

Punto caldo

Mensile di cultura
a cura del Coordinamento Nazionale
USB P.I. MEF



Sommario

David LaChapelle in mostra a Roma
*"Dopo il Diluvio" restano solo le
macerie dell'Occidente*

di Marco Romani

Bolero

di Maurizio Inciocchi

*Per una discussione intorno alla
Fotografia*

di Antonio Bufalino

Rileggiamo un film
Bright Star di Jane Campion

di Antonello Sestili

Il trionfo dell'Arte sulla Morte

di Catia Romani

L'aquilone cosmico e il suo narratore
di Roberto Di Veglia

Geronimo: Capo Apache

di Paolo Cappucci

Heidegger e la Tecnica

di Paolo Sergola

Editoriale

Eccoci di nuovo.

Anche questo mese usciamo con una puntualità che sorprende pure noi mentre la calura estiva non accenna a placarsi. È tempo di vacanze e quindi di lettura. Poco conta se ci portiamo dietro pesanti volumi o utilizziamo metodi più moderni come i formati elettronici. L'importante è poter scegliere.

Gli argomenti che vi proponiamo sono diversi e, apparentemente, sembrano non avere un denominatore comune. Si va dalla fotografia provocatoria di David LaChapelle, in mostra a Roma, alla filosofia di Heidegger. E sempre di fotografia si parla quando si invitano i lettori a un dibattito virtuale sulla funzione e la fruibilità di questa moderna espressione artistica. In questo numero non poteva mancare un articolo di storia dell'arte che, come sempre, è anche una preziosa guida. Stavolta tocca a un monumento poco conosciuto: la Cappella Chigi a Santa Maria del Popolo. La rilettura di un bellissimo film come *Bright Star* di Jane Campion è l'invito alla riscoperta della poesia di John Keats e dei luoghi che hanno visto la sua prematura scomparsa. La suggestione del ritmo ostinato del *Bolero* è l'occasione per un'analisi della famosa opera di Maurice Ravel. Un capo Apache come Geronimo può essere argomento di discussione sulla storia americana e sulla differenza che passa tra la visione dei vinti e quella dei vincitori. E, per concludere, anche una partita di calcio, quando travalica il semplice evento sportivo e il gesto atletico trova una corrispondenza "creativa" nella radiocronaca, può stimolare l'approfondimento.

Ed eccola la parola che indica un denominatore comune: *approfondimento*. Sfidare l'apparenza, rielaborare il sapere in forma critica, non parlare di cultura ma "fare cultura". Pronti a rimescolare le carte, a mettere tutto in discussione. In altre parole: andare "oltre".

La Redazione

Contatti

Una fotografia al mese

Buone vacanze a tutti!!!

Ci rivediamo a settembre

David LaChapelle in mostra a Roma.

"Dopo il Diluvio" restano solo le macerie dell'Occidente



Nessuna Arca su cui salvarsi. Anche la nave da crociera, laggiù in fondo, è piegata su un fianco come la Concordia e tra pochi istanti andrà a picco. Dell'equipaggio non c'è traccia, anche Noè è già stato ingoiato dalle acque, mentre un'umanità in preda al panico tenta di aggrapparsi agli ultimi lembi di terra, prima che un'altra ondata non cancelli del tutto sogni, civiltà, ricchezza e miserie.

"Deluge" (2006) è l'opera che segna la svolta artistica e umana del fotografo e regista David LaChapelle e che, insieme a un centinaio di opere degli ultimi anni, è in mostra al Palazzo delle Esposizioni di Roma fino al 13 settembre.

A ispirare l'artista americano è stato il "Diluvio universale" che Michelangelo affrescò all'interno della Cappella Sistina intorno al 1508. L'opera del Buonarroti, tratta dal racconto biblico della storia di Noè, è caratterizzata da una drammaticità profonda e da un sentimento di pietà per coloro che, anche se non



peccatori, non hanno diritto di salire sulla grande Arca (la Chiesa) che campeggia al centro dell'affresco perché restano ancora troppo attaccati alle cose terrene. Così, ne "Le Vite", la raccontava Vasari nel 1568: "nelle teste di quelle figure, si conosce la vita esser in preda della morte, non meno che la paura, il terrore et il disprezzo d'ogni cosa. Vedevisi la pietà di molti, aiutandosi l'un l'altro tirarsi al sommo d'un sasso cercando scampo. Tra' quali vi è uno che abbracciato un mezzo morto, cerca il più che può di camparlo, che la natura non lo mostra meglio".

Nel "Deluge" di LaChapelle non c'è più spazio invece per il terrore e la pietà. Nella società del lusso e dei consumi standardizzati (le insegne di Gucci e di Burger King sono le ascisse e le ordinate dell'Occidente post industriale) i sentimenti forti sono banditi, sostituiti piuttosto dallo sbigottimento: come è possibile che il denaro non riesca a fermare il diluvio? Le carni nude non raccontano, come in Michelangelo, la grandezza della Creazione, quanto piuttosto gli effetti degli anabolizzanti sui corpi maschili e del silicone e del botox su quelli delle donne. La storia (con la S maiuscola o minuscola) rappresentata dalla facciata scrostata del Caesar Palace di Las Vegas è solo l'ennesima occasione commerciale, non memoria ma business.

Come nelle grandi allegorie barocche analizzate da Walter Benjamin anche qui, dietro lo splendore dei colori saturi e della magnificenza pop, si staglia solo un cumulo di macerie che sta per essere travolto, con i corpi perfetti e tatuati che annunciano l'imminente disfaccimento.

La mostra "Oltre il Diluvio" curata da Gianni Mercurio parte proprio da questo punto di non ritorno (almeno per il momento) di LaChapelle: al Palazzo delle Esposizioni non ci sono le copertine patinate realizzate per i grandi magazine di moda, ma fotografie scattate per essere esposte nei musei e che, al di là di un'apparente coerenza stilistica, segnano un profondo mutamento del suo percorso artistico.

Seguendo le orme di Andy Warhol (grazie al quale pubblicò i suoi primi lavori) LaChapelle fino al 2006 ha sempre fatto il doppiogioco: nelle sue foto l'esaltazione delle icone pop (da Madonna a Benicio Del Toro, da Lady Gaga a Curtney Love) era sempre accompagnato da un elemento di critica sociale attraverso un umorismo nero che però, alla fine, non minava un bel nulla, rendendo più digeribile l'esistente. Non è un caso che le celebrità più ricche e potenti dello star system hanno fatto a gara per essere fotografate da lui e che le riviste hanno strappato ad assegni con tanti zeri per poter pubblicare in copertina i suoi scatti. Warhol nella sua vita (tranne, forse, in "Electric Chair") non volle, o non seppe, uscire da questa ambiguità, LaChapelle invece l'ha decisamente superata, sapendo andare oltre l'ossessione per i corpi perfetti

delle star e dei modelli. Nella mostra romana sono esposte molte opere dedicate alle vecchie pompe di benzina (immerse in una natura selvaggia) ed alle fabbriche in cui non vi è più traccia di presenze umane, come fossero ruderi classici negli acquerelli dei paesaggisti tedeschi dell'Ottocento.



E i lavoratori? Affogano. Accade al protagonista di "Job" (2007), un giovane uomo d'affari la cui cravatta, per effetto dell'acqua che lo sommerge, diventa quasi il cappio di una forca che non può lasciare scampo. Ma non è l'unico sconfitto. Anche chi, come Margaret Thatcher, ha contribuito a gettare in mare diritti e professionalità è per LaChapelle una maschera di gesso scrostata e sconquassata in cui i capelli freschi di parrucchiere e gli orecchini di perla bon ton non fanno altro che accentuare il disfacimento.



L'arte del passato ha sempre affascinato l'artista americano. Ma con una differenza: nei lavori precedenti al 2006 la citazione veniva utilizzata come un'occasione ironica, un divertissement intellettuale ad uso e consumo di un pubblico colto e raffinato che nel gioco dei riconoscimenti appagava il proprio ego. Da "Deluge" in poi, invece, LaChapelle avvia

una riflessione critica, e del tutto inedita, di alcuni capolavori del Rinascimento. In "Rape of Africa" (Lo stupro dell'Africa, 2009) ricrea la tavola "Venere e Marte" (1482-1483) di Sandro Botticelli con una Naomi Campbell seminuda (la "Venere nera", appunto) nei panni della dea della bellezza e un giovane modello disteso e addormentato come



dopo un amplesso appagante. Fin qui siamo ancora a Botticelli, riveduto e corretto in chiave pop. Ad allietare la scena, nell'opera quattrocentesca conservata alla National Gallery di Londra, ci sono quattro satiri che giocano con le armi di Marte e tentano, dispettosi, di risvegliarlo. Nella fotografia di LaChapelle a voler destare il dio della guerra sono invece tre bambini armati di mitra e di razzi di precisione, circondati da ossa e bombe d'oro e crani di diamante come i dittatori sanguinari di alcuni stati dell'Africa centrale che per conservare una corona in testa sono disposti a massacrare intere popolazioni. Ad aiutarli, come spesso accade, un bambino con il casco da rugby infilato in testa. La bellezza di Marte non deve trarre in inganno: dietro le sue carni lisce e i muscoli ben disegnati si nasconde solamente uno stupratore seriale.



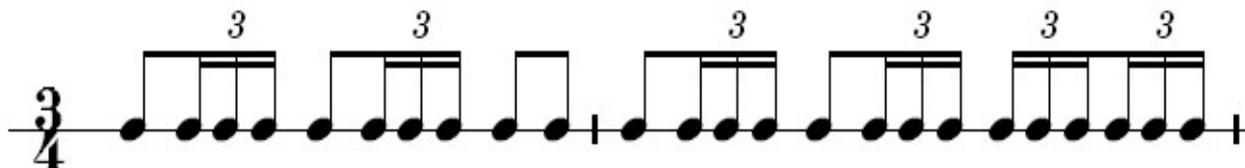
Marco Romani



Guarda il video

Torna alla Prima

BOLERO



Ta-Tatata-Ta-Tatata-Ta-Ta Ta-Tatata-Ta-Tatata-Tatata-Tatata...

