

# Spettacoli

## Cultura



Una vignetta dell'Ottocento dedicata a Darwin e alle sue teorie sull'antropologia

MILANO — Un osso scheggiato del Pliocene in mani loro si trasforma. E diventa un seducente messaggio lanciato all'uomo contemporaneo dai suoi antenati di milioni e milioni d'anni fa. Un indizio, magari piccolo al principio, che potrà portare a una conclamata evidenza scientifica. Del resto, Desmond Clark, 70 anni appena compiuti, patriarca della moderna paleoantropologia non esita a paragonarsi all'Hercule Poirot di Agatha Christie. E non minore acume investigativo ha messo in mostra forse il suo più brillante erede, Donald Johanson, 43 anni, attualmente direttore dell'Institute of Human Origins all'università di Berkeley in California. Clark è professore emerito al dipartimento di antropologia (ma la qualifica di «emerito» non deve trarre in inganno: questo scienziato che conosce il Corno d'Abbe, meglio delle sue tasche continua le sue ricerche sul campo con risultati di assoluto rilievo).

In un pretesto da una canzone del Beatles, il paleoantropologo e i suoi collaboratori chiamarono uno scheletro di ominide di sesso femminile completo al 40% ritrovato nel corso di una lunga e fortunata spedizione nella Rift Valley, sorta di enorme canyon scavato nella roccia tra Tanzania, Etiopia e Kenia. Lucy era ad Hadar, nella regione di Afar, in Etiopia.

«Come stabilimmo in seguito — dice Johanson — quei resti risalivano a 3,1-3,2 milioni di anni fa. E fu una spedizione fortunata, perché l'anno prima avevamo trovato una articolazione di ginocchio fossile perfettamente conservata nella stessa zona e databile a tre milioni e passanti anni fa. La sua struttura anatomiche più antica della stazione eretta e della locomozione bipede dell'uomo preistorico.

**Cranio a cresta, grossi molari, vegetariano, estinto un milione di anni fa. È uno degli ominidi di cui hanno parlato Clark e Johanson, i paleoantropologi che lavorano sulle sequenze dell'evoluzione**

# Un «tipetto» Robustus

Uomo Ambiente di Rovigo e di «Ricerca '84», società archeologica culturale di Bologna, che li hanno invitati per tre conferenze (a Milano, ieri sera, Rovigo, giovedì al Teatro Sociale alle 21, e Roma, sabato presso il Museo Pigorini alle 17) dedicato agli aspetti biologici e culturali dell'evoluzione dell'uomo. Sono argomenti sul quali Clark e Johanson hanno fornito una massa impressionante di scoperte rivoluzionarie. Estremamente disponibili nonostante il lungo viaggio, divulgatori per vocazione, ce ne hanno parlato con la passione di chi è convinto di fare uno dei mestieri più affascinanti del mondo.

«Fino ad allora — dice Johanson — si confrontavano due ipotesi evolutive. La prima sosteneva che dalla scimmia si fosse passati a individui con un cervello sviluppato e quindi alla stazione eretta. La seconda ipotesi pensava invece a uno schema del tipo: scimmia-stazione eretta-cervello sviluppato. Prima sospettavamo solo che quest'ultima fosse la risposta giusta, ma la scoperta di Clark e White ci ha tolto ogni dubbio, visto che reperti cranici capaci di contenere un grosso cervello sono esclusivamente di epoche successive.

«Questo schema evolutivo, conosciuto come «Johanson-White model» ci dice che c'è un unico antenato per il genere umano. Cosa cercherà ora la moderna paleoantropologia? «Se i nostri antenati — afferma Johanson — ricostruire le sequenze dell'evoluzione, di darwin e di vedere come quegli ominidi stavano in relazione tra loro. La nostra prospettiva è limitata, perché adesso il genere umano è unico, a differenza del passato. Non ci resta che perfezionare sequenze e ramificazione di quell'albero

