni le sue opere non furono tradotte e pubblicate in URSS. Per una cronologia precisa delle messe in scena brechtiane in Unione Sovietica si vedano Koljazin 1998 e 1990.

territorio slavo, ma il regista sostiene che non fu il desiderio di rottura che lo spinse a scegliere questo autore, bensì la sua intuizione:

Non avevo visto il Berliner Ensemble ed ero del tutto libero da qualsiasi influenza. Ciò significa che realizzai [lo spettacolo; G.P.] intuitivamente, liberamente, senza la pressione delle tradizioni di Brecht. Certo lessi di lui, lessi le sue opere, le diverse istruzioni. [...] Siccome non avevo visto niente di Brecht, ero puro e ne risultò questa particolare versione russa di Brecht. Lo spettacolo fu così come me lo suggerivano la mia intuizione e il mio fiuto. Ero libero da ogni influenza e non imitai nessuno<sup>2</sup>.

Ljubimov negava dunque di aver compiuto una scelta consapevole e mirata nel rappresentare la *pièce* di un drammaturgo che applicava un metodo teatrale del tutto sconosciuto in Russia, quello epico basato sul *Verfremdungseffekt*: la scelta di Ljubimov fu totalmente spontanea, lo interessavano più i temi trattati da Brecht che le sue innovazioni in materia teatrale, tanto che l'«effetto di straniamento» fu applicato in maniera discontinua e imprecisa dal regista, che propose una versione personissima dell'opera brechtiana.

Dopo *L'anima buona del Sezuan*, Ljubimov, divenuto nel frattempo direttore artistico della Taganka, tornò a Brecht nel 1966 con *Leben des Galilei* (*Vita di Galileo*)<sup>3</sup>, facendo del suo teatro un laboratorio di sperimentazioni. Anche in questo caso il regista dichiarò di aver scelto l'opera del drammaturgo di Augusta in maniera del tutto intuitiva:

Vollì tornare a Brecht dopo un paio di anni semplicemente per provare la maestria del suo teatro, come suona al giorno d'oggi. [...] Il mio intuito mi suggeriva che bisognava farlo perché il mondo scivolava sempre di più verso questo orrore ed era necessario qualcosa di simile al giuramento dei medici, come per esempio un giuramento di scienziati. Cosicché questa *pièce* è sul giuramento di uno scienziato<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> «Я не видел «Берлинер Ансамбля» и был совершенно свободен от влияния. Значит, делал его [спектакль] интуитивно, свободно, без давления традиций Брехта. Я почитал, конечно, о нём, его произведения, его всякие наставления. [...] И потому что я не видел ничего Брехта, я был чист и получился такой русский вариант Брехта. Спектакль был таким, как мне подсказывала моя интуиция и моё чутьё. Я был свободен, я никому не подражал». Ljubimov 2001: 233. Qui e oltre, salvo diversa indicazione, la traduzione è mia [G.P.].

<sup>3</sup> Su questo e altri testi brechtiani che hanno come protagonista uno o più scienziati si veda, in questo stesso volume, il contributo di Marco Castellari.

<sup>4</sup> «Мне захотелось через пару лет вернуться к Брехту, чтоб просто проверить мастерство театра – как он сейчас звучит. [...] Моя интуиция мне подсказывала, что это надо делать,

L'interesse di Ljubimov era rivolto precipuamente alla figura di Galileo, in quanto scienziato costretto dalla Chiesa ad abiurare la sua teoria e a rinnegare il frutto di anni di ricerche. Questo tema pareva al regista molto attuale e perfettamente adattabile alla realtà russa a lui contemporanea.

In russo Galileo è un *učënyj*, termine che può essere tradotto come scienziato, inteso come colui che si dedica alle scienze e applica un metodo sperimentale nella ricerca. Ma il sostantivo ha anche un'accezione più vasta e indica lo studioso in generale, ossia l'uomo colto, erudito. Data l'ampia portata semantica di questa parola, la figura di Galileo si fa paradigma non solo dello scienziato ma dello studioso in senso lato, definito in russo *intelligent*. Come fa notare Gian Piero Piretto, a partire dagli anni Sessanta si verificò una convergenza della figura del fisico, e conseguentemente dello scienziato in generale, e di quella dell'*intelligent*:

L'opinione pubblica li collegò [i fisici; G.P.] al tradizionale concetto di *intelligent*, quella speciale figura di intellettuale elitario che nella storia russa aveva funto da mediatore tra popolo e potere, rappresentante e portavoce nelle alte sfere di chi capacità o possibilità di farsi ascoltare non ne avesse in abbondanza (Piretto 1998: 104).

Piretto evidenzia che, se fino a quel momento *intelligenty* venivano considerati prevalentemente i poeti e i letterati, con il riconoscimento dell'importanza del ruolo del fisico nella realtà contemporanea, «la funzione scientifica del nuovo fisico si trasformò ben presto in funzione sociale» (194). Lo spettatore russo dunque, guardando a teatro la messa in scena di Ljubimov, non poteva non pensare al caso di Andrej Sacharov, distintosi nelle ricerche che poi avrebbero portato alla creazione della bomba a idrogeno, ma fortemente osteggiato dalle autorità per la sua attività di pacifista. Attraverso la logica associativa della rappresentazione teatrale, Ljubimov evocava però anche il processo agli scrittori Andrej Sinjavskij e Julij Daniël', avvenuto tra il 1965 e il 1966 e conclusosi con la condanna di entrambi a diversi anni di detenzione per aver pubblicato all'estero opere dal carattere antisovietico. Inoltre, il processo cui Galileo fu ingiustamente sottoposto riportava immediatamente alla mente le false accuse degli anni del Terrore di Stalin che provocarono la destituzione e la morte di molti suoi collaboratori e di esponenti del mondo culturale. Tra questi la vittima più nota fu Nikolaj Bucharin, uomo di spicco del partito comunista che cadde in disgrazia presso Stalin e durante il cosiddetto 'processo dei ventuno' fu costretto a rinnegare

---

потому что мир все больше и больше скатывается к этому ужасу, и нужна какая-то – как присяга врачей – так присяга учёных. Так что это пьеса о присяге учёного». Ljubimov 2001: 256s.

le sue convinzioni politiche; tuttavia, la sua sconfessione forzata si rivelò inutile perché alla fine del processo fu condannato a morte (1938).

Nelle file della platea del teatro Taganka sedeva l'*intelligencija* moscovita, tra cui anche la cosiddetta *techničeskaja intelligencija*, che captava immediatamente i riferimenti alla situazione della scienza contemporanea. Il regista si serviva della 'lingua di Esopo', che gli permetteva di veicolare un messaggio potenzialmente sovversivo trasmettendolo al suo pubblico in una forma apparentemente innocua. Come sottolinea Kirill Rogov, questa 'lingua' «difficilmente traeva in inganno il censore, ma era una sorta di mezzo di comunicazione naturale, condiviso dall'autore e dal lettore, dal teatro e dal "suo" spettatore»<sup>5</sup>. I censori, infatti, chiedevano puntualmente a Ljubimov delle modifiche. La presenza del pubblico sovietico, concentrato e ricettivo, e dei censori, pronti a intervenire al minimo sospetto di antisovietismo, erano una componente fondamentale delle rappresentazioni di Ljubimov e rendevano l'atmosfera del teatro Taganka unica. Piretto individua proprio in questo la caratteristica peculiare delle rappresentazioni del regista, che vivevano nell'*hic et nunc* della realtà sovietica degli anni Sessanta e Settanta:

[Gli spettacoli di Ljubimov; G.P.] lontano da Mosca, senza quel pubblico in sala, senza quella tensione continua e costante, senza la percezione dei censori in agguato, senza la vibrazione emotiva, sincera e silenziosa che di sera in sera si ripeteva nel piccolo teatro moscovita, avrebbero perso molto del loro fascino, si sarebbero svuotati e sarebbero giunti oltre frontiera carichi di una fama obbligata, di un'ammirazione dovuta a un grande artista, ma privi di quello spirito che li aveva resi vitali e irrinunciabili per migliaia di persone (Piretto 2001: 311).

*Vita di Galileo* fu, al pari di *L'anima buona del Sezuan*, un grande successo e rimase in cartellone per otto anni consecutivi. Di quest'opera non esistono riproduzioni video, ma presso l'archivio del teatro Taganka è conservata una registrazione audio completa dello spettacolo. Attraverso l'ascolto di questo nastro, e leggendo le recensioni dell'epoca su *Vita di Galileo* nella versione di Ljubimov, è stato possibile ricostruire la rappresentazione in maniera dettagliata.

Della scenografia si occupò Ėnar Stenberg, personaggio non estraneo al teatro di Brecht: era figlio di Georgij Stenberg, che, assieme al fratello Vladimir, aveva realizzato nel 1930 l'allestimento scenico de *L'opera da tre soldi* per il Teatro da Camera di Tairov. Egli fece una scelta di essenzialità, realiz-

---

<sup>5</sup> «В 60-е годы складывался “эзопов язык”, который вряд ли обманывал цензора, но был как естественным средством общения, приятным между автором и читателем, между театром и “своим” зрителем». Rogov 1998: 21.

zando semplicemente dei muri ricoperti con cartoni da uova. La struttura, interrotta in corrispondenza di alcune aperture, era molto versatile: disposta sui tre lati del palcoscenico, costituiva le pareti di una stanza, diversamente sistemata ricreava, invece, i lati di una strada<sup>6</sup>. Nel primo caso i cartoni da uova ricreavano un ambiente chiuso e insonorizzato, nel quale le autorità volevano che Galileo operasse, senza comunicare con il mondo esterno. Come per *L'anima buona del Sezuan*, anche in questo caso Ljubimov decise di non utilizzare il sipario.

La parte del protagonista fu affidata a Vladimir Vysockij, attore e cantante russo, disapprovato dal regime per la sua vita sregolata e fatta di eccessi, osteggiato soprattutto per le sue canzoni, che erano critiche nei confronti della realtà sovietica. Il rapporto di Vysockij con le autorità fu spesso conflittuale: egli non rinunciò mai a esprimere il suo personale punto di vista su quanto accadeva nella società sovietica, il che lo portò più di una volta a scontrarsi con la versione 'ufficiale' che veniva fornita dall'alto<sup>7</sup>. Vista la crescente popolarità del cantante, il regime impose alla stampa, che inizialmente lo aveva ignorato, di iniziare una campagna ostile nei suoi confronti. Si impedì inoltre la pubblicazione dei suoi versi e i suoi concerti vennero limitati. Nonostante questi provvedimenti, la fama dell'interprete crebbe in maniera esponenziale negli anni Settanta e Vysockij ottenne una popolarità «da vero e proprio fenomeno di massa» (Piretto 2001: 309). Egli non si dichiarò mai dissidente: si riteneva russo fino al midollo e senza la Russia e la sua realtà così particolare non avrebbe mai potuto vivere. Furono proprio la sua 'russità', le sue canzoni sul *byt* (quotidianità) della società sovietica e la mancanza di qualsivoglia orpello retorico che resero tanto popolare Vysockij ma che, allo stesso tempo, gli crearono problemi con il sistema di censu-

<sup>6</sup> Beumers 1997: 37s. «The set designed by Enar Stenberg consisted of walls made out of eggs cartons. They could be modified by red lighting to form the sides of narrow streets, folding into two parts, or to define rooms, functioning as a wall. The structure of eggs cartons was broken up to create windows. Again, the set was simple, consisting only of what was essential for the action, and giving an indication of place and its nature: open or closed, oppressive or liberating». «La scenografia disegnata da Ėnar Stenberg consisteva di muri realizzati con cartoni da uova. Potevano essere modificati da una luce rossa per formare i lati di strade strette, piegandosi in due parti, o per definire stanze, funzionando come una parete. La struttura di cartoni da uova era interrotta per creare finestre. Ancora una volta, la scenografia era semplice, consistendo solo di quello che era necessario all'azione e dando un'indicazione del posto e della sua natura: aperto o chiuso, oppressivo o liberatorio».

<sup>7</sup> «Nei vent'anni della sua poliedrica e tumultuosa vita artistica Vladimir Vysockij non rinunciò mai a esprimere con sincerità, a volte persino con sfrontatezza, il proprio punto di vista personale su ogni aspetto della realtà che attraeva la sua attenzione. Non ebbe alcuna remora o prudenza a condividere con il pubblico le proprie convinzioni e riflessioni personali su qualsiasi argomento privato o pubblico che gli stesse a cuore, dall'alcolismo all'attualità politica. Tale franchezza, associata a forme espressive lontane dai canoni dell'arte sovietica, portò quasi sempre le canzoni e le poesie di Vysockij, qualunque fosse il loro tema, a configgersi apertamente con la verità ufficiale imposta dalle autorità». Buvina – Curletto 2009: 44.

ra, poiché «il potere percepiva la posizione eccentrica e anticonformista di Vysockij, ma non riusciva a individuare punti così deboli che gli permettesero di intervenire a fermarlo» (310).

La Taganka avrebbe contribuito ad aumentare la popolarità di Vysockij: egli entrò a far parte della compagnia di questo teatro e recitò in molte delle messe in scena di Ljubimov, come in quella, epocale, dell'*Amleto*. Il rapporto con il regista seguì però fasi altalenanti: Ljubimov era conscio della genialità di Vysockij e del suo carisma attoriale, ma si rese ben presto conto di non poter contare sulla sua costanza e puntualità a causa dei suoi problemi di alcolismo<sup>8</sup>.

Il fatto che Ljubimov scelse proprio Vysockij per il ruolo di Galileo era, evidentemente, un atto di provocazione nei confronti delle autorità, che avrebbero preferito vedere nei panni dello scienziato italiano una personalità meno ingombrante. Vysockij, quando si calò per la prima volta nei panni di Galileo<sup>9</sup>, aveva solo ventotto anni, mentre lo scienziato all'inizio dell'opera di Brecht ne ha quarantasei e nel finale settanta. Tuttavia, Ljubimov voleva che i suoi attori recitassero senza alcun trucco: l'attore doveva essere convincente e capace di trasmettere allo spettatore un'età diversa da quella anagrafica, attraverso gestualità ed espressività<sup>10</sup>. Lo stesso Vysockij, parlando dei motivi per cui Ljubimov lo scelse, sottolineò quanto fosse importante per il regista che lui recitasse senza maschera:

---

<sup>8</sup> «In genere l'inaffidabilità dell'attore ebbe prevedibili ripercussioni negative all'interno del teatro. Il "caso Vysockij" fu più volte il primo punto all'ordine del giorno nelle riunioni della Taganka: in seno alla compagnia c'era chi proponeva severità, chi clemenza, e anche chi lo emulava nell'abuso di alcolici. Si deteriorarono anche i rapporti di Vysockij con Ljubimov, che arrivò persino a togliergli il saluto. L'atteggiamento del regista oscillava tra esasperazione, rabbia e compassione [...]». *Ibidem*.

<sup>9</sup> Secondo Buvina e Curletto (62) fu proprio questo ruolo a dare una svolta alla carriera di Vysockij come attore: «Quello dello scienziato toscano fu un ruolo chiave per la carriera di Vysockij attore: ebbe una vasta risonanza sulla stampa, gli valse premi e riconoscimenti [...]. La grandiosa dinamicità della messa in scena di Ljubimov [...] esaltò la fisicità e l'eccezionale intensità interpretativa di Vysockij, che con la *Vita di Galileo* si affermò come una delle stelle della Taganka, la compagnia più innovativa, coraggiosa e popolare della scena teatrale moscovita».

<sup>10</sup> Questa scelta è diversa dalle indicazioni di Brecht, che nel suo *Kleines Organon für das Theater (Breviario di estetica teatrale)* scrive: «Es beginnt mit den morgendlichen Waschungen des Sechsvierzigjährigen [...]. Er ist dann schrecklicher verändert, als diese Zeitspanne es hätte zuwege bringen können. Er frißt mit haltloser Gier, nichts anderes mehr im Kopf, er ist seinen Lehrauftrag auf schimpfliche Weise losgeworden wie eine Bürde, er, der einst seine Morgenmilch achtlos getrunken hat, gierig, den Knaben zu belehren». Brecht 1988-1997: 23, 89. «Si inizia coll'abluzione mattutina dello scienziato quarantaseienne. [...] Gli anni non bastano a spiegare lo spaventoso cambiamento sopravvenuto in lui. S'ingozza con incontrollata ingordigia, senza aver altro per la testa. S'è vergognosamente sbarazzato della sua carica d'insegnante come di un fardello, lui, che in principio beve il suo latte distrattamente, ansioso soltanto di istruire il giovinetto». Traduzione di R. Mertens in Brecht 2001: 1408.



E così, inaspettatamente, interpretai Galileo. Penso che questo non sia avvenuto all'improvviso, ma, verosimilmente, il regista aveva riflettuto attentamente se potessi farlo o meno. Penso che le ragioni [per cui fui scelto; G.P.] siano due. Per Ljubimov la cosa più importante non consiste tanto nel talento artistico, anche se il talento conta. Ma ciò che gli interessa di più è la personalità di un uomo. Inoltre, recitiamo senza scenografia. Ma fin dall'inizio dello spettacolo è come se, in un certo senso, ci accordassimo con gli spettatori che sì, oggi noi mostreremo dei personaggi, senza trucco, alludendo un po' ai costumi. E lo spettatore accetta queste regole del gioco. Dopo cinque minuti non c'è già più nessuno che dubiti che, ad esempio, io interpreto Galileo senza trucco, anche se all'inizio dell'opera questi ha quarantasei anni, e alla fine settanta. E io, quando iniziai a recitare nel ruolo di Galileo, avevo ventisei o ventisette anni<sup>11</sup>.

All'inizio dello spettacolo, si faceva strada un drappello di attori, che portavano sopra la testa i costumi di scena. Si rivolgevano al pubblico in sala, salutandolo affabilmente. Quindi indossavano i loro abiti davanti agli occhi degli spettatori e iniziavano a narrare la storia di Galileo. Si trattava di un procedimento già noto al teatro russo: nella memorabile messa in scena di *Principessa Turandot* di Evgenij Vachtangov del 1922, gli attori si truccavano e vestivano in scena. Anche Ljubimov ricorse a questo stratagemma, non previsto da Brecht, per chiarire al pubblico che quello a cui stava per assistere era solo uno spettacolo. La scelta di far vestire gli attori in scena contribuiva inoltre ad aumentare l'effetto di straniamento, cui il regista tuttavia ricorse solo in maniera saltuaria.

Al protagonista Ljubimov affiancò due cori, assenti nella versione brechtiana definitiva: un primo coro era composto di bambini, i quali accompagnavano le scelte di Galileo e lo supportavano, mentre un secondo coro era formato da monaci, che invece rappresentavano l'autorità e che si opponevano a Galileo, ricordandogli di continuo la pericolosità delle sue scoperte. I volti dei coristi erano visibili nei fori praticati all'altezza del viso in una

---

<sup>11</sup> «И вдруг я сыграл Галилея. Я думаю, что это получилось не вдруг, а вероятно, режиссер долго присматривался, могу я или нет. Но мне кажется, что есть тому две причины. Для Любимова основным является даже не актерское дарование, хотя и актерское дарование тоже. Но больше всего его интересует человеческая личность. Значит, мы играем без декораций. Но мы с самого начала спектакля как бы договариваемся со зрителями, что вот мы сегодня покажем вам таких-то людей, без грима, немножко намекая на костюмы. И зритель принимает эти правила игры. Через пять минут никого уже не смущает, что, например, Галилея я играю без грима, хотя в начале пьесы ему сорок шесть лет, а в конце семьдесят. А мне, когда я начал репетировать роль Галилея, было двадцать шесть или двадцать семь лет». Vysockij 1972.

serie di sagome di cartone; quelle dei bambini erano decorate con merletti bianchi, quelle dei monaci con velluto nero. I primi cantavano con voci angeliche, i secondi, significativamente definiti da Ljubimov dei ‘ciarlatani’, avevano invece voci basse e cupe. I ragazzi del coro, che all’inizio della rappresentazione correvano sul palco e introducevano lo spettatore all’evento che stava per essere rappresentato, indossavano uniformi da giovani pionieri: era il richiamo di Ljubimov alla gioventù comunista e alla sua divisione in categorie. In questo modo il regista atualizzava la pièce, e lo spettatore la percepiva vicina alla sua epoca, sebbene la vicenda di Galileo si fosse svolta nel diciassettesimo secolo.

Sia i bambini sia i monaci cantavano in versi, composti per l’occasione dal poeta David Samojlov, che non piacquero alle autorità, le quali chiesero spesso delle modifiche. Ljubimov, nella sua autobiografia *Rasskazy starogo trepača* (*Racconti di un vecchio chiacchierone*) riporta a tal proposito uno scontro con un censore, in cui dimostra la sua ostinazione nel portare avanti scelte di cui era convinto e la grande ironia con cui lo faceva:

Venne un aiutante di Demičev – ora è un accademico – che aveva una particolarità: arrossiva continuamente. Vide lo spettacolo e disse: «Non le sembra che i ciarlatani, come lei chiama i monaci, non dovrebbero cantare “il sole va e viene – e nulla non succede”?» – e arrossì perché sembrava che io li avessi annoverati [lui e i censori in generale; G.P.] tra i ciarlatani. Io dissi: «Beh, ci posso pensare». Venne di nuovo. E io avevo rifatto il testo così: «Il sole va e viene – e moltissimo succede». Ed ecco che arrossì di nuovo. «Mi dica, Jurij Petrovič, lei ci prende tutti per degli idioti, o solo in parte?». E io dissi: «Mettiamo da parte queste discussioni. Anche lei per chi mi prende? Mi disse che così non le piaceva e io le sono venuto incontro. Siccome non le piaceva “e nulla non succede”, io l’ho cambiato»<sup>12</sup>.

Questo brano dimostra che la censura interveniva spesso anche su piccoli dettagli, che temeva potessero essere letti in chiave antisovietica. Ljubimov giocava su questo fatto, si dimostrava apparentemente pronto a collaborare,

<sup>12</sup> «Пришел помощник Демичева, теперь академик, – у него была такая особенность, он все время краснел. Он посмотрел спектакль и сказал: – Не кажется ли Вам, что не надо чтобы “долдоны”, как вы монахов называете, пели “солнце всходит и заходит – ничего не происходит”? – и покраснел, потому что получалось, что я их причислил к долдонам. Я говорю: – Ну, можно подумать. Он пришел еще раз. А я переделал текст так: “Солнце всходит и заходит – очень много происходит”. И вот тут он опять покраснел. – Вы что, Юрий Петрович, нас совсем идиотами считаете или частично? Я говорю: – Ну, оставим эти рассуждения. Вы же меня тоже кем-то считаете. Вы сказали – не нравится, мне хотелось найти взаимопонимание. Ну, раз не нравится “ничего не происходит”, я изменил». Ljubimov 2001: 257s.

ma era consapevole che la nuova versione non era meno pericolosa della prima e non sarebbe comunque stata approvata.

La presenza del coro nel suo *Galilei* sottolinea, da un lato, la volontà di avvicinarsi alla tragedia greca e quindi di paragonare la vicenda di Galileo a quella di un eroe o di un dio dell'antichità, mettendo in evidenza l'importanza e la sofferenza del protagonista; dall'altra, evidenzia l'opposizione tra coloro che sostengono lo scienziato e coloro che lo ostacolano, questi ultimi rappresentati metaforicamente da monaci grassi e corpulenti.

Come in Brecht, anche negli allestimenti di Ljubimov la musica ha un ruolo chiave. Come aveva fatto per *L'anima buona del Sezuan*, il regista intervenne anche nel caso del *Galilei* sul testo di partenza, modificando alcuni brani e procedendo a una contaminazione del modello con la cultura russa, e creando quella che i critici hanno definito una «chiave russa a Brecht»<sup>13</sup>. Nel momento in cui Galileo ritrova un po' di entusiasmo scientifico e decide di ricominciare a studiare, dedicandosi alle macchie solari, la scena si colorava di una luce rossa, entrava in scena una folla di persone, e risuonavano le parole: *Choteli jumor sgbuit'* (Volevano rovinare l'umorismo). Si tratta di un verso della poesia *Jumor* (*Humour*) di Evgenij Evtušenko, parte di un componimento musicato da Dmitrij Šostakovič nella tredicesima sinfonia. La scelta di questo poeta si inserisce ancora una volta nel solco provocatorio tracciato da Ljubimov: Evtušenko era un autore molto amato dai giovani ma invisibile alle autorità per il tono di sfida dei suoi testi. La decisione del regista di ricorrere proprio a questi versi non era casuale. L'intero poema di Evtušenko, suddiviso in cinque parti, ognuna con un suo titolo, è dedicato a temi scottanti come la denuncia dell'antisemitismo in Unione Sovietica (*Babij Jar*) o la necessità di venire a patti con la propria coscienza per fare carriera (*Kar'era*), e in questo contesto viene citato anche l'esempio di Galileo. Coloro che conoscevano l'opera di Evtušenko, non appena sentivano risuonare le prime note della sinfonia di Šostakovič, proposta da Ljubimov a ritmo accelerato, pensavano a tutti i temi presenti nel testo completo, fortemente critici della realtà contemporanea. A questo punto veniva cantata la *Canzone della Terra e del Sole* e ogni verso era accompagnato da una pantomima; l'elemento buffo e carnevalesco, presente anche nell'originale, venne ulteriormente accentuato da Ljubimov.

Il regista diede particolare risalto all'abiura di Galileo: dopo il processo, una radio diffondeva la registrazione della voce dello scienziato che rinnegava la sua dottrina, secondo la quale al centro dell'universo c'è il sole e non la terra. La scena si colorava di rosso e un altoparlante ripeteva le parole che lo studioso pronunciava nel momento in cui prendeva le distanze dalle sue

<sup>13</sup> «Русский ключ к Брехту». Zingerman – Koljazin 1991: 10.

idee, lasciando attoniti Sarti e Federzoni. Immediatamente dopo risuonavano le parole di una breve poesia di Naum Koržavin:

Scalpitiamo verso il cielo, strisciamo nella polvere,  
 ma che sempre e ovunque tutti si ricordino che  
 Siamo abitanti transitori della terra!  
 E per questo, gente, sappiate stimare il tempo!<sup>14</sup>.

Con questi versi, Ljubimov sottolineava la condizione di Galileo, le cui scelte dovevano essere lette nell'ottica della dimensione di fallibilità e caducità che caratterizza l'umana esistenza.

Seguiva, a questo punto, il confronto tra Galileo e Andrea Sarti: l'allievo preferito dello scienziato pronunciava le famose parole «Sventurata la terra che non ha eroi!», cui Galileo faceva eco, triste e stanco, con «No. Sventurata la terra che ha bisogno di eroi»<sup>15</sup>. Questa era l'ultima volta che lo spettatore vedeva lo studioso: egli scompariva nel buio, e al suo posto entrava in scena il coro dei monaci munito di candele, che rischiaravano il palcoscenico, immerso nell'oscurità.

Fino a quel momento la messa in scena di Ljubimov seguiva la successione degli eventi della seconda versione brechtiana dell'opera, senza però tenere conto delle indicazioni del drammaturgo tedesco. Il regista russo, infatti, ricorreva all'effetto di straniamento solo in alcuni momenti, per ricordare allo spettatore che si trovava a teatro. Il contenuto di ogni scena veniva per esempio introdotto dal canto esplicativo di un bambino-pioniere. Spesso, però, Ljubimov cercava di coinvolgere lo spettatore nell'evolversi degli eventi, spingendolo a provare una forte empatia con lo scienziato italiano<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> «Мы рвёмся к небу, ползаем в пыли,/ Но пусть всегда, везде горит над всеми:/ Вы временные жители земли!/ И потому – цените, люди, время!». *Teatr na Taganke* 2009.

<sup>15</sup> Trad. di E. Castellani in Brecht 1998: 2, 105. «Unglücklich das Land, das keine Helden hat! [...] Nein. Unglücklich das Land, das Helden nötig hat». Brecht 1988-1997: 5, 274.

<sup>16</sup> Ciò è rilevato anche dal critico Lordkipanidze (1966): «Над Бертольтом Брехтом довлеет теория “эпического театра”, теория тем более каноническая, что создал ее сам Брехт. Ю. Любимова эта теория не стесняет. Когда ему надо, он забывает о том, что зритель на представлении ни в коем случае не должен волноваться, а должен лишь наблюдать, размышлять и извлекать соответствующие выводы. Не стремится он и к тому, чтобы актеры ни в коем случае не обманывали нас и не притворялись, что они действительные герои спектакля. Наоборот, ни режиссер, ни исполнитель роли Галилео Галилея – В. Высоцкий ничуть не против того, чтобы мы обманывались и, как в обычном, не эпическом театре, увидели то, чего на самом деле и нет». «In Bertolt Brecht domina la teoria del “teatro epico”, teoria che fondò lo stesso Brecht. Jurij Ljubimov non è limitato da questa teoria. Quando gli è necessario, si dimentica che lo spettatore della rappresentazione non deve mai agitarsi bensì solo osservare, riflettere e trarre conseguenze appropriate. Non aspira nemmeno a far sì che gli attori non ci ingannino e fingano mai di essere realmente gli eroi dello spettacolo. Al contrario, né il regista, né l'interprete del ruolo di Galileo Galilei – V. Vysockij – sono assolutamente contrari all'ingannarci e, come nel comune teatro non epico, ci fanno vedere ciò che in realtà non c'è».

A rendere unica questa rappresentazione del *Galilei* fu la decisione del regista di mettere in scena non un solo finale, bensì due, nei quali i critici hanno sovente voluto identificare i due finali del testo pensati in successione da Brecht. Il drammaturgo tedesco, infatti, aveva composto quest'opera nel 1938, concludendola in un modo da lui stesso poi definito 'opportunistic': Galileo abiurava per continuare a lavorare indisturbato, per dedicarsi alle sue ricerche, senza dover far più i conti con l'Inquisizione. A metà degli anni Quaranta, quando si trovava negli Stati Uniti, Brecht aveva rielaborato il testo insieme all'attore Charles Laughton. Questa seconda versione mostrava un Galileo più contraddittorio: abiurando egli commetteva un crimine nei confronti dell'intera società, trascurava le responsabilità individuali che ogni scienziato ha nei confronti della scienza e trasmetteva i suoi scritti al discepolo perché li diffondesse solo per vanità, non riuscendo a resistere alla tentazione di sentire ancora parlare di sé. Ciò che aveva portato Brecht a modificare il finale dell'opera erano le mutate condizioni storiche: con lo scoppio della bomba atomica, la scienza mostrò tutto il suo potenziale offensivo, in quanto poteva essere sì posta al servizio della società, ma anche contribuire alla sua distruzione.

Il primo finale proposto da Ljubimov presentava allo spettatore un Galileo debole e stanco (lo si capiva solo dalla voce e dall'atteggiamento di Vysockij), che, come già ricordato, recitava senza mascherare in alcun modo i suoi tratti), che riceveva brevemente il suo discepolo Andrea Sarti, e gli diceva che ormai aveva imparato a vivere in maniera accorta, senza più occuparsi di scienza. Lo scienziato aveva fallito totalmente nella sua missione di diffondere il sapere e si sottometteva al volere delle autorità. Diversamente da quanto sostiene la critica russa, è evidente che questo non corrisponde al primo finale brechtiano, dove invece l'abiura è un'astuta capitolazione al servizio della verità, poiché Galileo continua indisturbato i suoi studi.