A me gli occhi...entrate in uno stato ipnotico Ta-Tatata-Ta...abbandonate il pensiero e perdetevi lentamente sul ritmo incalzante del rullante, Ta-Tatata-Ta, sull'incedere adagio del flauto che incanta, Tata-ta-Tatata-Tatata-Ta, e poi il clarinetto... rotondo e seducente... Tatata-Ta...e il fagotto, solenne e austero... e la lama penetrante del piccolo in mi bemolle..non siete in una favola...è solamente la magia del genio di Maurice Ravel: "BOLERO".

Un brano molto particolare, scritto nel 1928, che dall'inizio alla fine mantiene un disegno ritmico ternario sempre uguale. Anche a livello armonico, a parte un breve episodio sul finale, resta fermo su un accordo per quindici, diciotto minuti (dipende dalla velocità dell'esecuzione).

Detta così può sembrare un ascolto di una monotonia disarmante, e invece l'incedere dinamico del pezzo crea un'attesa spasmodica, quasi uno stato di febbrile ansia crescente, uno stato di trance, che esplose nel tempestoso finale.

Chiaramente, oltre alla dinamica a "terrazze" di stile vagamente Rossiniana, si può dire che la genialità dell'autore è soprattutto nell'orchestrazione.

Infatti Ravel è colui che ha rivoluzionato il modo di trattare l'orchestra.

Considerato, all'inizio della sua carriera un seguace di Debussy (o un rivale?), è uscito dall'impressionismo con grande personalità superando l'esperienza del maestro.

Aveva una capacità stupefacente di assimilare, direi quasi di assorbire qualsiasi stile musicale, plasmarlo e riadattarlo con originale personalità.

La sua musica è pervasa di echi e di memorie che vanno dalla musica barocca e rinascimentale a esperienze politonalità e atonali dei suoi contemporanei tedeschi.

Influenzato dal dinamismo ritmico e dalla policromia orchestrale di Stravinskij, mescola con maestria e buon gusto esotismi orientali, folklore della tradizione spagnola (era basco di nascita), musica afroamericana che arrivava da oltreoceano, sonorità tzigane e tradizioni popolari.

I suoi lavori sono rifiniti e curati nei minimi particolari. Ma la sua passione si riferisce alla materia sonora e in particolare all'orchestra, dove la sua creatività è inesauribile. Gli strumenti nelle sue mani si trasformano e vanno oltre le loro capacità, tirando fuori sonorità inconsuete (non dimentichiamo che l'orchestrazione che ascoltiamo oggi di "Quadri di un'esposizione" di Mussorgsky è stata curata da lui).

Ritornando al "famoso" Bolero, dopo aver evidenziato la forma ritmica e l'essenziale struttura armonica vorrei soffermarmi sull'analisi della linea melodica.

Chiaramente dovrò addentrarmi in particolari tecnici che, a parte agli addetti ai lavori, potranno sembrare incomprensibili a molti... cercherò di essere più chiaro possibile!!!

Bolero

(M. Ravel)



La melodia è divisa in due parti (A e B) ognuna delle quali è suddivisa in due lunghe frasi. La prima parte della "A" si muove su una normalissima scala di Do (...dimenticavo... la tonalità del brano è in Do Maggiore). Pensando a una tastiera di pianoforte possiamo dire che si muove sui tasti bianchi e ha come centro tonale l'accordo di Do Maggiore, per cui le frasi musicali si soffermano sulle note Do-Mi-Sol che fanno parte appunto dell'accordo.

Già nella seconda parte della "A", pur continuando ad usare la scala di Do (tasti bianchi) il centro tonale si sposta su Re, per cui le frasi si soffermano di più sulle note di Re, Fa, La, dell'accordo di Re minore (i jazzisti direbbero che sta usando una scala di Re dorico!!!).

Nella prima parte della "B" invece viene inserita una nota nera (si *b*) che conferisce alla melodia una curiosa sensazione di tensione che già crea un'attesa (scala misolidia).

L'ultima parte della "B" è un tripudio di alterazioni, cioè di note che non fanno parte della tonalità d'impianto ma spostano l'attenzione dell'ascoltatore su echi orientalizzanti con l'uso di scale particolari (V modo della scala minore melodica di Fa), per poi chiudere con la scala frigia, classica scala usata nel folklore spagnolo, tanto cara a Ravel (ma anche a Chick Corea).



Qualche curiosità.

Il Bolero originariamente fu scritto in Re maggiore, cioè un tono sopra di come lo conosciamo noi adesso. Nello stesso periodo Ravel stava studiando le partiture americane e prendeva lezioni da un certo Leo Vauchant, trombonista e ottimo jazzista di quei tempi. Fu proprio Vauchant a suggerire a Ravel di abbassare la tonalità del brano da Re a Do, a causa degli undici Mi bemolle consecutivi della seconda parte che risultavano molto difficili per il trombone e il fagotto.

Il "Bolero" influenzò anche molti jazzisti, primo tra tutti Ellington nella sua "Afro bossa" e Django Reinhardt nel suo "Bolero", una fantasia orchestrale ispirata a Ravel e strutturata con dissonanze in un lento incedere modale. Esiste anche una versione rock di un artista a me molto caro: Frank Zappa.

Molto bella è la versione del nostro Muti con la Wiener Philharmoniker, lenta come piaceva a Ravel, ma se volete non solo sentire ma anche vedere una versione particolare che oltre al lento e delirante trasporto musicale unisce una trascinate carica erotica dovete cercare la versione interpretata dal grande Nureyev.

Maurizio Inciocchi



Maurice Ravel (7 marzo 1875, Ciboure, Francia - 28 dicembre 1937, Parigi)

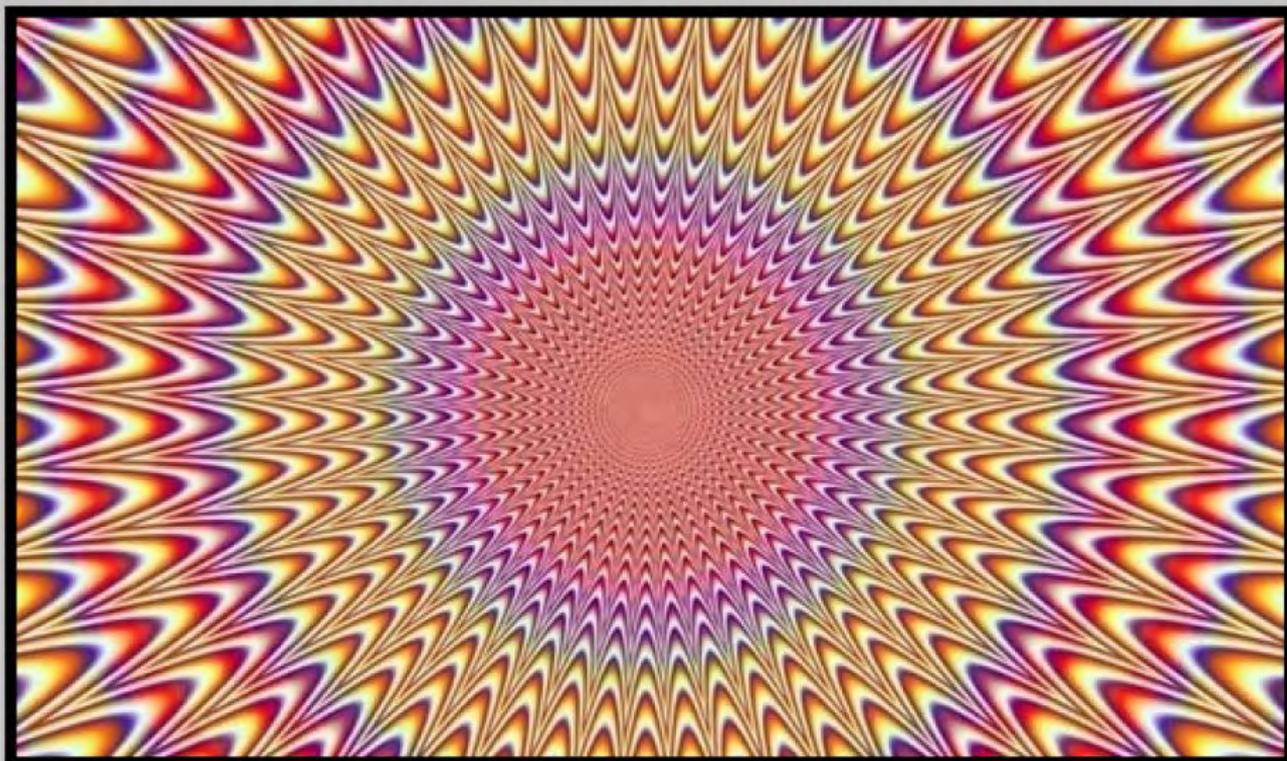


Ascolta il Brano

Torna alla Prima

Per una discussione intorno alla fotografia

Iniziamo dalla lettura di una fotografia. L'immagine può rappresentare varie situazioni dai ritratti alle insurrezioni popolari, ma deve essere colta dal nostro occhio e elaborata dal cervello. La sistemazione delle cose osservate non restituisce un *pattern* (disegno, modello, schema ricorrente, disposizione di forme) esatto di ciò che si è visto. I diversi esperimenti di illusionismo delle immagini hanno confermato che si percepisce in maniera diversa, cioè l'azione dell'immagine mentale sulla percezione aggiunge o sottrae cose nel *pattern* mostrato. Due individui posti di fronte ad uno stesso tramonto restituiscono



immagini simili ma non uguali. Il pensiero differenzia la percezione e la descrizione tra l'uno e l'altro. Gli apparecchi fotografici digitali eseguono tutte queste funzioni, hanno lo stesso comportamento della percezione umana (l'uomo le ha costruite a sua immagine e somiglianza). La pellicola o il sensore fissano il quadro percepito e lo restituiscono con lo sviluppo e la stampa. L'immagine non ha alcuna differenza con quello che è stato "inquadrato", qui non c'è l'immagine mentale che *falsa* la percezione. La macchina restituisce quello che colpito dalla luce definisce le forme. Apparecchi diversi rispondono a sensibilità proprie. Fissano un *pattern* diverso nei colori, nelle dominanze, nella nitidezza ma non differiscono nelle forme. Le forme sono il dato oggettivo del *disegno*. Gli umani le leggono sempre con l'interferenza dell'immagine mentale prodotta. La composizione nell'inquadratura è fondamento della fotografia. Costruire un'immagine in un modo anziché in un altro determina la sua percezione immediata. Tutte le immagini hanno diversi livelli di lettura. Quello che colpisce immediatamente l'osservatore è la disposizione delle forme. Questo è il risultato degli studi psicologici della Gestalt e delle teorie sulla percezione di Arnheim e delle indagini culturali di Benjamin. Negli scritti di non fotografi si trovano sostegni per una buona composizione e i saggi di Barthes e Sontag ne sono un esempio.