genealogico con l'aiuto dei fossili, basandoci sull'evidenza materiale. E, certo, ci sono questioni che noi fanno arrovelare non poco. Ritagliamo, ad esempio, a 50 milioni di anni addietro, quando i primati iniziano a cibarsi di frutta, noci, bacche, radici. Io ipotizzo una normale evoluzione per i vegetariani e non posso non ritenere l'Australopithecus robustus, quello che si estingue un milione di anni fa, il «top» di quella evoluzione. Ma c'è una biforcazione, tra 1,2 e 1,3 milioni di anni fa, su una linea della biforcazione troviamo l'«Homo» non posso che considerarla un'eccezione. Anche dal punto di vista filosofico. Noi siamo qui perché accadde qualcosa tra i due e i tre milioni d'anni addietro. Un ramo si secca, l'altro fiorisce. Neppure Lucy l'avrebbe previsto! Lo schema evolutivo che proponiamo dice che gli esseri umani d'oggi, quale che sia il colore della pelle, hanno la stessa origine, perché avranno un futuro comune. Ecco perché dobbiamo riflettere molto sul nostro essere scienziati. Una bomba che esplose non riguarda solo lo-

ro. La scienza non può prevaricare sulla globalità della vita.

Il professor Desmond Clark sorride. E dopo aver liquidato i creazionisti americani con una battuta («Scegliete un pezzo di legno e un uovo di struzzo e vedrete l'evoluzione gli anelli di passaggio...») mette subito in guardia chi vorrebbe vedere nella paleoantropologia e nella paleontologia solo i lati suggestivi: «Si è in fretta a tirare conclusioni su un fossile, magari è stato reperito nel letto di un fiume ed è arrivato da chissà dove... E più indietro si va nel tempo più i reperti importanti per ricostruire lo «stile di vita» dei nostri antenati come i manufatti si riducono. Da 40.000 anni a questa parte l'uomo sviluppato usa oggetti che bene o male utilizziamo anche noi. Ma se andiamo indietro nel tempo, non troviamo modelli analoghi a quelli del mondo attuale. Per capire l'evoluzione del genere umano possiamo allora basarci su due estremi: gli uomini cacciatori e le scimmie africane. Ebbene, se risaliamo oltre i 40.000 anni vediamo che i modelli di comportamento dei primi ominidi sono più vicini a

quelli delle scimmie. E che la formazione di quegli antichissimi gruppi sociali era determinata da un modo comune di costruire gli oggetti e da un «linguaggio», da gesti, espressioni facciali riferiti a quegli oggetti. Ecco, se si guarda uno scheletro si può trovare un tipo di comportamento proto-umano. Piccoli gruppi, femmine con uno o due piccoli, maschi a protezione del territorio.

Professor Clark, stiamo parlando di territorio, anche di conflitti? «Lo spostamento del soggetto tra i vari gruppi avveniva a chiederla, eccola perché la caccia per il cibo è alla base della società umana. E poi quegli ominidi amavano molto mangiare le termiti, ricche di grasso e proteine: infilavano una forchetta di osso e quando era ben ricoperta d'insetti si facevano un lauto spuntino, sotto gli occhi dei piccoli, che imparavano a cibarsi dalla madre. Ma poi, come diceva la caccia, la divisione del cibo, i modi della vita aggregata fanno compiere un grande passo sulla via dell'evoluzione. Quei primi ominidi cominciano a raccogliere cibo e a portarlo in un luogo centrale, nei pressi delle donne e dei piccoli. Ed ecco i primi utensili: un pezzo di tronco cavo e un guscio di tartaruga per portare la frutta raccolta, una scaglia di selce affilata rudimentalmente usata agli inizi per tagliare le radici e spesso per uccidere animali morti, non per uccidere.

«Quanto ha inciso la qualità del cibo sull'evoluzione? «Forse le proteine e il grasso hanno fatto sviluppare il cervello degli ominidi. Altri grandi vantaggi sono derivati dall'uso di utensili capaci di scavare buchi e tuberi e radici delle piante. C'è una direttrice che porta dalla manualità allo sviluppo del comportamento umano, a certi cibi, all'aumento del cervello, alla vita sociale. Certo, se si riuscisse a capire quando si passò da un semplice uso del fuoco procurato accidentalmente dagli elementi a un uso del fuoco «creato» autonomamente, nel nostro lavoro ci sarebbe una svolta formidabile. Intanto un primo passo l'abbiamo fatto: finora si faceva risalire il primo utilizzo del fuoco «naturale» a 350.000 anni fa. Ora abbiamo scoperto che ciò è avvenuto un milione e mezzo di anni fa, grazie anche al ritrovamento a Gadeb, in Etiopia, di ventidue pietre con segni di bruciatura databili con sicurezza.