Nella versione di Ljubimov, dopo che Sarti era stato cacciato in malo modo da Galileo, la scena si colorava di una luce rossa e veniva recitato il secondo finale, che questa volta corrisponde alla seconda versione pensata da Brecht: Galileo, molto più vivace di quello della scena precedente, ammetteva di aver avuto paura della tortura e, abiurando, di aver tradito la sua missione di scienziato. Sarti cercava di giustificare l'operato del maestro poiché Galileo aveva potuto continuare a scrivere portando a termine le sue ricerche, ma lo scienziato era irremovibile nel condannare se stesso e, sulle sue parole di autoaccusa, i personaggi uscivano di scena. Questo secondo finale di Ljubimov, filologicamente piuttosto fedele al testo brechtiano<sup>17</sup>, faceva emergere, come nel testo modello, tutta la contraddittorietà dello scien-

---

<sup>17</sup> In Brecht la scena in questione è la penultima; il vero finale vede Andrea varcare da solo il confine italiano.

ziato. Il regista russo, però, metteva in bocca al suo personaggio una frase, assente in Brecht, che ne modificava la ricezione da parte degli spettatori: quando stava per indicare a Sarti dove si trovava la copia dei suoi studi, e dunque prima della lunga autoaccusa, Galileo esclamava con voce trionfante: *Ja sprjatal istinu* (Ho nascosto la verità). Pronunciando questa frase, il personaggio poneva l'accento sulla sua condizione di scienziato costretto a vivere sotto un regime autoritario: nonostante il difficile clima storico e politico, egli aveva continuato a fare ricerca e aveva saputo tenere nascosti ai potenti i risultati dei suoi studi. In questo senso si può affermare che il *Galilei* della Taganka è un amalgama delle due versioni brechtiane, la prima più positiva e la seconda meno 'opportunistica' e più critica.

La rappresentazione però non si concludeva così: quando lo scienziato era ancora in scena, compariva uno dei bambini-pionieri e intonava i versi della poesia *If (Se)* di Rudyard Kipling, tradotti in russo da Samuil Maršak, e in una versione ridotta. Propongo qui i versi finali, i più significativi, in una mia ritraduzione dal russo:

Tua è la Terra, ragazzo mio, è tuo patrimonio  
E – cosa più importante – sarai un Uomo!<sup>18</sup>.

Ljubimov, con questo distico conclusivo, voleva ricordare agli spettatori che lo scienziato italiano, nonostante la sua abiura, rimaneva comunque un uomo, fallace, passibile di errore, a volte pusillanime, come là quando aveva rinnegato i frutti delle sue ricerche per paura del dolore fisico di fronte agli strumenti di tortura. Nonostante ciò, Galileo era rimasto fedele a se stesso, alla sua teoria e aveva continuato a ricercare, nascondendo la verità ai nemici, come il regista lo induceva ad affermare nell'ultima scena. È come se Ljubimov avesse voluto ricordarci che Galileo era, prima che un grande scienziato, un uomo, con tutte le caratteristiche positive e negative legate a questa condizione, su cui aveva puntato l'attenzione già con la poesia di Koržavin. È vero che Galileo non aveva contribuito alla diffusione della verità, perché la sua condizione di essere umano non aveva retto alle prove della storia, ma l'aveva custodita all'interno di sé.

Alla fine del canto, il bambino era raggiunto dagli altri componenti del suo coro, che correvano sul palco facendo roteare dei globi. Con questo che può essere definito un terzo finale, Ljubimov mostrava che il tempo avrebbe dato ragione a Galileo e che tutti avrebbero superato la teoria tolemaica, convincendosi che la terra gira su se stessa e ruota attorno al sole.

---

<sup>18</sup> «Земля – твоё, мой мальчик, достоянье! / И более того, ты – человек!». Театр на Таганке 2009.

Con questa rivisitazione dei finali brechtiani, Ljubimov sembrava voler dire allo spettatore sovietico che in un regime autoritario l'uomo di scienza – qualsiasi fosse il suo campo d'indagine – doveva essere in grado di fingere di scendere a patti con le autorità per sopravvivere ma, interiormente, doveva rimanere fedele a se stesso, fiducioso che sarebbe stato il tempo a dargli ragione e a portare alla luce la verità. Il parallelo con la realtà contemporanea era facilmente colto dal pubblico, che sperava così nel trionfo del vero e del giusto anche nel clima oscuro dell'Unione Sovietica.

## Bibliografia

- Abeljuk E. – Leenson E., 2007, *Taganka: ličnoe delo odnogo teatra*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie.
- Beumers B., 1997, *Yury Lyubimov at the Taganka Theatre 1964-1994*, Amsterdam, Harwood.
- Brecht B., 1988-1997, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, 30 Bde., hrsg. von W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei und K.-D. Müller, Berlin – Weimar, Aufbau; Frankfurt/M., Suhrkamp.
- , 1998, *I capolavori*, 2 voll., nota introduttiva di C. Cases, trad. di E. Castellani, R. Leiser, F. Fortini, L. Pandolfi, G. Pignolo, N. Saito, nuova edizione a cura di H. Riediger, Torino, Einaudi.
- , 2001, *Scritti teatrali*, trad. di E. Castellani, R. Fertonani e R. Mertens, Torino, Einaudi.
- Bovina E. – Curletto M.A., 2009, *L'anima di una cattiva compagnia. Vita e imprese mirabolanti di Vladimir Vysokij*, Bologna, I libri di Emil.
- Gershkovich A., 1989, *The Theater of Yuri Lyubimov. Art and Politics at the Taganka Theater in Moscow*, New York, Paragon House.
- Hecht W. (Hrsg.), 1963, *Materialen zu Brechts «Leben des Galilei»*, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Koljazin V., 1998, *Bertol't Brecht i Rossija*, in *id.*, *Tairov, Mejerchol'd i Germanija, Piskator, Brecht i Rossija*, Moskva, Gitis: 192-219.
- Koljazin V., 1990, *Teatrografija. Bertol't Brecht na sovetskoj scene*, in *id.* (sost.), *Brecht – klassik xx veka, Materialy brechtovskogo dialoga 1988-90 gg.*, Moskva, Vsesojuznyj naučno-issledovatel'skij institut iskusstvoznanija ministerstva kul'tury sssr: 250-275.
- Lordkipanidze N., 1966, *Ispytanie razumom*, «Nedelja» 28/05/1966 – <http://taganka.theatre.ru/press/articles/966> (ultima consultazione: 27/03/2013).
- Ljubimov Ju., 2001, *Rasskazy starogo trepača*, Moskva, Novosti.
- Mal'ceva O., 2010, *Režisserskij metod*, Moskva, Rossijskij Institut Istorii Iskusstv.
- Picon Vallin B., 1997, *Lioubimov, La Taganka*, Paris, CNRS Éditions.
- Piretto G.P., 1998, 1961. *Il Sessantotto a Mosca*, Bergamo, Moretti & Vitali.

- , 2001, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino, Einaudi.
- Rogov K., 1998, *Semidesjatye kak predmet istorii russkoj kul'tury*, Moskva – Venezia, O.G.I.
- Stroeva M., 1966, *Žizn' ili smert' Galileja*, «Teatr» 9 – <http://taganka.theatre.ru/lubimov/14117> (ultima consultazione: 27/03/2013).
- Teatr na Taganke, 2009, *Žizn' Galileja, zapis' spektaklja*, 150'. (Registrazione audio dello spettacolo)
- Višnevskaia I., 1966, *Žizn' Galileja*, «Večernaja Moskva», 13/06/1966 – [http://taganka.theatre.ru/history/performance/life\\_of\\_galilei/6078](http://taganka.theatre.ru/history/performance/life_of_galilei/6078) (ultima consultazione: 27/03/2013).
- Vysockij, V., 1972, *Interv'ju tallinskomu TV* – <http://taganka.theatre.ru/press/articles/13054> (ultima consultazione: 27/03/2013).
- Zingerman B. – Koljazin, V., 1991, *Russkij ključ k Brechtu*, «Teatral'naja žizn'» 4.2: 108.



LA DIALETTICA DELL'ILLUMINISMO NEL DRAMMA  
SUL CASO DI J. ROBERT OPPENHEIMER DI HEINAR  
KIPPHARDT

Alessandro Costazza

I. DRAMMA DOCUMENTARIO E REALTÀ STORICA

*L'autore drammatico si muove [...] liberamente nella sua materia.  
Egli deve distillare l'essenziale dalla grande massa del materiale.*

Il drammaturgo tedesco Heinar Kipphardt cominciò a interessarsi al caso Oppenheimer già a partire dal 1958<sup>2</sup>. Servendosi come fonte della pubblicazione dei protocolli della famosa audizione cui lo scienziato americano fu sottoposto tra il 12 aprile e il 14 maggio 1954 dalla *Atomic Energy Commission*, che doveva decidere se attribuirgli ancora il «nullaosta di sicurezza» (*Security Clearance*) che gli dava accesso ai segreti militari atomici<sup>3</sup>, Kipphardt realizzò dapprima un copione per un telefilm, trasformandolo quindi in un radiodramma e infine in un pezzo teatrale. Il dramma, che venne messo in scena la prima volta l'11 ottobre 1964 contemporaneamente dalla Freie Volksbühne di Berlino, per la regia di Erwin Piscator, e pres-

---

<sup>1</sup> Kipphardt 1986: 189. Quando i rimandi bibliografici si riferiscono a opere riportate in bibliografia in lingua originale, le traduzioni presenti nel testo sono di chi scrive. Il testo del dramma di Kipphardt *In der Sache J. Robert Oppenheimer* su cui si è lavorato e al quale si riferiscono le citazioni è quello di un'edizione del 1977 (pubblicata nel 1978), la cosiddetta 'Hamburger Fassung', riportato in Kipphardt 1987. Solo in poche occasioni si è fatto riferimento a Kipphardt 2005. Non è stata mai utilizzata, invece, la traduzione italiana del testo (Kipphardt 1964), che si riferisce alla prima stesura del dramma.

<sup>2</sup> Cfr. le lettere ai genitori e poi a Piscator (Kipphardt 1987: 115s.). Si veda per una bibliografia su Kipphardt e in particolare su *In der Sache J. Robert Oppenheimer*: Hornik – Schäfer – Januschek 2010.

<sup>3</sup> Cfr. U.S. Atomic Energy Commission 1971.

so i *Kammerspiele* di Monaco, con la regia di Paul Verhoeven, fu il più rappresentato in Germania tra il 1964 e il 1965 (Kipphardt 1987: 230ss.). Esso poté essere portato sulle scene in America tuttavia solo nel 1968, dopo la morte di Oppenheimer, poiché quest'ultimo aveva espresso diverse critiche al dramma e ne aveva impedito qualsiasi rappresentazione negli Stati Uniti<sup>4</sup>.

Il carteggio sul dramma sviluppatosi tra Kipphardt e Oppenheimer<sup>5</sup> risulta tutto sommato ripetitivo e monotono. Mentre Oppenheimer si limita infatti da una parte a contestare alcune imprecisioni storiche e in particolare il discorso finale che Kipphardt gli ha messo in bocca e che egli in realtà non ha mai tenuto (Kipphardt 1987: 165), Kipphardt ribadisce dall'altra, rifacendosi anche a Hegel (167), la necessità per il drammaturgo di cogliere nei fatti storici l'«elemento esemplare» (160; 161; 167; 168; 172; 176), liberandoli da tutto ciò che è casuale e contingente<sup>6</sup>. Nonostante la disponibilità più volte ribadita da Kipphardt di tener conto delle obiezioni di Oppenheimer, egli mostra in questo carteggio una chiara coscienza, espressa anche in molteplici interviste, scritti e appunti, dell'autonomia del prodotto artistico rispetto alla realtà storica (191s.; 222-226; 273s.). Kipphardt distingue ripetutamente il lavoro del drammaturgo da quello dello storico (161; 167; 176; 191; Kipphardt 1986: 191), riconoscendo però in definitiva anche al drammaturgo la dignità dello «scenziato», che crea col suo lavoro e le sue interpretazioni la realtà (188). Egli sa bene che il teatro documentario non è un teatro 'oggettivo', costruito attraverso un collage di documenti reali, e proprio la sua dura polemica con il regista francese Jean Vilar, che asseriva di aver riportato il dramma su Oppenheimer all'originalità dei documenti storici, dimostra la consapevolezza che egli ha del lavoro creativo dell'autore di teatro (Kipphardt 1987: 180s.). Il teatro documentario è per lui un teatro necessario per l'epoca moderna, in cui la conoscenza dei fatti storici attraverso i mezzi di comunicazione è molto diffusa, ed è anzi indispensabile soprattutto per determinate tematiche (223; Kipphardt 1986:

<sup>4</sup> Cfr. sulle difficoltà relative alla rappresentazione del dramma a Los Angeles nel 1968: Kipphardt 1987: 253-265.

<sup>5</sup> Cfr. *ivi*: 159-179. Cfr. anche (275s.) il riassunto fatto da Kipphardt di questo scambio epistolare in un'intervista del 1979-1981. Cfr. su questo carteggio: Fiandra 2010: 156-160. Fiandra dedica in seguito interessanti riflessioni ad altre opere più o meno contemporanee a quella di Kipphardt che hanno per oggetto la minaccia nucleare. Cfr. su questo contesto letterario anche Tinterri 2006.

<sup>6</sup> Tanto nel carteggio che nella postfazione al dramma Kipphardt riassume i suoi principali interventi sui documenti originari, che sono consistiti nell'abbreviare, condensare e anche semplificare il materiale di partenza, riducendo ad esempio significativamente il numero dei testimoni o introducendo anche delle 'scene intermedie', nelle quali i giudici, i pubblici ministeri o gli avvocati della difesa fanno delle considerazioni generali sull'audizione, che non hanno evidentemente alcun riscontro documentale. Cfr. Kipphardt 1987: 110s. Si vedano sulla poetica del teatro documentario di Kipphardt: Kipphardt 2005: 165-169; Wenzel 2009: 339-359.

187-191). Esso non si deve infatti limitare a riprodurre i documenti, ma si serve piuttosto dei documenti per interpretarli alla luce e in funzione del presente (Kipphardt 1987: 191; 225; Kipphardt 1986: 188), quando non addirittura per smascherare l'utilizzo dei documenti da parte dei media<sup>7</sup>. È significativo, a questo proposito, il fatto che nella sua prima versione *Sul caso di J. Robert Oppenheimer* si aprisse con la presentazione di documenti storici, vale a dire con la proiezione di immagini dei funghi atomici, delle ombre lasciate sui muri dalle vittime dell'esplosione atomica di Hiroshima (Kipphardt 1987: 292) nonché con la registrazione di un'intervista televisiva concessa dal senatore McCarthy il 6 aprile 1954, che svela fin da subito la vera finalità dell'audizione di Oppenheimer (293)<sup>8</sup>. Altri tipi di documenti, ad esempio protocolli e registrazioni dell'FBI (46s.), verranno inoltre utilizzati nel dramma al fine di mostrare come anche i documenti non contengano in sé la verità, ma possano piuttosto essere manipolati o servire alla manipolazione della realtà.

La ribadita autonomia interpretativa del teatro documentario rispetto alla 'verità' storica, che viene comunque il più possibile rispettata, suggerisce dunque di ricercare il significato più profondo del dramma *Sul caso di J. Robert Oppenheimer* nel dramma stesso, prescindendo da un confronto con i documenti originali dell'audizione<sup>9</sup>. Considerando l'opera in questa prospettiva, appare subito chiaro che le problematiche principali affrontate nel dramma sono fondamentalmente due ed è altamente significativo che proprio questi due temi si riflettano anche nella ricezione che il dramma ha avuto. Mentre negli anni Sessanta è stato recepito infatti soprattutto il problema della responsabilità morale dello scienziato di fronte alla possibilità della cancellazione della vita sulla Terra attraverso gli armamenti nucleari, verso la fine degli anni Settanta fu sottolineata maggiormente la riflessione sui limiti dell'ingerenza dello Stato nella sfera privata del cittadino e quindi sul rapporto tra libertà e sicurezza (278sg.). Queste due

<sup>7</sup> È questa una delle funzioni preminenti che Peter Weiss attribuisce al teatro documentario. Cfr. Weiss 1976: 121s. (punti 2, 3, 4).

<sup>8</sup> L'intervista può essere ascoltata in U.S. Atomic Energy Commission 1971. Si trova qui anche la trascrizione dell'intervista, dalla quale risulta che Kipphardt ha leggermente modificato il testo, inserendo dopo la domanda di McCarthy sui possibili «traitors in our government» la specificazione «che si fecero celebrare come eroi dell'atomica e i cui crimini devono finalmente essere indagati» (Kipphardt 1987: 10). Attraverso questa aggiunta egli rende più esplicito il riferimento a Oppenheimer. In una citazione della stessa intervista all'interno di un articolo di Kipphardt comparso sulla «Allgemeine Zeitung» del 22 aprile 1964, il discorso di McCarthy è citato correttamente, senza l'aggiunta (cfr. *ivi*: 196).

<sup>9</sup> Moltissimo è stato scritto sull'audizione. Essa costituisce il centro di tutte le biografie su Oppenheimer, che finiscono inevitabilmente per considerare tutti gli accadimenti precedenti il procedimento in funzione di una spiegazione dell'audizione stessa e quelli seguenti per mostrarne le conseguenze. Poiché esiste ormai un diffuso consenso su questo tema, mi limito a rimandare a Bird – Sherwin 2007: 595-672 e a Pais 2007: 289-348.

tematiche sono, d'altra parte, intimamente collegate tra loro nel dramma e tendono a suffragare, come si cercherà di dimostrare, la strettissima relazione che secondo il filosofo Günther Anders esiste tra minaccia atomica e totalitarismo.

## 2. LO SCIENZIATO FUNZIONALE

*[...] questo è l'atteggiamento puramente funzionale, la riduzione dell'uomo al funzionario, al burocrate, al dipendente, al sottomesso, all'ingranaggio nel meccanismo, a colui che delega la sua coscienza a chi dà gli ordini, ferisce la solidarietà nei confronti della sua specie e non può essere definito un essere umano libero di servirsi della propria ragione<sup>10</sup>.*  
(Kipphardt 1986: 211)

*Io vedo ad esempio un tipico atteggiamento-Eichmann nella strategia atomica. [...] Anche questo tipo di adempimento del proprio dovere da parte dei militari o degli scienziati è un atteggiamento-Eichmann.*  
(Kipphardt 1986: 195)

In un appunto preparatorio di Kipphardt è riassunta tutta la problematica dello scienziato moderno tematizzata nel dramma:

L'atteggiamento di Oppenheimer e quello degli altri scienziati nel periodo tra Hiroshima e la fabbricazione della bomba H da parte dei Russi. Diventa evidente la trasformazione degli scienziati. Il loro indomito atteggiamento a Los Alamos sotto la minaccia di Hitler e della possibilità che una bomba atomica venisse prodotta in Germania, il peso della responsabilità poco prima e soprattutto dopo il lancio su Hiroshima. Il conflitto tra la tentazione tecnica e il peso della coscienza. Lealtà in conflitto verso il potere militare della loro nazione e verso l'umanità. I limiti della disciplina scientifica specialistica. [...] L'incubo dell'inferno, il sogno del paradiso. Gli scienziati fanno la conoscenza della nuova idea del peccato (Kipphardt 1987: 145).

Il tema della 'trasformazione' o 'evoluzione' (*Wandlung*), ovvero la questione se ci sia stato in Oppenheimer un reale cambiamento di idee dopo il lancio

---

<sup>10</sup> Il termine *Mündigkeit*, utilizzato da Kipphardt, significa letteralmente 'maggiore età', ma il concetto rimanda evidentemente alla *Mündigkeit* che Kant vedeva come espressione dell'illuminismo, vale a dire appunto la facoltà «di servirsi del proprio intelletto senza la guida di un altro». Cfr. Kant 1997: 48.

della bomba su Hiroshima, è una questione centrale e molto dibattuta sia per l'interpretazione del dramma (238; 244) che nella vita della figura reale dello scienziato. Oppenheimer sostiene di non aver mai cambiato idea, difendendo anche la sua decisione di collaborare alla costruzione della bomba atomica<sup>11</sup>, e Kipphardt stesso si sorprende a un certo punto di questa continuità (186)<sup>12</sup>. Nel dramma la vera 'svolta' avviene in realtà solo nel discorso finale (238), quando Oppenheimer afferma di aver stretto un patto con il demonio<sup>13</sup> e di aver tradito quindi non tanto l'umanità, quanto piuttosto la scienza, per aver fatto «il lavoro dei militari», sviluppando armi di distruzione di massa, «senza pensare alle conseguenze» (108; 109).

Indipendentemente dal fatto se si possa o meno parlare di un'evoluzione di Oppenheimer – fuori o dentro il dramma –, è chiaro che Kipphardt ha voluto creare una figura che contiene in sé molti «conflitti e contraddizioni» (181; 188), non è priva di debolezze e conosce molti fallimenti (255; 262; 274s.). La contraddittorietà, quando non addirittura la negatività della figura, emerge già chiaramente durante il primo interrogatorio ad opera dell'avvocato della Commissione per l'Energia Atomica Robb. L'interrogatorio è infatti in un certo senso paradossale, perché Oppenheimer è costretto a difendere la propria posizione di fronte ad affermazioni che per Robb non sono assolutamente delle accuse o dei rimproveri, bensì delle constatazioni positive<sup>14</sup>. Robb chiede infatti a Oppenheimer se egli, oltre ad aver contribuito in maniera fondamentale alla creazione della bomba atomica, non abbia poi collaborato anche a scegliere l'obiettivo su cui sganciare la bomba, calcolandone esattamente il potere distruttivo e prevedendo quindi anche il numero di morti civili che avrebbe provocato (12s.). La sua strategia mira a mostrare che è avvenuto un cambiamento nel modo di pensare di Oppenheimer, il quale in un primo momento aveva appoggiato l'utilizzo di armi atomiche, per poi osteggiare invece in tutti i modi possibili la creazione di una bomba all'idrogeno.

Anche le risposte di Oppenheimer seguono a loro volta una precisa strategia, perché egli vuole mostrare di aver agito come scienziato e come militare, che non prende decisioni politiche, nel caso della bomba atomi-

<sup>11</sup> Cfr. Bird – Sherwin 2007: 715.

<sup>12</sup> Kipphardt offre anche una spiegazione dell'atteggiamento di Oppenheimer, che vivendo ancora nell'epoca McCarthy cercava in un certo senso di difendere il proprio passato (Kipphardt 1987: 188).

<sup>13</sup> Cfr. soprattutto una delle versioni non utilizzate del monologo finale, nella quale Oppenheimer approfondisce il paragone con il patto faustiano, finendo in ultima istanza per giustificare «il lavoro creativo dell'uomo» e quindi anche se stesso (ivi: 156). Già in una lettera ai genitori del 23 gennaio 1958, nella quale comunica per la prima volta il proprio interesse per il «caso Oppenheimer», Kipphardt parla di una «moderna storia di Faust» (115, cfr. anche 120).

<sup>14</sup> Per questo motivo, Robb dice espressamente a Oppenheimer: «Non ha bisogno di difendersi, Dottore. Non per questo, in ogni caso». Ivi: 16.

ca, mentre ha espresso le sue valutazioni sullo sviluppo della bomba H in qualità di esperto, che in quanto tale ha anche l'obbligo di formulare considerazioni di carattere politico e strategico. Alle – apparenti – obiezioni di Robb, Oppenheimer risponde rifugiandosi dietro la distinzione tra lo scienziato, che deve fare il lavoro che gli viene richiesto, senza pensare alle conseguenze, e le decisioni che competono invece alla politica (12; 13). Solo dopo aver negato per tre volte – come l'apostolo Pietro – la propria responsabilità (15s.), Oppenheimer ammette che «noi scienziati siamo giunti in questi anni al limite della *hybris*» e «abbiamo conosciuto il peccato» (16). Di fronte agli effetti della bomba egli prova bensì «spaventosi» scrupoli (13; 66)<sup>15</sup>, ma nega decisamente che siano stati questi scrupoli a motivare la sua avversione per la bomba H e chiede anzi di non utilizzare la categoria della «moralità» (65; 69). Egli vuole affermare, infatti, che la sua opposizione, a differenza di quella di Fermi e Rabi (63)<sup>16</sup>, non aveva un fondamento etico, ma derivava unicamente da considerazioni di carattere tecnico e strategico. Una guerra condotta con il nuovo tipo di bomba, che per la prima volta nella storia contemplava «la possibilità di cancellare completamente la vita sulla Terra» (64), non avrebbe avuto infatti, secondo Oppenheimer, «né vincitori né vinti» (63): una simile arma avrebbe rappresentato inoltre un vantaggio per l'Unione Sovietica e avrebbe provocato solo una continua e insensata corsa al riarmo (63ss.)<sup>17</sup>.

Con questa sua distinzione tra morale e politica, Oppenheimer rifiuta però in un certo senso anche la responsabilità della scienza e dello scienziato, accettando invece quella «schizofrenia» nella quale vivrebbero secondo lui i fisici negli ultimi anni (14). Dall'aporia faustiana, per cui ogni nuova scoperta che potrebbe arricchire l'umanità si trasforma in una possibile apocalisse (68), si passa così all'impotenza decisionale di Amleto (14; 72)<sup>18</sup>. Solo nel discorso finale Oppenheimer sembra riconoscere che questa accettazione della separazione tra scienza e morale ha condotto, in nome dell'incondizionata lealtà verso lo Stato, a un tradimento della scienza e con essa anche dell'umanità (108s.). Per difendersi dalle accuse mosse dalla Commissione per l'Energia Atomica, Oppenheimer finisce in tal modo per prendere su di sé una responsabilità che tanto agli occhi dell'autore del dramma che di

<sup>15</sup> Oppenheimer affermò nell'ottobre del 1945, di fronte al presidente degli Stati Uniti Truman, di avere «le mani sporche di sangue» e poco più tardi, in una conferenza al MIT di Boston del 1947, che «i fisici hanno conosciuto il peccato; e questa è una conoscenza che non si può perdere». Bird – Sherwin 2007: 406; 473.

<sup>16</sup> Cfr. sulle posizioni di Fermi e Rabi riguardo alla bomba H ivi: 512ss.; Pais 2007: 228; 290.

<sup>17</sup> Cfr. sulla posizione dell'Oppenheimer storico riguardo a una possibile guerra condotta con armi atomiche: Bird – Sherwin 2007: 383-428; in particolare sulla bomba H 508ss. Cfr. anche Pais 2007: 222ss.

<sup>18</sup> Cfr. anche Jungk 1963: 256: «Se Shakespeare avesse scritto l'Amleto ai giorni nostri, non avrebbe portato in scena un principe, bensì uno scienziato nucleare».

fronte allo spettatore è di gran lunga più grave (247). Il suo atteggiamento di fronte alla bomba corrisponde infatti perfettamente all'atteggiamento di quello che Kipphardt definirà qualche anno più tardi l'«uomo funzionale» (Kipphardt 1986: 210-212), ovvero a quello che il drammaturgo chiamerà, sulla scorta delle riflessioni del filosofo Günther Anders, l'«atteggiamento-Eichmann» (194s.).

In una lunga lettera scritta al figlio di Adolf Eichmann, Anders aveva messo infatti in evidenza il carattere di tipicità per l'età moderna del comportamento del criminale nazista, paragonandolo significativamente anche a quello di Claude Eatherly, il pilota che aveva sganciato la bomba atomica su Hiroshima (Anders 1988: 21). Il filosofo tedesco spiega il costante richiamo di Eichmann alla necessità di obbedire agli ordini, la sua incapacità di riconoscere i mostruosi effetti delle proprie azioni e di conseguenza il rifiuto di ogni assunzione di responsabilità morale con gli stessi argomenti che aveva già utilizzato nel 1956 nell'opera *L'uomo è antiquato* e poi ripreso in numerosi altri scritti per spiegare la reazione dell'uomo moderno di fronte alla possibile apocalisse atomica. Tanto le reazioni di Eichmann che la «cecità per l'apocalisse» sono infatti conseguenza da una parte del «dislivello prometeico» (Anders 2003: 276ss.), vale a dire della disproporzione tra la limitatezza delle facoltà umane – dei sensi come della fantasia – e il potere distruttivo della tecnica, dall'altra della «medialità» tipica del processo di «macchinizzazione» del mondo, ovvero dei numerosi passaggi necessari tra l'idea e la sua realizzazione concreta, che trasformano il singolo in un semplice ingranaggio di un meccanismo molto più grande di lui (294ss.).

Questo parallelismo tra l'atteggiamento Eichmann e quello degli scienziati atomici viene ripreso significativamente da Kipphardt già in un'intervista del 1967 (Kipphardt 1986: 194-196) e poi messo concretamente in scena nel dramma documentario *Fratello Eichmann*, nel quale l'autore stigmatizza nelle cosiddette 'scene analogiche' una variegata tipologia di 'atteggiamenti-Eichmann', tra i quali figura anche quella del pilota americano che scarica tonnellate di bombe sulla popolazione civile del Vietnam, senza mai porsi una questione morale e richiamandosi alla necessità di obbedire agli ordini (48s.).

Il massimo rappresentante nel dramma su Oppenheimer di questo tipo di 'scienziato funzionale' non è tuttavia Oppenheimer stesso, bensì il suo antagonista Edward Teller, colui che, con un discorso tutto ipotetico e giungendo addirittura a negare l'importanza di una propria scoperta fondamentale, accusa Oppenheimer di aver ritardato la creazione della bomba all'idrogeno (Kipphardt 1987: 75). Egli dubita della ragione politica dell'uomo (80; 82) e afferma quindi esplicitamente di non aver mai provato scrupoli morali riguardo alla costruzione della bomba H, non conoscendone e non potendo prevederne né l'impiego né tantomeno le conseguenze (81). Teller

si nasconde in un certo senso dietro lo ‘scarto prometeico’, ma è evidente che proprio uno scienziato nucleare è forse l’unico a conoscere realmente le conseguenze delle proprie invenzioni. D’altra parte, come ha mostrato Anders, non c’è più alcuna differenza, nel caso della bomba atomica o di quella all’idrogeno, tra la loro semplice esistenza e il loro reale impiego (2003: 266ss.). Teller non si limita tuttavia ad affermare il carattere puramente strumentale della scienza, e quindi la sua estraneità a ogni giudizio morale, ma giunge addirittura a giustificare un’eventuale guerra atomica in nome dell’idea di progresso. Poiché secondo lui tutte le rivoluzioni scientifiche hanno avuto conseguenze distruttive, mentre il progresso è avvenuto proprio perché gli autori delle scoperte non hanno pensato alle conseguenze delle stesse, persino una guerra nucleare, per quanto terribile, potrebbe in fin dei conti favorire il progresso (Kipphardt 1987: 83s.). Una simile ‘teodicea del progresso’, che ricorda per certi versi la giustificazione della rivoluzione nel discorso di Saint-Just nella *Morte di Danton* di Georg Büchner, si basa su un sillogismo sbagliato, come gli ricorda implicitamente il giudice Evans, poiché una guerra nucleare non offre «possibilità di correzione» (84), può condurre cioè all’estinzione dell’umanità e con ciò necessariamente alla negazione dell’idea stessa di progresso<sup>19</sup>.

Nel dramma sarà lo scienziato nucleare Hans Bethe a definire un’«assurdità» la giustificazione della guerra atomica da parte di Teller (90). Dopo aver collaborato alla creazione della bomba atomica, senza pensare alle conseguenze (86), Bethe aveva provato forti scrupoli morali in seguito a Hiroshima (87), ma aveva poi partecipato in un primo momento anche alla costruzione della bomba H, sperando tuttavia che non fosse realizzabile (*ibidem*) o comunque lavorando per impedirne l’utilizzo (90). Egli riconosce infatti chiaramente che qualsiasi guerra condotta con l’utilizzo di simili armi non solo equivarrebbe a un «doppio suicidio» (*ibidem*), ma negherebbe soprattutto quei valori e quegli ideali di libertà, democrazia e rispetto dell’individuo che con tali mezzi si vorrebbero difendere (87; 89).