Una composizione che efficacemente suggerisca la corretta lettura dell'immagine deve rispondere al modo biologico della percezione umana, che è diversa dalla "oggettività" delle cose (tutto il mondo che ci circonda è diverso da come lo percepiamo). Il meteo ci dice, ad esempio, che la temperatura è 28 gradi ma che i percepiti sono 30, si ha quindi una risposta dei sensi diversa dalla condizione oggettiva vissuta. Perciò quello che vediamo non corrisponde al vero.

Risponde, comunque, ad una Legge Superiore che regola l'equilibrio dell'intero Universo. Ogni animale per interagire con il suo ambiente risponde con gli stimoli biologicamente disponibili: i sensi. Gli umani

teorizzano un mondo a colori, molte specie animali vedono in bianco e nero, altre non hanno proprio il senso della vista.

Per chi si occupa di immagini non tenere conto di queste cose significa approssciare la composizione in modo superficiale, ma non per questo in alcuni casi meno efficace. Perché l'estro creativo può essere una dote naturale o va cercato e coltivato: "azzardato"

Guardare al panorama internazionale della Fotografia contemporanea ci fa capire come nelle diverse aree geografiche muta l'utilizzo del *pattern* e come spesso la tradizione culturale influenzi, nel bene e nel male, la produzione fotografica e ovviamente delle altre arti.

Cambia la società e si modella un nuovo gusto. Il *pattern* che viene prodotto modifica la collettività, la società. Le tecnologie determinano, se utilizzate socialmente, il grado di progresso delle civiltà e se invece sfruttate a fini privati, di arricchimento, accelerano lo sfruttamento inutile delle risorse e degli uomini.

La produzione eccezionale di immagini in questo momento storico è il risultato della diffusione mediatica di grande quantità spesso a detrimento della qualità (dalla pubblicità alla telefonia passando per internet e social media). Nasce così una realizzazione artistica, più o meno riuscita e condivisibile, che testimonia il nostro tempo. Ci possiamo trovare di fronte a immagini brutte, come a stupende immagini ben costruite a volte addirittura significanti. In questa sovrapproduzione i *pattern* antiestetici si moltiplicano sino ad abbassare mediamente il livello del gusto generale. La bellezza continua ad essere patrimonio di una ristretta classe sociale, non necessariamente la più ricca, anzi! Per "giudicare" l'arte non basta il gusto proprio. Occorre la conoscenza, comprendere il percorso che l'ha prodotta, inserire nella lettura il contesto storico culturale che la determina, soprattutto la forma che assume nell'immediato. La massificazione dell'arte come del linguaggio, piuttosto che della comunicazione, hanno prodotto fenomeni di mercato spesso senza qualità in tutte le arti. Anche coloro che in termini consci pensano di evitare la persuasione occulta, quella chiusa negli spot pubblicitari e politici, alla fine sono vittime biologicamente. Esprimeranno il loro consenso sociale e politico inconsciamente suggestionati dai messaggi subliminali e non, che passano nei sistemi di comunicazione di massa. La comunicazione è un settore strategico degli stati e con il suo controllo si governano le società nell'epoca 2.0.

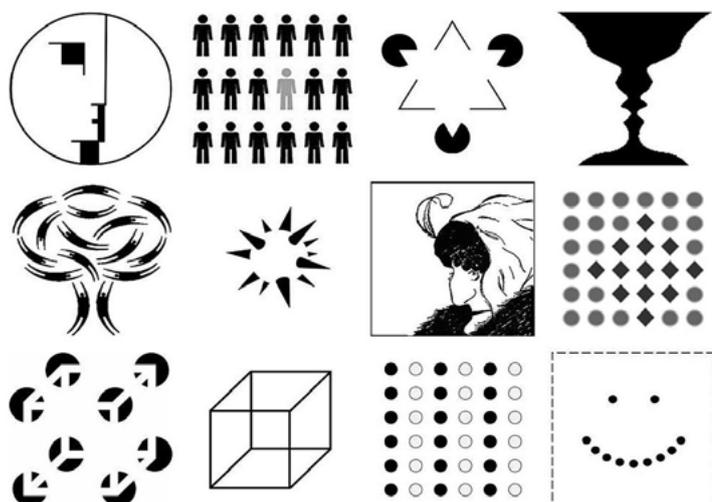
La fotografia non è fuori da tutto questo, al contrario. La forza dell'immagine deve essere dunque "ricerca estetica" e sperimentazione, una scoperta sensoriale che, nel frastuono della produzione di immagini massificate, provi a colpire i sensi. Estetica vuol dire conoscenza sensibile o percezione, prevalentemente il termine si usa per definire lo studio del bello, naturale e artistico, ma l'origine greca ne tradisce il significato: *sensazione!*

La composizione deve tenere conto di quello che è stato sinora sperimentato in materia di psicologia della percezione e solo in un secondo momento passare alla visione culturale. Studiare la Storia dell'Arte, provare, cercare di realizzare le cose partendo dal proprio momento storico è quello che ogni fotografo dovrebbe tentare di fare. La Fotografia ha impiegato molti anni, secoli, per poter entrare nella storia delle arti, far finta che oggi non vi faccia parte vuol dire ricollocarla nel ruolo originario di sostituto più efficace della pittura. Nella *Breve storia della fotografia* Walter Benjamin (saggio rintracciabile in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*) sostiene che la pittura si sia affrancata dal suo ruolo descrittivo proprio con la nascita della fotografia, dando vita ad una ricerca formale e di contenuto che ha prodotto le Avanguardie del XIX e del XX secolo. Solo di recente, sul piano storico, la fotografia cerca

di superare il limite di sostituto della pittura "vecchia maniera" e di assumere un ruolo adeguato nella Storia dell'Arte.

È ovvio che per coprire questo ruolo alla quale è chiamata deve andare oltre la semplice descrizione del soggetto o trovare una nuova forma per immortalarlo ed è questa la ricerca dei grandi fotografi del Novecento: dal bianco e nero zonale di Ansel Adams alla sperimentazione sovietica di Aleksandr Michajlovič Rodčenko, dall'uso del colore astratto di Win Bullok. Senza voler contare l'impulso dato dal Surrealismo di Man Ray, di Philippe Halsman ed altri, sino ad arrivare più o meno ai giorni nostri con la contaminazione nella Pop Art con Andy Wharol, Annie Leibovitz o David LaChapelle.

La discussione è aperta.



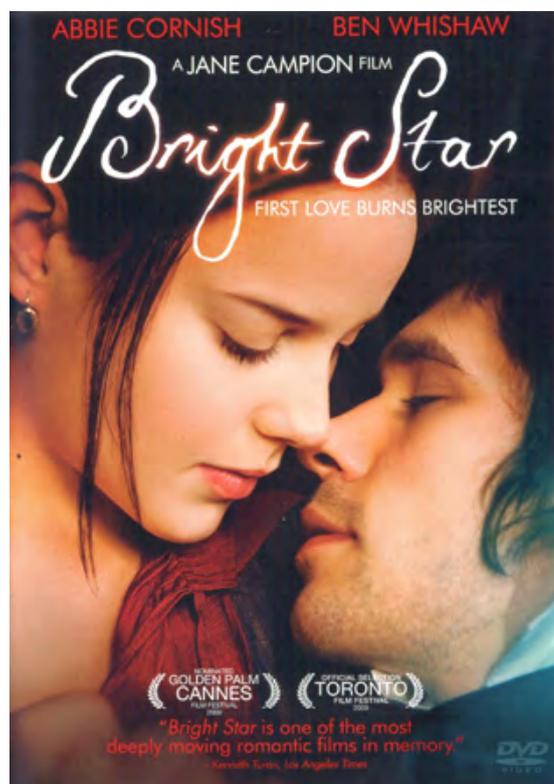
Antonio Bufalino

Torna alla Prima

Rileggiamo un film

Brigth Star di Jane Campion

Partiamo dalla fine. Roma, lunedì 26 febbraio 1821. In una Piazza di Spagna deserta, all'alba, sei becchini conducono un feretro percorrendo il gradone inferiore della scalinata di Trinità dei Monti. Ad attenderli, a pochi passi dalla fontana della Barcaccia, ci sono una carrozza e un carro funebre. Tutto è lento e inesorabile, il tempo stesso sembra sospeso. Una situazione tanto surreale da somigliare a un quadro metafisico se non fosse che l'architettura barocca e quella settecentesca rimpiazzano modelli più razionalisti. La salma viene caricata sul carro e il breve corteo si avvia verso il cimitero dei protestanti attraversando una desolata via Giulia. [Una scena](#) di soli tre quadri e di pochi secondi. Così si chiude, a venticinque anni, la vita di uno dei più grandi poeti di tutti i tempi. Ed è a John Keats che nel 2009 la regista neozelandese Jane Campion ha dedicato un film: *Bright Star*.



Il titolo si ispira al celebre sonetto *Bright Star* e il tema ricalca le ambientazioni dei romanzi dell'Inghilterra pre-vittoriana che spesso hanno dato spunto alla stesura e alla successiva realizzazione di soggetti cinematografici. In questo film però non ci sono riferimenti a opere narrative ma soltanto l'interpretazione biografica degli ultimi tre anni di vita del poeta. Come a dire che la realtà (o la ricostruzione di essa) può superare la più fervida immaginazione. In effetti ci si accorge subito che dietro la sceneggiatura, scritta dalla regista stessa, c'è un attento lavoro di ricerca e che nessun particolare è stato lasciato al caso. E non si avverte nemmeno la facile tentazione di assecondare il pubblico, utilizzando dialoghi o modelli narrativi ampiamente collaudati. Al contrario, la maggior parte delle battute del protagonista sono tratte dalle sue lettere sulla poesia (esiste una versione in italiano curata da Nadia Fusini ed edita da Feltrinelli di cui si suggerisce la lettura). Certo, non è il metodo più scientifico di rappresentare una ricostruzione storica ma è di sicuro più corretto che far recitare dialoghi costruiti secondo tecniche drammaturgiche tipiche della finction e sviluppati per richiamare l'attenzione dello spettatore o per assecondarne i gusti.