«È un fuoco che assomiglia tanto alla luce che succede molti cosmologi ha dato origine al mondo. Dal niente al tutto. Dall'Australopithecus afarensis all'Homo sapiens. In fondo i paleoantropologi e i paleontologi del mondo hanno qualche problema in comune con i fisici quando rovistano felici in Africa o in India cercando le tessere di un puzzle chiamato uomo.

Andrea Alois

«Salutz», il nuovo poemetto di Giudici, nasconde, nel poetare sublime, una drammatica ricerca

# Questa poesia cerca l'ascesi



Particolare di un arazzo del Sedicesimo secolo

Il nuovo libro di Giovanni Giudici, Salutz (Einaudi, pp. 106, L. 18.000) segna una svolta importante, e inattesa, nella carriera di uno dei nostri maggiori poeti viventi. Proprio mentre si assiste a un ritorno diffuso d'interesse per un linguaggio poetico discorsivo, o comunque per un addolcimento delle asprezze sperimentistiche (anche nell'ultimo Zanotto, per esempio), Giudici sembra intraprendere un cammino inverso. Da sempre, le sue preferenze erano andate ai toni colloquiali d'un cronachismo in versi, nel quale gli struggimenti della coscienza si sostanziano di rimandi autobiografici, su uno sfondo ambientale definito. Ora invece lo vediamo volgersi ai toni alti, sublimi, di un poeta arduo, nutrito di riferimenti doti, non facile da interpretare.

Pure, egli non smentisce affatto se stesso. Ad abitarlo è tuttora una tecnica arrovelata fra desideri di vitalità carnale, di espansione vittoriosa dell'io, e ansia di ritrovare i valori autentici dell'esistenza su un piano non di astrazioni metafisiche ma di solidarietà felicemente attiva coi propri simili. E la poesia continua più che mai ad apparirgli il mezzo privilegiato per capire, per affermare il senso ultimo, oscuro, delle contraddizioni in cui l'esistenza individuale e collettiva si dibatte. Nell'avanzarsi dell'età, questo rovello si è arroventato, giungendo alla soglia di uno sgomento insostenibile. Di qui la decisione di rispermiare, affrontando di petto, quasi in chiave di riepilogo febbrilmente testamentario: ma contenendo con fermezza i rischi dell'effusione patetica, del compianto vittimismo.

Ecco allora la costruzione di una intelaiatura formale rigida, strutturata geometricamente: Salutz è un poema in poemetti in sette parti, ciascuna suddivisa in dieci componimenti di quattordici versi, cui si aggiunge un congedo di venti, per un totale numerico di mille; ecco l'adozione di moduli e maniere auri di lontananza, come quelli della lirica d'amor cortese del Medioevo provenzale e germanico. Entrambe le scelte valgono a schermare, a contenere l'irruenza di una materia che davvero è in troppo sangue-lacrime, come dice il risvolto di copertina, presumibilmente dell'autore stesso.

In effetti, se l'impianto dell'opera è scandito con tanta fermezza, il discorso poetico rifiuta le articolazioni sintattiche del pensiero logico per affidarsi tutto e solo a un flusso di percezioni immaginose, scorciate e abbiancanti, coordinate da nessi molto nervosamente ellittici. Il rendiconto degli stati d'animo procede, di tappa in tappa, tornando continuamente su se stesso: con tecnica inappuntabile, Giudici mette a fuoco la compressione ossessiva dei termini di un conflitto coscientiale vissuto con intensità sempre identica.

Prende corpo così una ricerca spasmodica di totalità, il vagheggiamento tenace d'una via di salute, di salvezza suprema dello smarrimento caotico dell'esistenza, per giungere a una sintassi armoniosa dell'io con il mondo. Questa aspirazione ha sempre avuto, in Giudici, un connotato religioso; e ha sempre trovato un appagamento vitale nella creatività dei simboli poetici. Ora, a configurarsi è un processo di sintesi immedesimatrice delle due dimensioni, in nome d'una religione della poesia che dà luogo a una poesia intonata religiosamente.