Come mostra il caso Bethe<sup>20</sup>, proprio lo scienziato nucleare è forse il solo a non essere affetto da «cecità verso l’apocalisse», perché conosce meglio di chiunque altro le conseguenze delle esplosioni atomiche ed è quindi in misura minore vittima dello «scarto prometeico». Lo stesso Oppenheimer, d’altra parte, sembra aver capito perfettamente l’inaudita novità dell’arma nucleare già il 16 luglio 1945, quando Trinity, la prima bomba atomica, fu

---

<sup>19</sup> Già Anders (2003: 286ss.) aveva d’altra parte visto nell’idea di progresso una delle cause della «cecità verso l’apocalisse», in quanto essa, proprio come la teodicea, serve a trasformare in positivo, in quanto impulso di nuovo movimento, ogni aspetto negativo del reale.

<sup>20</sup> Cfr. su Bethe Jungk 1982: 287-292; 298s.



fatta esplodere nel deserto di Alamogordo. Citando a memoria i due versetti del *Bhagavad Gita* che ricordano «lo splendore del radioso» e il potere distruttivo della morte (72)<sup>21</sup>, egli vuole evidentemente significare che lo scienziato moderno è diventato sì simile a un dio o a un titano onnipotente, il quale ha però soprattutto il potere di «distruggere la civiltà umana» e ogni forma di vita sulla terra (71; 64). Lo stesso Oppenheimer venne paragonato non a caso, nella pubblicistica del dopoguerra, a un dio e a un 'superuomo', ma soprattutto a Prometeo<sup>22</sup>, il titano che ha portato agli uomini il fuoco, fondamento della civiltà, così come Oppenheimer ha donato all'umanità la forza della scissione atomica, che può servire alla civiltà ma ha anche il potere di distruggerla. Proprio l'immagine di Prometeo contiene tuttavia in sé anche l'idea della *hybris* e quindi quella della tragedia e del castigo. Come ha scritto Anders (2003: 251-253), il sogno prometeico dell'onnipotenza è diventato realtà e la tensione faustiana verso l'infinito è stata così definitivamente superata, ma ciò è avvenuto solo in senso negativo, perché siamo diventati «i signori dell'apocalisse».

Lo stesso Oppenheimer ha affermato in un'intervista televisiva nel 1952, citata nel dramma da Rolander:

Adesso l'umanità intera può essere annientata dall'uomo. A un esame razionale appare verosimile che ciò succederà, se non sviluppiamo nuove forme di convivenza politica di cui questa terra ha bisogno. La possibile apocalisse è una realtà della nostra vita. Noi lo sappiamo, ma chiudiamo questo sapere in un bozzolo. Non ci sembra attuale. Pensiamo che ci sia tempo. Ma non abbiamo più molto tempo (Kipphardt 1987: 69).

Se però lo scienziato nucleare ha realmente la capacità di non essere vittima della «cecità verso l'apocalisse», allora è necessario chiedersi anche quale debba essere la sua reazione e se egli abbia la responsabilità di agire. Nel suo importantissimo libro *La bomba atomica e il futuro dell'uomo*, il filosofo Karl Jaspers (1958: 268-277) ha negato – in risposta a una petizione sottoscritta dai maggiori scienziati nucleari tedeschi a Gottinga nell'aprile del 1957, che si opponeva alla dotazione di armi nucleari dell'esercito tedesco – la legittimità di un intervento politico da parte degli scienziati, adducendo la spiegazione che le loro conoscenze tecniche non

---

<sup>21</sup> Cfr. rispettivamente i versi 34 del capitolo x e 12 del capitolo xi del *Bhagavad Gita* – <http://www.guruji.it/bhagavadgita/gita.htm>, o anche [http://www.vedanta.it/sastra/bhagavad\\_gita/bhagavad\\_gita1.htm](http://www.vedanta.it/sastra/bhagavad_gita/bhagavad_gita1.htm) (ultima consultazione: 5/5/2013).

<sup>22</sup> Il titolo originale di Bird – Sherwin 2007 recita: «American Prometheus» e il volume riporta in apertura due motti riferiti a Prometeo. Cfr. anche Jungk 1982: 233.

li rendevano competenti per esprimere giudizi politici<sup>23</sup>. In questo modo, tuttavia, il grande ammiratore di Immanuel Kant andava paradossalmente molto più indietro dello stesso Kant, che nello scritto del 1784 *Cos'è l'illuminismo* aveva riconosciuto all'intellettuale la facoltà di esprimere attraverso pubblicazioni o discorsi la propria opinione anche critica, pur dovendo attenersi alle disposizioni legate all'esercizio della sua funzione (Kant 1997: 50ss.).

Tanto nel dramma che nella realtà storica, Oppenheimer mostra al contrario sempre una grande fiducia nella razionalità umana (Kipphardt 1987: 71; 80) e quindi nella possibilità dell'intellettuale di agire attraverso i suoi scritti e i suoi discorsi sull'opinione pubblica<sup>24</sup>. Soprattutto in un discorso del 1948, intitolato *Chiarezza di idee*, nonché nel suo discorso forse più famoso, denominato più tardi *Candor speech* (1953; Oppenheimer 1961: 44-55; 56-71), Oppenheimer si fa paladino di una «discussione aperta e di una libera indagine», vale a dire della «franchezza di qualsiasi mezzo di comunicazione fra gli uomini, libera da restrizioni, libera da freni» (48s.), perché solo attraverso la sincerità e la libera comunicazione dei risultati della ricerca e dei pericoli ad essa connessi tanto verso l'interno che verso l'esterno, in particolare con gli alleati, è possibile secondo lui scongiurare il pericolo di una guerra atomica (56-71)<sup>25</sup>. Questi ideali tipicamente illuministi, che anche Oppenheimer considera quali fondamenti dello stato americano fin dalla sua nascita (48-50), vengono tuttavia radicalmente e brutalmente rinnegati proprio dai modi in cui viene condotta l'audizione.

### 3. IL PERICOLO DELLO STATO DI SORVEGLIANZA

*Abbiamo davanti agli occhi il dato di fatto che attraverso lo sviluppo delle scienze naturali noi dominiamo sempre di più il mondo; allo stesso tempo, però, notiamo dappertutto che noi, gli uomini, siamo dominati in misura sempre crescente dalle macchine, che vogliono normare il nostro comportamento.*

(Kipphardt 1987: 153)

<sup>23</sup> Cfr. la dura critica di Anders (1981: 40-51) alla posizione di Jaspers.

<sup>24</sup> È addirittura leggendaria, tra l'altro, l'enorme abilità retorica di Oppenheimer, capace di tenere complessi discorsi a braccio, ammaliando letteralmente i suoi interlocutori e i suoi ascoltatori. Cfr. Bird – Sherwin 2007: 396; Pais 2007: 319; 366ss.

<sup>25</sup> Cfr. sulla cosiddetta 'operazione trasparenza' e in particolare sul *Candor Speech*, pubblicato il 19 giugno 1953 in «Foreign Affairs»: Bird – Sherwin 2007: 507; 550ss.; 564-568; Pais 2007: 250ss. Nel dramma *Sul caso di J. Robert Oppenheimer* è il giudice Evans a proporre in forma dubitativa una simile diffusione dei risultati scientifici (Kipphardt 1987: 59).

*Vediamo un accrescimento continuo delle tendenze al controllo [...], un percorso frenato verso uno Stato di polizia, derivante dalla pericolosità dello Stato atomico.*  
(Kipphardt 1986: 211)

*Nello Stato atomico è contenuto lo Stato di sorveglianza.*  
(Kipphardt 1987: 285)

Nello scontro tra Oppenheimer e Teller, che rispecchia anche lo scontro più generale tra gli opposti schieramenti nell'audizione, non si manifestano solamente diverse valutazioni riguardo alla creazione e all'utilizzo della bomba H, bensì, più in generale, due diversi tipi di razionalità, che, utilizzando le categorie introdotte da Max Weber, approfondite poi da Karl Mannheim e riprese quindi anche da Max Horkheimer, si possono definire come «razionalità funzionale», ovvero «strumentale», da una parte, e «razionalità sostanziale» dall'altra. Il primo tipo di razionalità è in un certo senso un tipo di razionalità alienata, che pensa solo alla coerenza del rapporto tra mezzo e fine, senza mai porsi domande sui fini stessi, mentre al contrario la razionalità sostanziale si interroga sul significato per la vita sociale e individuale proprio dei fini, includendo dunque anche un giudizio morale ed esistenziale su di essi (Horkheimer 1969). La capacità di pensare alle «conseguenze» delle proprie azioni diventa così anche nel dramma l'elemento dirimente: mentre Teller non pensa alle conseguenze (Kipphardt 1987: 81; 83s.), tanto Bethe che soprattutto Oppenheimer riconoscono proprio nel fatto di non aver considerato le conseguenze delle loro ricerche il loro «peccato originale» (86; 108; 109).

Il predominio di una razionalità puramente strumentale nell'epoca moderna costituisce però secondo Horkheimer e Adorno il fondamento di quella «dialettica dell'illuminismo» che ha condotto anche alla nascita dei regimi totalitari moderni. Questo tipo di razionalità, che prometteva di liberare l'umanità dal mito e dalla barbarie, rendendola padrona della natura, finisce infatti per trasformarsi in una nuova mitologia e conduce in questo modo a una nuova irrazionalità e barbarie che rende l'individuo di nuovo schiavo (Horkheimer – Adorno 1980: 11-86). «La storia dello sforzo dell'uomo per soggiogare la natura è anche la storia del soggiogamento dell'uomo da parte dell'uomo», scrive Horkheimer (1969: 94), e si giunge in questo modo all'«assurdità dello Stato in cui il potere del sistema sugli uomini cresce ad ogni passo che li sottrae al potere della natura» (Horkheimer – Adorno 1980: 46).

L'esemplificazione di questo pericolo, per cui la stessa razionalità funzionale che è alla base dello sviluppo delle armi nucleari conduce anche, in virtù del suo carattere profondamente anti-umanistico, alla creazione di uno Stato totalitario e quindi al dominio dell'uomo sull'uomo, rappresenta il

secondo grande tema del dramma di Kipphardt. E questa esemplificazione viene condotta soprattutto a partire dalle modalità con cui si svolge l'audizione stessa, cosicché il processo diventa in un certo senso il simbolo dei complessi rapporti tra libertà e sicurezza, sfera privata e funzione pubblica, segretezza e mezzi di comunicazione, libertà individuale e di pensiero e ingerenze nella sfera privata che contraddistinguono lo Stato moderno.

Tutta quella parte del processo che riguarda le passate simpatie filocomuniste di Oppenheimer rappresenta di per sé «una farsa», come la definì lo stesso Oppenheimer (Kipphardt 1987: 171), perché i fatti presi in esame erano già conosciuti da tempo dai servizi di sicurezza americani e non avevano impedito che venissero affidati allo scienziato ruoli strategici di vitale importanza. Proprio questa parte del processo dimostra tuttavia in che direzione si stesse evolvendo, in una fase difficile della politica internazionale, la democrazia americana. Non è un caso, infatti, che il dramma si apra, almeno nella sua prima versione, con la trasmissione di un'intervista a McCarthy, che fu per così dire il vero ispiratore del processo<sup>26</sup>. E già nelle prime scene appare chiaro che i 23 punti dell'accusa rivolta contro Oppenheimer<sup>27</sup> si basavano in gran parte su deposizioni di testimoni inattendibili, contenute in dossier e atti segreti che l'FBI aveva raccolto fin dall'impiego di Oppenheimer nella base di Los Alamos e che riguardavano inoltre la sua «sfera privata», sulla quale egli si rifiuta di rispondere durante il processo (22). Di questi atti erano inoltre a conoscenza solo i giudici e i pubblici ministeri dell'audizione, mentre tanto Oppenheimer stesso che la sua difesa ne erano all'oscuro (18)<sup>28</sup>. Per questo motivo Marks, l'avvocato di Oppenheimer, giunge a mettere in discussione la correttezza del processo:

Noi non riceviamo in visione il materiale dell'FBI, che viene mostrato invece alla giunta. Lei [Oppenheimer; A.C.] non può vedere le proprie lettere e i propri resoconti, perché sono stati sequestrati e dichiarati segreti. Perché accettiamo questo campo di battaglia? Perché ci legano le mani? Lo stato moderno deve forse essere uno stato della sorveglianza totale?<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> Non fu tuttavia McCarthy in persona, ritenuto troppo approssimativo, a condurre l'attacco, bensì il consigliere presidenziale Lewis Strauss, che nel 1953 divenne anche presidente dell'AEC, sostenuto dal potentissimo John Edgar Hoover, direttore dell'FBI dal 1924 al 1972. Cfr. Bird – Sherwin 2007: 568ss.; 609; 615; Pais 2007: 273ss.; 276.

<sup>27</sup> Cfr. *ivi*: 257s.

<sup>28</sup> Cfr. sulle numerosissime irregolarità del processo: Bird – Sherwin 2007: 598s.; 613; Pais 2007: 294s.

<sup>29</sup> Kipphardt 1987: 28. Le ultime due frasi si trovano in realtà solo in Kipphardt 2005: 34, che dovrebbe riferirsi alla stessa versione del dramma utilizzata in Kipphardt 1987.

Il dramma non insiste in realtà su questa asimmetria fondamentale tra accusa e difesa, che lede tutti i diritti dell'imputato, e solo il giudice Evans sembra scandalizzarsi di questo stato di cose, riconoscendo con estrema lucidità il pericolo di una deriva totalitaria dello Stato di diritto che scaturisce da quella "dialettica dell'illuminismo" per cui il dominio sulla natura si trasforma inevitabilmente in dominio sull'uomo:

La pretesa totalitaria dello Stato è diventata forse inevitabile? Io osservo in ogni caso due evoluzioni. La prima: che noi dominiamo sempre di più la natura, la nostra stella, le altre stelle. La seconda, contemporanea: che noi veniamo sempre più dominati da meccanismi statali che vogliono normare il nostro comportamento. Gli strumenti che sviluppiamo per spedire i nostri occhi verso sistemi solari sconosciuti lavorano ben presto in sconosciuti sistemi elettronici di sorveglianza, che trasformano in dati le nostre amicizie, i nostri colloqui e pensieri<sup>30</sup>.

Tanto l'avvocato della Commissione per l'Energia Atomica Robb che il suo aiutante Robber sono convinti che in nome della «sicurezza del mondo libero» non sia più sufficiente limitarsi alla conoscenza dei fatti, ma sia necessario piuttosto conoscere «i pensieri, i sentimenti e le motivazioni» che stanno alla base di determinate azioni, «l'intero archivio del bilancio intimo di una persona, che i nostri mezzi di comunicazione oggi ci mettono a disposizione» (19). Le «questioni di sicurezza» sono infatti per loro preminenti rispetto agli «arroccamenti su questioni di principio come quella della sacra sfera privata, che appartengono al secolo scorso» (34). In conformità con questa posizione, Robb, nella sua requisitoria finale, accusa Oppenheimer non tanto di mancata lealtà nei confronti dello Stato americano, bensì di «tradimento nel pensiero», che egli avrebbe commesso anzi «contro la propria volontà» (101). L'avvocato si rende conto, evidentemente, che uno Stato che si arroga il diritto di controllare persino i pensieri segreti o addirittura inconsci dei suoi cittadini oltrepassa i principi fondanti della democrazia, ma proprio per questo afferma che «la nostra libertà ha un prezzo» (131), riprendendo in tal modo la paradossale affermazione fatta dall'ufficiale del servizio segreto Pash, secondo il quale, «se vogliamo difendere efficacemente la nostra libertà, dobbiamo essere pronti a sacrificare determinate libertà» (50).

Aveva già risposto a Pash, nel dramma, un altro ex ufficiale del servizio segreto, Lansdale, evidenziando quanto fosse paradossale e quindi una via impraticabile «rinunciare a tutte quelle libertà che desideriamo difendere» per «ottenere una sicurezza assoluta» (59). Più tardi esprimerà le stesse

<sup>30</sup> Kipphardt 1987: 22s. Un discorso dello stesso tenore viene pronunciato in una scena preparatoria dall'avvocato di Oppenheimer, Marks (153).

preoccupazioni anche il fisico Rabi, sottolineando «i pericoli di tale maniera d'agire»:

Sono molto preoccupato e credo che tutta la comunità degli scienziati sia preoccupata del fatto che un uomo stia qui davanti a un tribunale per aver sostenuto con forza delle opinioni decise. Si tratta di un fondamento della nostra convivenza. Se un uomo viene condannato per questo motivo, ci priviamo della pretesa di essere definiti anche in futuro un paese libero [...] (98).

Sarà però soprattutto l'avvocato Marks, citando lo stesso Oppenheimer, a mettere in guardia dal pericolo totalitaristico insito in una tale posizione:

E se qui, secondo la proposta del Signor Robb, introducessimo la categoria del tradimento nel pensiero, che non esiste nei nostri codici, non distruggeremmo solo la carriera scientifica di un grande americano, ma anche i fondamenti della nostra democrazia. La libertà ha il suo prezzo, in ciò concordo con il Signor Robb, e cosa significa questo prezzo lo ha scritto il Dott. Oppenheimer, allorché intervenne in un articolo di giornale a favore dei suoi amici: «Le opinioni politiche, per quanto espresse in maniera aperta e radicale, non inficiano il valore di un insegnante scientifico. La sua integrità e il suo onore non ne vengono compromessi. Abbiamo in altri paesi esempi di come l'ortodossia politica abbia costretto gli scienziati a metter fine al loro lavoro. Ciò ha portato a una distruzione della scienza. Ciò sarebbe una parte della distruzione della libertà di pensiero e della libertà politica. Per un popolo che vuole rimanere libero non è la via possibile» (104S.).

In diversi suoi scritti Oppenheimer si è effettivamente richiamato a quei valori di libertà di culto, di opinione e di stampa che sono contenuti nel primo emendamento della costituzione americana e rappresentano un'eredità del Settecento, rivendicando la necessità per uno stato democratico «di una discussione aperta e di una libera indagine», accompagnata da una «minimizzazione della coercizione» e da una «minimizzazione della segretezza»:

Questi due ideali [...] sono molto radicati nelle nostre tradizioni sia morali che politiche, e sono fissati nella semplicità ardente ed eloquente delle parole di coloro che hanno fondato questa nazione. Essi sono infatti inseparabili dal concetto di dignità dell'uomo, a cui il nostro paese, fin dai suoi inizi, fu consacrato

[...]. Questi due ideali sono strettamente connessi: l'uno indica nella persuasione la chiave di ogni azione politica, l'altro nella libera discussione e informazione lo strumento essenziale della persuasione (Oppenheimer 1961: 48s.).

Oppenheimer conosce fin troppo bene le difficoltà di conciliare la sicurezza nazionale con la trasparenza, ma il suo ottimismo riguardo alla razionalità umana lo spinge, come mostra il passo citato da Marks, a puntare sulla distinzione tra la sfera «soggettiva», nella quale l'intellettuale – e quindi anche lo scienziato – che si rivolge attraverso i diversi mezzi di comunicazione a un pubblico deve godere di assoluta libertà, e la posizione dello scienziato in quanto investito di una precisa funzione all'interno dello stato, che lo obbliga invece all'obbedienza e al rispetto della segretezza. A proposito degli armamenti nucleari Oppenheimer ritiene dunque che solo la franchezza (*candor*) dell'informazione tanto verso l'interno, vale a dire verso i cittadini dello stato, che verso l'esterno, ovvero verso gli altri stati alleati e almeno in parte anche verso i nemici, possa garantire una discussione informata e di conseguenza delle decisioni razionali sul tema dell'energia atomica.

Già il giudice Morgan, che in conclusione dell'audizione sottoscriverà un giudizio negativo sull'affidabilità di Oppenheimer, aveva sostenuto all'inizio del dramma, nella quinta scena intermedia, la necessità di una distinzione tra sfera «soggettiva» e sfera «oggettiva»:

Le opinioni soggettive di un fisico, per quanto possano essere estremiste, sono una sua faccenda privata, finché non influiscono sul suo lavoro oggettivo. Questa distinzione riguarda i principi della nostra democrazia (38).

Questa distinzione tra sfera privata e funzione pubblica risale significativamente al famoso scritto di Kant *Che cos'è l'illuminismo*, nel quale il filosofo aveva tracciato una linea di confine tra l'uso privato e l'uso pubblico della ragione, per cercare di garantire quell'utilizzo autonomo della ragione che avrebbe consentito secondo lui «l'uscita dell'uomo da uno stadio di minorità», ovvero la diffusione dell'illuminismo (Kant 1997: 48)<sup>31</sup>. La libertà di pensiero dell'intellettuale, che si rivolge al suo pubblico attraverso i suoi discorsi e i suoi scritti, doveva trovare tuttavia anche secondo Kant una limitazione

<sup>31</sup> In realtà, l'uso che Kant fa dei termini 'pubblico' e 'privato' è esattamente opposto a quello che ne facciamo noi oggi. Come scrive Merker, infatti: «"Uso pubblico" della ragione diventa l'uso che un privato, in quanto studioso, ne fa davanti al vasto pubblico dei suoi lettori; "uso privato" diventa quello che una persona investita di istituzionali funzioni pubbliche ne fa nel più ristretto ambito della propria sfera di funzionario». Kant 1997: 50, nota 8. Per non complicare la questione, mi allontano dunque dalla lettera di Kant.

quando l'intellettuale, nella veste ad esempio di 'ufficiale' o di 'ecclesiastico', svolge una funzione in nome di un'altra autorità. In questo caso egli è come un ingranaggio all'interno di una «macchina» e deve «comportarsi in modo puramente passivo» (51), rinunciando quindi anche all'utilizzo della propria ragione. Già la metafora della «macchina» mostra tuttavia i limiti di una tale concezione, perché sancisce in un certo senso la necessaria alienazione dell'intellettuale e dello scienziato, confermando quella «schizofrenia» che secondo Oppenheimer è una caratteristica dello scienziato moderno<sup>32</sup>.

Considerata la fiducia di Oppenheimer nella razionalità umana (71; 80) e nell'importante funzione svolta dai media per la diffusione delle conoscenze e quale arma contro la segretezza, che costituisce anche per lui, come per Hannah Arendt, una caratteristica dei paesi totalitari e uno dei maggiori pericoli per la democrazia<sup>33</sup>, sorprende che nel dramma di Kipphardt egli si opponga all'idea dei suoi avvocati di «evitare la sottomissione della scienza», rendendo pubblica attraverso i giornali l'audizione a cui è sottoposto (Kipphardt 1987: 27s.), e affermi: «Non credo alla reazione razionale di questo pubblico sovraccitato e mal informato»<sup>34</sup>. Questo scetticismo può essere forse spiegato con il riconoscimento da parte di Oppenheimer di un ulteriore perversimento dei principi dell'illuminismo. Come mostra l'intervista a McCarthy in apertura del dramma (10), e come mostra l'utilizzo di altre interviste pubblicate dal «New York Times» (61), ma ancora di più alcuni articoli comparsi in passato sulla rivista «Fortune» (96) o su altri giornali (98), la stampa e in generale i mezzi di comunicazione, che per l'illuminismo rappresentavano lo strumento principale per la creazione di un'opinione pubblica, possono essere utilizzati infatti anche come strumenti di disinformazione e di manipolazione delle masse.

Attraverso la rappresentazione delle modalità con le quali viene condotta l'audizione, Kipphardt riesce quindi nel dramma *Sul caso di J. Robert Oppenheimer* a dimostrare quanto aveva già affermato ripetutamente Anders (1981: 17), vale a dire che «totalitarismo e onnipotenza atomica costituiscono una coppia» inscindibile, perché «l'onnipotenza atomica rappresenta un pendant in politica estera del terrore nella politica interna dello Stato totalitario». Non a caso, anche Anders esemplifica tale affermazione proprio con un rinvio all'era McCarthy, le cui «tendenze totalitarie in politica interna erano in gran parte la conseguenza del monopolio atomico dell'America di allora» (19).

<sup>32</sup> Kipphardt 1987: 14. Proprio la constatazione di questa schizofrenia dello scienziato moderno rappresenta la molla che ha spinto Jungk a scrivere il suo libro sul «destino degli scienziati atomici» *Heller als tausend Sonnen*. Cfr. Jungk 1963: 253s.

<sup>33</sup> Oppenheimer 1961: 57. Nel suo fondamentale studio del 1951 *Le origini del totalitarismo*, Hannah Arendt (1999: 574-599) riconosce non a caso nella polizia segreta il modello principale di organizzazione dei regimi totalitari.

<sup>34</sup> Questa affermazione di Oppenheimer si trova solo in Kipphardt 2005: 34.



L'invenzione e la creazione della bomba atomica e della bomba all'idrogeno sono infatti innanzitutto il frutto di una razionalità puramente strumentale che perverte gli ideali dell'illuminismo. Questo tipo di armi, che dovrebbero servire a difendere la libertà, espongono invece l'umanità intera all'apocalisse finale e negano dunque ogni tipo di libertà. Verso l'esterno, esse non possono certo servire a 'esportare la democrazia' – come si direbbe oggi – annientando la vita di milioni di individui. Ma anche verso l'interno, verso quei cittadini che lo Stato afferma di difendere, l'esistenza stessa di questo tipo di armi impone una violazione continua, attraverso la segretezza, da una parte, e la violazione della sfera privata, dall'altra, dei diritti fondamentali della democrazia. Kipphardt stesso riconoscerà qualche anno più tardi l'inquietante «analogia con l'era McCarthy» della Germania degli anni Settanta (Kipphardt 1987: 279), nella quale il *Radikalenerlass*, il decreto che impediva a estremisti (soprattutto di sinistra) di accedere a impieghi pubblici, comunemente definito anche *Berufsverbot*, sospendeva di fatto, in nome della lotta al terrorismo, alcune libertà democratiche fondamentali:

Mi mette a disagio il fatto che oggi, nella Repubblica Federale Tedesca lo Stato tendenzialmente di sorveglianza ci debba interessare così fortemente [...]. Con la scusa della lotta al terrorismo [...] viene messa a disposizione la strumentazione per uno Stato di sorveglianza e questa strumentazione, di cui già oggi si abusa, attende solo chi la vuole sfruttare e spingerla fino al limite del possibile (*ibidem*).

Ancora ai nostri giorni tutti questi problemi messi in rilievo nel dramma di Kipphardt, dalla difficoltà di gestire il possesso delle armi nucleari al paradosso dell'idea di esportare con le armi la democrazia e fino alla costante violazione della sfera privata dei cittadini attraverso tecnologie sempre più sofisticate, sono drammaticamente attuali.

## Bibliografia

- Anders G., 2003, *L'uomo è antiquato. I. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, trad. di L. Dallapiccola, Torino, Bollati Boringhieri. (Ed. orig.: *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, München, Beck, 1956)
- , 1981, *Die atomare Drohung. Radikale Überlegungen zum atomaren Zeitalter*, München, Beck. (1972)
- , 1988, *Wir Eichmannsöhne. Offener Brief an Klaus Eichmann*, München, Beck. (1964)

- Arendt H., 1999, *Origini del totalitarismo*, trad. di A. Guadagnin, Torino, Edizioni di Comunità. (Ed. orig. *The Origins of Totalitarianism*, New York, Harcourt, Brace & Co., 1951).
- Bird K. – Sherwin M.J., 2007, *Robert Oppenheimer, il padre della bomba atomica. Il trionfo e la tragedia di uno scienziato*, trad. di E. e A. Vinassa de Regny, Milano, Garzanti. (Ed. orig. *American Prometheus. The Triumph and Tragedy of J. Robert Oppenheimer*, New York, Knopf, 2005)
- Fiandra E., 2010, *Il processo alla bomba. Kipphardt e Oppenheimer a confronto*, in Bonifazio M. – Centorbi N. – Schininà A. (cur.), *Tra denuncia e utopia. Impegno, critica e polemica nella letteratura tedesca moderna*, Roma, Artemide: 155-169.
- Horkheimer M., 1969, *Eclisse della ragione*, trad. di E. Vaccari Spagnol, Torino, Einaudi. (Ed. orig.: *Eclipse of Reason*, New York, Oxford University Press, 1947)
- Horkheimer M. – Adorno Th.W., 1980, *Dialettica dell'illuminismo*, trad. di R. Solmi, Torino, Einaudi. (Ed. orig.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Amsterdam, Querido, 1947)
- Hornik K. – Schäfer J. – Hanuschek S., 2010, *Heinar Kipphardt. Bibliographie der Sekundärliteratur* – <http://www.heinar-kipphardt.de/Dokumente/20100323BibSek.pdf> (ultima consultazione: 5/5/2013).
- Jaspers K., 1960, *La bomba atomica e il destino dell'uomo*, trad. di L. Quattrocchi, pref. di R. Cantoni, Milano, Il Saggiatore. (Ed. orig.: *Die Atombombe und die Zukunft des Menschen. Politisches Bewußtsein in unserer Zeit*, München, Piper, 1958)
- Jungk R., 1982, *Gli apprendisti stregoni: storia degli scienziati atomici*, traduzione di P. Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi. (1958) (Ed. orig.: *Heller als tausend Sonnen. Das Schicksal der Atomforscher*, Stuttgart, Scherz & Goverts, 1956)
- , 1963, *Die Zukunft hat schon begonnen. Heller als tausend Sonnen. Strahlen aus Asche*, Bern – Stuttgart, Scherz.
- Kant I., 1997, *Risposta alla domanda: che cos'è l'illuminismo? (1784)*, in Merker N. (cur.), *Che cos'è l'illuminismo*, Roma, Editori Riuniti: 48-55.
- Kipphardt H., 1964, *Sul caso di J. Robert Oppenheimer. Dramma liberamente desunto dai documenti*, pref. e trad. di L. Lunari, Torino, Einaudi.
- , 1986, *Bruder Eichmann. Schauspiel und Materialien*, Reinbek, Rowohlt.
- , 1987, *In der Sache J. Robert Oppenheimer. Ein Stück und seine Geschichte*, Reinbek, Rowohlt.
- , 2005, *In der Sache J. Robert Oppenheimer. Schauspiel*, mit einem Kommentar von A. Kugli, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Mannheim K., 1935, *Mensch und Gesellschaft im Zeitalter des Umbaus*, Leiden, Sijthoff.
- Oppenheimer J.R., 1961, *Energia atomica, problema d'oggi*, trad. di L. Bianchi, Torino, Bollati Boringhieri. (Ed. orig.: *The Open Mind*, New York, Simon and Schuster, 1955)
- Pais A., 2007, *Oppenheimer: dalla bomba atomica alla guerra fredda. La tragedia di uno scienziato*, a cura di R.P. Crease, trad. di T. Cannillo, Milano, A. Mondadori. (Ed. orig.: *J. Robert Oppenheimer. A Life*, Oxford University Press, 2006)

- Tintnerri A., 2006, *Colpevole o innocente? Il dibattito teatrale sulle responsabilità della scienza nell'era atomica*, in Montesperelli F. (cur.), *Tra Frankenstein e Prometeo. Miti della scienza nell'immaginario del '900*, Napoli, Liguori: 19-32.
- U.S. Atomic Energy Commission, 1971, *In the Matter of J. Robert Oppenheimer (Washington DC, April 12, 1954 through May 6, 1954), transcript of hearing*, Cambridge, MIT Press – <http://archive.org/details/unitedstatesatomoo72o6mbp> (ultima consultazione: 5/5/2013).
- Weber M., 1922, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Mohr, Tübingen.
- Weiss P., 1976, *Appunti sul teatro documentario*, in *id.*, *Critica e lotta*, trad. di M. e U. Davena, Milano, Feltrinelli: 120-128. (Ed. orig.: *Notizen zum dokumentarischen Theater*, «Theater Heute» 9/1968.3: 32-34)
- Wenzel M., 2009, *Gericht und Gedächtnis. Der deutschsprachige Holocaust-Diskurs der sechziger Jahre*, Göttingen, Wallstein.