L'incontro tra John Keats e la diciottenne Fanny Brawne avviene nel 1818 in un sobborgo londinese, all'epoca aperta campagna. La ragazza s'innamora del poeta più che dell'uomo, Keats della sua bellezza. Aveva scritto il protagonista in una famosa ode: "Bellezza è Verità, Verità Bellezza: questo solo sulla terra sapete, ed è quanto basta". Tuttavia al di là della poesia e della

bellezza ci sono due creature in carne e ossa che scoprono, giorno per giorno, il crescere di una reciproca attrazione. Ma è un rapporto già segnato. Una relazione che non prevede futuro per l'inconsistenza finanziaria di Keats. Ciò che ai nostri occhi appare come un banale pregiudizio è invece la regola per la società del tempo. E non si intravede nemmeno una via d'uscita tanto che anch'egli sembra destinato a ingrossare la schiera dei poeti falliti di professione. Le sue opere vengono pubblicate da editori coraggiosi ma poi incontrano il giudizio ostile della critica conservatrice. Conseguenza: fame nera. A questo disagio si aggiunge il dramma della tubercolosi che prima provoca la morte del fratello e poi colpisce lo stesso protagonista. Gli amici raccolgono i fondi necessari per pagargli un soggiorno a Roma nell'auspicio che il clima possa favorirne la guarigione. Keats parte senza Fanny presagendo che non la vedrà più. Si spegne dopo pochi mesi, il 23 febbraio 1821, nell'abitazione di Piazza di Spagna.

La Campion ha sempre dimostrato una particolare attenzione verso l'universo femminile. Anche in questo film l'impostazione non cambia. Il ruolo della poesia viene rielaborato dalla personalità della protagonista che si trasforma in eroina quando sfida le convenzioni e i pregiudizi della sua epoca. Però stavolta c'è un comprimario maschile, il poeta John Keats, ossia l'incarnazione del genio creativo. Una figura che la regista, nel suo giudizio storico, promuove a pieni voti anche come uomo. Tuttavia quando si tira in ballo un gigante della letteratura e lo si trasforma in un personaggio della narrazione non ci si può sottrarre a un confronto con la sua espressione artistica e, in generale, con la potenza dell'estro inventivo. La sfida non sta tanto nell'analisi del ruolo femminile nella società del primo ottocento ma come rendere l'intensità poetica attraverso il linguaggio filmico evitando banali riferimenti didascalici o una parata sovrabbondante di citazioni (fuori campo e non) delle liriche di Keats.

Già nella prima scena la Campion si avvale di un uso coraggioso della fotografia. L'ago diventa sostanza metallica e il filo per cucire si trasforma in un insieme di fibre tessili. Sono dettagli (macro e close-up) così



ravvicinati da far smarrire la dimensione del contesto e creare l'immagine di un microcosmo di per sé sufficiente e per questo gradevole. In più il gesto del ricamo, attraverso le leggi dell'ottica e l'utilizzo appropriato della luce, assume un valore simbolico. Non è più il "disegnare" attraverso un filo ma, emulando le prerogative del poeta, lo "scrivere" qualcosa di sé. La regista ricorre inoltre a tecniche di ripresa già utilizzate con successo nel precedente *In the Cut*. I bruschi cambi di fuoco, condotti sullo stesso piano, creano movimento e orientano l'attenzione visiva dello spettatore in modo analogo a quando sfogliamo le cose che guardiamo. O leggiamo. La disposizione dei foglietti porta all'enfaticizzazione del testo scritto e richiama la necessaria connessione dei versi. Il vigore estetico della calligrafia reclama tutto il valore fonetico della parola. Per il resto, pochi movimenti di macchina, uso moderato della steadicam e zoomate quasi inesistenti. Pregevole è la cura delle inquadrature. E il ricorso a un parziale impallamento del campo visivo attraverso quinte naturali come porte, finestre o tronchi d'albero contribuisce a evidenziare la figura dei protagonisti.

La scelta degli attori rispecchia l'indirizzo interpretativo del film e la precisa chiave di lettura che la regista ha voluto indicare. Ben Whishaw è molto lontano dalla figura di John Keats che conosciamo, arrivata a noi attraverso disegni, quadri a olio, una

maschera in vita e una funeraria. La preferenza per l'attore britannico è dovuta, oltre che alla sua bravura, a ciò che fisicamente suggerisce. Emaciato, sofferente, triste e profondo allo stesso tempo. Evoca più il Cristo di un crocifisso medievale che un inglese rubicondo della periferia londinese dei primi dell'ottocento. Al contrario Abbie Cornish mostra una certa somiglianza (colore dei capelli a parte) con Fanny Brawne di cui abbiamo una fotografia scattata in età matura. Notevole è pure l'interpretazione di Paul Schneider nel ruolo di Charles Brown (l'amico di Keats) e di Kerry Fox nella parte della madre di Fanny. In particolare colpisce l'attrice neozelandese, già protagonista del primo film della *Campion*, *Un angelo alla mia tavola*. Se partiamo dall'assunto che la qualità di un attore cinematografico si misura con la sua naturalezza espressiva, specialmente quando non parla, l'interpretazione della Fox è straordinariamente efficace e rivela quella grande compostezza recitativa del tutto assente nelle dive del cinema nostrano. La visione di *Bright Star* è l'occasione per rileggere non solo il film ma l'intera opera di Keats. E magari, se si trova il tempo, per visitare quei posti che, facilmente raggiungibili da chi abita a Roma, hanno visto il compimento della sua prematura scomparsa e, allo stesso tempo, lo hanno reso immortale. Cominciamo con il [celebre sonetto](#) che ha ispirato il film:

*Fulgida stella, fossi fermo come tu lo sei
ma non in solitario splendore sospeso alto nella notte,
a vegliare, con le palpebre rimosse in eterno,
come paziente di natura, insonne eremita,
le mobili acque al loro dovere sacerdotale
di puro lavacro intorno a rive umane,
oppure guardare la nuova maschera dolcemente caduta
della neve sopra i monti e le pianure.*

Poi, passando per piazza di Spagna, al civico 26, è doverosa una visita alla [Keats-Shelley House](#). Per concludere, bisogna portare a termine (visto che il film non lo fa) la scena da cui siamo partiti e raggiungere il [cimitero acattolico](#). Con un fondo di amarezza ci si accorge che, funerale compreso, quello che la Roma papalina concedeva ai vivi era invece precluso ai morti. Cerimonia anonima, alle prime luci dell'alba o al tramonto. Sepoltura fuori della cinta muraria. Oggi, però, la tomba di Keats è una delle più visitate e, malgrado siano passati due secoli, non mancano mai fiori freschi. Una lapide anonima ricorda un giovane poeta inglese che non volle niente di più di queste parole: "Qui giace uno il cui nome fu scritto sull'acqua". Il riferimento a un verso di Catullo, anch'egli morto prematuramente e nella stessa città, appare evidente.

In un altro settore del cimitero c'è la tomba di Antonio Gramsci. Essa è stata la meta di un percorso intellettuale, o meglio, di un pellegrinaggio spirituale di un grande poeta del novecento: Pier Paolo Pasolini. Ma questa è un'altra storia. Buona rilettura.



Trailer ufficiale del film

Antonello Sestili

Torna alla Prima

L'immortalità nella Cappella Chigi

Il trionfo dell'Arte sulla Morte

Il mese scorso, nel numero uno di Punto Caldo, siamo stati ospiti virtuali nella villa suburbana di Agostino Chigi in Via della Lungara, oggi invece ci spostiamo in pieno centro, nella chiesa di Santa Maria del Popolo, per visitare la cappella funeraria del ricco banchiere senese: dalla villa dei piaceri alla casa dell'eterno silenzio, dai sontuosi banchetti al fastoso funerale!

Nel 1507 è il papa Giulio II che concede al Chigi la seconda cappella della navata sinistra della chiesa, cappella appartenuta ai Borgia, all'epoca però caduti in disgrazia. Nel 1513 Agostino il Magnifico commissiona all'amico Raffaello l'intera progettazione della cappella della quale dirige personalmente i lavori fino al 1520 anno della sua morte. Le successive vicende biografiche ed economiche della famiglia vedranno per un lungo periodo i lavori bloccati, ripresi solo nel Seicento e completati nel 1661 da uno dei protagonisti assoluti del Barocco, Gian Lorenzo Bernini.

La cappella è un ambiente a pianta centrale, delimitato da tre arcate cieche, da nicchie che accolgono statue e sormontato da cupola emisferica che poggia su un tamburo nel quale si aprono aperture dalle quali entra la luce. L'intera cappella mortuaria, mirabile sintesi di architettura, scultura e pittura, rappresenta in ogni suo elemento il trionfo della Vita Eterna sulla Morte.

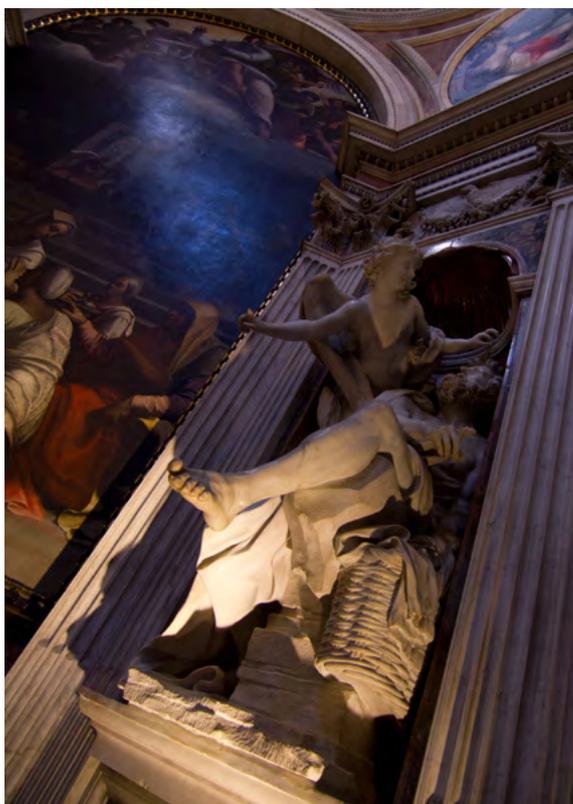


L'interno della cupola, a cassettoni dorati, è decorato con mosaici eseguiti nel 1516 dal veneziano Luigi de Pace su cartoni di Raffaello, andati perduti, mentre restano ancora alcuni bellissimoi disegni preparatori. Il Sanzio, per il tema iconografico dei mosaici, su indicazioni del committente appassionato di astrologia, rappresenta nel tondo centrale il Dio creatore del firmamento, circondato dalle allegorie del Sole e dei sette pianeti, ognuno dei quali guidato da un angelo.

Così come per la decorazione del soffitto della *Sala di Galatea* Peruzzi aveva ideato il tema astrologico legato alla nascita di Agostino e alla celebrazione della magnificenza della sua vita, così anche per la cupola Raffaello rappresenta, sempre attraverso le divinità mitologiche, l'Universo, anche se, vista la collocazione in una chiesa, la sua creazione e il movimento sono possibili solo grazie all'intervento divino.



Gli affreschi nel tamburo, tra le finestre, con *Storie della Genesi* e quelli nei tondi delle lunette con le *Allegorie delle Stagioni* sono di Francesco Salviati, realizzati tra il 1552 e il 1557, mentre sull'altare è la bellissima *Nascita della Vergine*, ad olio su blocchi di peperino, iniziata da Sebastiano del Piombo, il pittore veneziano venuto a Roma chiamato dal Chigi, ma completata dal fiorentino Francesco Salviati. A Raffaello spetta il disegno per le tombe a forma piramidale, simbolo di eternità, di Agostino Chigi e del fratello Sigismondo successivamente riviste dal Bernini che ne cambia la base e



vi aggiunge il medaglione con l'epitaffio. Tutta la concezione simbolica della cappella si basa sull'idea di Redenzione e soprattutto di Resurrezione, piena di simboli legati alla filosofia neoplatonica, così come testimoniano anche le splendide statue inserite nelle quattro nicchie: la più antica, *Giona e la balena*, del 1520 è opera di Lorenzetto, su disegno di Raffaello, e ricorda come il profeta, inghiottito dalla balena, uscì incolume dopo tre giorni dal ventre dell'animale, "risorto" anche lui come Cristo. Di poco successiva, completata da Raffaello di Montelupo nel 1552, è la statua di *Elia*, il profeta mai morto, ma assunto in Cielo con anima e corpo.

Passa più di un secolo e Fabio Chigi, discendente diretto di Sigismondo, prima da cardinale e poi da papa con il nome di Alessandro VII, promuove i lavori di restauro e il completamento della cappella. L'incarico è affidato a Bernini, che provvede all'esecuzione delle statue mancanti, bellissime e scenografiche, avvolte in svolazzanti panneggi che conferiscono ritmo e movimento: *Daniele e il leone*, nella quale il profeta esce miracolosamente incolume dalle fauci della belva e *Abacuc*, l'ottavo dei profeti minori, rappresentato nel momento in cui viene trasportato per i capelli dall'Angelo, affinché arrivi in tempo per sfamare Daniele rinchiuso nella fossa dei leoni.

Sul pavimento, al centro della cappella, troviamo il pregevole disco a intarsio marmoreo (anche questo probabilmente su disegno di Bernini) che raffigura la Morte alata che sorregge lo stemma Chigi. La scritta *MORS AD CAELOS* indica

con le lettere maiuscole la data di realizzazione in numeri romani MDCL, 1650. Il tondo marmoreo chiude una cavità sotterranea, detta il "buco del demonio", divenuta popolare, come tutta la "tomba terrena di Santi", e cioè la Cappella Chigi, grazie alla descrizione di Dan Brown prima nel romanzo e poi nel film "Angeli e demoni". Proprio in questo luogo infatti il cardinale Ebner verrà ritrovato cadavere, legato e soffocato con la terra nel naso e nella bocca.

Ma tornando al Rinascimento, cioè all'epoca della progettazione della cappella funebre, dobbiamo precisare che né Agostino, il "più grande mercante della Cristianità" come era chiamato dal sultano di Costantinopoli, né Raffaello videro il suo completamento: il pittore muore il 6 aprile 1520, a soli 37 anni, nel giorno di Venerdì Santo, sepolto nel Pantheon, come da suo desiderio. La scomparsa del Divino pittore fu salutata dal commosso cordoglio dell'intera corte pontificia, da artisti e letterati e si narra che alla morte si verificarono, come per il Cristo, segni straordinari: una crepa scosse il palazzo vaticano, forse per effetto di un piccolo terremoto e i cieli si agitarono.



Dopo appena quattro giorni, il 10 aprile, muore anche il Magnifico Agostino di anni 54. I funerali furono celebrati a S. Maria del Popolo, il corteo funebre era formato da otto ordini di frati, trentasei vescovi, molti preti secolari, un gran numero di cardinali e ottantasei carrozze con la famiglia del papa. Intorno al feretro vi erano duecentocinquanta torce (i cardinali ne avevano diritto a cento) ed erano presenti più di cinquemila persone, un funerale degno di un sovrano così come la sua eredità di 400.000 ducati d'oro ed un ricco patrimonio fatto di case, ville, casali, gioielli, opere d'arte, tappeti, arazzi, vasellame d'oro e d'argento, disperso però, per incapacità degli eredi, in pochissimo tempo. Gli imperi finanziari possono facilmente crollare e le ricchezze disperdersi nel nulla, ma restano indelebili nel tempo i prodotti intellettuali e i capolavori dell'arte: mortale il committente, eterna la sua cappella funeraria.



Guarda il video

Catia Romani

Torna alla Prima

L'aquilone cosmico e il suo narratore

Il giorno 22 giugno 1986 allo stadio *Atzecca* di Città del Messico è in scena Argentina-Inghilterra, partita valida per i quarti di finale dei mondiali di calcio. Non è una semplice partita. Il destino ha messo di fronte le due nazionali per la prima volta dopo la guerra *Falkland/Malvinas*. È inevitabile che il match sia carico di un valore simbolico che va ben oltre quello sportivo.

Nel 1982, solo quattro anni prima, la traballante giunta militare che governava l'Argentina con a capo



il generale Leopoldo Galtieri, nel tentativo di recuperare consensi tra una popolazione ormai stremata da anni di privazioni, atrocità e da una gravissima crisi economica, decide di far leva sui più bassi istinti nazionalistici e invade le isole Falkland, possedimento inglese che gli argentini reclamano con il nome di Malvinas. La reazione del Regno Unito è inaspettatamente rapida e decisa, nel giro soli 74 giorni di guerra, le isole tornano sotto il controllo inglese. Sul terreno resteranno 650

morti tra i militari argentini e 255 tra quelli britannici. Per il regime dittatoriale è l'inizio della fine. Gli argentini decidono di voltare pagina, ribellarsi all'oppressione dei militari e pretendono libere elezioni e finalmente democrazia. La tanto ambiziosa quanto cinica strategia della *junta* si è dimostrata fallimentare consegnando quel regime

alla storia e all'impietoso giudizio che meritano i tiranni. Ma quella sconfitta rimane come una cicatrice sulla pelle degli argentini. A distanza di così poco tempo, il sentimento di umiliazione è ancora molto forte. È questo il quadro generale in cui si affrontano le due squadre.

Tra le sue fila l'Argentina schiera Diego Armando Maradona che non ha ancora compiuto 26 anni ma è considerato da tempo il più forte calciatore del mondo e, a detta di molti, il più grande di sempre. Il talento di Maradona travalica l'aspetto sportivo. Perché se il campione, l'asso, è colui che spinge se stesso il più vicino possibile al limite dell'umano, colui che lo supera non è più solo un campione, diventa artista. In quella partita Maradona compie due gesti in antitesi tra loro che diventano simbolici e spiegano la natura dell'uomo e dell'artista. Segna il primo gol, quello dell'1 a 0 in modo irregolare, con la mano. Da impostore. Con un salto si avventa su una palla alta in area di rigore, anticipa il portiere inglese con una mano galeotta, mandando la palla in rete e ingannando anche l'arbitro che convalida la marcatura. Con questo gesto Maradona ci spiega l'uomo più che l'atleta, la sua umile estrazione, la provenienza da una famiglia numerosa della periferia di Buenos Aires dove ti devi guadagnare la vita con le unghie ogni giorno, con mezzi leciti o meno. Il secondo gol, invece, che è stato definito il gol del secolo, ci spiega l'artista. Colui che riesce a compiere gesti che gli altri, le persone comuni, non contemplanò nel novero delle cose possibili.

Gli appassionati di calcio lo ricordano a memoria e sarebbero in grado di ricostruirlo come una sequenza di un film visto e rivisto. A beneficio di quei pochi che lo ignorano, possiamo dire che l'azione che porta al gol, inizia intorno al decimo minuto del secondo tempo quando Maradona riceve palla da Enrique. Quest'ultimo, di professione mediano e portatore d'acqua, vede il talentuoso compagno nei pressi ed è ben felice di liberarsi della palla, sapendo che tra i suoi piedi non è così al sicuro. Negli spogliatoi, con un alto senso autoironico, dirà: "Sfido che hai segnato Diego, con l'assist che ti ho fatto!". Maradona si trova ancora all'interno della propria metà campo, più o meno a una sessantina di metri dalla porta avversaria. Per qualsiasi umano, un abisso. Il primo problema che deve affrontare è quello di girarsi e contemporaneamente eludere la pronta marcatura di due avversari, Beardsley e Samson, che convergono su di lui. Da par suo si gira con un elegante controllo e i due sono già alle sue spalle. Ma siamo ancora a metà campo. Da qui inizia un crescendo rossiniano. Accelera, saltando con sublime eleganza, prima Reid che gli si oppone centralmente e di nuovo Beardsley che rinviene da dietro. A quel punto inizia a sentire la porta ma ha davanti i due centrali difensivi Fenwick e Butcher che, come da tradizione del calcio inglese, sono enormi. Di forza sarebbe impensabile andargli via. Grazia, velocità, astuzia e anche loro sono alle spalle. A quel punto rimane il portiere Shilton che, nel tentativo di limitare lo specchio della porta, è già in uscita verso quel folletto immarcabile. Maradona decide di saltare anche lui in dribbling. Ci riesce ma sta per cadere. Con una torsione del busto ai limiti dell'umano riesce a calciare di sinistro verso la porta ormai



vuota. Il tutto dura 10 secondi. 15 tocchi di palla, 6 avversari saltati e la storia del calcio è scritta.