SUL CASO DI J. ROBERT OPPENHEIMER  
AL PICCOLO TEATRO DI MILANO

Alberto Bentoglio

La prima rappresentazione italiana del testo di Heinar Kipphardt è preceduta, anche a Milano, da un interesse via via crescente e da non poche polemiche. Già il 12 novembre 1964, Paolo Grassi pubblica una lettera di risposta al quotidiano cattolico milanese «L'Italia» che, venuto a conoscenza delle significative modifiche che il regista Jean Vilar sta apportando al testo di Kipphardt per il suo «adattamento scenico» parigino<sup>1</sup>, si domanda quale comportamento avrebbe tenuto il Piccolo nei confronti del testo originale del *Caso Oppenheimer*. Grassi non esita a dichiarare che, come per ogni altro testo portato in scena dal Piccolo, anche per questo è stata consultata una ricca documentazione storica. In particolare, sono state rilette e studiate le tremila cartelle dattiloscritte del processo che lo stesso Kipphardt aveva utilizzato per scrivere la storia del procedimento istruttorio al Professor Oppenheimer. Si è poi operato un confronto tra la documentazione storica e il testo teatrale composto dall'autore per verificarne la veridicità. Solo allora, Strehler e il suo collettivo di regia formato da Cioni Carpi, Luciano Damiani ed Enrico Job, Gigi Lunari, Virginio Puecher e Fulvio Toluoso hanno potuto constatare che, in alcune parti del testo, Kipphardt non aveva rispettato la «verità storica» e, dopo avere stabilito in quali occasioni tale prassi avrebbe potuto arrecare danno allo spettacolo, hanno riscritto alcuni brani del testo, riconducendolo a una maggiore aderenza a quanto realmente accaduto. Tale operazione drammaturgica, del resto, è prassi di norma seguita al Piccolo per mettere in scena un'opera teatrale soprattutto tratta da avvenimenti storici recenti. Grassi conclude la sua risposta, sottolineando le sostanziali differenze tra

---

<sup>1</sup> *Le Dossier Oppenheimer, pièce-texte e mise en scène* di Jean Vilar, va in scena al Théâtre de l'Athénée-Louis Jouvet di Parigi il 7 dicembre 1964.

il lavoro di «adattamento scenico» che Vilar sta svolgendo e lo spettacolo in programmazione al Piccolo che, nonostante alcune doverose correzioni, lascia a Kipphardt «la responsabilità di scrittore e la responsabilità dell'idea teatrale che gli fa onore, al di là delle variazioni artigianali che ogni uomo di teatro apporta ai testi su cui lavora» (Grassi 1964). In quegli stessi giorni, il direttore del Piccolo non perde inoltre occasione per partecipare personalmente a incontri, dibattiti e conferenze che precedono la prima recita dello spettacolo, ribadendo la posizione sua e del collettivo di regia:

*Sul caso J. Robert Oppenheimer* di Heinar Kipphardt ha dato origine recentemente ad una polemica che ha visto il Professor Oppenheimer prendere posizione contro taluni momenti del dramma scarsamente aderenti al documento, e Heinar Kipphardt rivendicare la libertà di interpretazione dello scrittore, sia pure nei riguardi di una documentata realtà. Il Piccolo Teatro – che presenta *Sul caso J. Robert Oppenheimer* sul palcoscenico di via Rovello – riconosce in linea di principio la legittimità della posizione di Kipphardt e la sostanziale e fondamentale indipendenza dell'opera letteraria della realtà che l'ha suggerita e su cui ci si fonda; tuttavia, nel caso specifico, riconosce anche le preoccupazioni del Professor Oppenheimer di fronte alle libere interpretazioni letterarie che potrebbero risultargli lesive nella delicata e discussa situazione in cui egli è venuto a trovarsi dopo l'inchiesta del 1954. Si è creduto pertanto opportuno ricondurre il testo di Kipphardt a una maggiore aderenza al documento, limitando peraltro l'intervento ai momenti che stanno alla base della polemica, e lasciando per il resto piena responsabilità all'autore per la libera utilizzazione del materiale documentario. Il testo che il Piccolo Teatro presenta è il resoconto del processo nei suoi momenti salienti, sostanzialmente fedele nello spirito, e ove possibile aderente alla lettera. L'intenzione del Piccolo Teatro non è tanto quella di indagare la personalità dell'uomo Oppenheimer, quanto quella di stimolare una discussione più vasta su uno dei problemi più angosciosi e fondamentali del nostro tempo: il problema della scelta che si impone di fronte al bivio cui le scoperte atomiche hanno portato l'umanità. Dell'urgenza di questa scelta e degli interrogativi che essa apre sul futuro dell'umanità, il caso di Julius Robert Oppenheimer è il drammatico riflesso pratico nella vita di un uomo che è stato tra i protagonisti dell'avventura atomica<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Comunicato stampa conservato in Archivio Storico Piccolo Teatro di Milano (ASPT). Fin da

Grassi, infine, fa pubblicare sul programma di sala un'ampia presentazione che ha il compito di sottolineare nuovamente il senso dell'operazione che il Piccolo si propone di svolgere con la messa in scena di questo testo, evidenziando lo stretto rapporto tra il dramma di Heinar Kipphardt e lo spettacolo *Vita di Galileo* di Brecht, messo in scena da Strehler l'anno precedente (aprile 1963): entrambi i testi ripropongono «il dilemma della scienza combattuta tra il desiderio di sapere e lo scrupolo morale di acconsentire o di non opporsi all'uso indiscriminato delle sue scoperte»<sup>3</sup>. Anche la stampa segue con interesse e curiosità la preparazione del *Caso Oppenheimer*, pubblicando articoli di presentazione e interviste ai protagonisti. Dalle pagine de «L'Unità», il 29 novembre, Arturo Lazzari dà occasione a Grassi per chiarire la posizione del Piccolo e del collettivo di regia:

«Niente di nuovo sul fronte *Oppenheimer?*» chiediamo a Paolo Grassi alla vigilia dell'andata in scena qui a Milano, al Piccolo Teatro, dell'opera di Kipphardt sul caso dello scienziato americano. Domanda legittima, dopo tutto il clamore suscitato attorno alla preparazione dello spettacolo da parte di Jean Vilar a Parigi. «Niente di nuovo», ci ha risposto Grassi: lunedì sera *Sul caso di J. Robert Oppenheimer* aprirà regolarmente la stagione 1964-1965 al Piccolo Teatro, nella sala di via Rovello. Verrà forse anche Kipphardt: qui lo si aspetta senza preoccupazioni, con la coscienza tranquilla di aver fatto un buon lavoro. Né Kipphardt avrà motivo di lagnarsi per il modo come il suo testo è stato realizzato sul palcoscenico, almeno si pensa (ma con questi autori non si sa mai); né Oppenheimer, la cui figura, pur presentata nella sua ambiguità che è un'ambiguità storica, appare minimamente in luce cattiva. Anzi, semmai la sua figura non risulta più qui, in questa edizione, quella del protagonista: il caso si dilata a problema di ordine generale, a temi di interesse generale. Su questa linea interpretativa hanno lavorato, ce lo dice uno di loro, i componenti del collettivo di regia che firmano tutti insieme – cosa del tutto inconsueta in Italia – la messinscena (Lazzari 1964).

Indi, Lazzari offre informazioni sull'autore, sulle sue opere, e, soprattutto, pubblica in anteprima alcune notizie utili alla comprensione di ciò che gli spettatori andranno a vedere: egli è, infatti, il primo a svelare che lo

---

questo comunicato stampa, si nota che lo spettacolo è intitolato *Sul caso J. Robert Oppenheimer*, e non come la versione a stampa del dramma *Sul caso di J. Robert Oppenheimer*. Nelle recensioni citate il titolo oscilla tra le due forme.

<sup>3</sup> Programma di sala dello spettacolo conservato in ASPT.

spettacolo – per decisione di Strehler – si svolgerà nello stesso contenitore scenico, firmato da Luciano Damiani, che ha ospitato la vicenda del *Galileo* brechtiano:

Il testo è ora, nella traduzione di Gigi Lunari, nelle librerie: l'ha pubblicato Einaudi<sup>4</sup>, il lettore vi troverà un'infinità di didascalie per la messinscena: proiezioni cinematografiche, registrazioni, tutto un apparato complesso e un po' macchinoso. Sappiamo che nella loro realizzazione a Monaco e a Berlino, i due registi Paul Verhoeven e Erwin Piscator vi si sono attenuti. Qui a Milano, ci dice Gigi Lunari, si è voluto seguire un altro criterio. Quale? Lo vedremo in teatro. Quello che ci interessa ora dire ai lettori è qualcosa sul collettivo di regia che ha realizzato questo spettacolo. Dicevamo che è un fatto totalmente nuovo che una regia venga eseguita da più persone. In Italia, perché all'estero vi si fa già ricorso. L'esperimento milanese ha dato buoni frutti? Giudicheranno gli spettatori, ci si risponde. Ciascuno dei componenti (Strehler, Puecher, Tolusso, Lunari, Carpi, Job) ha dato l'apporto delle sue idee: per esempio, l'idea-base di far svolgere lo spettacolo entro il quadro scenico usato per *Vita di Galileo* è stata di Strehler. Tutti l'hanno accettata come idea direttrice, volendo essere questa messinscena del *Caso Oppenheimer* come la continuazione del discorso iniziato con l'opera di Brecht. Poi via via il collettivo, lavorando sempre più speditamente, è approdato all'edizione che vedremo lunedì sera, con una somma di fatiche certamente inferiori, ci si conferma, a quelle che avrebbe comportato il lavoro di un singolo regista. Con qualcosa in più? Beh, qui Lunari non può rispondere essendo parte in causa. Ma si limita a sostenere l'interesse di questa regia in *équipe* (*ibidem*).

Conclude, quindi, l'articolo, indicando quali modalità recitative saranno proposte dagli attori:

L'intenzione del collettivo milanese [...] ci dice Fulvio Tolusso, è stata quella di presentare degli attori di oggi, uomini come noi spettatori, che, scopertamente, dichiaratamente (prova ne siano i costumi: niente abiti all'americana, niente divise, niente

---

<sup>4</sup> Kipphardt 1964. Presso l'ASPT è conservato il copione dello spettacolo. Rispetto al testo Einaudi, il copione presenta notevoli varianti. Non compare, per esempio, nell'elenco dei personaggi, il secondo avvocato della difesa Lloyd K. Garrison e le due ultime scene sono eliminate. Lo spettacolo si conclude, infatti, con il lungo interrogatorio di Edward Teller, condotto dall'avvocato Roger Robb e, successivamente, da Ward Evans (scena VII, parte 2).



chewing-gum; prova ne sia la scenografia che, come si è detto, è quella del *Galileo*) diranno, con una recitazione distaccata, obiettiva, le battute. Un gruppo di attori che si ritrovano come a una prova. Ne dovrebbe uscire la massima evidenza dei problemi trattati: ed evitando il gioco delle emozioni, la sollecitazione dei sentimenti, che incanalano di solito l'attenzione e la sensibilità dello spettatore verso una partecipazione irrazionale, ne vorrebbe uscire il modello di un modo diverso di fare teatro per fare un teatro diverso. Cioè un teatro coi grandi problemi collettivi, coi problemi storici della nostra epoca. E con un linguaggio di teatro adatto (*ibidem*).

Dalle pagine di «Paese Sera», il 29 novembre, Giorgio Manzini, nel presentare lo spettacolo inaugurale della stagione 1964-1965, sottolinea attraverso un'intervista a Fulvio Toluoso la novità di un lavoro teatrale firmato dal collettivo di regia:

«È la prima volta, in Italia, che la regia di un lavoro viene affidata ad un collettivo. La lezione, l'esempio, ci viene dal Berliner Ensemble, che da tempo ormai si avvale, per ciascuno dei suoi allestimenti, di un'*équipe* di registi. Si realizza così, anche nel campo della regia, la concezione del teatro come fatto collettivo, come fatto artigianale. Scompare cioè la figura del regista demiurgo, unico depositario dell'interpretazione del testo. Naturalmente, un lavoro comune presuppone un'eguale matrice ideologica, estetica, ma non necessariamente l'appartenenza ad una stessa scuola». Così ci diceva Fulvio Toluoso, che, insieme a Giorgio Strehler, Virginio Puecher, Cioni Carpi, Enrico Job e Gigi Lunari, ha curato l'allestimento del *Caso Oppenheimer*. Ma una regia collettiva è possibile anche quando il testo ha un alto significato poetico? «Teoricamente sì, il regista, come gli attori, non è che un mediatore. Ma per noi la risposta è difficile, rimane ancora sospesa. Del resto, siamo ancora al primo tentativo. Il testo, nel nostro caso, ci ha favorito, trattandosi di un lavoro particolarissimo». E come è stato concepito e realizzato il lavoro di Kipphardt, questa, chiamiamola, ricostruzione del processo intentato a suo tempo allo scienziato atomico? «Una lettura critica, scarna senza alcun compiacimento spettacolare. E nessuna forzatura interpretativa: spetterà allo spettatore il giudizio. L'allestimento scenico sarà quello del *Galileo*, per sottolineare la continuità del discorso che è stato iniziato con il lavoro di Brecht: il rapporto, cioè fra scienza e politica, la responsabilità dello scienziato nei

confronti della comunità. Nessun dramma psicologico, quindi, come ha fatto Vilar, ma l'analisi di un problema che è di tutti, che è nell'aria, vivo e palpabile» (Manzini 1964).

*Sul caso J. Robert Oppenheimer* debutta il 30 novembre 1964, nella sala di via Rovello, con molto successo. Il fisico Oppenheimer è interpretato da Renato De Carmine (in *Galileo* era stato Frate Fulgenzio). Con lui in scena, un gruppo di ottimi attori del Piccolo fra i quali Franco Graziosi (Roger Robb, avvocato della commissione per l'energia atomica) e Ottavio Fanfani (John Lansdale, ex ufficiale del servizio segreto). Da notare il fatto che la prima rappresentazione italiana di *Oppenheimer* precede di sole ventiquattro ore una 'storica' prima rappresentazione del Piccolo Teatro: quella delle *Baruffe chiozzotte* di Carlo Goldoni che debutta, infatti, il 1 dicembre, al Teatro Lirico, anch'essa firmata da Strehler. Se molte sono state le voci che hanno anticipato e presentato lo spettacolo nei giorni precedenti il debutto, altrettante numerose sono le pagine che i quotidiani e i settimanali dedicano a questo testo, alla sua realizzazione scenica, al gradimento del pubblico e alla necessaria valutazione critica. Prendo le mosse dall'articolo di Roberto De Monticelli, pubblicato su «Il Giorno» l'indomani della prima rappresentazione:

*Sul caso J. Robert Oppenheimer*, il dramma del tedesco Heinar Kipphardt rappresentato ieri sera dal Piccolo Teatro nella sua sede di via Rovello, è la ricostruzione fedele del processo – ma vollero definirlo provvedimento amministrativo – cui nel 1954 il famoso scienziato, il padre della bomba atomica, fu sottoposto dalla Commissione per l'energia nucleare degli Stati Uniti. Dai verbali degli interrogatori che si protrassero per più di un mese e durante i quali, oltre ad Oppenheimer, furono sentiti una quarantina di testimoni, sono tratte queste sequenze sceniche, il cui valore è soprattutto documentario. Naturalmente, Kipphardt sintetizza, raggruppa, prende di scorcio, come è suo diritto: riduce a sei, per esempio, i quaranta testimoni; passa dall'uno all'altro, secondo plausibilità, certe dichiarazioni. In più, immagina una serie di soliloqui che i vari protagonisti della vicenda – siano i membri della commissione d'inchiesta, siano gli avvocati, siano i testimoni – vengono a pronunciare alla ribalta e in cui chiariscono il proprio pensiero sulla faccenda e, indirettamente, illuminano la propria psicologia e anche la propria concezione della vita, della società e del mondo. Tutta questa parte è stata abolita nella versione recitata al Piccolo Teatro. Un taglio indiscutibile, ci pare. Ma ci si è voluti tenere il più possibile vicini al documento, anche perché Oppenheimer, come si sa, ha protestato contro

il dramma di Kipphardt, d'altronde già rappresentato a Monaco e a Berlino, affermando di non aver mai pronunciato alcuna delle frasi che gli sono attribuite nel testo. Per esempio, alla fine del dramma egli dice, alludendo agli scienziati atomici: «Abbiamo fatto il lavoro del diavolo e adesso torniamo a quelli che sono i nostri veri compiti». E anche: «Non possiamo fare nulla di meglio che tenere aperto il mondo in quei punti che si possono tenere aperti» (De Monticelli 1964).

De Monticelli passa, quindi, ad analizzare le scelte del collettivo di regia (esprimendo qualche riserva sulla sua effettiva utilità) e destinando parole di elogio per De Carmine e per la scelta di ri-utilizzare la scena di *Galileo*:

L'allestimento di questo spettacolo è dovuto a un gruppo di regia, in testa al quale è Giorgio Strehler e di cui fanno parte Cioni Carpi, Luciano Damiani, Gigi Lunari, Virginio Puecher e Fulvio Tolusso. Non sono un po' troppi per uno spettacolo che, davvero, non è complicato e non può avere nessuna pretesa d'arte? Per sottolineare il carattere documentaristico del testo, gli attori infatti (quelli almeno che interpretano i componenti della commissione d'inchiesta, compresi gli avvocati) leggono le proprie parti, costituite poi da una serie di domande. D'interpretazione, dunque, si può parlare soprattutto per gli altri, imputati e testimoni. E allora diremo che Renato De Carmine ricalca con abili mimesi atteggiamenti e pose del personaggio Oppenheimer, reso popolare dall'iconografia; e ne dice le parole con sincerità e pudore. Citeremo ancora Ottavio Fanfani, l'ottimo Luciano Alberici e Giulio Girola. Una buona idea quella di conservare, come sfondo, la base dell'impianto scenico usato per *Vita di Galileo*. È un discorso che continua. Lo spettacolo è completato e illustrato da una serie di proiezioni e sequenze di pellicole. Pubblico visibilmente interessato e molti applausi alla fine. Apparso alla ribalta, in mezzo al folto gruppo dei collaboratori allo spettacolo, capitanati da Strehler, anche l'autore (*ibidem*).

Su l'«Avanti!», dopo essersi soffermato sul lavoro drammaturgico dell'autore, Ruggero Jacobbi dedica in primo luogo spazio al collettivo di regia:

Il dramma-inchiesta rappresentato al Piccolo è una sagra della non-poesia: dal fatto che l'autore non parla in nome proprio né quasi mai con le proprie parole, all'altro scandaloso fatto dell'esistenza di un cosiddetto collettivo di regia. Quanto a questo se-

condo punto, ci si può tranquillizzare subito: il collettivo non esiste, o non esiste in modo assai tradizionale, come vedremo; quanto al primo, si potrebbe ricorrere alla categoria della sceneggiatura se proprio si tiene tanto alle formule. Cominciamo con il decifrare gli enigmi della locandina. Diremo allora: dialoghi tratti da una registrazione magnetofonica, adattati per il teatro da Heinar Kipphardt; traduzione e riduzione di Gigi Lunari; scene filmate di Cioni Carpi; dispositivo scenico di Luciano Damiani; musiche di Fiorenzo Carpi; regia di Virginio Puecher e Fulvio Toluoso; supervisione di Giorgio Strehler. Questa l'esatta dicitura, anche se in essa il collettivo si scioglie. Uno spettacolo teatrale può essere messo in scena da un regista dittatore o da un regista coordinatore. In quest'ultimo caso l'operazione, fin dal tempo in cui il regista si chiamava capocomico, è collettiva. In essa si affermano le prepotenti autonomie degli attori e dello scenografo, per non parlare dell'autore. Il coordinatore non modifica ma assesta le sparse forze del collettivo, e pertanto egli è uno solo. Se egli coordina il collettivo, che mai potrebbe poi coordinare un collettivo di coordinatori? Ci vorrebbe un supervisore o un autore-regista, o un primattore-matto. E sarebbe uno: uno solo (Jacobbi 1964).

«Lasciata da parte» la trovata del collettivo di regia «cui non si può dare che un senso sentimentale (di gente che ha delle idee in comune e a cui piace lavorare insieme)», Jacobbi propone alcune osservazioni sullo spettacolo e sugli attori:

Un proposito di deflazione della teatralità è evidente in tutta la impostazione del collettivo. Lo spettatore entra in sala e si trova dinnanzi, prima un siparietto brechtiano, poi un fac-simile della scena di *Galileo* [...], grazie al lavoro geniale sintetico e ritmato di Cioni Carpi, che un paio di volte si avvale dei raccapriccianti ammonimenti sinfonici del Carpi compositore. Oppenheimer è Renato De Carmine, e finché sta nel mezzo della scena non si guarda che lui. Questo attore versatile, patetico e come corrosivo a una interna inquietudine, raggiunge qui il suo risultato più ricco di stile, riuscendo ad alludere persino ad aspetti segreti della biografia di Oppenheimer che il testo non trascrive. Accanto a lui, ecco Franco Graziosi, un mostro di presenza, di accanimento, di precisione. Ottavio Fanfani, attore grande questa volta come molte altre, riesce a dare a Lansdale la doppia dimensione personale e professionale. Luciano Alberici affronta quella grossa

gatta da pelare che è Teller con una leggerezza di tocco e un gusto della progressione davvero magistrali. Fra gli altri, il soave Tamberlani, l'autoritario Giangrande, il sanguigno Bartolucci, il sincero Mariani, il massiccio Nardi, il simpatico Meschini costituiscono un insieme notevole. Più scoloriti appaiono il Bologna, il Duse e specialmente il Girola. Naturalmente la correttezza e l'affiatamento di questo gruppo di attori dipendono da una regia. Ma l'invenzione del collettivo ci impedisce di attribuire il merito a chi di dovere. Un vibrante successo ha coronato la lunga tensione di questo dibattito, che si raccomanda soprattutto come spettacolo educativo, capace di portare con chiarezza dinnanzi a vecchi e giovani il più angoscioso problema della nostra epoca. Anzi, a pensarci bene, due problemi: perché questo lavoro, apparentemente imperniato sulla responsabilità della scienza, finisce poi per essere soprattutto il dramma della libertà d'opinione (*ibidem*).

Raul Radice, sul «Corriere della Sera», dopo una attenta e minuziosa analisi del testo, dedica importanti osservazioni alla sua realizzazione scenica:

Il testo rappresentato ieri sera al Piccolo Teatro, sebbene firmato da Kipphardt, si stacca notevolmente dall'originale tedesco. Meno polemico, meno accentrato sulla figura di Oppenheimer al quale non si è voluta attribuire configurazione di vittima di un processo alle streghe, soprattutto meno apologetico nelle conclusioni, meglio che schierarsi pro o contro l'uso delle armi nucleari esso si limita a rievocare le origini e gli sviluppi degli studi e delle esperienze che portarono alla creazione della bomba atomica e della bomba all'idrogeno. Allo spettatore viene così affacciato con tutta evidenza un colossale problema di cui non si intravede la soluzione (Radice 1964).

Elogia, quindi, il lavoro svolto dagli attori, sui quali pesa in ultima analisi la responsabilità dello spettacolo:

La dialettica, nel dramma di Kipphardt, è affidata unicamente a questo contrasto: insoluto, come insoluto è il problema dei rapporti fra scienza e potere politico. Più che dall'opera, quest'ultimo è sottolineato dallo schema scenico del Piccolo Teatro, lo stesso che servì per il *Galileo* di Brecht. Ma la rappresentazione, alla quale ha presieduto Giorgio Strehler valendosi della collaborazione collegiale di Cioni Carpi, Luciano Damiani, Gigi Lunari,

Virginio Puecher e Fulvio Tolusso, è affidata quasi esclusivamente alla parola, qua e là caricata di inserti fotografici e brani di pellicola che costituiscono il commento visivo. E bisogna dire che si tratta di una recitazione raramente equilibrata, senza sovrapposizioni retoriche, anzi portata avanti con esemplare pudore con il solo rischio di far posto a un eccesso di lentezza. Spiccano in essa Renato De Carmine e Franco Graziosi (il primo è Oppenheimer, il secondo l'avvocato Rabb che praticamente assunse compiti di pubblico accusatore), entrambi eccellenti, Mario Mariani, che è l'avvocato difensore, Ottavio Fanfani (colonnello Lansdale), Antonio Meschini (Bethe), Luciano Alberici (Teller) e Giulio Girola che dà a Rabi un colorito rilievo. Ma dall'elogio non vanno esclusi Raffaele Giangrande, Ferdinando Tamberlani, Gastone Bartolucci, Ugo Bologna, Corrado Nardi e Attilio Duse. Pubblico foltissimo e attento. Molti applausi dopo la prima parte, moltissimi alla fine (*ibidem*).

Carlo Terron, sul «Corriere Lombardo», dedica allo spettacolo le osservazioni conclusive del suo lungo e in parte polemico articolo:

Ed ora, ma sì, gli attori hanno recitato bene, benissimo, tutti; ed eccezionalmente bene il De Carmine, il Fanfani, il Graziosi, il Girola, l'Alberici e il Tamberlani; la regia di massa a dodici mani: Strehler, Carpi, Damiani, Lunari, Puecher, Tolusso ha fatto una cosa, permettetemi di non scrivere uno spettacolo, di lucida, rigorosa e severa obiettività; la scena nella sua essenziale orizzontalità, tutta grigia come i vestiti degli attori – è, si vede, l'unico colore che il Piccolo Teatro conosca – è una suggestiva figlia del complesso di inferiorità del *Galileo*, e il pubblico ha trattenuto il fiato fino in fondo (Terron 1964).

Giuseppe Bartolucci, dalle pagine di «Paese Sera», esprime il suo pieno compiacimento per il lavoro svolto dal collettivo di regia e dal gruppo di attori impegnati in un così difficile allestimento:

Ora il gruppo di regia del Piccolo Teatro, ha realizzato questa crisi, sociale e intima, di una società e di una persona, utilizzando, come parecchi ricorderanno, il quadro scenico della *Vita di Galileo* di Brecht, e dando chiarissima e costante luce bianca all'ambiente, e imponendo agli attori una vera e propria lettura di scena. Tutto ciò a favorito la sdrammatizzazione del personaggio Oppenheimer secondo alcune riserve dello stesso scien-

ziato nei confronti del lavoro di Kipphardt, e d'altro canto l'uso cinematografico per scene di esplosione e di effetti della bomba atomica era lì a far risalire il tono immediatamente e a centrare il problema al di là della crisi stessa di Oppenheimer, che è appunto quello dei rapporti tra la scienza e la politica oggi, oggettivamente, nei modi in cui la costruzione e l'uso della bomba atomica gli hanno dato vigore e contraddizione. Direi tuttavia che per mezzo di questa splendida castità interpretativa, lo spettacolo rimane sconvolto e umiliato ancora una volta soprattutto dal tipo di giustizia, anche nell'ambito di un'inchiesta e non di un processo, diciamo maccartista, in grado di condizionare e manomettere caratteri privilegiati come quelli degli scienziati atomici; e ciò anche perché il lavoro di Kipphardt è meno consapevole, nei confronti del *Galileo* brechtiano, delle conseguenze che il resoconto dell'inchiesta produce sul piano delle idee generali e dei comportamenti umani. Gli interpreti hanno operato su un piano comune, anch'essi, concordando con il gruppo di regia assai efficacemente, dal De Carmine, che era un Oppenheimer pensoso e calmo e amaro, al Giangrande, Bartolucci, Tamberlani, Graziosi, Bologna, Mariani, Fanfani, ed altri ancora che costituivano i protagonisti e i testimoni dell'inchiesta. Il pubblico ha accolto lo spettacolo con intensi applausi, e numerose chiamate alla fine (Bartolucci 1964).

Concludo questa scelta di testimonianze critiche con l'articolo che Emilio Pozzi pubblica su «Il Giorno», e che ci testimonia le reazioni di Kipphardt, presente in sala alla prima rappresentazione, al lavoro svolto dal collettivo di regia sul suo testo:

Heinar Kipphardt non ama le bombe, né le atomiche, né le H – e lo si capisce chiaramente assistendo, al Piccolo Teatro, al suo *Sul caso di J.R. Oppenheimer* – e nemmeno quelle molto più piccole, di carta, che possono nascere da una polemica. Heinar Kipphardt non sapeva, fino a quando l'altra sera ha visto chiudersi il sipario alla fine della scena settima, con l'eliminazione di almeno una dozzina di pagine di testo, dei tagli operati dal Piccolo Teatro. Comunque, non ha battuto ciglio. E alla fine è apparso ugualmente sorridente e commosso a prendersi la sua parte di applausi tra gli attori e i numerosi collaboratori di Strehler alla regia. Il suo punto di vista ce l'ha espresso con queste pacate parole: «Sono un grande ammiratore del regista Giorgio Strehler e considero il Piccolo Teatro uno dei migliori teatri del mondo, forse il migliore. Ho visto l'altra sera per la

prima volta i tagli. Il mio lavoro è molto lungo ed è giusto che sia sfrondata (il che è successo anche a Berlino e a Monaco). Non posso entrare nel merito delle potature operate soprattutto perché non conosco l'italiano. L'edizione presentata dal Piccolo Teatro, che però mi ha interessato enormemente, può forse aprire la discussione su questi punti: è giusto staccarsi dai colpi di scena drammatici? È giusto rinunciare a una America reale, eliminando il verismo della scena, le divise, i costumi? D'altra parte è sempre interessante per un autore vedersi interpretato e rappresentato in modo diverso. E debbo dire che da questa edizione, anche se l'atmosfera mi è sembrata molto rarefatta, addirittura gelida, sono rimasto affascinato e mi ha entusiasmato l'intuizione di Strehler di proseguire con Oppenheimer il discorso sulla responsabilità dello scienziato, cominciato con *Vita di Galileo*» (Pozzi 1964).

*Il caso Oppenheimer* fu, dunque, un momento importante nel discorso artistico del Piccolo Teatro. Al di là delle polemiche che accompagnarono il suo allestimento, questo spettacolo fu una tappa fondamentale del percorso 'teatro – scienza – potere' che ancora oggi, a cinquant'anni di distanza, è una linea principale della programmazione e della riflessione artistica del Piccolo. Certamente fu Paolo Grassi in prima persona a volere e a sostenere *Il caso Oppenheimer*, al quale dedicò, come si è visto, non poco del suo prezioso tempo e delle sue energie e al quale affidò, soprattutto, un compito strategico: quello di inaugurare il decentramento teatrale. Nei mesi successivi al debutto milanese, dal 27 dicembre 1964 al 26 febbraio 1965, questo spettacolo fu, infatti, replicato con crescente successo quarantatré volte in altrettante città del Nord, del Centro e del Sud Italia ed ebbe una recita anche a Lugano, «riuscendo davvero a raggiungere ampi e differenti strati di pubblico (non solo l'élite cittadina), rivolgendosi ai giovani nelle scuole, ai lavoratori nelle fabbriche» (Bentoglio 2011: 57).

## Bibliografia

- Bartolucci G., 1964, *Caso Oppenheimer scienza e politica*, «Paese Sera» 1/12/1964.  
 Bentoglio A., 2011, *Gli anni del Piccolo Teatro, 1936-1972*, in Fontana C. (cur.), *Paolo Grassi. Una biografia tra teatro, cultura e società*, Milano, Skira: 19-100.  
 De Monticelli R., 1964, *Il lavoratore del diavolo ha i dubbi dell'uomo*, «Il Giorno» 1/12/1964.  
 Grassi P., 1964, *Il dramma di Kipphardt corretto anche a Milano*, «L'Italia» 2/11/1964.  
 Jacobbi R., 1964, *Sul caso Oppenheimer*, «L'Avanti» 1/12/1964.