Quel giorno il genio del Pibe de Oro incrocia quello di un giornalista e cronista sportivo nato in Uruguay ma argentino di adozione: Victor Hugo Morales. A lui è affidata la radiocronaca della partita. In Argentina a quel tempo Victor Hugo è già un personaggio. Il suo modo di raccontare le partite, non convenzionale, aveva già offuscato la stella del radiocronista di "regime" José María Muñoz che, per compiacere il regime aveva commentato la vittoria dell'Argentina ai mondiali del '78 affermando che il successo era avvenuto perché "Noi

argentini siamo giusti e umani".

Morales non è solo un radiocronista sportivo: è colto, scrive libri ed è appassionato di musica classica. Svolge la sua professione con lo stesso impegno sociale che in seguito lo porterà a intraprendere battaglie contro i gruppi editoriali oligopolistici argentini. Chiese e ottenne di essere ascoltato in Parlamento affinché le partite di qualificazione ai mondiali del 2002 e 2006 fossero trasmesse in chiaro e non soltanto a pagamento. È anche grazie al suo impegno se in Argentina ancora oggi le partite del campionato vengono trasmesse in chiaro. Se molti argentini guardano la partita in TV porgendo l'orecchio alla radio per ascoltare la radiocronaca di Victor Hugo, ci deve essere un motivo. I suoi racconti sono un vorticoso alternarsi di citazioni, emozioni, ironia e il suo indubbio talento aggiunge poesia a poesia. Deve esserci stato un disegno divino che ha fatto incrociare le strade di questi due talenti proprio il 22 giugno del 1986. Il racconto è all'altezza (pari) della prodezza sportiva. Provate a rivedere quel gol ascoltando i commenti di altri cronisti. Rimane un grande gol. Ma la cronaca di Morales rende quel gesto ancora più sublime. È come apprezzare maggiormente un'opera d'arte quando se ne scoprono i significati sconosciuti. La travolgente serpentina dà modo di dimostrare anche a Victor Hugo il proprio talento, grazie al quale intuisce, che in quel preciso momento Maradona sta scrivendo una pagina della storia del calcio:

« ... la va a tocar para Diego, ahí la tiene Maradona, lo marcan dos, pisa la pelota Maradona, arranca por la derecha el genio del fútbol mundial, y deja el tendal y va a tocar para Burruchaga... ¡Siempre Maradona! ¡Genio! ¡Genio! ¡Genio! ta-ta-ta-ta-ta... Gooooooooool... Gooooooooool... ¡Quiero llorar! ¡Dios Santo, viva el fútbol! ¡Golaaaaaaazooooooooo! ¡Diegooooooooool! ¡Maradona! Es para llorar, perdónenme ... Maradona, en una corrida memorable, en la jugada de todos los tiempos... barrilete cósmico... ¿de qué planeta viniste? ¡Para dejar en el camino a tanto inglés! ¡Para que el país sea un puño apretado, gritando por Argentina!... Argentina 2 - Inglaterra 0... Diegol, Diegol, Diego Armando Maradona... Gracias Dios, por el fútbol, por Maradona, por estas lágrimas, por este Argentina 2 - Inglaterra 0. »

« ... la tocca per Diego, ecco, ce l'ha Maradona. Lo marcano in due, tocca la palla Maradona, avanza sulla destra il genio del calcio mondiale. Può toccarla per Burruchaga.. sempre Maradona.. genio, genio, genio.. c'è, c'è, c'è... goooooooooooooool... voglio piangere.. Dio Santo, viva il calcio.. golaaaaaaazoo.. Diegooooooooool.. Maradona.. c'è da piangere, scusatemi.. Maradona in una corsa memorabile, la giocata migliore di tutti i tempi.. aquilone cosmico.. Da che pianeta sei venuto ?, per lasciare lungo la strada così tanti inglesi ? Perché il Paese sia un pugno chiuso che esulta per l'Argentina.. Argentina 2, Inghilterra 0.. Diegol, Diegol, Diego Armando Maradona... Grazie, Dio, per il calcio, per Maradona, per queste lacrime, per questo Argentina 2, Inghilterra 0. »

Roberto Di Veglia



Geronimo: il capo Apache

Prima di raccontare la storia del capo indiano Geronimo, bisogna fare una breve premessa sul suo popolo. Gli Apache, tra gli indiani, erano quelli che avevano conosciuto i "bianchi" da più tempo. I loro cugini Yaqui si erano già scontrati con i conquistadores spagnoli nella prima metà del cinquecento. Gli Apache erano membri della tribù Yaqui ritiratesi a nord del Messico in una zona impervia e selvaggia, impenetrabile ai conquistadores.

Vivevano di furti e di rapine perché abitavano terre così deserte che non vi era nulla da poter coltivare. Questa è una delle ragioni che trasformò i mansueti Yaqui nei terribili Apache.

Geronimo nacque nel giugno del 1829 in un territorio di puma e coguari: la zona compresa tra il corso superiore del fiume Gila e la parte alta dell'Arizona, quella che confina con il New Mexico. Apparteneva alla tribù Apache dei Bedenkhoë e rimasto orfano di padre fu allevato dai più combattivi Mescaleros, così denominati per l'uso di un particolare fungo psicotropo, il mescal, che usavano nei loro riti magici. Tra le tribù Apache erano i più temuti per la noncuranza della morte in combattimento e la ferocia spinta ai limiti della follia. I catturati dai Mescaleros finivano spesso in pasto alle fameliche formiche rosse.

Geronimo a otto anni fu preso in custodia dai gesuiti messicani di San Vicente, nello stato di Sonora. Qui imparò lo spagnolo, l'inglese e il latino. Rimase affezionato a padre Carlos De Fonseca e nessuna chiesa cattolica fu mai toccata dai suoi uomini.

Non era un capo tribù, non sosteneva la difesa della nazione Apache e non era nato con il carisma del condottiero. Diffidava dei capi indiani che trattavano in continuazione con John Philip Clum, l'agente che controllava la riserva di San Carlos. Si prostituivano senza mai ottenere niente, salvo che per se stessi.

Geronimo era un Apache in tutto e per tutto, un combattente irriducibile, astuto all'inverosimile, senza dubbio brutale. Nessun indiano dette mai filo da torcere ai Gringos quanto Geronimo. Conosceva ogni



Generale George Crook

anfratto del suo habitat, facilitato da doti che il generale George Crook definiva paranormali mentre gli dava la caccia con due corpi d'armata di 150.000 soldati. Il capo Apache aveva, come si diceva tra gli indiani, il "potere". Era uno sciamano e aveva il dono della chiaroveggenza.

Quando nel 1846 scoppiò la guerra tra Stati Uniti e Messico, gli Apache promisero di non intralciare le manovre dei soldati messicani. La sconfitta di questi ultimi determinò la rovina per gli Apache che dovettero a quel punto vedersela direttamente con gli Stati Uniti. Gli Apache non odiavano i bianchi ma i Gringos cioè i nord americani. I peones erano visti come disperati, simili a loro, sempre alla ricerca di un tozzo di pane per sfamare le famiglie. Le regole economiche della ricettazione legavano gli Apache ai vari "bandoleros" messicani. Vivevano di razzie e furti. Rubavano dai cavalli alle attrezzature per l'estrazione dell'oro negli USA e piazzavano la refurtiva negli stati messicani di Sonora o di Chihuahua. L'amicizia con contrabbandieri, bandoleros e reietti vari risultò utile durante la guerra contro i "maledetti" Gringos. Gli Apache erano l'unico popolo indiano modernamente attrezzato e possedeva armi di cui la Cavalleria USA era sprovvista.

Geronimo, come si vede in una sua foto, aveva un fucile Moudracon automatico costruito in pochissimi esemplari in Germania. Egli aveva ereditato dagli avi l'odio inguaribile per i nordamericani, non soppor-

tava la loro lingua biforcuta e la sete d'oro delle montagne del Gila. Spesso i suoi guerrieri lo sentivano ripetere: "Questa gente combatte senza onore". Il disprezzo e l'odio verso gli Yankee crebbe ancor di più nel 1865 quando il colonnello Crawford al comando del 6° reggimento US cavalry attaccò, nel mezzo di una tregua, gli accampamenti Apache uccidendo e scalpando 1600 indiani tra cui donne e bambini. In quel raid Geronimo perse la madre, la moglie e tre figli piccoli. L'attacco fu possibile grazie all'aiuto fornito alle giacche blu dai traditori Comanches che servivano, da coyote quali erano, nella "polizia indiana" creata dal generale Crook. Terribile fu la vendetta degli Apache contro i rinnegati Comanches: 500 guerrieri furono divorati dalle formiche rosse. Da quel momento servire nella polizia indiana non fu più un buon affare.

L'invasione dei cercatori d'oro e l'assalto delle società minerarie stavano trasformando il territorio

Heidegger e la Tecnica

"Ma là dove c'è il pericolo, cresce anche ciò che salva"

Esporre, in modo chiaro e sintetico, il pensiero heideggeriano sulla Tecnica non è semplice e per diverse ragioni. Intanto perché per approfondire il tema della Tecnica siamo costretti a confrontarci con la complessità di un pensiero di non immediata comprensione, le cui sottigliezze linguistiche assumono talvolta connotati "esoterici", poi perché Heidegger si misura con il concetto di Tecnica alla fine del suo percorso filosofico che, proprio nell'elaborazione di questo concetto, trova il suo momento più alto. Ma siccome stiamo parlando di uno dei maggiori pensatori del '900 le cui analisi sulla Tecnica sono ad oggi, per molti versi, ancora insuperate, crediamo sia utile affrontare questo tema per il quale, secondo Heidegger, ne vale del destino dell'uomo sulla terra¹.