- Kipphardt H., 1964, *Sul caso di J. Robert Oppenheimer: dramma liberamente desunto dai documenti*, pref. e trad. di L. Lunari, Torino, Einaudi.
- Lazzari A., 1964, *Regia collettiva per Oppenheimer*, «L'Unità» 29/11/1964.
- Manzini G., 1964, *Il Piccolo prova la regia a sei*, «Paese Sera» 29/11/1964.
- Pozzi E., 1964, *A tutti i tagli non batte ciglio*, «Il Giorno» 2/12/1964.
- Radice R., 1964, *In scena al Piccolo Teatro Sul caso J. Robert Oppenheimer*, «Corriere della Sera» 1/12/1964.
- Terron C., 1964, *Sono tutti colpevoli giudici e accusati*, «Corriere Lombardo» 1-2/12/1964.



## BOHR E HEISENBERG, O DELL'INDETERMINAZIONE

Mariacristina Cavecchi

*It would be better to stop disturbing the spirits of the past<sup>1</sup>.*

Il teatro britannico ha da sempre mostrato un particolare interesse per il mondo delle scienze e negli ultimi decenni il nodo teatro/scienza si è stretto al punto da indurre a dichiarare che «science is the hottest topic in theatre today»<sup>2</sup>. Nella scrittura dei cosiddetti «science plays» (Shepherd-Barr 2006: 1) si sono cimentati drammaturghi, tra i più significativi del panorama teatrale contemporaneo, quali Howard Brenton (*The Genius*, 1983), Tony Harrison (*Square Rounds*, 1992), Tom Stoppard (*Arcadia*, 1993), Brian Friel (*Molly Sweeney*, 1994), Michael Frayn (*Copenhagen*, 1998), Timberlake Wertenbaker (*After Darwin*, 1998), Caryl Churchill (*A Number*, 2002), ma anche scienziati pronti a sfruttare le potenzialità del teatro per diffondere le proprie idee scientifiche, come Elizabeth Burns (*Autodestruct: The Ultimate Cure for Cancer*, 2001) o Carl Djerassi (*An Immaculate Misconception*, 2001). Sono inoltre da segnalare casi di interessanti collaborazioni tra registi e scienziati – basti qui ricordare il lavoro di Luca Ronconi con il matematico e cosmologo John Barrow in *Infinities* (2002) – e un'importante fioritura di fondazioni, festival e iniziative che incoraggiano e finanziano nuove produzioni teatrali d'argomento scientifico per promuovere un continuo confronto tra mondo del teatro e della scienza; tra gli altri, si muove in questa direzione la fondazione Wellcome Trust.

Sono molte, quindi, le figure di scienziati che affollano i palcoscenici inglesi: si tratti di personaggi storici, come Charles Darwin, Niels Bohr, Wer-

---

<sup>1</sup> Heisenberg citato in Frayn 2003: 95.

<sup>2</sup> Rocamora 2000:50. «Nel teatro di oggi la scienza è il più eccitante dei temi». Qui e oltre, le traduzioni sono mie [M.C.].

ner Heisenberg, Fritz Haber, o di figure di pura finzione, come la brillante tredicenne immaginata da Stoppard alle prese con la formulazione della seconda legge della termodinamica e la teoria dei frattali. Tra tutti questi, credo che valga la pena soffermare l'attenzione su Bohr e Heisenberg, protagonisti di un testo di grandissimo successo: *Copenhagen* di Michael Frayn, appassionante dramma in bilico tra storia e finzione che ha debuttato al National Theatre di Londra nel 1998 per la regia di Michael Blakemore<sup>3</sup>. Premio Nobel per la fisica nel 1922, Bohr è il padre di un'intera generazione di giovani scienziati e l'iniziatore della fisica atomica moderna allorché, nel 1913, intuì che la teoria dei quanti poteva essere applicata alla materia oltre che all'energia; all'amico Heisenberg, Premio Nobel per la fisica nel 1932, si deve invece la prima formulazione della meccanica quantistica e del principio d'indeterminazione. Due scienziati che hanno segnato il destino della scienza moderna e del pensiero *tout court*, riportando l'uomo al centro dell'universo, come spiega lo stesso Bohr nel testo di Frayn<sup>4</sup>.

#### I. «UNA SPECIE DI ESPERIMENTO SCIENTIFICO»

Come già il personaggio eponimo de *In der Sache J. Robert Oppenheimer* di Heinar Kipparth (*Sul caso di J. Robert Oppenheimer*, 1964)<sup>5</sup>, in *Copenhagen* Heisenberg rilancia la questione etica. «Does one as a physicist have the moral right to work on the practical exploitation of atomic energy?»<sup>6</sup> è la domanda ricorrente e, come il drammaturgo tedesco, anche Frayn mostra scienziati divisi tra responsabilità morale e dovere politico; non a caso il testo ruota intorno al ruolo di Heisenberg nella politica atomica tedesca. Quello etico non è però il tema che sta maggiormente a cuore a Frayn che, infatti, subito dopo il debutto, in occasione di un suo intervento alla Royal Society londinese, dichiara:

I didn't really want to get into the morality of atomic weapons.  
I wanted to get into the question of how we know why we do  
what we do. We can't come to any moral judgements of people  
or ourselves until we can make some estimation of motivations.

<sup>3</sup> *Copenhagen* ha debuttato al Cottesloe Theatre, Royal National Theatre, il 28 maggio 1998 con Sara Kestelman (Margrethe), David Burke (Bohr) e Matthew Marsh (Heisenberg). Regia di Michael Blakemore, scene di Peter J. Davison, luci di Mark Henderson e suono di Simon Baker.

<sup>4</sup> Frayn 2003: 71.

<sup>5</sup> Si vedano in questo stesso volume i contributi di Alessandro Costazza e di Alberto Bentoglio.

<sup>6</sup> Ivi: 36, 48, 88. «Un fisico ha il diritto morale di dedicarsi allo sfruttamento pratico dell'energia atomica?».

The difficulties of doing this points to a fundamental difficulty in making moral judgements<sup>7</sup>.

Ciò che rende particolarmente interessanti i due personaggi di Frayn è proprio la loro difficoltà di conoscere le intenzioni che sono dietro alle loro azioni o inazioni, il fatto che agiscano e si muovano sulla scena secondo quegli stessi principi scientifici che sono stati da loro formulati, e siano capaci di intrattenere un dialogo vivace con la comunità scientifica internazionale, riaccendendo il dibattito circa il loro incontro del 1941 e il loro contributo alla politica atomica.

Nelle mani di Frayn l'enunciato scientifico si fa linguaggio drammatico e investe in pieno i personaggi, le loro caratterizzazioni, le loro azioni sceniche, la costruzione della trama stessa. Ciò che stimola l'immaginazione del drammaturgo e rende il suo testo emblematico è una sovrapposizione continua tra parole della scienza e azione scenica – una sovrapposizione che finisce inevitabilmente per spostare il *focus* da un ambito puramente scientifico a un ambito filosofico ed epistemologico. Non a caso, nel suo *post-postscript* al testo, lo stesso autore definisce Copenhagen un dramma sull'«epistemologia dell'intenzione», un testo che annoda scienza, teatro e filosofia in un *ménage à trois* che deve non poco alle considerazioni di Ludwig Wittgenstein. Studente a Cambridge all'inizio degli anni Cinquanta, Frayn rimane folgorato dalla lettura del *Trattato logico-filosofico* (1922)<sup>8</sup>, a cui tra l'altro s'ispirerà nel suo libro di riflessioni filosofiche *Constructions* (1974). Il pensiero del filosofo analitico suscita molta curiosità nel drammaturgo, che vi ritrova istanze in sintonia con il suo stesso progetto teatrale, intento come è a smantellare gli equilibri del *well-made play* e a privilegiare semmai le forme dell'instabilità e della contraddizione. È proprio di questa presenza della scienza e della filosofia nella costruzione dei personaggi di Heisenberg e Bohr e, soprattutto, del loro funzionamento sulla scena che vorrei dare qui conto.

*Copenhagen* porta sulla scena la ben nota visita di Heisenberg a casa del vecchio amico e maestro ebreo Bohr, nell'autunno del 1941, quando Heisenberg era responsabile del programma nucleare nazista e Copenhagen una città occupata dalla Germania di Hitler – una visita che è nota per aver

<sup>7</sup> Ivi: xxxvi. «Non desideravo addentrarmi in un discorso sulla moralità delle armi atomiche. Volevo addentrarmi nella questione di come sappiamo perché facciamo ciò che facciamo. Non possiamo arrivare ad esprimere giudizi morali sulle persone o su noi stessi fino a che non riusciamo a fare una qualche valutazione delle motivazioni. La difficoltà nel fare questo evidenzia una difficoltà fondamentale nel formulare giudizi morali».

<sup>8</sup> Il suo supervisor all'Emmanuel College a Cambridge, Jonathan Bennett, ricorda: «I sharply remember his saying at one session – his face expressing a kind of happy earnestness – that when he read the opening sentence of Wittgenstein's *Tractatus Logico-Philosophicus*, "The world is everything that is the case," it made him "want to dance"». Cfr. Wroe 1999.

provocato una frattura insanabile tra i due fisici e le cui motivazioni rimangono ancora oggi avvolte nel mistero, benché si possa affermare che la discussione fu incentrata sulle possibilità di costruire un'arma nucleare.

Perché Heisenberg si recò da Bohr? Qual era il motivo reale di quell'incontro? Cosa disse esattamente Heisenberg quella sera? E cosa rispose Bohr? Frayn si interroga e applica al suo teatro quei principi di indeterminazione di Heisenberg e di complementarità di Bohr di cui i due fisici discutono nel testo e, prendendo spunto da questi, invita gli spettatori a rivivere da diverse prospettive la visita di Heisenberg del 1941.

Così, Frayn crea da un lato una struttura narrativa che offre multiple e diverse versioni di quell'incontro, dall'altro costruisce dei personaggi 'non determinati', che vivono sempre in bilico tra condizioni diverse se non opposte: per dirla con Bohr, «onda e allo stesso tempo particella»: in carne ed ossa sulla scena eppure morti, personaggi della finzione teatrale eppure anche della storia. Quando *Copenhagen* si apre, Heisenberg, Bohr e la moglie di quest'ultimo, Margrethe, sono ormai morti, sospesi in un aldilà al di fuori del tempo, intenti a ripensare all'incontro del 1941, ormai sepolto nei meandri della loro memoria. Sovrapponendo momenti temporali diversi e passando dall'epoca spensierata della loro collaborazione negli anni Venti, con le partite di poker, le sciare in Norvegia e le loro lunghe passeggiate, alle fasi determinanti della realizzazione della bomba, i tre personaggi rivivono quel veloce ed enigmatico incontro sviluppando varie ipotesi: Heisenberg andò da Bohr a Copenaghen per cercare forse a suo modo di fermare una ricerca sulle armi nucleari? O intendeva informare il vecchio amico dei propri scrupoli? O, al contrario, sperava di ricavare indicazioni utili e scoprire i progressi dei nemici?

Questi uomini, che hanno reinventato il mondo o, forse, hanno contribuito in parte a distruggerlo, benché si sforzino di risalire alla verità, nelle mani di Frayn vivono di fatto nell'indeterminazione da essi stessi creata. Sulla scena è lo stesso Heisenberg a offrire una presentazione di sé all'insegna dell'impossibilità di conoscere le intenzioni proprie e degli altri:

Now we're all dead and gone, yes, and there are only two things the world remembers about me. One is the uncertainty principle, and the other is my mysterious visit to Niels Bohr in Copenhagen in 1941. Everyone understands uncertainty. One thinks he does. No one understands my trip to Copenhagen. Time and time again I've explained it. To Bohr himself, and Margrethe. To interrogators and intelligence officers, to journalists and historians. The more I've explained, the deeper the uncertainty has become<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Frayn 2003: 4. «Ora che siamo tutti morti e sepolti, sì, il mondo si ricorda di me solo per due cose: per il principio di indeterminazione e per la mia misteriosa visita a Niels Bohr a Co-

Nel testo è Margrethe, un personaggio importantissimo per la sua funzione a metà tra testimone, giudice e difensore delle ragioni del marito, capace di mettere alle strette i due uomini e anche di metterli l'uno contro l'altro, a notare come Heisenberg abbia una naturale affinità con quell'indeterminazione che ha formulato – «I'll tell you another reason why you did uncertainty: you have a natural affinity for it»<sup>10</sup>. A questo spunto di Margrethe, peraltro corroborato da diverse biografie, lavora il drammaturgo che, attingendo alle varie indagini e supposizioni di storici della scienza e scienziati, crea un personaggio sfaccettato e ambiguo: «a White Jew» (Fraysn 2003: 8), un ebreo bianco che rifiuta di condannare scienziati ebrei come Bohr o Einstein; un nazista che ha continuato a dare sostegno al regime; uno scienziato che fece di tutto per costruire la bomba atomica, o che sabotò intenzionalmente il programma (Segrè 2007: 254-256). Secondo Margrethe, Heisenberg è un uomo che non chiarì mai nemmeno a se stesso questa ambiguità: «[...] it's not good asking him why he came to Copenhagen in 1941. He doesn't know!»<sup>11</sup>.

Oltre a essere così marcatamente caratterizzato dall'indeterminazione, lo Heisenberg di Fraysn è anche investito del principio di complementarità di Bohr. Così come il duplice aspetto, corpuscolare e ondulatorio, dei fenomeni che avvengono a livello atomico e subatomico non può mai essere osservato contemporaneamente durante lo stesso esperimento, allo stesso modo, agli occhi di Bohr, Heisenberg è al contempo amico e nemico. Proprio il principio di complementarità gli offre la risposta al perché Bohr, un ebreo danese, in piena guerra, non abbia pensato di eliminare Heisenberg, in procinto di dotare Hitler di un'arma nucleare che di fatto li avrebbe sterminati tutti. Ricevuto e accolto come un amico, come un figlio putativo, Heisenberg non può essere a quel punto percepito come nemico. Complementarietà: onda o particella.

Heisenberg: Why didn't you kill me? [...] You thought I was trying to arm Germany with nuclear weapons. It was a war. You were absolutely entitled to kill me [...]. Of course, this didn't even occur to you, because while I'm your enemy, I'm also your friend. I'm an enemy to mankind, but I'm also your guest. I'm a particle but I'm also a wave<sup>12</sup>.

---

penaghen nel 1941. Tutti capiscono l'indeterminazione, o pensano di capirla. Nessuno capisce il senso del mio viaggio a Copenaghen. Tante volte ho cercato di spiegarlo. A Bohr, a sua moglie Margrethe, agli ufficiali dell'intelligence, a giornalisti e storici. Ma più ho cercato di spiegare, più l'incertezza si è fatta profonda».

<sup>10</sup> Ivi: 78. «Ti dico io un'altra ragione per cui formulasti l'indeterminazione: hai un'affinità naturale con essa».

<sup>11</sup> Ivi: 72. «È inutile chiedergli perché venne a Copenaghen nel 1941. Lui non lo sa!».

<sup>12</sup> Ivi: 77s. «Heisenberg: Perché non mi hai ucciso? [...] Pensavi che stessi cercando di dare alla Germania armi nucleari. Eravamo in guerra. Eri assolutamente autorizzato a uccidermi. [...] Naturalmente questo non ti venne in mente, perché mentre sono tuo nemico, sono anche

Nella finzione teatrale, i due principi – di complementarità e d'indeterminazione – sono sempre in agguato e tutto ciò che rimane del passato sono solo semplici *drafts*. Così come davvero nelle loro vite, anche sulla scena la memoria del fisico tedesco, come peraltro quella di Bohr, è ingannevole e nessuno di loro è in grado di stabilire con precisione cosa accadde veramente. Nelle loro varie rievocazioni non c'è accordo nemmeno su quando e dove avvenne l'incontro – settembre o ottobre, nei pressi di casa Bohr o a Fælled Park – e neanche sulla lingua utilizzata in quella conversazione, se il tedesco o il danese (Frayn 2003: 145). Questi personaggi, rappresentati come fantasmi che ci parlano da un aldilà, ancorati a ricordi flebili e stretti nella morsa di un *loop* della memoria, rievocano certi personaggi beckettiani, in particolare i tre protagonisti di *Play (Commedia)*, dove altri due uomini e una donna sono condannati a ri-raccontare *ad infinitum* il loro passato. E se, come in Beckett, il tempo ciclico implica l'infinita ripetitività del dolore (non ultimo quello per la morte del figlio di Bohr, Christian, annegato in un incidente in barca con il padre che forse si sarebbe potuto evitare), porta anche con sé la necessità di tornare a ripercorrere un momento importantissimo per la storia della scienza e dell'umanità e, forse, anche la necessità di affrancarsi dalla tragedia di quella bomba atomica che entrambi hanno, se pure loro malgrado e in misura diversa, contribuito a realizzare.

Beckettiana, ma al contempo d'ispirazione scientifica, è anche la scenografia ideata da Peter J. Davison per l'allestimento nella duttile sala del Cottesloe del National Theatre; suggestiva e metaforica, presenta un palcoscenico circolare, bianco, asettico, all'interno del quale sono posizionate tre sedie metalliche<sup>13</sup>. Uno spazio in cui si muovono i tre personaggi secondo un movimento circolare che, mano a mano che il testo procede, finisce per evocare il movimento delle particelle all'interno di un atomo, come ci ricorda lo stesso regista Michael Blakemore in una sua comunicazione al simposio organizzato a New York in occasione del debutto<sup>14</sup>:

There are a number of walks that the characters take in the play. Of course, there is only a certain distance you can travel on a stage unless the motion is circular. But if it is a circle, you can go on a walk forever. I felt that if we had the actors moving rather

---

tuo amico. Sono un nemico dell'umanità, ma sono anche tuo ospite. Sono una particella ma sono anche un'onda».

<sup>13</sup> Un'immagine esemplificativa della struttura della scenografia in questo rispetto è recuperabile all'indirizzo [http://cono-scienza.fisica.unipd.it/pics/copen\\_lg.jpg](http://cono-scienza.fisica.unipd.it/pics/copen_lg.jpg) (ultima consultazione: 27/05/2013).

<sup>14</sup> Al simposio *Creating Copenhagen*, sponsorizzato da Ensemble Studio Theater / Alfred P. Sloan Foundation e dal Graduate Center of the City University di New York, sono intervenuti sia l'autore Frayn che il regista Blakemore.



like particles within an atom, there would be times when this could be instructive and other times when as a metaphor it could be quite interesting<sup>15</sup>.

Scenografia e coreografia visualizzano in termini molto concreti l'indeterminazione come una metafora potentissima che il drammaturgo utilizza per rileggere l'incontro del 1941 e che funziona a vari livelli. Personaggio/particella che si muove all'interno di uno spazio/atomo, nelle mani di Frayn lo scienziato diventa esso stesso oggetto d'indagine. Non è un caso che più recensioni abbiano interpretato lo spazio scenico anche come un laboratorio scientifico o un'aula universitaria con gli studenti/spettatori seduti tutti intorno; è anche interessante che le scene firmate da Giacomo Andrico per la produzione italiana, approdata anche al Teatro Grassi di Milano con la regia di Mauro Avogadro<sup>16</sup>, prevedano lavagne nere che si aprono una dietro l'altra come quinte surreali, piene di una serie infinita di calcoli e formule matematiche che formalizzano i principi e i teoremi di cui si parla nel testo<sup>17</sup> – «una sorta di arena processuale», come la definì Franco Quadri in una recensione su «La Repubblica» ripresa nel programma di sala.

Heisenberg e Bohr diventano così anche il materiale umano da utilizzare per un esperimento scientifico – perché come tale definisce lo spettacolo il regista Michael Blakemore: «a sort of scientific experiment», una specie di esperimento scientifico dai risvolti a un tempo etici, morali e metateatrali (Blakemore 2000). Così come risulta impossibile determinare esattamente gli eventi all'interno dell'atomo, allo stesso modo nessuno dei due riesce a leggere i pensieri che attraversano la mente dell'amico, proprio perché l'essere l'uno sotto lo sguardo dell'altro vizia e altera irrimediabilmente reazioni e comportamenti reciproci. Il fatto che Bohr sospettasse Heisenberg di agire per conto dei tedeschi gli impedì di ascoltarlo con la dovuta attenzione, e, viceversa, il fatto che Heisenberg non abbia tenuto in debito conto i sentimenti anti-nazisti di Bohr rese la conversazione quasi impossibile:

---

<sup>15</sup> Blakemore 2000. «Nel testo i personaggi fanno numerose passeggiate. Naturalmente, su un palcoscenico si può viaggiare solo per una limitata distanza a meno che il moto sia circolare. Ma se è circolare, si può passeggiare per sempre. Sentivo che se avessimo fatto muovere gli attori come particelle all'interno di un atomo, ci sarebbero stati momenti in cui questo avrebbe potuto essere istruttivo e altri momenti in cui, come metafora, avrebbe potuto essere piuttosto interessante».

<sup>16</sup> La versione in scena al Teatro Paolo Grassi dal 14 ottobre al 2 novembre 2003 è frutto di una co-produzione tra css di Udine, Teatro stabile di innovazione del Friuli Venezia Giulia ed Emilia Romagna Teatro Fondazione di Modena. Regia di Mauro Avogadro, scene di Giacomo Andrico, costumi di Gabriele Mayer, con Umberto Orsini (Niels Bohr), Massimo Popolizio (Werner Heisenberg) e Giuliana Lojodice (Margrethe Bohr).

<sup>17</sup> Al link <http://www.chronica.it/public/uploads/2010/05/copenaghen2.jpg> è a disposizione un'immagine che ben illustra questo aspetto (ultima consultazione: 27/05/2013).

HEISENBERG: [...] We can't see the electrons inside the atom...

MARGRETHE: Any more than Niels can see the thoughts in your head, or you the thoughts in Niels's.

HEISENBERG: All we can see are the effects that the electrons produce, on the light that they reflect...<sup>18</sup>.

Un *gap* enorme si crea tra le ragioni che Heisenberg pensava l'avessero portato a Copenaghen e le ragioni che secondo Bohr avevano spinto l'amico da lui. Epistemologia delle intenzioni, ma anche, forse, sulla scia di Wittgenstein, una dimensione agonistica che, a teatro, non può che rimandare a Pinter.

L'impossibilità di conoscere le intenzioni investe anche e soprattutto la sfera individuale. C'è una riflessione di Bohr su Heisenberg che mi sembra particolarmente illuminante: «He sees me. He sees Margrethe. He doesn't see himself»<sup>19</sup>. Si tratta di una battuta che denuncia la difficoltà estrema di conoscere se stessi e individua in questa difficoltà e nella contemporanea urgente necessità di farlo le ragioni del viaggio di Heisenberg a Copenaghen. Heisenberg va a Copenaghen per avere un pubblico che lo ascolti e funzioni da specchio – uno specchio in cui riflettersi e in cui trovare, o ri-trovare, le proprie intenzioni:

BOHR: [...] To know what you are thinking yourself, you need a reaction from other people. That's why, in the end, Heisenberg goes to Copenhagen. To have an audience<sup>20</sup>.

Il ruolo del pubblico è certamente centrale nel testo di Frayn, in cui anche la relazione sala/scena viene letta alla luce del principio di indeterminazione di Heisenberg, con degli attori/particelle che ruotano intorno a un nucleo e degli spettatori/fotoni che, con la loro energia (energia prodotta, come sempre a teatro, dalle diverse reazioni del pubblico, dalle risate così come dal più assoluto silenzio) alterano l'azione scenica che è già stata messa a punto durante le prove:

Putting on a play itself is a sort of scientific experiment. You go into a rehearsal room, which is a sort of atom, and then a lot of these rather busy particles, the actors, do their work and circle around the nucleus of a good text. And then, when you think

---

<sup>18</sup> Frayn 2003: 62. «HEISENBERG: [...] Non possiamo vedere gli elettroni nell'atomo... / MARGRETHE: Non più di quanto Niels possa vedere i pensieri nella tua testa o tu i pensieri di Niels. / HEISENBERG: Tutto ciò che possiamo vedere sono gli effetti prodotti dagli elettroni, sulla luce che riflettono...».

<sup>19</sup> Ivi: 87. «Vede me. Vede Margrethe. Non vede se stesso».

<sup>20</sup> *Ibidem*. «BOHR: [...] Per sapere cosa si sta pensando, c'è bisogno di una reazione dagli altri. Alla fine, questo è il motivo per cui Heisenberg va a Copenaghen. Per avere un pubblico».

you're ready to be seen, you sell tickets to a lot of photons, that is, an audience, who will shine the light of their attention on what you've been up to. Then something very strange happens: the thing that you rehearsed in the rehearsal room and that you have seen a hundred times is put on a stage and a thousand pairs of eyes hit it and alter it. The energy an audience brings to it, the energy of their laughter and their rapt attention, changes what is there. This is something that Copenhagen, in fact, deals with<sup>21</sup>.

A teatro, come nella fisica quantistica e anche nella vita, ma a differenza di altri media, come ad esempio il cinema o la televisione, l'osservazione stessa altera necessariamente lo stato di ciò che si osserva. Come accade per la messinscena di *Copenhagen*, di fronte a un'audience teatrale la scienza può forse guardare se stessa in modo nuovo e, come in uno specchio, scoprire, o riscoprire, i propri doveri, scopi e limiti – e forse anche intenzioni, mai confessate o disattese. D'altro canto, è lo stesso palcoscenico che si presta ad essere utilizzato per una 'messa in scena' della scienza. Si pensi a come Heisenberg cerchi di spiegare il principio d'indeterminazione *in plain language* ricorrendo all'azione scenica. Muovendosi sul palco e interagendo con gli altri attori, comparse involontarie della sua 'prova', lo scienziato spiega come la posizione e la velocità di una particella non possano essere misurate contemporaneamente con precisione e come l'osservazione alteri necessariamente lo stato della particella che si sta osservando:

Heisenberg: Plain language, plain language! [...] Listen! Copenhagen is an atom. Margrethe is its nucleus. [...] Bohr's an electron. He's wandering about the city somewhere in the darkness, no one knows where. He's here, he's there, he's everywhere and nowhere. Up in Fælled Park, down at Carlsberg. Passing City Hall, out by the harbour. I'm a photon. A quantum of light. I'm despatched into the darkness to find Bohr. And I succeed, because I manage to collide with him... But what's happened? Look – he's been slowed down, he's been deflected! He's no longer doing exactly what he was so maddeningly doing when I walked into him!<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Blakemore 2000. «Allestire uno spettacolo è una specie di esperimento scientifico. Si entra in una sala prove, che è una specie di atomo, e molte di queste particelle piuttosto indaffarate, gli attori, fanno il loro lavoro e circolano intorno al nucleo di un buon testo. E allora, quando pensi che sei pronto per essere visto, vendi i biglietti a molti fotoni, cioè, gli spettatori, che brilleranno della luce della loro attenzione per ciò che hai realizzato. Poi accade qualcosa di molto strano: la cosa che hai provato nella sala prove e che hai visto un centinaio di volte è in scena e un centinaio di occhi la colpiscono e la alterano. L'energia del pubblico, l'energia delle sue risate e dell'attenzione estatica, cambia ciò che è lì. Di questo, in effetti, tratta *Copenhagen*».

<sup>22</sup> Frayn 2003: 68s. «Linguaggio semplice, semplice! [...] Ascoltate! Copenaghen è un atomo. Margrethe è il suo nucleo. [...] Bohr è un elettrone. Egli vaga per la città nel buio, nessuno

Si tratta di un'esemplificazione sulla scena che serve a rendere in modo molto concreto il principio fisico in questione – un tentativo di fornire in modo molto pragmatico una chiave di lettura del dramma e dell'enigma al suo centro ma anche, soprattutto, di accorciare le distanze tra questa materia, decisamente ostica, e un pubblico di non addetti ai lavori. Un'esemplificazione ancora più chiara e suggestiva la si trova nella versione televisiva diretta da Howard Davies nel 2002, grazie all'utilizzo delle luci di Heisenberg, interpretato da Daniel Craig.

## 2. DALLA REALTÀ ALLA FINZIONE, E RITORNO

Dopo il debutto di New York, dietro le quinte, il figlio di Heisenberg, Jochen, ricorda al drammaturgo: «of course, your Heisenberg is nothing like my father»<sup>23</sup>. Ovviamente l'osservazione ci ricorda la difficoltà di rappresentare nella finzione letteraria un personaggio realmente esistito e allo stesso tempo esplicita il tentativo del drammaturgo di dare voce a idee e sentimenti inespressi o dei quali lo stesso personaggio non aveva sufficiente consapevolezza. Diventa da questo punto di vista lecito per Frayn dotare Heisenberg di battute e intenzioni sconosciute forse a lui stesso e ricostruibili invece a partire dal dibattito intorno alla sua persona e soprattutto dalle biografie a lui dedicate – tutte fonti che Frayn presenta e discute nel suo *postscript* (Frayn 2003: 95). Dopo aver studiato e meditato a lungo sulla questione e aver acquisito notevole competenza scientifica sui principi fisici al centro del testo, Frayn ha deciso di provare a spostare le simpatie del pubblico da Bohr, generalmente considerato come «il più amato fisico teorico del xx secolo» (Segrè 2012: 11), verso Heisenberg, la cui immagine è stata offuscata in modo per alcuni irrimediabile dall'acquiescenza al regime nazista e dal suo ruolo di comando nel progetto nucleare tedesco durante la guerra. D'altro canto, nell'ultimo *draft* messo in scena dai suoi personaggi Frayn ribalta completamente la questione e fa dire a Bohr che l'amico Heisenberg «never managed to contribute to the death of one single solitary person in all [his; M.C.] [...] life», laddove egli giocò «a small but helpful part in the deaths of a hundred thousand people»<sup>24</sup>.

---

sa dove. È qui, è lì, è dappertutto e da nessuna parte. Su in Fælled Park, giù a Carlsberg. Passa City Hall, fuori vicino al porto. Io sono un fotone. Un quanto di luce. Vengo mandato nel buio a cercare Bohr. E ci riesco, perché riesco a urtarlo... Ma cosa è successo? Guardate – lui è stato rallentato, è stato deviato! Non sta più facendo esattamente ciò che stava furiosamente facendo quando mi sono imbattuto in lui!».

<sup>23</sup> Ivi: 137. «[...] ovviamente il tuo Heisenberg non ha niente a che vedere con mio padre».

<sup>24</sup> Ivi: 91. «[...] mai, in tutta la [sua] [...] vita, contribuì alla morte di una sola singola persona»; «[...] una parte piccola ma utile nella morte di migliaia di centinaia di persone». L'occupazio-

È interessante notare come la versione dei fatti offerta da Frayn non sia passata inosservata alla comunità scientifica internazionale e come i personaggi della finzione dialoghino vivacemente con quelli della realtà in un duplice movimento. Da un lato, le voci dei due scienziati sono state catturate dalle loro memorie e biografie e gettate sulla scena; dall'altro, i personaggi di Frayn hanno ridato voce, *off-stage*, ai due scienziati e dato la parola a questi 'spiriti del passato', fuori dalla finzione. Quando *Copenhagen* debutta nel 1998, l'incontro del 1941 è ancora oggetto di dibattito ed è proprio il successo del testo di Frayn a riaccendere i riflettori sulla questione fino al punto da spingere la famiglia Bohr, nel febbraio 2002, a pubblicare sul sito dell'Archivio Niels Bohr le diverse bozze di una lettera di Bohr indirizzata ad Heisenberg, mai spedita, che il fisico danese scrisse a partire dal 1958 e che revisionò più volte fino alla data della sua morte nel 1961<sup>25</sup> – una lettera a sua volta in qualche modo sollecitata da un resoconto di Heisenberg al giornalista e romanziere Robert Jungk<sup>26</sup> e custodita presso il medesimo archivio che, secondo le intenzioni della famiglia, avrebbe dovuto divulgarla solo nel 2012. In quella lettera la testimonianza di Heisenberg pubblicata nel volume di Jungk (1956, edizione inglese del 1958) viene smentita con fermezza dalle parole di Bohr, che ribadisce di ricordare con grande chiarezza ogni parola di quel loro incontro come anche l'impegno e la determinazione dell'amico nel progetto atomico tedesco<sup>27</sup>. Ma le vicende che annodano realtà e finzione non si esauriscono lì, dal momento che le voci del teatro e della finzione sollecitano nuovamente quelle della storia quando, nel 2002, il direttore

---

zione tedesca della Danimarca nel 1943 costrinse Bohr a fuggire negli USA, dove prese parte al Progetto Manhattan, presso il Los Alamos Laboratory in Nuovo Messico, che realizzò quelle armi nucleari che distrussero Hiroshima e Nagasaki pochi anni dopo. Scrive Frayn nel *post-script* (2003: 136): «Let me make it absolutely unambiguous: my Heisenberg is saying that we do have to make assessments of intention in judging's people's actions. (The epistemology of intention is what the play is about!) He is saying that Bohr will continue to inspire respect and love, in spite of his involvement in the building of the Hiroshima and Nagasaki bombs; and that he himself will continue to be regarded with distrust in spite of his failure to kill anyone».

<sup>25</sup> Le varie versioni di questa lettera sono pubblicate sul sito del Niels Bohr Institute, [www.nbi.ku.dk](http://www.nbi.ku.dk). Cfr. <http://nba.nbi.dk/papers/introduction.htm> (ultima consultazione: 27/05/2013).

<sup>26</sup> L'esistenza di queste lettere fu rivelata nel corso del convegno organizzato presso il Niels Bohr Archive nel settembre 2001, *Copenhagen and beyond: Drama meets history of science*, sponsorizzato dal Ministero Danese per la Ricerca, dalla Facoltà di Scienze Naturali dell'Università di Copenaghen e dalla fondazione Carlsberg. Cfr. <http://www.nba.nbi.dk/files/seminars.html#copsem> (ultima consultazione: 27/05/2013).

<sup>27</sup> «I think that I owe it to tell you that I am greatly amazed to see how much your memory has deceived you... Personally I remember every word of our conversation [...] I also remember quite clearly our conversation [...] where, in vague terms you spoke in manner that you could give me the firm impression that, under your leadership, everything was being done in Germany to develop atomic weapons and that you said that there was no need to talk about details since you were completely familiar with them and had spent the past two years working more or less exclusively on such preparations». Frayn 2003: 140.

dell'Archivio Werner Heisenberg di Göttingen, Helmut Rechenberg, rivelò l'esistenza di un'altra lettera inedita, quella scritta da Heisenberg alla moglie nei giorni del suo soggiorno a Copenaghen (Fraysn 2003: 146-148); una lettera che non contribuisce a dissipare le incertezze intorno all'incontro, benché apra un nuovo scenario che ne ridimensiona l'importanza, ridistribuendo la fatale conversazione tra i due fisici, che fino a quel momento si era assunto fosse durata non più di dieci minuti, sui tre giorni di soggiorno del fisico tedesco a Copenaghen.

Senza addentrarmi nell'analisi di tutti questi ulteriori documenti, concludo segnalando come davvero *Copenhagen* funzioni come un modello esemplare di collaborazione tra scienza e teatro, capace di sollecitare un dialogo vivacissimo e serrato tra le due: da un lato, non solo il teatro chiede aiuto alla scienza (nel *postscript* al testo Fraysn annovera gli scienziati che gli hanno offerto suggerimenti in fase di scrittura e che hanno scritto dopo il debutto per segnalargli errori o imprecisioni), ma anche rinnova il suo linguaggio drammatico appropriandosi di principi scientifici; dall'altro, la scienza prende spunto dalla finzione e, come in uno specchio, si interroga, si ripensa e, forse, si re-inventa.

## Bibliografia

- Blakemore M., 2000, *From Physics to Metaphysics and The Bomb*, «The New York Times» 09/04/2000 – <http://www.nytimes.com/2000/04/09/theater/theater-from-physics-to-metaphysics-and-the-bomb.html?n=Top/Reference/Times%20Topics/Subjects/T/Theater&pagewanted=2> (ultima consultazione: 27/05/2013).
- Fraysn M., 2003, *Copenhagen*, London, Methuen Student Edition. (1998)
- Jungk R., 1958, *Brighter Than a Thousand Suns: A Personal History of the Atomic Scientists*, trans. J. Cleugh, New York, Harcourt Brace Jovanovich. (Ed. orig.: *Heller als tausend Sonnen. Das Schicksal der Atomforscher*, Stuttgart, Scherz & Goverts, 1956; ed. it.: *Gli apprendisti stregoni: storia degli scienziati atomici*, trad. di P. Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1958)
- Kahan M., 2000, *Michael Fraysn*, «BOMB» 73 – <http://bombsite.com/issues/73/articles/2348> (ultima consultazione: 27/05/2013).
- Powers T., 1993, *Heisenberg's War: The Secret History of the German Bomb*, Boston, Little, Brown & Company.
- Rocamora C., 2000, *Scientific Dramaturgy*, «The Nation» 05/06/2000.
- Segrè G., 2012, *Faust a Copenaghen. Lotta per l'anima della fisica*, trad. di D. Santoro, Milano, Il Saggiatore. (2009) (Ed. orig.: *Faust in Copenhagen. A Struggle for the Soul of Physics*, New York, Viking, 2007)
- Shepherd-Barr K., 2006, *Science on Stage. From Doctor Faustus to Copenhagen*, Princeton University Press.

Wroe N., 1999, *A serious kind of joker*, «The Guardian» 14/08/1999 – <http://www.guardian.co.uk/books/1999/aug/14/costabookaward.bookerprize1999> (ultima consultazione: 27/05/2013).





## ABSTRACTS IN ENGLISH

**Carlo Pagetti:** *H.G. Wells' Scientific Romances: Variations on the theme of the Darwinian scientist* (21-32)

The status and the figure of the 'man of science' dramatically change throughout the XIX century, especially after Darwin's epistemological revolution. At the end of the Victorian Age, in his early *Scientific Romances*, H.G. Wells, formerly a disciple of T.H. Huxley at the Imperial College, London, challenges the Faustian, darkly romantic side of the scientist and captures a more 'modern', basically Darwinian, controversial image of the scientific *seeker*, as the new hero/victim caught in the interplay of powerful economic and ideological pressures de-structuring the *fin-de-siècle* bourgeois world. While the knowledge achieved by the Wellsian scientist/explorer turns out to be faulty and ephemeral, his role as a product of the rising popular culture – a figment of the technological imagination – leads the main characters in Wells' *Scientific Romances* towards the ultimate defeat and obliteration of their most human values.

Thus, paradoxically, the Wellsian man of science reverts either to the parody of a new Ulysses (The Time Traveller, Cavor) or to a horrifying alien creature: the cannibalistic Morlock, the invisible Man, the cruel Vivisectionist, the ruthless Martian invader, the passive but unyielding Selenites...

**Elda Garetto:** *From Bazarov to Lysenko. Physicians and biologists in Russian literature between the nineteenth and the twentieth century* (33-40)

The paper aims to investigate some connections between scientific development in Russia and the image of the scientist in Russian literature. Among the different scientific areas, special focus will be drawn on medicine, biology and natural sciences. The development of medicine studies and the social role of the medical profession seem to proceed almost in parallel with the representation of physicians in Russian literature. At the beginning of the nineteenth century knowledge of the medical science is still primitive: the propensity to vodka is stronger than the Aesculapian commitment, inspiring very low confidence in a wide community of writers and literary characters, from Pushkin to Gogol.

The first character who takes the medical profession seriously, in spite of his nihilist attitude, is Turgenev's Bazarov, who is also well-known for his confidence in 'frogs', i.e. in scientific experiments. Such a radical change in the representation of the medical personnel reflects the significant improvement of Russian education in medical sciences, fostered by some outstanding personalities like Nikolai Pirogov, Ivan Sechenov, and Ivan Pavlov.

From Bazarov to Bulgakov's professor Preobrazhensky to Bogdanov's *inzhener Menni* with his theory on blood transfusions, the medical profession is strongly linked with its experimental component, which in a wider sense is connected to the specific reception of the theories of Darwin and Marx in Russia. In this operation some central figures of the Russian radical *intelligentsia* are involved: Dmitry Pisarev, the main promoter of a special adapted version of Darwinism and Chernyshevsky, who rejected part of Darwin's theory, considered too violent, for the sake of a good and optimistic science. From the second half of the nineteenth century to the great experiment of Russian bolshevism, science and ideology will be forced to walk arm in arm, with the latter always prevailing over the scientific method.

If the case of Lysenko-Michurinism is the best known tragic example of this union, through characters of Bulgakov's Sharikov and the Brothers Strugatsky's clones Prof. Vybegallo and others, Russian Literature presents an even wider and more astonishing scenario, where the research on brain reflexes carried out by great scientists like Sechenov and Pavlov seems to be part of a broader experiment on the entire population of the Soviet Union.

**Danilo Manera:** *From Gómez de la Serna to Martín-Santos, with a detour through genre fiction. The few and unsuccessful scientists of twentieth-century Spanish literature* (41-54) Scientists aren't very popular main characters in twentieth-century Spanish novels and failure seems to be their most defining trait. The two foremost figures among them are Alfredo, from *El dueño del átomo* (1926) by Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), and Pedro, from *Tiempo de silencio* (1962) by Luis Martín-Santos (1924-1964). The first one fits perfectly in the brilliant imaginative world created by Gómez de la Serna, to whom we owe the introduction of avant-garde aesthetics in Spain, while the other one is the protagonist of a masterpiece that undermined the prevailing flat prose under the Francoist regime. Further examples of that kind of characters can also be found in early twentieth-century genre fiction, particularly in Antonio Zozaya's (1859-1943), Rafael López de Haro's (1876-1967) and Alonso Hernández Catá's (1885-1940) works, and even in some writings of the greatest Spanish scientist of that time, the histologist Santiago Ramón y Cajal (1852-1934). Finally, few other sharp profiles of scientists emerge from Spanish science fiction and cinema (Berlanga, Fesser, Amenábar, Almodóvar, Maíllo).

**Nicoletta Vallorani:** *Creatures. Doctor Faustus from Moreau to von Sasser* (57-69)

My work attempts to reframe some of the major themes related to Darwinian science, grounding the critical approach in Foucault's notion of docile body and Beer's interpretation of the evolutionary theory. The analysis concerns two novels – *The Island of Dr Moreau* (H.G. Wells, 1896) and *The Butt* (Will Self, 2008) – that, though far apart in time, show several contiguities. For one thing, they develop around a protagonist that closely replicates, with minor differences, the same model of scientist. Secondly, the two stories also imply an obsessive, morbid and often cruel relationship between a scientist and his creatures. In both cases, in fact, the plot describes the process through which a man of science actually subjugates weak creatures that he deems as inferior and therefore deserving guidance. These creatures seem to acquire a double status: they are the victims of the scientist's *hybris*, but also the results of some extreme experiments. This being so, they ideally combine, in their own body, the tension towards an orderly articulation of the scientific creation and the anarchic freedom of nature. It is my position that these critical issues can effectively be seen at work comparing Wells's *The Island of Dr Moreau* and Self's *The Butt*, focusing on the figure of the scientist as a shared paradigm, borrowing much from Goethe's *Faust* but also from its revision in Valéry's *Mon Faust*.

**Francesca Ripamonti:** *Victor Frankenstein, or modern Prometheus in twentieth-century cinema* (71-84)

Inspired by a literary challenge aimed at devising a dreadful and terrifying story, *Frankenstein: or the Modern Prometheus* (1818) has gone far beyond the early intentions of Mary Shelley, its young author. Often mistaken with his creature, doctor Victor Frankenstein is not only modelled on the *cliché* of the mad scientist, but he also introduces the issue of the gap between ethics and science. The aim of this study is to analyze some of the numerous 20<sup>th</sup> century film adaptations proposing the profile of Victor Frankenstein as a man of science, with a view to highlighting which aspects of the scientist stick to Mary Shelley's writing and which, instead, are re-adapted from her original version.

**Nicoletta Brazzelli:** «You are a Columbus of Science who has discovered a lost world»: A scientist-explorer in Arthur Conan Doyle's *The Lost World* (85-96)

In *The Lost World* (1912) Arthur Conan Doyle creates the eccentric Professor Challenger, a late Victorian Darwinian scientist, who explores a 'lost world' on an isolated plateau of the Amazonian forest, peopled by astonishing creatures belonging to the prehistoric past. As a zoologist and anthropologist, Challenger is determined to find evidence of the origins of humankind, but he is also interested in the exploration of the unknown areas of Brazil the British wanted to acquire. Adventure story and

science fiction are employed by Conan Doyle as a vehicle in order to develop expansionist colonial fantasies. Conan Doyle's work is projected onto a specific geographical area – South America – and, at the same time, provides his readers with a highly imaginative and anachronistic setting. At the centre of *The Lost World*, Challenger's adventures show that at the beginning of the xx century Darwin's theories and ideas permeated British culture, generating a deep sense of anxiety. In this sense, Professor Challenger is a remarkable figure conveying how late Victorian culture conceived and represented the role of the explorer-as-scientist in the context of a popularized vision of the empire.

**Maria Luisa Roli:** *Archaeology of science and history of progress in H.M. Enzensberger's Mausoleum* (97-108)

In the 1970s H.M. Enzensberger revises the tradition of the *Porträtgedicht* and of the philosophical poetry (*Gedankenlyrik*) in his collection of ballads *Mausoleum*, where he draws the biographies of many protagonists of mankind's history. They belong to different fields: politics, art, philosophy, but most of them are inventors and scientists. Enzensberger shows the discrepancy between the achievements of scientific research and the aptitude for life or the dark sides of these personalities. In the wake of Benjamin's, Adorno's and Foucault's theories about history he aims at demonstrating that progress and regression come together. Progress can also lead to barbarism and catastrophe.

**Moira Paleari:** *Durs Grünbein's scientists. The poetical (de)construction of Galileo Galilei and René Descartes* (109-121)

My paper focuses on the figure of the scientist in Durs Grünbein's work and aims at analyzing it proceeding from the modalities of representation of Galileo Galilei and René Descartes in the following texts: the essay *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen* (1993), the lyric epos *Vom Schnee oder Descartes in Deutschland* (2003) and the 'expository prose' *Der cartesische Taucher. Drei Meditationen* (2008).

I examine how the relation between poetry and natural sciences, which plays a central role in Grünbein's so called «biological lyric», emerges in the representation of the scientist. Grünbein explores Galilei and Descartes especially in their relation to the poet working out semantic and linguistic analogies and dissimilarities between the poet and the scientist. Galilei is characterized in his limitations as a man who measured Dante's hell just through geometrical rules and physical principles, without considering the importance of poetic imagination to understand the world. On the contrary, Descartes is represented as the one who believed not only in physical sciences, but also in the necessity of the spiritual activity of the ego and in the power of vision and imagination – which places

him near the (contemporary) poet, who is a seeker of *Erkenntnis*, of 'intuitional knowledge'.

**Alessandro Vescovi:** *Deconstructing a colonial scientist. Amitav Gosh's The Calcutta Chromosome* (123-131)

Amitav Ghosh's postcolonial science fiction *The Calcutta Chromosome* is a rewriting of Ronald Ross's memoir. The novelist deconstructed the self-aggrandizing autobiography of the English scientist proposing an alternative explanation for his findings on malaria. Thus the novel foregrounds the role of the subalterns who have worked in Ross's entourage and indirectly points out the invisible connection between the colonial project and western epistemology. Nor is the role of the colonial scientist relegated to the Nineteenth century: by juxtaposing the XIX and the XXI century, Ghosh's novel shows how the public persona of the scientist has retreated into a more liquid 'system', whose front-man is no longer a human being, but a modern supercomputer.

**Liana Nissim:** *Learned and guilty: Doctors and chemists in the novels of Quebec writer Hubert Aquin* (135-148)

This essay focuses on two novels by the Quebecois author Hubert Aquin (1929-1977), *Trou de mémoire* (1968) and *L'antiphonaire* (1969), in which doctors and chemists are the main characters and the writing heroes at the same time. Setting aside the great structural and thematic topics of these two novels that the critics have long studied, it appears that the medical and the pharmaceutical discourse pervasively affects the style. This essay analyses the many reasons why this medical-pharmaceutical erudition is so developed in the text; both main characters show indeed a proud superiority, which they achieved thanks to their skills as scientists and meant to defeat their condition of overshadowed men. Nevertheless, they are going to reenter the same condition at the very moment when a catastrophic event takes place. So they try to reestablish the same equilibrium by means of creative writing, which eventually turns out to be a very difficult task leading them to a nonsensical, encyclopedic ostentation. Behind this mask of erudition, the so called (by Aquin) «fatigue culturelle du Canada français» pops out inexorably, a despairing condition that, in the worst case, leads to suicide.

**Marco Modenesi:** *Megalomania and medical power in Thierry Jonquet's novels* (149-159)

Thierry Jonquet (Paris, 1954-2009) specialized in thriller and crime novels with political and ethical themes such as reflections on how Medicine tend to exceed reasonable boundaries in the exercise of its powers. This essay focuses on the definition of some figures of doctors who show this dark side of Science and its multiple facets and it underlines also the condemnation that Jonquet inserts in his works, thanks to a deep renewal of detective story.

**Chiara Maria Buglioni:** *Seeing with one's own eyes. Thomas Bernhard's The Ignoramus and the Madman as autoptic examination (161-172)*

This article examines the role of science and medicine in Thomas Bernhard's second drama, *Der Ignorant und der Wahnsinnige* (1972). It first analyzes the doctor's attitude towards the other characters and scientific examination: through his rambling talk the pathologist performs an imaginary post mortem, trying to comprehend and control existence, as well as to fix his own identity. On the one hand, the doctor creates a parallelism between artistic perfection, inhuman machinery and dead body; on the other hand, he presents himself as a kind of artistic figure who idealizes his social role and wants to realize a total/totalizing project. Such an illusion unravels the doctor's desire to mitigate his world-weariness. For this reason, in spite of his methodological rigor, the pathologist is unable to find out the 'nature of things', the cause of the mortal disease which affects any rational mind. The article goes on to argue that the obsessive-maniac doctor in the play is the key-figure epitomizing the author's meta-theatrical reflection.

**Marco Canani:** *Bridging the gap between «The Two Cultures»: Doctors as authors and characters in A.J. Cronin's fiction (1896-1981) (173-184)*

In his Rede Lecture on *The Two Cultures* (University of Cambridge, 1959), the scientist and novelist C.P. Snow denounced the «sheer loss» caused by the polarization of sciences and humanities in twentieth-century western society. For Snow, the academic system is responsible for both the difficulty to train a modern and adequately skilled ruling class and the lack of a place where both cultures may meet and cross-fertilize each other. Already in the nineteenth century, however, English fiction seems to have attempted to bridge this gap and reconcile scientific progress and mainstream culture.

In the 1930s, the debate concerning the efficiency and the costs of the healthcare system, and the project of the National Health Service in Great Britain drew the attention of the public to medicine as a branch of science having a tangible impact on everyday life. Such aspects are investigated in the fiction of a number of physician writers. This essay focuses on Archibald Joseph Cronin (1896-1981) and his bestselling novel *The Citadel* (1937), which contributed to the coeval debate on the foundation of the NHS, while Cronin's last work, *Doctor Finlay of Tannoehbrae* (1978), portrays a 'postmodern' healthcare provider who recognizes the importance of both scientific knowledge and public aid. The essay explores the works of Cronin as one of those physicians who, by becoming literary authors, popularized medical fiction as a genre. Its focus lies on the portrayal of doctors who, by acknowledging the importance of professional ethics, depart from the Faustian cliché of the scientist and provide a place where 'soft' and 'hard' sciences meet.

**Francesca Orestano:** *Snitter, Rowf and other animals: Science and cruelty in Richard Adams's The Plague Dogs (185-200)*

The essay focuses on the history and debate on vivisection, offering an account of the first dawning of humane feelings toward animals during the xviii century, as in Hogarth's *Four stages of cruelty*; it then moves to the foundation of associations for the protection of animal rights, such as RSPCA, NAVS, and finally IAAPEA, and the Victorian debate which cast scientific research against the practice of vivisection. The culminating episode was the story of the Brown Dog, and the riots that took place in London, in 1907, when medical students from London University destroyed the monument placed in memory of a vivisectioned terrier dog in Battersea Park. The core of the essay is provided by the analysis of the novel by Richard Adams *The Plague Dogs* (1977) in which Adams builds the story of two dogs who manage to escape from the laboratory where they undergo cruel experiments and surgery. The setting of the story is the sacred ground of the Lake District, ironically a nature sanctuary. Realistic hints, such as the names and action of renowned animal activists and naturalists (Brigid Brophy, Peter Scott, Ronald Lockley) set the story at the core of the recent debate on vivisection. Following the two dogs in their pilgrimage, Adams also shows how newspapers and the media can exploit the news, and involve the Army and the Ministry, by suggesting that the dogs are contaminated with the plague. The happy ending follows, while the issue of vivisection is still the object of future debate, insofar as the author does not provide a solution to it, but just releases the two dogs from their painful captivity.

**Raffaella Vassena:** *The scientist-philosopher and the revolutionary soldier in Aleksey Tolstoy's Aelita (1922-1923): From novel to film (203-215)*

For a long time Soviet critics used to have classified A.N. Tolstoy's novel *Aelita* (*The Decline of Mars*, 1922-1923) as a milestone of Soviet Science Fiction, and its character Gusev as the prototype of the 'new Soviet man' of the Thirties. Such statements need some readjustments, especially if considering the peculiarities of Soviet Science Fiction. Throughout the years *Aelita* underwent several revisions, aimed at adapting the novel to the ideological requirements of the new Soviet literature. These revisions had as their main object the characters of engineer Los' and former Red Army soldier Gusev. Vassena analyses these characters in the earlier version of 1923, in their evolution through the later versions of the novel, and in Ja.A. Protazanov's film *Aelita* (1924) (to which Tolstoy contributed as one of the script authors), and suggests that Tolstoy's understanding of Russian post-revolutionary reality was more complex than Soviet critics postulated, and that the main interest of *Aelita* lays in its inner contradictions and polyphonic texture.

**Camilla Storskog:** «*Not even our innermost thoughts are our own*»: *The scientist in the hands of power in Karin Boye's Kallocain (1940) (217-228)*

Karin Boye's sci-fi novel *Kallocain* (1940), set in a near-future dystopia, is one of the great Swedish classics of the 20<sup>th</sup> century. This essay explores the portrayal of the scientist, and the representation of scientific discovery in the text, as a response to the international order in the years of the Second World War and in relation to recurring archetypes of scientists in fiction.

A fictitious character and a research chemist, the protagonist Leo Kall is helpless in the hands of powerful authorities, unscrupulous in his pursuit of professional advancement and inhuman in his personal relationships. While Kall starts fearing his own anticonstitutional emotions and his invention – the mind-reading drug kallocain used by the state against dissidents – the novel engages in a discourse regarding man's free will and the freedom of scientific research. As a model citizen, can Kall allow himself to come into contact with his innermost feelings? Can he, as a scientific researcher, be held responsible for what use the authoritarian state makes of his invention? Is he in control of his creature?

Ultimately, and in view of the fact that *Kallocain* is a secret memoir, written in the first person by the imprisoned Leo Kall, the article also wishes to discuss the questions that the novel poses on the relationship between science and literature. A chemist and a prisoner in a world where art has disappeared, Kall experiences a hitherto unfelt sense of freedom through his autobiographical writing.

**Luca Bernardini:** *Between tradition and futurology: Scientists in Stanisław Lem's works (229-244)*

Although several important scientists were born in Poland, no major Polish literary work has ever been devoted to such characters as Mikołaj Kopernik or Maria Skłodowska Curie. The Polish Romantic poet Adam Mickiewicz, who could have possibly proclaimed a sort of interdict on the literary treatment of 'hard sciences', is at the same time the author of the first Polish attempt of a sci-fi novel. Even when, in the age of Positivism, scientists had attained their greatest social prestige, Polish literature failed to provide readers with a convincing portrait of a man of sciences, as the novel *Lalka (The Doll)* by Bolesław Prus attests. After the Second World War, the involvement of German science in the development of extermination techniques caused a new surge of mistrust, as far as the character of the scientist was concerned in Polish literary production. The assessed need for a new literature centered on scientific thinking, proclaimed at the Congress of the Polish Writers Union held in Szczecin in January 1949, resulted in several 'social realistic' literary works by – among others – Stanisław Lem, Poland's most acclaimed sci-fi writer. Lem's literary debuts are marked by a stress on the importance of scientific thinking as an instrument to overcome Poland's attitude to-



wards an irrational, 'romantic' way to interpret reality. From the very beginning of his literary career, Lem provided ample evidence that he was not interested in any pseudo-sciences prompted by ideological agendas, like Lysenko's 'contributions' to biology, but only eager to foresee the future on the basis of a deeper knowledge of every field of modern science. Some of his anticipations – such as his belief that the acquisition of knowledge is sometimes an act of violence, or that the accumulation of data could bring science to a state of entropy – have turned out to be totally reliable. Stanisław Lem has never nurtured a naive belief in the redeeming role of science, but has always expressed his conviction that the task of science is to find out what we do not know, in order to establish what we will know tomorrow. In this, Lem can be regarded as one of the true inheritors of the traditions of European Enlightenment.

**Liudmila Chapovalova:** *Between imagination and reality: The Russian scientist in Mikhail Bulgakov's works* (245-254)

The main characters of M. Bulgakov's fantasy tales (*Fatal Eggs* and *Heart of a Dog*, 1925) are two scientists who manage to achieve outstanding results, even if the consequences of their daring experiments end up being dramatic and dangerous. There are two levels of narration: reality and fantasy; real and metaphorical-philosophical, which are closely linked together. Thanks to the use of grotesque, real life is more phantasmagorical than any wildest dream, while the fantastic dimension is perceived as a real possibility. These works are full of satirical elements, where important ethical questions in science are dealt with. Those are issues that remain relevant even today.

**Paola Bozzi:** *Einstein's rocky picture show. Siegfried Lenz's Einstein überquert die Elbe bei Hamburg* (255-266)

In his short story, Siegfried Lenz explores the possibilities of language, time, and the different art forms through a photograph of a ferry crossing the Elbe near Hamburg. The «snapshot to be read», as the author calls it, relates the «unexpected suspension» of time and space caused by the appearance on it of an old man with a slouch-hat, long grey hair, and a pipe, who seems to control flow and movement and who turns out to be Albert Einstein. Instantly recognizable, like Charlie Chaplin's Little Tramp, the embodiment of pure intellect, the genius among geniuses is here, ironically, a magician. His thaumaturgic presence reminds us of the existence of «certain uncertainties in what we perceive and say». Playing with the theory of relativity, Lenz experiments with writing and transfers Einstein's space-time continuum into a language-time continuum. Thus, the reader is invited to enter into the photograph and become aware of its limits.

**Franz Haas:** *University, mediocrity, unhappiness. Daniel Kehlmann's tormented scientists* (267-273)

The Austrian writer Daniel Kehlmann (born in 1975) has achieved worldwide fame with the novel *Die Vermessung der Welt* (2005), whose main characters are two scientists: the mathematician Carl Friedrich Gauß and the explorer Alexander von Humboldt. But well before this success other scientists, mostly tormented, populated the works of Kehlmann, for example mathematicians in the novels *Mahlers Zeit* (1999) and *Der fernste Ort* (2001). And because in German language (and for the Germans) even those who deal with literature and art are 'scientists', here are two more examples mocked by Kehlmann: the 'Literaturwissenschaftler' in the story *Unter der Sonne* (1998) and the 'Kunstwissenschaftler' in the novel *Ich und Kaminski* (2003). This analysis deals with the stature and psychological distortions of all these characters, focusing on the 'scientists' in Kehlmann's lesser-known books, almost leaving aside the novel *Die Vermessung der Welt*.

**Alessandra Goggio:** *Science and literature in Daniel Kehlmann's Die Vermessung der Welt* (275-285)

This short essay constitutes an attempt to investigate the connections between literature and science that are developed in Daniel Kehlmann's novel *Die Vermessung der Welt* (2005, *Measuring the World*). First of all, our aim is to examine how, using the example of the biographies of two of the most distinguished German scientists, Alexander von Humboldt and Carl Friedrich Gauß, the author tries to merge together science and literature, that is to say two very different fields of human knowledge, thus creating a complete depiction of the German world at the beginning of the nineteenth century. To meet this target, Kehlmann confers literary features on the two protagonists of the novel, which makes them stand out as representatives of two very important literary tendencies, that is to say, Weimarian classicism and German romanticism. Having analysed how the scientific methods of Humboldt and Gauß can be seen as metaphors for these two literary trends, our paper will move on to investigate the role of science and literature in this particular novel and the author's attitude towards them. Furthermore we will point out how the choice of the scientist as the protagonist of a narrative work contains a meta-reflection on the role of the author as the real measurer of the surrounding reality.

**Marco Castellari:** *«Praised be doubt!». Scientists in Bertolt Brecht's works* (289-314)

With its increasingly topical three versions between the 1930es and 1950es, Brecht's drama *Life of Galileo* stands out in twentieth-century theatre as the utmost example of questioning the relationship between science, dominating discourse and political power, the moral and social responsibility of the scientist, and the role of the intellectual as a whole in times of dictatorship, war and cold war. The Italian mathemati-

cian, physicist and astronomer of the 17<sup>th</sup> century is in Brecht's *Historie* a deliberately ambiguous mixture of grounders of modern scientific method (Descartes, Bacon, Galileo himself and others) and contemporary scientists in the crunch of their time, from Bohr and Einstein up to Oppenheimer. As such, Brecht's full-blooded figure, varying between research and didactic enthusiasm, astute opportunism and blame-worthy cowardice, triumphed on world's stage in memorable productions and gave rise to a wave of heterogeneous scientist's plays in post-war theatre – in the German speaking context, for example, such apart responses to Brecht as Dürrenmatt's and Kipphardt's dramas.

The giant-like figure of Galileo led to disregarding the many other scientists appearing as central characters in Brecht's oeuvre, not only in minor works – at best, some figures have been paid attention as preliminary or accessory sketches of the famously multifaceted, repeatedly polished character (Bruno, Bacon, Einstein); others still await scholarly salvaging (Reed). The present analysis tries to reconsider these Brechtian scientists so as to reassess their relationship to the renowned Galileo, especially with regard to some corny critical commonplace, and to highlight the diverse range of Brecht's depiction of those men of science against the background of his pronouncedly interdiscursive aesthetics.

**Giulia Peroni:** *An Italian scientist on the Soviet scene: Brecht's Galilei at Lyubimov's Taganka* (315-328)

My paper presents the staging of Bertolt Brecht's *Life of Galileo* by Yuri Lyubimov, the artistic director of the Taganka Theatre. Lyubimov denies choosing this play for its *Verfremdungseffekt* only, i.e. that *epic theatre* method specially created by the German playwright. Rather, Lyubimov is more interested in the play's themes and potential expressive force. First of all, the theme of the scientist, forced to abjure by the authorities in order to survive peacefully, is interpreted by Lyubimov with a contemporary twist: the spectators immediately connect the play to the show trials of the years 1937-38 and to those faced by the writers Sinjavsky and Daniel.