Una premessa è necessaria. Il problema della Tecnica si affaccia nel pensiero heideggeriano dopo quella che i critici hanno definito la "svolta" ontologica. Siamo nel 1947 e Heidegger ha appena pubblicato la "Lettera sull'umanesimo" che segna un momento critico nella sua riflessione. Le opere iniziali, e soprattutto "Essere e tempo", avevano infatti affrontato il tema dell'essere partendo da un angolo visuale specifico quello dell'esserci (Dasein), cioè di



quell'ente particolare, l'uomo, la cui caratteristica, rispetto agli altri enti, è proprio quella di problematizzare la presenza dell'essere in generale e del suo essere specifico nel mondo, una presenza la cui possibilità estrema è data dal non-essere, cioè dal passaggio dell'ente al nulla e dalla morte di quell'ente particolare che è l'uomo. L'uomo, l'unico ente che è in grado di pensare la propria fine, ha come compito più alto quello di progettare, proprio fondando la sua vita sul concetto di finitudine, un'esistenza autentica. L'analisi fenomenologica che Heidegger fa

dell'esistenza inautentica nei passi centrali di "Essere e tempo" segna uno dei punti più alti del pensiero del '900. Il punto debole di questa analisi è nel fatto che, ad avviso di Heidegger, tutta la storia della metafisica è la storia di un errore, l'aver confuso l'essere con l'ente. Quello che Heidegger definisce oblio dell'essere, la sua dimenticanza, nasce proprio dal pensare l'ente come se fosse l'essere, tradendo così le ragioni stesse delle origini del pensiero metafisico che riposavano nel suo andare oltre (metà) la realtà fisica dell'ente, la semplice presenza oggettivante dell'ente, e pensare l'essere come realtà che trascende la presenza degli enti stessi. L'Essere, che dagli anni '50 in poi Heidegger scriverà con la E maiuscola, non è l'ente. Esso si mostra al mondo attraverso gli enti ma non si confonde con essi. L'essere appare nel reciproco relazionarsi di esserci, l'uomo, ed enti. L'Essere possiede dunque una storia il cui inizio si confonde con la scaturigine dell'esserci e di cui la nietzschiana Volontà di potenza segna l'ultima e definitiva tappa. L'essere, in forza di questo errore, si è così ritratto dal mondo, non è più visibile, si è velato. La tradizione metafisica, che secondo Heidegger è sinonimo di filosofia, è la causa di questo oblio. La filosofia ha quindi esaurito il proprio compito, la sua fine, dice Heidegger, coincide con "l'inizio della civilizzazione mondiale fondata sul pensiero occidentale-europeo". Essa non può più pensare l'essere in termini corretti. La morte della filosofia però non esaurisce i compiti del pensiero che deve procedere sul cammino della verità sul quale riposava la ragione originaria del pensiero filosofico, l'Aletheia greca che Heidegger interpreta come disvelamento. L'analisi sull'esserci, sull'uomo come soggetto, è così nei fatti superata, essa non può aiutare i nuovi compiti del pensiero che dovrà di nuovo, e in termini diversi, pensare l'essere.

In tutto ciò la Tecnica che ruolo gioca? Se l'essere è stato entificato, il problema del controllo dell'ente diventa centrale nella progettazione umana. Attraverso il controllo dell'ente l'uomo pensa di governare l'essere ma soprattutto il nulla, la cui presenza tanta angoscia incute al pensiero. In altre parole, nell'epoca della "morte di Dio" (Nietzsche - La gaia scienza, afor. 125), l'uomo si fa Dio e, disponendo della possibilità stessa della produzione e dell'annientamento degli enti compreso l'ente-uomo, egli si percepisce come dominus incontrastato della terra. Attraverso il potenziamento dei mezzi tecnici, infatti, l'uomo tenta di sopperire al carattere difettoso della sua natura. Il pensiero calcolante e funzionale delle scienze moderne, che ha permesso all'occidente di dominare il mondo (Heidegger parla di "imperialismo planetario dell'uomo tecnicamente organizzato"), ha sostituito la meditazione sull'essere. L'essere, per dirla con Heidegger, scompare dall'orizzonte della Verità per far posto alla certezza della calcolabilità dell'ente. Tutta la tradizione metafisica occidentale, che da sempre ha pensato l'essere nei termini dell'ente, si è così compiuta nelle scienze particolari, la sociologia, la psicologia, l'economia, la cibernetica ecc. Il

progetto iscritto nell'avvento della Tecnica, imporre attraverso il pensiero calcolante il proprio controllo su tutti gli enti, compreso l'ente-uomo, si sta avverando sotto i nostri occhi. Per Heidegger questa cieca fiducia nella scienza moderna e nel progresso umano, che caratterizza la nostra epoca, è in realtà un dato problematico. Ciò che inquieta non è che il mondo diventi un mondo tecnico ma "che l'uomo non sia affatto preparato a questa trasformazione del mondo". Contrapporre pensiero calcolante e pensiero meditante non significa per Heidegger auspicare il ritorno ad un ideale bucolico della vita. "Pensiero meditante" non ha il significato di rinuncia ad ogni cambiamento ma significa piuttosto prendere coscienza che solo una riflessione veramente approfondita è in grado di aprire nuove vie e insieme di trasformare il modo d'essere dell'uomo, aprendolo a rapporti liberi con il mondo. L'uomo che non comprende l'essenza di ciò che lo circonda, e delle relazioni che con esso intrattiene, è destinato a farsi dominare dagli eventi. "Che cosa è" dunque la Tecnica nella sua essenza?

Interrogarsi sull'essenza, il "che cosa", della Tecnica significa per Heidegger andare oltre le facili posizioni di condanna o di entusiastica adesione. L'essenza della Tecnica, dice, non è nulla di tecnico. Noi però generalmente non pensiamo la tecnica nella sua essenza ma per i suoi effetti. Pensiamo la tecnica tecnicamente ma la sua essenza non è tecnica. Posta così la questione, se non ha senso opporsi alla Tecnica o darsi ad essa in modo cieco, ancor più pericolosa è la posizione di chi vede nella tecnica alcunché di neutrale. Questa posizione, è vero, ha in sé la forza dell'obiettività ma ci allontana dall'essenza che cerchiamo e, dice Heidegger, se non siamo in grado di pensare essenzialmente la tecnica come possiamo prendere decisioni adeguate riguardo ad essa? Non sarà allora la tecnica a prendere decisioni riguardo a noi? La rappresentazione strumentale della tecnica come mezzo in vista di fini è utile in quanto funzionale alla volontà di dominio. Ma, fa notare Heidegger, se la tecnica non è uno strumento cosa resta della nostra volontà di dominio? La rappresentazione strumentale è quindi in sé giusta in quanto obiettiva ma non è ancora vera e solo il vero ci può aprire ad un rapporto libero con la Tecnica e aiutarci ad andare oltre la nostra pretesa di dominio. Per capire il vero della Tecnica dobbiamo tornare all'origine del significato della identica parola greca, *Techné*, che indica quell'attività, comune all'artigiano come all'artista, che porta a compimento, basandosi su specifiche conoscenze, un'opera di cui proprio quelle conoscenze sono la causa. Può la tecnica moderna essere comparata a quella antica? Per la parte in cui anch'essa è un produrre sì, con la differenza però, sottolinea Heidegger, che la tecnica moderna non si ferma al semplice produrre l'oggetto ma è ormai in grado di pensare la natura stessa come fonte di energia da estrarre ed accumulare al fine di usi futuri. Heidegger usa, per connotare questo aspetto specifico della Tecnica moderna, il concetto di "Pro-vocazione". La pro-vocazione ci dispone a portare allo scoperto e a immagazzinare le energie nascoste della natura ai fini di un uso futuro. Per caratterizzare questo modo di utilizzo della natura, Heidegger ricorre al termine di "Fondo". Tutto ciò che è presente, il reale, in quanto passibile di futuro uso, è il "Fondo". Le cose cessano così di essere oggetti e sono pensate come Fondo cioè calcolate, accumulate e manipolate in vista di un loro possibile utilizzo. L'uomo moderno ridotto a materiale umano, l'uomo che cammina sull'orlo del Fondo, è divenuto egli stesso Fondo. L'uomo, entro lo spazio tecnico in cui è ordinato, è ridotto, al pari di qualsiasi componente dell'Impianto tecnico, a pezzo di riserva dell'ingranaggio. In tale modalità giace la possibilità stessa della sua sostituibilità e della riduzione del suo operare a mere funzioni di ordinamento. Per Heidegger l'uomo, nel pensare il reale come Fondo, risponde ad un appello, ad una "Imposizione" che lo forza a relazionarsi con la natura nel solo modo dell'impiego. L'essenza della Tecnica riposa su questa imposizione. Lo strumento tecnico è semplicemente il prodotto di questa imposizione. Esso, nel pensiero heideggeriano, mostra, fa apparire, attraverso la produzione e in quanto prodotto, quella essenza. La Tecnica non è ciò che è in virtù della macchina, bensì è la macchina che è ciò che è in base all'essenza della Tecnica. Ogni costruzione di nuove macchine si muove entro lo spazio essenziale della Tecnica. Per queste ragioni la dimensione puramente strumentale della Tecnica non riesce a coglierne l'essenza la quale, in quanto prodotto dell'azione dell'uomo, riposa nella necessità di rispondere alla Pro-vocazione a svelare la natura come deposito di riserve di energia. Nel rispondere alla Pro-vocazione l'uomo, ne sia cosciente o no, porta a compimento un "Destino", un cammino che lo invoca a svelare l'esistente nella sola dimensione del Fondo. Libero è solo l'uomo che pone ascolto al proprio destino e non lo serve. Sono i successi della Tecnica a nascondere il "Pericolo", altro concetto forte dell'analisi heideggeriana, che si cela in un destino che impone all'uomo di interpretare il reale esclusivamente come "calcolabile concatenazione di forze". Gli oggetti scompaiono dall'orizzonte umano e si presentano come Fondo e l'uomo diventa colui che impiega il Fondo fino a divenire egli stesso Fondo di impieghi possibili. La bomba atomica è il paradigma concreto di un processo di annientamento della cosa già avvenuto nel pensiero. La bomba atomica ci spaventa per ciò che potrebbe provocare con la sua esplosione e questa paura ci cela la verità. Ciò che potrebbe accadere, l'annientamento totale delle cose, è già accaduto in ciò che porta a produrre la bomba. L'annullamento della cosa è già dentro il pensiero che modella la bomba. L'uomo, che ha scambiato la cosa esistente con l'oggetto intercambiabile dei propri processi produttivi, ha sostituito le relazioni con le cose basate sulla cura a relazioni fondate sull'indifferenza, la stessa indifferenza che caratterizza la sorte cui sono destinati gli oggetti della sua produzione. Un uomo siffatto non pone più limiti al suo agire, è l'uomo del nichilismo compiuto. Il pericolo si nasconde dunque nel fatto che l'uomo non si riconosce come schiavo del Destino ma si illude, in forza dei successi della Tecnica, di essere il signore della terra, di padroneggiare i suoi propri prodotti. La tecnica non ha nulla di demoniaco, ripete continuamente Heidegger, ma è la sua essenza, l'imposizione, che ci invita a considerare il reale nella sola modalità dell'impiego, a nascondere il pericolo estremo. Ma, come ci ricorda il verso di Hölderlin citato in esergo e più volte ripreso da Heidegger, il pericolo estremo alberga in sé ciò che salva. Nell'essenza della Tecnica, l'imposizione, pianta le sue radici la salvezza.

Per capire fino in fondo l'essenza della Tecnica, la sua quiddità dice Heidegger, e riuscire a scorgere la salvezza, abbiamo più volte detto che non dobbiamo soffermarci ai prodotti della progettualità tecnica, gli strumenti. La

Tecnica ci impone dunque di pensare l'essenza in termini diversi da come è stata pensata in tutta la tradizione filosofica. Fin dalle origini della filosofia l'essenza è pensata come l'elemento comune a tutti gli oggetti dello stesso genere, ad esempio l'essenza dell'albero è l'arboreità, cioè l'elemento comune a tutti i singoli alberi. L'uomo, le macchine, il Fondo, appartengono all'imposizione, cioè all'essenza della Tecnica, ma non sono casi particolari dell'imposizione, come i singoli alberi per l'arboreità. L'imposizione quindi non si comprende attraverso i suoi casi particolari ma solo quando riflettiamo su di essa in quanto destino del disvelamento, cioè di quella modalità specifica di pensare il mondo come insieme di oggetti calcolabili da sfruttare e dominare. Un disvelamento che restringe alla sola attività dell'impiegare l'unico modo di pensare gli oggetti, limitando così la libertà dell'uomo. Finché restiamo "affascinati dalle cose tecniche" e pensiamo la Tecnica come uno strumento da dominare, non riusciremo a penetrarne l'essenza, non riusciremo a guardare dentro il pericolo e scorgere ciò che salva. Ma ciò che salva può essere scorto solo se abbandoniamo il pensiero metafisico che fa dell'essente tutt'uno con l'essere e se siamo disponibili a fare, dice Heidegger, un "passo indietro" e ripensare la nostra relazione con l'Essere.

L'arte e soprattutto la poesia possono guidarci a vedere con occhi diversi la nostra relazione con l'Essere. La poesia, secondo Heidegger, possiede il linguaggio, le risorse simboliche, in grado di mettere in contatto "il Cielo e la Terra, i Divini e i Mortali". L'uomo, in quanto colui che dimora sulla terra, deve rimettersi in ascolto del dialogo tra cielo e terra. Attraverso questo dialogo egli può intraprendere un nuovo cammino e rinunciare alla pretesa insita nel pensiero umanistico che lo ha destinato, in quanto centro del cosmo e soggetto della storia, al dominio sul mondo. L'uomo che si apre a questo ascolto può mutare il destino cui da sempre è stato assegnato dalla tecnica. Questa è la "Svolta" di cui parla Heidegger nella conferenza di Brema. Ma l'uomo, per determinare questo superamento, deve corrispondere, nella sua essenza, a tale superamento, essere adeguato ad esso. Egli deve aprirsi alla comprensione dell'essenza della tecnica. Ciò presuppone comunque lo sforzo di cogliere la propria essenza che, in quanto uomo, è nella relazione con la cosa, nell'abitare il mondo. Alla domanda "che fare" Heidegger sostituisce la domanda "come

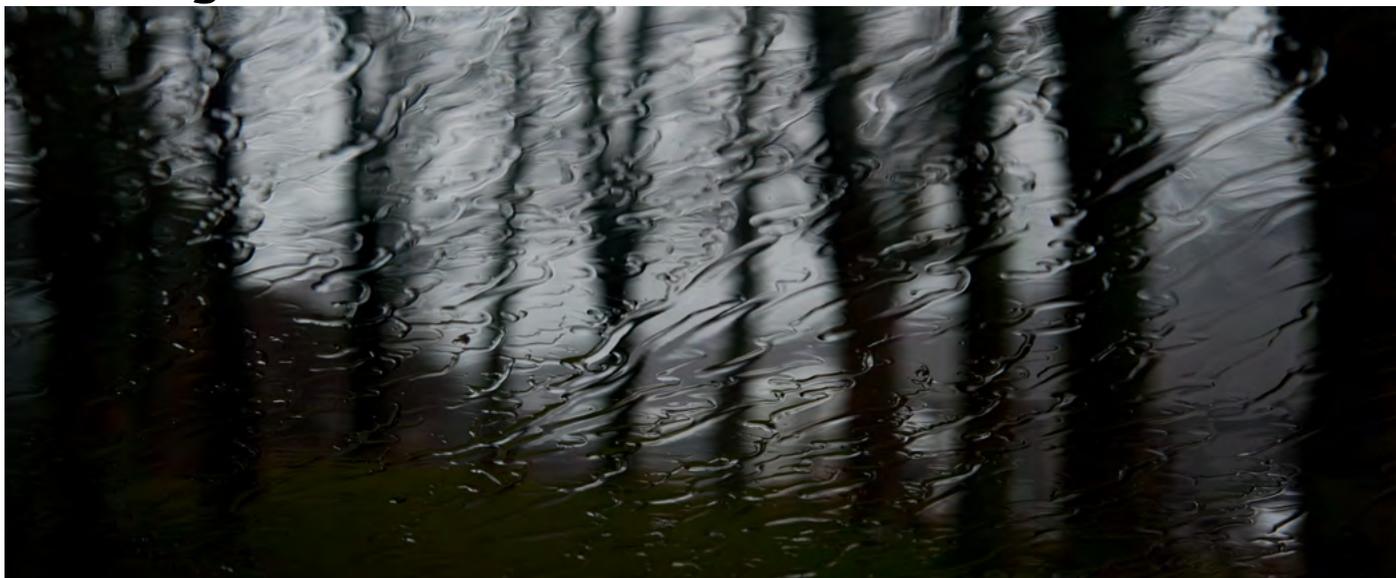
dobbiamo pensare?". Perché il pensare, dice Heidegger, è l'autentico agire a condizione che sia in grado di prestare ascolto all'appello dell'essere e di esprimere tale appello in un linguaggio adeguato. Il linguaggio della tecnica è linguaggio freddo, calcolante, classificatorio; nella sua terminologia scientifica maschera la sua spaesatezza e sradicatezza, esso non è in grado di aprirsi alla verità dell'essere. Questo non significa, ci mette in guardia Heidegger, che bisogna rinunciare agli strumenti tecnici. Utilizzare gli oggetti tecnici però non vuol dire farli entrare nel nostro mondo. Noi dobbiamo tenerli fuori dal nostro mondo e lasciarli a se stessi "come cose che non sono niente di assoluto", dobbiamo cioè, dice Heidegger, "dire sì e no al mondo tecnico", essere all'altezza del nostro tempo e delle decisioni che ci impone. Con una frase ad effetto Heidegger definisce l'uomo "il pastore dell'essere e insieme la sentinella del nulla". Per prendersi cura dell'essere l'uomo deve aprire il suo esserci ad una nuova comprensione di sé e del suo tempo. Ciò è possibile solo se egli si pone in ascolto del proprio destino e delle domande essenziali che da esso emergono. In forza di questa analisi si capisce perché Heidegger può affermare che non esistono sistemi politici in grado di risolvere il problema della Tecnica che, nella sua essenza, è trasversale ad ogni ideologia.

"Finché non esperiamo, pensando, ciò che è, non potremo noi appartenere a ciò che sarà"

Paolo Sergola

¹Per elaborare questa breve, e si spera chiara, sintesi ci siamo avvalsi degli scritti di Heidegger "La questione della tecnica", in Saggi e Discorsi, Mursia; Conferenze di Brema e Friburgo, Adelphi; Filosofia e cibernetica, Ediz. ETS, Tempo e Essere, Longanesi.

Una fotografia al mese



Fotografia di Costantino Aureli

Quando la trasparenza stratifica l'acqua e lascia intravedere l'oltre...

"Contatti"



Visita il nostro canale



Seguici



redazione.puntocaldo@gmail.com

Poche regole

I lettori possono inviare dei contributi, articoli, notizie, che devono essere necessariamente firmati e rispetto ai quali si assumono tutta la responsabilità di ciò che è scritto.

La redazione si riserva il diritto di pubblicare o meno il materiale pervenuto.

I pezzi inviati, seppur non pubblicati, non saranno restituiti agli autori.

Gli articoli non devono superare la grandezza di due fogli A4, interlinea singola, carattere 12, le foto eventualmente scelte devono stare nelle due pagine.

La Redazione

La Redazione

Antonello Sestili, Antonio Bufalino, Catia Romani, Roberto Di Veglia, Costantino Aureli, Alessandro Iacono.