Lyubimov's theatre is all characterized by provocation, which is still confirmed by his choice of starring the controversial singer and poet Vladimir Vysotsky in the play. The director of the Taganka Theatre tries to 'russify' the Brechtian piece, inserting songs and melodies well known to the audience so as to make them empathize with the narrated events and create a link with their contemporary world. He also inserts two choirs, elements which were totally absent in the original play, thus giving a classical dimension to the performance. However, what makes this a unique representation is Lyubimov's decision to stage three different endings, one after the other: the first two were actually written by Bertolt Brecht in different moments of his life, the last one, instead, is Lyubimov's own conclusion created to optimistically close the play.

**Alessandro Costazza:** *The dialectic of Enlightenment in the play In the Matter of J. Robert Oppenheimer*, by Heinar Kipphardt (329-347)

In his docudrama Kipphardt reworks the protocols of the 'security hearing' to which the nuclear physicist J. Robert Oppenheimer was submitted in 1954, at the height of the McCarthy era, with the charge, based on his former Communist sympathy, of having delayed the creation of the hydrogen bomb. While remaining faithful to the sources, the playwright focuses mainly on two issues: the moral responsibility of scientists faced with the possibility of cancellation of life on earth through nuclear weapons and the limits of the State interference into the private sphere of citizens and therefore the still very relevant relationship between freedom and security. In my essay I intend to show how Kipphardt, on the basis of the example of the Oppenheimer case, develops the problem of what he would have called later, in the footsteps of philosopher Günther Anders, the «Eichmann attitude». Even the atomic scientist, like the modern man in general, is a victim of what Anders calls the «Promethean gap», which results from the process of 'mechanization' of the modern world. The advancement of the hearing also shows how the dominance of the 'instrumental reason' involves the danger of a totalitarian drift of the rule of law, thus confirming the diagnosis formulated by Horkheimer and Adorno in *Dialectic of Enlightenment*, where they argue that the domination on nature inevitably turns into domination over man. The drama becomes in this way a confirmation of the very close relationship between totalitarianism and nuclear threat theorized by Günther Anders.

**Alberto Bentoglio:** *In the Matter of J. Robert Oppenheimer at the Piccolo Teatro of Milan* (349-361)

The first Italian performance of *In the Matter of J. Robert Oppenheimer* by Heinar Kipphardt is preceded by growing interest and considerable controversy. The show debuts on November 30<sup>th</sup>, 1964, at the Piccolo Teatro of Milan in via Rovello with remarkable success. The physicist Oppenheimer is played by Renato De Carmine. The direction is collective: translation and adaptation are edited by Luigi Lunari, the film screenings by Cioni Carpi, the scenic device by Luciano Damiani and Enrico Job, the music by Fiorenzo Carpi. The directors of the play are Virginio Puecher and Fulvio Toluoso, supervised by Giorgio Strehler. The show takes place in the same scene where *Life of Galileo* by Bertolt Brecht was staged in April 1963, and is a milestone in the frame 'theatre – science – power' that even today, fifty years later, is a main line in the programming and artistic direction of Piccolo Teatro. Paolo Grassi himself strongly wanted and supported the staging of *In the Matter of J. Robert Oppenheimer*, to which he dedicated time and energy, and assigned, above all, a 'strategic function': the beginning of the so-called theatrical decentralization. Over the months following its première in Milan, from 27<sup>th</sup> December 1964 to 26<sup>th</sup> February 1965, the show's increasing success was surprising: forty-three times in different cities in the North, Centre and South of Italy and in Lugano, Switzerland, as well.

**Mariacristina Cavecchi:** *Bohr and Heisenberg: About uncertainty* (363-375)

My essay focuses on Michael Frayn's *Copenhagen* (1998), a science play about «the epistemology of intention», in which the three historical figures of the Danish physicist Niels Bohr, his wife Margrethe, and the German physicist Werner Heisenberg try to relive Heisenberg's famous and mysterious visit to the Bohrs in occupied Denmark in autumn of 1941.

My analysis highlights the strategies used to combine form and content and argues that the play succeeded in heating the debate in the international scientific community on the role of the two physicists in the development of atomic weapons.



## GLI AUTORI

**Alberto Bentoglio** insegna Storia del teatro e dello spettacolo e Organizzazione ed economia dello spettacolo all'Università degli Studi di Milano. La principale area di ricerca indagata da Bentoglio ricostruisce, da un lato, la vicenda storica del teatro nell'Ottocento e, d'altro lato, considera criticamente lo sviluppo dell'organizzazione teatrale e musicale in Italia dal Cinquecento ad oggi, con particolare riferimento alla figura di Paolo Grassi. Si è, inoltre, dedicato ai rapporti tra scrittura drammaturgica (in lingua e dialetto) e realizzazione scenica. Ha recentemente pubblicato il volume *Milano 1948. Un convegno per il teatro* (Firenze, Le Lettere, 2013).

**Luca Bernardini** è professore associato di Slavistica. Insegna Letteratura e Cultura polacca all'Università degli Studi di Milano. Ha curato l'edizione italiana di *Lektury nadobowiązkowe* di Wisława Szymborska (*Lecture facoltative*, trad. di V. Parisi, Milano, Adelphi, 2006) e di *Dwa miasta* di Adam Zagajewski (*Tradimento*, trad. di V. Parisi, Milano, Adelphi, 2007). Ha partecipato alla stesura della *Storia della letteratura polacca* curata da Luigi Marinelli (Torino, Einaudi, 2005; Wrocław, Ossolineum, 2009) ed è autore di una monografia sui *Polacchi a Firenze, Viaggiatori e residenti* (Firenze, Nardini, 2005). Ha recentemente curato l'edizione italiana di *Story of a Secret State* di Jan Karski (*La mia testimonianza davanti al mondo*, Milano, Adelphi, 2013). Ha al suo attivo numerose pubblicazioni di carattere polonistico, slavistico e comparatistico. Nel 2010 è stato insignito del premio «Polonicum» per la diffusione della lingua e cultura polacca all'estero.

**Paola Bozzi**, PhD (Berlino 1996), insegna Cultura tedesca presso l'Università degli Studi di Milano. Le sue ricerche riguardano la letteratura tedesca barocca, moderna e contemporanea, l'estetica e la cultura dei nuovi media, gli studi di genere. Tra le

sue monografie: *Der fremde Blick. Zum Werk Herta Müllers* (Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005); *Vilém Flusser. Dal soggetto al progetto: libertà e cultura dei media* (Torino, UTET, 2007); «*Durch fabelhaftes Denken*»: *Evolution, Gedankenexperiment, Science und Fiction. Vilém Flusser, Louis Bec und der «Vampyroteuthis infernalis»* (Köln, Walther König, 2008).

**Nicoletta Brazzelli** è ricercatrice di Letteratura inglese presso l'Università degli Studi di Milano. Le sue ricerche riguardano le narrazioni di viaggio e di esplorazione, il *romance* della fine dell'Ottocento, i rapporti tra geografia e letteratura, il romanzo contemporaneo e postcoloniale. Ha pubblicato su Mary Kingsley, H. Rider Haggard, Robert Falcon Scott, V.S. Naipaul e Beryl Bainbridge. Il suo volume più recente è *Lands of Desire and Loss. British Colonial and Postcolonial Spaces* (Bern, Peter Lang, 2012).

**Chiara Maria Buglioni** è dottoranda di ricerca presso l'Università degli Studi di Milano (Lingue, letterature e culture straniere) e, in cotutela, presso la Ludwig-Maximilians-Universität München (*Theaterwissenschaft*). Dopo aver dedicato la tesi magistrale a un'analisi filologica degli *Ingolstädter Stücke* di Marieluise Fleißer, decide di approfondire gli studi teatrali, mantenendo vivo l'interesse per l'arte e la cultura della Repubblica di Weimar. L'attuale progetto di ricerca si propone di indagare l'entità del contributo di Artur Kutscher alla nascita della teatrologia tedesca.

**Marco Canani** si è laureato in Lingue e letterature straniere presso l'Università degli Studi di Milano, dove è dottorando di ricerca in Letteratura inglese. Si è occupato degli echi shakespeariani nella poesia di John Keats e della ricezione dell'Antica Grecia nella letteratura e nelle arti britanniche tra Sette e Ottocento. Al momento la sua ricerca si concentra sul recupero del Rinascimento italiano nella letteratura tardo vittoriana, con particolare attenzione a questioni di estetica e *gender*. Di prossima uscita è un volume, curato con Sara Sullam, in occasione del settantennio della morte di James Joyce e Virginia Woolf (Cambridge Scholars).

**Marco Castellari** è ricercatore confermato e professore aggregato di Letteratura tedesca e di Storia del teatro tedesco all'Università degli Studi di Milano (Dipartimento di Lingue e letterature straniere). La sua produzione scientifica, esplicita in articoli, saggi e volumi, riguarda fra l'altro: l'opera, la fortuna critica e la ricezione produttiva di Friedrich Hölderlin; il dramma e il teatro tedesco, in particolare del Novecento; la letteratura ebraico-tedesca e della *shoah*. Dirige con Birge Gilarioni-Büch la collana di testi e studi «Il quadrifoglio tedesco» presso Mimesis Edizioni (Milano – Udine).



**Mariacristina Cavecchi** è ricercatrice presso il Dipartimento di Lingue e letterature straniere dell'Università degli Studi di Milano, dove è titolare dell'insegnamento di Storia del teatro inglese. Le principali aree di interesse sono il teatro shakespeariano (e in particolare la riscrittura per il teatro e il cinema dei testi di Shakespeare), il teatro contemporaneo britannico e il modernismo, di cui privilegia l'analisi dei rapporti con le arti figurative. Tra le sue pubblicazioni: *Cerchi e cicli. Sulle forme della memoria in «Ulisse»* (Roma, Bulzoni, 2012); *Percorsi nel teatro inglese dell'Ottocento e del primo Novecento* (con S. Soncini, Pisa, ETS, 2012); *Shakespeare mostro contemporaneo. 'Macbeth' nelle riscritture di Marowitz, Stoppard e Brenton* (Milano, Unicopli, 1998).

**Liudmila Chapovalova**, ricercatore confermato, si occupa della letteratura russa del Novecento prestando attenzione particolare ai processi di evoluzione e di trasformazione che caratterizzano la vita culturale e letteraria nel passaggio dall'epoca sovietica al periodo post-sovietico. Tra gli articoli dedicati agli scrittori e ai poeti russi: *L'eredità di Gogol' nella nuova letteratura russa*; *Il fenomeno di V. Šukšin*; *Dialogo tra ragione e cuore nella prosa di Michail Veller*; *Eroe e Tempo: analisi dei racconti di V. Šukšin, M. Veller e V. Pjecuch*; *L'amore secondo Vera Pavlova*; *Inni al destino*; *Pensieri intempestivi. Riflessioni sulla rilettura odierna di M. Gor'kij*.

**Alessandro Costazza** è professore ordinario di Letteratura tedesca presso il Dipartimento di Lingue e letterature straniere dell'Università degli Studi di Milano. I suoi maggiori campi di interesse riguardano l'estetica del Settecento, il rapporto tra filosofia e letteratura e le rappresentazioni artistiche e letterarie della *shoah*. Gli ultimi volumi da lui curati sono i seguenti: *Rappresentare la Shoah*, Milano, Cisalpino, 2005; *La poesia filosofica*, Milano, Cisalpino, 2007; *La filosofia a teatro*, Milano, Cisalpino, 2010; *Kunstreligion*. Bd. 1: *Der Ursprung des Konzepts um 1800*, (con A. Meier e G. Laudin), Berlin – New York, de Gruyter, 2011; *Kunstreligion*. Bd. 2: *Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850*, (con A. Meier e G. Laudin), Berlin – New York, de Gruyter, 2012.

**Elda Garetto** è docente di Cultura e Letteratura Russa. Le sue tematiche di ricerca e le pubblicazioni riguardano prevalentemente l'emigrazione russa e i rapporti culturali tra Italia e Russia. Negli ultimi anni ha coordinato, come responsabile di unità di ricerca, progetti PRIN dedicati alla presenza culturale dei Russi in Italia ([www.russinitalia.it](http://www.russinitalia.it)) e un progetto Cariplo sull'attività degli artisti russi a Milano ([www.arterussamilano.it](http://www.arterussamilano.it)). Ha inoltre curato, insieme ai responsabili PRIN, l'edizione in quattro volumi, in italiano e in russo, dei materiali del Fondo Signorelli, conservato presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia: (con D. Rizzi) *Olga Signorelli e la cultura del suo tempo* (voll. 1-2), Università di Salerno-Vereja, 2010; (con A. D'Amelia, K.

Kumpan e D. Rizzi) *Ol'ga Resnevič Sin'orelli i russkaja emigracija. Perepiska* (voll. 1-2), Università di Salerno-Vereja, 2012.

**Alessandra Goggio** si è laureata in Letteratura tedesca presso l'Università degli Studi di Milano con una tesi sulle tecniche di rappresentazione della Stasi all'interno del romanzo tedesco pre- e post-*Wende*. È dottoranda in Letteratura tedesca contemporanea presso la stessa università, dove si occupa dell'influsso dei premi letterari sulla prosa contemporanea tedesca. È autrice di contributi e di relazioni sul *Wenderoman* come genere e sulla letteratura tedesca postmoderna.

**Franz Haas**, nato in Austria, ha lavorato dal 1985 nelle Università di Bari, Napoli ("L'Orientale"), Roma, Udine; professore associato dal 1992, all'Università degli Studi di Milano dal 1997; insegna Letteratura tedesca contemporanea e scrive come critico letterario per varie testate di lingua italiana e tedesca, soprattutto per la «Neue Zürcher Zeitung». Nelle sue ricerche si occupa prevalentemente di letteratura di lingua tedesca del Novecento, in particolare di letteratura austriaca contemporanea, e di letterature comparate. Ultima pubblicazione: *Ingeborg Bachmann: la fama, la fame e le 'scoperte postume'*, in «Belfagor» 67.2 (2012).

**Danilo Manera** insegna Letteratura spagnola presso l'Università degli Studi di Milano. È critico letterario, scrittore di viaggio e traduttore. Ha curato numerose edizioni italiane di autori spagnoli e ispanoamericani e pubblicato monografie e articoli sulla narrativa contemporanea spagnola (R. Sánchez Ferlosio, Á. Cunqueiro, E. Vila-Matas e altri), galega, basca, cubana, dominicana, canaria ed equatoguineana. Si occupa di narrativa di genere e popolare, coloniale e di viaggio, sulla Guerra Civile e l'esilio (F. Trigo, J. Belda, J. Más e altri). Studia i rapporti letterari tra Italia e Spagna nel Novecento. Con Gabriele Morelli ha scritto il manuale *Letteratura spagnola del Novecento* (Milano, Bruno Mondadori, 2007). Altre notizie sul sito <https://sites.google.com/site/danilomanera/Home>

**Marco Modenesi** insegna Letteratura francese e Letterature francofone nel Dipartimento di Lingue e letterature straniere dell'Università degli Studi di Milano. Per quanto riguarda la sua attività di ricerca, nel campo della letteratura francese i suoi studi e le sue pubblicazioni si focalizzano sulla produzione poetica e narrativa della *fin de siècle* e del Novecento. Nel quadro delle letterature francofone, i suoi interessi scientifici toccano principalmente le francofonie extraeuropee, quali il Québec, il Canada francofono, l'Africa nera (Mali, Burkina-Faso, Bénin, Sénégal, Togo) ed i Ca-

raibi. Attualmente dirige la rivista «Ponti/Ponts: langues, littératures, civilisations des Pays francophones» (Milano, Edizioni LED).

**Liana Nissim** è professore di Letteratura francese e di Letterature francofone presso l'Università degli Studi di Milano. È Officier dans l'ordre des Palmes Académiques ed è stata insignita della laurea Honoris Causa dall'Université Blaise Pascal di Clermont-Ferrand. Ha fondato e diretto la rivista annuale «Ponti/Ponts. Langues, littératures, civilisations des Pays francophones». Nel campo della letteratura francese è specialista della seconda metà dell'Ottocento (in particolare è studiosa di Flaubert e del Simbolismo). Nel campo delle letterature francofone è specialista della letteratura quebecchese del xx secolo e del romanzo contemporaneo dell'Africa subsahariana.

**Francesca Orestano**, docente di Letteratura inglese, ha pubblicato monografie su John Neal, su William Gilpin e il pittoresco, su *La parola e lo sguardo* (Bari, Adriatica, 2005); lavora sul Settecento, il *landscape garden*, la critica d'arte; sull'età vittoriana (*Strange Sisters*, Oxford, Lang, 2009), Maria Edgeworth, Charles Dickens (*Dickens and Italy*, Newcastle, Cambridge Scholars, 2009; *Dickens's Signs, Readers' Designs*, Roma, Aracne, 2012), Beatrix Potter, John Ruskin, i Trollope, le categorie del realismo e del gotico; sul Novecento, curando *History and Narration* (Newcastle, Cambridge Scholars, 2011), e il dialogo tra l'opera di Virginia Woolf, le arti e la scienza. Inoltre lavora sulla *children's literature*, curando il sito *Children's Literature in Italy* e con numerose pubblicazioni.

**Carlo Pagetti** è professore ordinario di Letteratura inglese presso l'Università degli Studi di Milano. Ha pubblicato saggi e monografie sul romanzo inglese e americano, sulla fantascienza e l'immaginario scientifico, sui *cultural studies* e i generi narrativi 'popolari'. Ha curato numerosi volumi, tra cui *L'impero di carta* (Roma, La Nuova Italia, 1994) sul secondo Ottocento e *Darwin nel tempo. Modernità letteraria e immaginario scientifico* (Milano, Cisalpino, 2011), assieme a Oriana Palusci *The Shape of a Culture* (Roma, Carocci, 2004) e *Delicate Monsters: Literary Creatures of Wonder* (Milano, Cisalpino, 2007). È l'autore de *Il corallo della vita. Charles Darwin e l'immaginario scientifico* (Milano, Bruno Mondadori, 2010). È il curatore dell'edizione italiana dei romanzi di Ph.K. Dick (Fanucci, Roma). Ha tradotto e introdotto la trilogia dell'*Enrico VI* di Shakespeare per i Grandi Libri Garzanti e l'*Otello* di Shakespeare per Einaudi (2013). Recentemente è stato ripubblicato con una nuova introduzione *Il senso del futuro. La fantascienza nella letteratura americana* (Milano – Udine, Mimesis, 2012).

**Moira Paleari** è ricercatrice e professore aggregato di Letteratura tedesca presso l'Università degli Studi di Milano. La sua ricerca scientifica si concentra principalmente

sulla letteratura tedesca della *fin de siècle* e dell'espressionismo, l'autobiografia e il rapporto fra letteratura e arti figurative. Pubblicazioni (una scelta): Rainer Maria Rilke, *Der Rath Horn. Was toben die Heiden? Zwei Erzählungen aus dem Nachlaß*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 2000 (edizione critica); «*Wie ein gestreckter Arm ist mein Rufen*». *Rainer Maria Rilke e il gesto*, Milano, CUEM, 2005 (monografia); saggi su F. Schlegel, J. Burckhardt, R.M. Rilke, l'espressionismo tedesco (H. Walden, E. Barlach e W. Kandinsky).

**Giulia Peroni** è dottoranda in Slavistica presso l'Università degli Studi di Milano. Si è laureata con una tesi specialistica sul teatro epico in Unione Sovietica, concentrandosi sul lavoro del regista russo Jurij Ljubimov. Durante gli anni universitari ha studiato russo e tedesco e i suoi interessi di ricerca sono di carattere comparatistico tra le due letterature. Attualmente sta lavorando a una tesi dottorale dedicata al dissidente sovietico Lev Kopelev.

**Francesca Ripamonti** è dottoranda in Linguistica inglese sincronica e applicata presso l'Università degli Studi di Milano, dove si è laureata con una tesi sulle origini del romanzo inglese: *The Progress of Romance by Miss Clara Reeve*. Ha conseguito il Master in Teaching English as a Foreign Language presso l'Università di Alcalá, Madrid. È docente di Lingua e letteratura inglese e formatore *ELT* e *ICT* per il MIUR. Al momento la sua ricerca si concentra sull'integrazione tra *Corpus Linguistics* e *ESP* al fine di elaborare materiale utile all'insegnamento e al *testing* del *Medical English*.

**Maria Luisa Roli**, già professore associato di Letteratura tedesca presso l'Università degli Studi di Milano, ha pubblicato saggi sulla letteratura tedesca dell'Alto-Adige, la letteratura austriaca dell'Ottocento e della fine-secolo, sulla prosa e la poesia del Novecento. Lavora sulle connessioni tra letteratura, arti figurative e critica d'arte e tra letteratura e scienza. Co-curatrice della collana «Intersezioni» (Lugano, University Words, poi Lumières internationales, Agorà), dove sono uscite la monografia *Arte e scienza nella scrittura visuale di Stifter* (2007) e la raccolta di saggi *Il telescopio di Goethe. Poetiche della scienza e delle arti figurative tra Settecento e Novecento* (2010). Tra le curatele: *A. Stifter. Tra filologia e studi culturali* (Milano, CUEM, 2001), *A. Stifter, Saggi e note di letteratura e d'arte* (Sarzana, Agorà, 2004), *La formazione del vedere. Lo sguardo di Jacob Burckhardt* (con A. Pinotti, Macerata, Quodlibet, 2011).

**Camilla Storskog** è ricercatrice di Lingue e letterature nordiche presso l'Università degli Studi di Milano, dove insegna Letterature scandinave dal 2003. Il suo progetto di ricerca attuale si focalizza sull'impatto dell'impressionismo nelle letterature scan-

dinave. Gli interessi di ricerca includono questioni di intermedialità e contatti tra la letteratura e le arti visive (il libro illustrato, il romanzo grafico). In pubblicazioni recenti ha inoltre affrontato argomenti quali la scrittura autobiografica, la letteratura di viaggio e il romanzo storico.

**Nicoletta Vallorani** insegna Letteratura inglese e Studi culturali presso l'Università degli Studi di Milano. I suoi ambiti di ricerca comprendono *visual studies*, *gender studies* e *queer studies*. Tra i suoi volumi pubblicati, ricordiamo *Utopia di mezzo. Strategie compositive in «When the Sleeper Wakes» di H.G. Wells* (Torino, Tirrenia, 1996), *Gli occhi e la voce. J. Conrad, «Heart of Darkness»: dal romanzo allo schermo* (Milano, Unicopli, 2000), *Geografie londinesi. Saggi sul romanzo inglese contemporaneo* (Milano, CUEM, 2003), *Orbitals. Materiali e Script di «London Orbital»* (Milano, CUEM, 2009). È anche autrice dei recenti *Anti/corpi. Body politics e resistenza in alcune narrazioni contemporanee di lingua inglese* (Milano, Libraccio, 2012) e *Millennium London. Of Other Spaces and the Metropolis* (Milano – Udine, Mimesis, 2012). Da sette anni coordina il progetto su geografie urbane, arti visive e contemporaneità «Docucity. Documentare la città» ([www.docucity.unimi.it](http://www.docucity.unimi.it)). È vicedirettore della rivista online «Altre Modernità» (<http://riviste.unimi.it/index.php/AMonline>) ed è recentemente stata inclusa nella redazione della rivista «Studi Culturali» (Il Mulino).

**Raffaella Vassena** è ricercatore confermato di Slavistica presso il Dipartimento di Lingue e letterature straniere dell'Università degli Studi di Milano, dove insegna Lingua russa. È autrice del volume *Reawakening National Identity. Dostoevsky's «Diary of a Writer» and its Impact on Russian Society* (Bern, Lang, 2007) e curatrice di *Arte e cultura russa a Milano nel Novecento* (Cinisello Balsamo, Silvana, 2012). Ha tradotto *La mia vita nell'arte* di K.S. Stanislavskij (Firenze, La casa Usher, 2009) ed è autrice di diversi saggi su Dostoevskij, Gogol', sulla cultura russa della seconda metà dell'Ottocento, sugli studi linguistici post-rivoluzionari in Unione Sovietica e sull'emigrazione russa in Italia nel Novecento.

**Alessandro Vescovi** insegna Letteratura inglese e dei paesi anglofoni presso l'Università degli Studi di Milano. È autore di una monografia sulla *short story* (*Dal Focolare allo scrittoio*, Vercelli, Mercurio, 1999) e di parecchi saggi su Charles Dickens. Assiduo organizzatore di eventi culturali legati all'India, ove si reca ogni anno, ha scritto una monografia su Ghosh (Firenze, Le Lettere, 2011) e saggi su Kipling, R.K. Narayan e Rushdie. La sua riflessione critica si concentra in modo particolare sul rapporto tra narrativa ed epistemologia.



## INDICE DEI NOMI

Sono qui riportati i nomi di persona citati esplicitamente nella premessa e nei singoli contributi, comprese le note a piè di pagina. Sono stati invece esclusi i nomi ricorrenti soltanto nelle bibliografie in calce ai contributi, negli *abstracts* o nelle bio-bibliografie degli autori.

Si è rinunciato, infine, a indicizzare i nomi di personaggi di finzione.

- Abraham, J.J. 174  
Abrahamson, H. 217  
Adams, R. 185, 190, 191, 192, 193, 194,  
195, 196, 197, 198, 199  
Adorno, Th.W. 97, 98, 105, 265, 339,  
346  
Affenzeller, M. 269, 272  
Agarwal, G. 179, 184  
Ahrend, H. 111, 112, 113, 114, 119, 120  
Ainsa, F. 92, 95  
Alberici, L. 355, 356, 358  
Aldini, G. 73, 83  
Aleškovskij, J. 40  
Alessandro II di Russia 35  
Alighieri, D. 52, 91, 110, 111, 112, 113,  
114, 116, 118, 120, 146  
Almodóvar, P. 51, 150  
Alonso, M. 49, 378  
Althusser, L. 66, 68  
Amenábar, A. 51  
Anders, G. 332, 335, 336, 337, 338, 344,  
345  
Andrico, G. 369  
Angarskij (N.S. Klestov) 245  
Anselmi, M. 81  
Antonucci, F. 85, 95  
Aquino, H. 135, 136, 138, 139, 140, 141,  
142, 143, 144, 145, 146, 147, 148  
Aragón, J. de (Capitán Sirius) 45  
Aranda, V. 48  
Arendt, H. 344, 346  
Aristotele 146, 293  
Armstrong, Ph. 185, 199  
Arnold, H.L. 108, 120, 273, 267  
Ashley Cooper, A., Earl of Shaftes-  
bury 185, 188  
Avicenna 146  
Avogadro, M. 369  
Babbage, Ch. 104  
Bacon, F. 289, 290, 292, 293, 299,  
307, 308, 309, 310, 314  
Badora, A. 268  
Bağ, Z. 229, 230, 243  
Baker, S. 364  
Bal, M. 66, 69

- Banderas, A. 51  
 Barberini, M.V. *vedi* Urbano VIII  
 Barbey, R. 104, 107  
 Barnes, J. 174, 184  
 Baroja, P. 49  
 Barrow, J. 313, 363  
 Bartolucci, Gastone 357, 358, 359  
 Bartolucci, Giuseppe 358, 359, 360  
 Bates, H.W. 86, 95  
 Battaglia, L. 253, 254  
 Beckett, S. 368  
 Beer, G. 57, 59, 91, 95  
 Belbel, S. 51  
 Belyj, A. 245  
 Benjamin, W. 97, 98, 99, 105, 107, 108  
 Benn, G. 99, 108, 119, 291  
 Bennett, J. 365  
 Bentoglio, A. 295, 360, 364  
 Berardinelli, A. 100, 106, 107  
 Bereś, S. 232, 242, 243  
 Bergonzi, B. 29, 31  
 Berija, L. 237  
 Berlanga, L.G. 47  
 Bermúdez Castillo, G. 50  
 Bernal, J.D. 22  
 Bernardi, W. 73, 82  
 Bernhard, Th. 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172  
 Bethe, H. 336, 339, 358  
 Bethke, A. 219, 227  
 Bevan, A. 178, 183  
 Bhabha, H.K. 60, 62, 68  
 Bird, K. 331, 333, 334, 337, 338, 340, 346  
 Birman, S.G. 315  
 Bisicchia, A. 295, 313  
 Blakemore, M. 364, 368, 369, 371, 374  
 Blanco, J. 50  
 Bloemsaat-Voerknecht, L. 168, 171  
 Bobzin, H. 267, 273  
 Bogdanov, A. 37, 38  
 Bohr, M. 369  
 Bohr, N. 301, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373  
 Bologna, U. 357, 358, 359  
 Boncinelli, E. 21, 22, 28, 31  
 Bonilla, J. 46  
 Bonpland, A. 284  
 Booth, M. 85, 95  
 Borges, J.L. 146, 268, 270, 271, 272, 273  
 Bosch, H. 196  
 Bottero, G. 205, 214  
 Boye, K. 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228  
 Boys, C.V. 28  
 Bozzi, P. 264, 266  
 Brahe, T. 103  
 Branagh, K. 81, 82, 84  
 Brando, M. 63  
 Brandstaetter, R. 230  
 Braun, P. 109, 313  
 Braun, V. 309, 313  
 Brazzelli, N. 93, 95  
 Brecht, B. 281, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 318, 320, 321, 323, 324, 325, 326, 351, 352, 353, 357, 358  
 Brenton, H. 363  
 Brett Young, F. 174  
 Bridges, R. 174  
 Britikov, A.F. 205, 214  
 Brjusov, V.J. 205  
 Broglie, L.-V. de 306  
 Brooks, M. 80, 81, 84  
 Broome, A. 187  
 Brophy, B. 195, 198, 383  
 Browning, T. 79  
 Brunetto Latini 52  
 Bruno, G. 299, 308, 309  
 Bruschi, I. 130  
 Buazzelli, T. 295



- Büchner, G. 277, 291, 336  
 Bucharin, N. 317  
 Buffon *vedi* Leclerc, G.-L., comte de Buffon  
 Buffoni, F. 72, 82  
 Buglioni, Ch.M. 18  
 Bulgakov, M.A. 38, 205, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254  
 Buonarroti, M. 113  
 Burke, D. 364  
 Burns, E. 363  
 Burton, R. 87, 276  
 Busch, E. 295, 297  
 Bussagli, P. 71, 84  
 Buvina, E. 319, 320, 327  
 Byron, G.G., «Lord Byron» 74
- Cabrera, B. 45  
 Campaniolo, M. 74, 82  
 Capitán Sirius *vedi* Aragón, J. de  
 Cappellotto, A. 109, 110, 116, 117, 119, 120  
 Carpi, A.M. 19, 117, 120  
 Carpi, C. 349, 352, 353, 355, 356, 357, 358  
 Carpi, F. 356, 388  
 Carrados, C. *vedi* García Lecha, L.  
 Cartesio *vedi* Decartes, R.  
 Cartier-Bresson, H. 265, 266  
 Casanova, N. 163  
 Cassidy, D. 255, 256, 266  
 Castellari, M. 293, 313, 316  
 Cawelti, J.G. 85, 95  
 Čechov, A. 34  
 Celli, G. 90  
 Ceretelli, N.M. 213  
 Cerletti, U. 103  
 Černyševskij, N. 36  
 Cervantes, M. de 271  
 Ceserani, R. 74, 82  
 Chambers, C. 124, 126, 127, 130
- Chaplin, Ch. 256, 259  
 Chapovalova, L. 38  
 Chassay, J.F. 15, 19  
 Chatwin, B. 66  
 Chiarloni, A. 109  
 Chopin, F. 99  
 Chrisman, L. 86, 95  
 Christensen, J.R. 94, 213  
 Christie, A. 146  
 Christie, I. 213, 214  
 Churchill, C. 363  
 Ciol'kovskij, K.Ė. 206, 214  
 Clavio o Clavius, Ch. 298  
 Clive, C. 79  
 Cobbe, F.P. 188, 189  
 Cohn, B.S. 128, 130  
 Collins, W. 188  
 Comet, A. *vedi* Sánchez Pascual, E.  
 Conrad, J. 29, 92, 95  
 Copernico, N. *vedi* Kopernik, M.  
 Coppola, F.F. 63  
 Cordibella, G. 109, 120  
 Coren, M. 85, 95  
 Cortazar, J. 279  
 Cosmacini, G. 179, 184  
 Costa, J. 42  
 Costazza, A. 16, 295, 364  
 Crace, J. 63, 68  
 Craig, D. 372  
 Crawforth, A. 86, 95  
 Crichton, M. 92, 179  
 Cristo *vedi* Gesù di Nazareth  
 Cronin, A.J. 171, 174, 175, 176, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 382  
 Čudakova, M. 246, 254  
 Čukovskij, K.I. 201, 214  
 Cunqueiro, Á. 52, 53  
 Curie, I. 233  
 Curie, M. *vedi* Skłodowska Curie, M.  
 Curie, P. 232  
 Curletto, M.A. 319, 320, 327

- D'Annunzio, G. 38  
 D'Ivernois, J.-F. 179, 181, 184  
 Dąbrowska, M. 237  
 Dalziell, R. 91, 95  
 Damiani, L. 349, 352, 355, 356, 357, 358  
 Daniel', J.É. 317  
 Dante *vedi* Alighieri, D.  
 Darwin, Ch. 22, 23, 24, 25, 28, 29, 31, 32, 35, 36, 68, 69, 73, 75, 83, 86, 87, 88, 89, 93, 95, 96, 101, 102, 103, 120, 187, 200, 292, 299, 363  
 Darwin, E. 73  
 Davies, A. 175, 183, 184  
 Davies, H. 86, 95, 372  
 Davison, P.J. 364, 368  
 Davy, H. 73, 83  
 Dawley, J.S. 78, 84  
 De Carmine, R. 354, 355, 356, 358, 359  
 De Monticelli, R. 354, 355, 360  
 Deane, B. 92, 96  
 Dee, J. 59  
 Del Vita, A. 74, 83  
 Descartes, R. 109, 110, 115, 116, 117, 118, 119, 307  
 Dessau, P. 306  
 Dickens, Ch. 180  
 Dietschreit, F. 97, 98, 99, 100, 101, 107  
 Dilthey, W. 97  
 Dimitrov, G.M. 300  
 Djerassi, C. 363  
 Domenichelli, M. 74, 82  
 Domingo Mutiñó, P. (D. Santos) 50  
 Dondi, G. de' 104  
 Donley, C.C. 256, 259, 266  
 Döring T. 90, 96  
 Doyle, A.C. 38, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 146, 174, 187  
 Dreissinger, S. 163, 171  
 Drux, R. 294, 313  
 Dudincev, V. 39, 40  
 Dürrenmatt, F. 295, 313  
 Dukas, H. 305  
 Dunant, H. 310, 311  
 Duse, A. 357, 358  
 Eatherly, C. 335  
 Eguidazu, F. 45, 53  
 Eichmann, A. 332, 335, 345, 346  
 Einstein, A. 24, 45, 46, 53, 235, 255, 256, 258, 259, 261, 264, 266, 268, 290, 292, 293, 294, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 310, 312, 314, 367  
 Eisler, H. 297  
 Ekelöf, G. 219, 220, 223, 226, 227  
 Ękster, A.A. 212  
 El Coronel Ignotus *vedi* Elola, J. de  
 Elías, C. 45, 53  
 Eliot, G. 68, 95, 174, 176  
 Elisabeth von Böhmen o Elisabetta di Boemia 118  
 Elola, J. de (El Coronel Ignotus) 45  
 Emter, E. 293, 313  
 Ender, E. 101  
 Enguádanos Usach, P. (G.H. White) 50  
 Enzensberger, H.M. 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 119, 277  
 Erasmo da Rotterdam 146  
 Ęrenburg, I.G. 205  
 Ertel, A.A. 110, 114, 120  
 Esopo 318  
 Evans, O. 105  
 Evans, W.V. 336, 338, 341, 352  
 Evtušenko, E. 323  
 Fairclough, P. 71, 84  
 Fanfani, O. 354, 355, 356, 358, 359  
 Fasano, P. 74, 82  
 Faulkner, W. 146  
 Fedrigo, P. 77, 79, 80, 81, 83  
 Feldman, M. 80

- Fermi, E. 334  
 Fernández Bremón, J. 41, 53  
 Fesser Pérez de Petinto, J. 50  
 Feyerabend, P. 240  
 Fiałkowski, T. 237, 239, 243  
 Fiandra, E. 330, 346  
 Ficino, M. 146  
 Firestein, S. 241, 243  
 Flaubert, G. 146, 174, 395  
 Fleischanderl, K. 267  
 Flórez, R. 46, 53  
 Flusser, V. 260, 265, 266  
 Forester, C.S. 174  
 Forman, R.G. 87, 92, 96  
 Forsås-Scott, H. 219, 224, 227  
 Forte, L. 289, 295, 313  
 Föttinger, H. 269  
 Foucault, M. 57, 58, 68, 99, 105, 107  
 Fourier, F.M.Ch. 36  
 Franco, F. 48  
 Franz, M. 100, 101, 102, 108  
 Franzini, E. 58, 68  
 Frayn, M. 295, 363, 364, 365, 366,  
 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373,  
 374  
 Frazer, J. 65, 85, 96  
 Freud, S. 300  
 Friedman, A.J. 256, 259, 266  
 Friedrich, C.D. 64, 116, 269, 276  
 Friel, B. 363  
 Fuentes, C. 279  
  
 Gagnayre, R. 179, 181, 184  
 Galilei, G. 108, 109, 110, 111, 112, 113,  
 114, 115, 116, 118, 119, 120, 290,  
 292, 294, 295, 296, 297, 298, 299,  
 300, 301, 302, 303, 305, 307, 308,  
 309, 310, 312, 313, 314, 316, 317, 318,  
 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325,  
 326, 327, 351, 352, 353, 354, 355, 356,  
 357, 358, 359, 360  
 Galilei, V. 113  
 Galileo *vedi* Galilei, G.  
 Gallardo Muñoz, J. (J. Garland) 50  
 Gallone, M. 26  
 Galois, É. 305  
 Galvani, L. 73, 82  
 Ganz, B. 159  
 García Lecha, L. (C. Carrados) 50  
 García Márquez, G. 279  
 Gargano, A. 294, 306, 313  
 Garland, J. *vedi* Gallardo Muñoz, J.  
 Gaskell, E. 176  
 Gaspar y Rimbau, E. 42  
 Gaunt, W. 186, 199  
 Gauß, C.F. 276, 277, 278, 280, 281,  
 282, 283, 284, 285  
 Gauß, E. 276  
 Geldrich-Leffman, H. 256, 262, 266  
 Gersch, W. 311, 313  
 Gesù di Nazareth 125  
 Gerstenberger, K. 281, 285  
 Ghosh, A. 123, 125, 126, 127, 128, 129,  
 130, 131  
 Giangrande, R. 357, 358, 359  
 Giedion, S. 105, 106, 108  
 Gil, M. 51  
 Gillot, J. 116, 117, 118  
 Gilpin, W. 192, 395  
 Giner de los Ríos, F. 42, 44  
 Giordano, B. 79, 80, 83  
 Giorello, G. 21, 22, 31  
 Girola, G. 355, 357, 358  
 Glick, T.F. 45, 53  
 Głowacki, A. *vedi* Prus, B.  
 Gödel, K. 105, 268  
 Godlovitch, R. 195, 199  
 Godlovitch, S. 195, 199  
 Godwin, W. 72, 83  
 Goethe, J.W. von 14, 58, 108, 120,  
 278, 279, 281, 285  
 Goggio, A. 267  
 Gogol', V.N.V. 33, 34  
 Golden, F. 256, 266

- Goldoni, C. 34, 254  
 Goldsmith, O. 174  
 Golgi, C. 43, 125  
 Gómez de la Serna, G. 46, 53  
 Gómez de la Serna, R. 41, 46, 47, 53  
 Gor'kij, M. 205  
 Göring, H. 219  
 Görner, R. 114, 120  
 Graham, L.R. 35, 40, 188, 237, 243  
 Grassi, P. 349, 350, 351, 360, 369  
 Grasso, A. 171, 184  
 Graziosi, F. 354, 356, 358, 359  
 Green, M. 85, 96  
 Grimm, G.E. 99, 100, 105, 108  
 Grimm, J. 284, 285  
 Grimm, R. 309, 313  
 Grimm, W. 105, 308  
 Große Holtforth, R. 276, 285  
 Grossman, V. 248  
 Groves, A. 78, 83  
 Grünbein, D. 109, 110, 111, 112, 113,  
 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121,  
 277  
 Grundberg, A. 263, 266  
 Guirao Hernández, P.M. (P. Kapra)  
 50  
 Gustafsson Rosenqvist, B. 219, 227  
 Guthrie, F. 28  
 Gwenn, E. 47
- Haas, F. 267, 273, 275  
 Haber, F. 364  
 Haggard, H.R. 86, 92, 93, 95, 96  
 Hahn, O. 301  
 Haining, P. 178, 184  
 Haldane, J.B.S. 22  
 Hammarström, C. 219, 227  
 Hanuschek, S. 346  
 Harrison, T. 363  
 Hastings, W. 127  
 Hauptmann, E. 300  
 Hawthorne, N. 25
- Haynes, R. 15, 19, 86, 94, 96, 218,  
 222, 224, 227  
 Healey, E. 31  
 Hecht, W. 285, 291, 294, 300, 302,  
 305, 313, 314, 327  
 Hegel, G.W.F. 330  
 Heinze-Dietschreit, B. 97, 98, 99,  
 100, 101, 107  
 Heisenberg, J. 372  
 Heisenberg, W. 234, 363, 364, 365,  
 366, 367, 369, 374, 370, 371, 372,  
 374  
 Hemingway, E. 303  
 Henderson, M. 364  
 Hernández Catá, A. 44, 53  
 Herzen, A. 34, 35  
 Heudecker, S. 109, 120  
 Heydrich, R. 304  
 Hickman, J. 217, 228  
 Highfill, J. 46, 53  
 Hinck, W. 272, 273  
 Hingston, M. 63, 68  
 Hitler, A. 232, 304, 332, 365, 367  
 Hobbes, Th. 111  
 Hoffmann, E.T.A. 116, 266  
 Hogarth, W. 185, 186, 187, 199  
 Holdsworth, C. 49, 53  
 Höller, H. 162, 166, 171, 172  
 Homolka, O. 310  
 Hoover, J.E. 340  
 Horkheimer, M. 97, 107, 339, 346  
 Hornik, K. 329, 346  
 Howard, S. 312  
 Hudson, W.H. 92, 312  
 Huggan, G. 60, 68  
 Humboldt, A. von 101, 267, 268,  
 269, 276, 277, 278, 279, 280, 281,  
 282, 283, 284, 285  
 Humboldt, W. von 276  
 Hussarski, R. 233, 234, 243  
 Husserl, E. 113  
 Huxley, T.H. 28, 66, 187

- Hye, A.E. 293, 295, 299, 314
- Iglesias, P. 42
- Infeld, L. 305
- Ingold, G.-L. 116, 121
- Ipazia 51
- Ippocrate di Kos 33, 176
- Ivanov, I.I. 38
- Jacobbi, R. 355, 356, 360
- Jarzębski, J. 242, 243
- Jaspers, K. 337, 338, 346
- Jastrun, M. 230
- Job, E. 349, 352, 353
- Joliot-Curie, F. 233
- Jonquet, Th. 51, 149, 150, 151, 152, 154, 158, 159
- Jouhaneau, J. 77, 80, 83
- Jungk, R. 334, 337, 344, 346, 373, 374
- Kafka, F. 69, 196, 282
- Kaiser, G. 172, 277, 278, 285
- Kamenev, L.B. 246
- Kamiński, J.N. 230, 267, 269, 273
- Kant, I. 111, 280, 281, 332, 338, 343, 346
- Kapica, P. 237
- Kapra, P. *vedi* Guirao Hernández, P.
- Karloff, B. 77, 79
- Kavalowsky, J. 276
- Kean, H. 188, 200
- Kehlmann, D. 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286
- Kepler o Keplero, J. von 103
- Kestelman, S. 364
- Kezich, T. 82, 83
- Kich, M. 124, 131
- King, A. 97, 98, 99, 103, 104, 105, 108
- Kipling, R. 309, 326
- Kipphardt, H. 295, 329, 330, 331, 332, 333, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 344, 345, 346, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 359, 360, 361
- Klein, J. 312
- Kleist, H. von 13, 14, 19
- Klestov, N.S. *vedi* Angarskij
- Klug, Ch. 163, 169, 170, 171
- Knopf, J. 285, 292, 293, 294, 305, 311, 313, 314, 327, 346
- Kohlhage M. 164, 171
- Koljazin, V. 315, 323, 327
- Kolobaeva, L.A. 205, 214
- Korsak, J. 231
- Korte, H. 110, 120
- Korten, L. 275, 277, 285
- Koržavin, N. 324, 326
- Kozlovskij, S.V. 212
- Krämer, O. 113, 120, 271, 272
- Krestinskij, Ju.A. 201, 214
- Kruczkowski, L. 232, 234
- Kruif, P. de 312
- Kubrick, S. 27, 52
- Kühne, U. 264, 266
- Kugli, A. 300, 301, 314, 346
- Kutscher, A. 291
- Lamontagne, A. 137, 146, 148
- Lansdale, J. 341, 354, 356, 358
- Lane-Petter, W. 197, 200
- Langevin, P. 235
- Lania, L. 312
- Lansbury, C. 187, 190, 191, 194, 200
- Laue, M. von 235
- Laughton, Ch. 295, 296, 297, 325
- Lawrence, A.H. 24, 32, 178
- Lazear, J.W. 310
- Lazzari, A. 351, 361
- Leammle, C. 79
- Leclerc, G.-L., comte de Buffon 297
- Legeżyńska, A. 236, 243
- Leibniz, G.W. 104
- Lem, S. 229, 232, 233, 234, 235, 236,

- 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243,  
244
- Lenard, Ph. 302
- Lenin (V.I. Ul'janov) 36, 37, 38, 39,  
68, 206, 246
- Lenz, S. 255, 256, 257, 258, 259, 260,  
262, 263, 264, 265, 266, 277
- León Domínguez, J. 50
- Leonardo da Vinci 27, 58
- Leopardi, G. 229
- Lermontov, M. 34, 40
- Leveran, A. 125
- Levi Montalcini, R. 253
- Levine, G.H. 60, 68
- Lewes, G.H. 187
- Ley, R.L. 290, 307, 314
- Lichtenstein, S.J.M. 110, 121
- Linné o Linneo, C. von 103
- Littlewood, S. 197
- Ljubimov, J. 295, 315, 316, 317, 318,  
319, 320, 321, 322, 323, 324, 325,  
326, 327
- Llarch i Roig, J. 49
- Lockley, R. 192, 198
- Lojodice, G. 369
- Lombardi, E.C. 74, 83
- Lomonosov, M. 33, 253
- Lopate, P. 262, 266
- López de Haro, R. 44
- López-Cobo, A. 46, 53
- Lordkipanidze, N. 324, 327
- Losey, J. 297
- Lovenberg, F. von 276, 285
- Lunačarskij, A.V. 315
- Lunari, L. 346, 349, 352, 353, 355, 356,  
357, 358, 361
- Lyon, J. 311, 314
- Lysenko, T.D. 33, 39, 239, 242
- Macaulay, J. 186, 200
- Maccabee Iqbal, F. 137, 148
- MacDonald, G. 188
- Machiavelli, N. 111
- Maggino, F. 74, 83
- Magiotti, R. 118
- Maíllo, K. 51
- Malinowski, B. 116, 121
- Malthus, Th.R. 102, 111
- Mamprin, S. 98, 99
- Mandel'stam, O.É. 118
- Mandeville, B. de 185
- Manera, D. 17
- Mannheim, K. 339, 346
- Manson, P. 125
- Manzini, G. 353, 354, 361
- Mariani, M. 357, 358, 359
- Markelius, S. 220, 221, 227, 228
- Marks, H.S. 340, 341, 342, 343
- Marlowe, Ch. 74
- Maršak, S.Ja. 326
- Marsh, M. 364
- Marshall, P. 72, 83
- Martin, R. 187
- Martinet, A. 77, 83
- Martínez, R. 51
- Martín-Santos, L. 48, 49, 53
- Marx, K.H. 36, 38, 99, 102, 103
- Masson de Morvilliers, N. 41
- Matt, P. von 15, 19
- Maugham, W.S. 174
- Mayer, G. 369
- Mayer, H. 295, 314
- Mayer, M. 309, 314
- McCarthy, J. 331, 333, 340, 344, 345
- McEwan, I. 23, 32
- McGuire, P.L. 205, 214
- McKibbin, R. 174, 175, 183, 184
- McLarren Caldwell, J. 174
- Mečnikov, I.I. 33
- Meinecke, F. 97
- Mellor, L. 73, 75, 83
- Mendeleev, D.I. 237
- Mendoza, E. 50, 53
- Merker, N. 343, 346

- Merritt, S. 64, 68  
 Meschini, A. 357, 358  
 Michelangelo *vedi* Buonarroti, M.  
 Mickel, K. 306  
 Mickiewicz, A. 229, 231, 233, 243  
 Mickiewicz, W. 231  
 Miller, A. 303  
 Miłosz, Cz. 233, 236, 242, 243  
 Milton, J. 74  
 Mittenzwei, W. 285, 293, 313, 314, 327  
 Mittermayer, M. 159, 162, 171  
 Mocquais, P.-Y. 137, 146, 147, 148  
 Modenesi, M. 51  
 Molière (J.-B. Poquelin) 34  
 Montagni, B. 15, 19, 34, 40  
 Montaigne, M.E. de III, 307  
 Moreno, N. 51  
 Morgan, T.A. 343  
 Morris, W. 263, 266  
 Morstin, L.H. 230  
 Moschini, L. 72, 83  
 Mozart, W.A. 162, 166, 172  
 Mucci, C. 59, 68  
 Mueller-Meehl, G. 256, 266  
 Murelli, A. 18  
 Myrdal, A. 220  
 Myrdal, G. 220  
  
 Nabokov, V.V. 146, 268, 269, 270,  
     271, 273  
 Nadotti, A. 125, 130, 131  
 Nag, M. 219, 228  
 Nałkowska, Z. 232, 243  
 Nardi, C. 357, 358  
 Nickel, G. 281, 285  
 Nietzsche, F. 62, 69, 99, 107, 146  
 Norris, M. 59, 62, 69  
 Nudelman, R. 205, 214  
  
 O'Brien, R. 255  
 O'Connell, H.C. 128, 131  
 O'Flinn, P. 77, 83  
  
 Odesskij, M.P. 38, 40  
 Odoevskij, V.F. 205  
 Odyniec, A.E. 231  
 Olsoufieva, M. 250, 254  
 Omero 146  
 Opitz, M. 300, 301, 314  
 Oppenheimer, J.R. 292, 295, 303,  
     304, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335,  
     336, 337, 338, 339, 340, 341, 342,  
     343, 344, 346, 347, 349, 350, 351,  
     352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359,  
     360, 361, 364  
 Orazio 146, 291, 307  
 Orestano, F. 192, 200  
 Orsini, U. 369  
 Osborn, F.H. 73, 83  
 Osiński, L. 230  
 Osterkamp, E. 109, 116, 121  
 Owen, R. 22, 91  
  
 Pabst-Kastner, C. 76, 83  
 Pagetti, C. 25, 26, 31, 32, 58, 59, 66,  
     69, 87, 93, 95, 96, 200, 248  
 Pais, A. 331, 334, 338, 340, 346  
 Palma, V. 75, 83  
 Pansegrau, P. 218, 228  
 Paolini, P.F. 192, 199  
 Paolo di Tarso (San Paolo) 125  
 Paracelso 146  
 Pardini, E. 74, 83  
 Parent, A. 73, 83  
 Pareti, G. 88, 96  
 Parrinder, P. 22, 23, 32  
 Pavlov, I. 33, 38  
 Pascal, B. III, 172  
 Pash, B. 341  
 Pasolini, A. 18  
 Pasternak, B.L. 248  
 Pasteur, L. 123, 153, 158  
 Perassi, E. 17  
 Peroni, G. 295  
 Peymann, C. 159

- Pfuel, E. von 13  
 Philmus, R. 59, 69  
 Pierce, J. 79  
 Pinter, H. 370  
 Piretto, G.P. 317, 318, 319, 327  
 Pirracchio, F. 177, 179, 183, 184  
 Pirro, M. 114, 121  
 Pisarev, D.I. 36  
 Piscator, E. 329, 352  
 Pizzi, A.R. 73, 83  
 Poe, E.A. 25, 95  
 Poljak, L.M. 204, 205, 214  
 Pomponazzi, P. 146  
 Popolizio, M. 369  
 Popper, K. 240  
 Potter, B. 192, 193, 200  
 Poupard, L.V. 79, 84  
 Pozzi, E. 359, 360, 361  
 Praz, M. 71, 84  
 Primo de Rivera, M. 45  
 Protazanov, Ja.A. 212, 214, 383  
 Prus, B. (A. Głowacki) 230, 231, 243  
 Puecher, V. 349, 352, 353, 355, 356, 358  
 Puškin, A.S. 33  
 Pynchon, Th. 49, 53  
  
 Quadrelli, P. 99, 108, 110, 121  
 Quadri, F. 369  
 Quincey, Th. de 146  
  
 Rabi, I. 334, 342, 358  
 Rabinovič, I.M. 212  
 Raby P. 86, 96  
 Raddatz, F.J. 109, 121  
 Radice, R. 357, 361  
 Radman, Z. 262, 266  
 Raleigh, W. 92  
 Ramirez, L.E. 90, 96  
 Ramón y Cajal, S. 43, 45, 49, 53  
 Ranke, L. 97  
 Rascher, S. 307  
 Rawnsley, H.D. 193, 200  
  
 Reed, W. 290, 308, 309, 310, 311, 312  
 Rechenberg, H. 374  
 Reichenbach, H. 301, 302  
 Rey, A. 48, 53  
 Richards, S. 87, 96  
 Riwkin, J. 220  
 Robb, R. 333, 334, 341, 342, 352, 354  
 Rocamora, C. 363, 374  
 Rogov, K.Ju. 318, 328  
 Rolander, C.A. 337  
 Roli, M.L. 101, 105, 108, 277, 299, 314  
 Ronconi, L. 363  
 Roosevelt, F.D. 303  
 Rosenberg, E. 303  
 Rosenberg, J. 303  
 Ross, R. 123, 124, 125, 126, 127, 128,  
     129, 130, 131  
 Rovagnati, G. 169, 171  
 Rowling, J.K. 178  
 Ruskin, J. 136, 192, 193, 200  
 Russell, B. 238, 240  
 Rutherford, W. 87, 96  
 Ryan, J. 115, 116, 119, 121  
  
 Sacharov, A.D. 317  
 Sagredo, G. 298  
 Said, E. 62, 127  
 Saint Just, L.A. de 336  
 Saiz Cidoncha, C. 45, 53  
 Salinas, P. 47, 53  
 Salt, H.S. 188  
 Saltykov-Ščedrin, M.E. 249  
 Salwak, D. 174, 175, 178, 184  
 San Paolo *vedi* Paolo di Tarso  
 San Pietro *vedi* Simone, detto Pietro  
 Sánchez Ferlosio, R. 42, 54  
 Sánchez Pascual, E. (A. Comet) 50  
 Sander, O. 159  
 Sández, L.V. 49, 54  
 Sankaran, C. 129, 131  
 Santiáñez-Ti0, N. 41, 54  
 Santos D., *vedi* Domingo Mutiño, P.



- Sartre, J.-P. 146, 272  
 Scarry, E. 60, 169  
 Ščerbina, V.R. 201, 204, 214  
 Schafer, E. 194  
 Schäfer, J. 329, 346  
 Schiavoni, G. 97, 108  
 Schikaneder, E.J.J. 162  
 Schlegel, F. 280, 281, 285  
 Schmid, A. 159, 171  
 Schmitt, C. 90, 96  
 Schneider, R. 275  
 Schubert, G.H. 14  
 Schumacher, E. 294, 299, 301, 304, 305, 314  
 Schwarz, A. 168, 170, 171  
 Scott, P. 30, 198  
 Scott, R.F. 30  
 Sečenov, I.M. 33  
 Segrè, G. 367, 372  
 Seigneuret, J.-Ch. 15, 19  
 Self, W. 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 69  
 Semmelweis, I.F. 101, 311, 312  
 Shaftesbury *vedi* Ashley Cooper, A., Earl of Shaftesbury  
 Shakespeare, W. 68, 113, 146, 169, 313, 334  
 Shelley, M. 14, 22, 25, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 259  
 Shelley, P.B. 72, 82  
 Shepherd-Barr, K. 15, 19, 363, 374  
 Sherwin, M.J. 331, 333, 334, 337, 338, 340, 346  
 Shinn, C.A. 129, 131  
 Shorter, E. 180, 183, 184  
 Siddiki, A.A. 206, 214  
 Simenon, G. 146  
 Simone, detto Pietro (San Pietro) 334  
 Singer, M. 159  
 Sinjavskij, A.D. 317  
 Skłodowska Curie, M. 229, 232, 233, 240  
 Skwarczyńska, S. 231, 244  
 Słonimski, A. 230, 237  
 Smart, P. 137, 148  
 Smith, D.C. 26, 32, 174  
 Snow, C.P. 173, 184, 293, 314  
 Sobrero, C. 85, 95  
 Sokolov, B.V. 246, 254  
 Solženicyn, A.I. 248  
 Sontag, S. 263, 266  
 Soria Olmedo, A. 47  
 Šostakovič, D.D. 323  
 Spallanzani, L. 103  
 Sparks, T. 174, 184  
 Spinoza, B. 253, 270  
 Spivak, G.Ch. 60, 69, 128, 131  
 Spoerhase, C. 117, 121  
 Stalin (I.V. Džugašvili) 39, 40, 219, 233, 248, 249, 317  
 Stanley, H.M. 27, 87, 195  
 Stashower D. 85, 96  
 Steckel, L. 295  
 Steinbach, D. 100, 108  
 Stenberg, Ě.G. 318, 319  
 Stenberg, G.A. 318  
 Stenberg, V.A. 318  
 Stephan, H. 205, 212, 214  
 Stevenson, R.L. 22, 25  
 Stillman, J. 50  
 Stites, R. 205, 206, 214  
 Stoff, A. 230, 231, 239, 244  
 Stoppard, T. 363, 364  
 Straßmann, F. 301  
 Strauss, L.L. 340  
 Strehler, G. 295, 313, 349, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360  
 Strehlow, C.F.T. von 64  
 Strugackij, A.N. 39  
 Strugackij, B.N. 39  
 Strodes, H. 312  
 Sullam, S. 18

- Süselbeck, J. 169, 171  
 Süskind, P. 275  
 Suvin, D. 205, 214  
 Swift, J. 185  
 Szymborska, W. 232, 233, 236, 243, 244
- Tairov, A. 315, 318, 327  
 Tamberlani, F. 357, 358, 359  
 Tardi, J. 152, 154, 159  
 Tayler, C. 64, 69  
 Taylor, F.W. 104  
 Telesio, B. 146  
 Teller, E. 335, 336, 339, 352, 357, 358  
 Terron, C. 358, 361  
 Testart, J. 152, 154, 158, 159  
 Thieme, J. 127, 131  
 Thomas, K. 200  
 Thorvaldsen, B. 230  
 Thurm, Everard im 91  
 Tinterri, A. 295, 314, 330, 347  
 Tolstoj, A.N. 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 213, 214, 215  
 Tolstoj, L.N. 37  
 Tolusso, F. 349, 352, 353, 355, 356, 358  
 Tommaso d'Aquino 146  
 Torres Quesada, Á. 50  
 Tret'jakov, S.M. 300, 315  
 Trockij, L. 36  
 Trojanow, I. 276  
 Trollope, F. 176, 395  
 Truman, H.S. 334  
 Turgenew, I.S. 35, 36, 37, 40  
 Turing, A.M. 104, 105
- Unamuno, M. de 42  
 Urbano VIII (M.V. Barberini) 298
- Vachtangov, E.B. 321  
 Valéry, P. 57, 58, 68, 69, 271, 379  
 Vallorani, N. 30, 60, 61, 62, 66, 69, 200, 252
- Vargas Llosa, M. 279  
 Vaucanson, J. de 104  
 Vavilov, N. 39  
 Vázquez de Parga, S. 45, 54  
 Veits-Falk, S. 159, 171  
 Velotti, S. 162, 169, 172  
 Veresaev, V.V. 245  
 Verhoeven, P. 330, 352  
 Verne, J. 25, 26, 32, 45, 86, 205, 231  
 Vescovi, A. 126, 131  
 Vilar, J. 330, 349, 350, 351, 354  
 Vittoria d'Inghilterra 32, 187, 188  
 Viyuela, P. 50  
 Vološin, M.A. 245  
 Voronoff o Voronov, S. 38  
 Vysockij, V.S. 295, 319, 320, 321, 324, 325, 327, 328
- Wagner, W. 170, 172  
 Wainwright, R. 192  
 Wallace, A.R. 22, 25, 86, 96  
 Wallenrod o Wallenrode, K. (von) 233  
 Wanning, F. 264, 266  
 Weber, M. 339, 347  
 Weigel, H. 305  
 Weingart, P. 218, 228  
 Weintraub, W. 231, 244  
 Weismann, A. 89, 95  
 Weiss, P. 331, 347  
 Weisz, R. 51  
 Wells, H.G. 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 42, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 87, 96, 187, 188, 205, 248, 250, 252  
 Wenzel, M. 330, 347  
 Wertebaker, T. 363  
 Westbrook, H. 72  
 Westfahl, G. 15, 19  
 Weyl, H. 235  
 Whale, J. 78, 79, 81, 84  
 White, A. 302, 314

- White, G.H. *vedi* Enguídanos  
 Usach, P.  
 White, J.J. 314  
 Wilberforce, W. 187  
 Wildgruber, U. 159  
 Winkels, H. 281, 285  
 Winkler, J.-M. 162, 172  
 Wisser, J. 14, 15, 19, 294, 301, 305,  
 306, 314  
 Wittgenstein, L. 241, 365, 370  
 Wizisla, E. 292, 300, 305, 313, 314  
 Wójcik, A. 237, 241, 242, 244  
 Wollestonecraft, M. 72  
 Wordsworth, W. 192, 193  
 Woźniak, M. 236, 244  
 Woźnicka, Z. 237  
 Wroe, N. 365, 375  
 Wünsch, Ch.E. 14  
 Zamjatin, E.I. 205  
 Żeromski, S. 230  
 Zingerman, B. 323, 328  
 Zola, É. 174, 184  
 Zozaya, A. 43, 54



## TITOLI DELLA COLLANA

| 1 |

Liana Nissim  
*Vieillir selon Flaubert*

| 2 |

Simone Cattaneo  
*La 'cultura X'. Mercato, pop e tradizione.*  
*Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada*

| 3 |

Oleg Rumyantsev and Giovanna Brogi Bercoff (eds.)  
*The Battle of Konotop 1659: Exploring Alternatives in East European History*

| 4 |

Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi (eds.)  
*Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX*

| 5 |

Claire Davison, Béatrice Laurent, Caroline Patey and Nathalie Vanfasse (eds.)  
*Provence and the British Imagination*

| 6 |

Vincenzo Russo (a cura di)  
*Tabucchi o Del Novecento*

| 7 |

Lidia De Michelis, Giuliana Iannaccaro e Alessandro Vescovi (a cura di)  
*Il fascino inquieto dell'utopia. Percorsi storici e letterari in onore di Marialuisa Bignami*

| 8 |

Marco Castellari (a cura di)  
*Formula e metafora. Figure di scienziati nelle letterature e culture contemporanee*