Ma la premessa di ciò è che il fare poetico sia concepito di più in più come esercizio difficile di accento etica e illuminazione iniziatica, attraverso cui l'autore educi se stesso, e i suoi lettori, a un congiungimento d'amore mistico dell'io nel Tutto. Non per nulla, nel fitto tessuto simbolico del poemetto campeggia un simbolo centrale, come coincidenza di tutti i contrari: Minne, nome esotico dal suono familiare, emblema in cui trascorrono unitamente poesia e vita, eros e conoscenza, luce e oscurità, piacere e dolore.

Certo, questa Minne costituisce una meta vertiginosamente inafferrabile; ma nello stesso tempo la sua presenza traluce anche e proprio dalle circostanze più mediocri del vivere quotidiano. Nel linguaggio di Salutz si compongono materiali disparati, voci elette e plebee, arcaismi illustri e neologismi personalissimi. Ad assicurarne l'omogeneità è una sapienza storica addestrata, che imprime ai componimenti una solida sicurezza di ritmo insieme sollevata. L'inarca musicalmente: dal gioco insistito delle allitterazioni, dei rimandi di rima, degli effetti fonetici suggestivi si liberano così bagliori poetici intensissimi: nel suo impeto di pathos, Salutz annovera una di bellezze irresistibili.

E tuttavia il poeta è ben consapevole che la compiutezza perfetta di un'armonia è conseguibile solo nell'ordinamento delle astazioni ma schematiche, quelle appunto cui risponde la partizione sistematica del poemetto. Allo stesso modo, il soddisfacimento estetico delle pulsioni vitali si realizza soltanto capovolgendo il dinamismo nella stasi di morte. Da questa persuasione accurata procede il mutamento di registro conclusivo: l'accento si fa dimesso, torniamo al lessico della conversazione giornaliera; a fissarsi in primo piano sono gli oggetti vissuti della vita del poeta, destinati a perdurare dopo la sua scomparsa, come spoglie vuote, relitti inerti che la memoria internera non potrà rianimare.

Nondimeno, Giudici sa pure che, se l'energia esistenziale è votata alla sconfitta, ciò che conta, e rimane, è la giustizia, la necessità di una direzione di ricerca laboriosamente perseguita. Così, l'elegia cruciata degli ultimi versi sottintende un auspicio fiducioso: altri potranno riprendere il suo cammino poetico, utilizzando al meglio gli strumenti da lui forgiati.

Vittorio Spinazzola

Trionfo per il maestro al suo debutto, con Verdi, come direttore artistico della «Staatsoper»

# Vienna sedotta dal «Ballo» di Abbado

Nostro servizio  
VIENNA — Con *Un ballo in maschera* Claudio Abbado si è presentato per la prima volta al pubblico viennese in una nuova produzione dopo aver assunto l'impegno di direttore musicale della Staatsoper, un appuntamento di particolare significato, che si è risolto per il direttore milanese in un successo trionfale. Il pubblico, che fin dal suo ingresso lo aveva accolto con una autentica ovazione, ha giustamente riconosciuto in lui il maggior protagonista del punto di forza di questo *Ballo in maschera*. Successo anche per i cantanti, in particolare per Pavarotti, acclamatissimo, e per Cappuccelli, mentre manifestazioni di dissenso piuttosto vivaci hanno investito alla loro unica apparizione il regista De Bosio insieme con gli artefici delle scene e dei costumi, Emanuele Luzzati e Santuzza Cali.

dell'esecuzione musicale e quella della messa in scena; ma non sembravano dipendere dal fatto che l'allestimento tentava una soluzione inconsueta, anche se non del tutto nuova, riportando *Un ballo in maschera* nella originaria ambientazione nella Svezia di fine Settecento. Fonte per il libretto di Antonio Somma, infatti, era stato il *Gustavo III* di Scribe, che prendeva spunto da un fatto reale, l'assassinio di Gustavo III di Svezia nel 1792, collegandolo ad una vicenda amorosa che non ha invece nulla a che vedere con la verità storica. La censura napoletana aveva giudicato improponibile il giuoco in scena ed impossibile nell'epoca neoclassica, mutamenti così radicali che Verdi ruppe il contratto con il S. Carlo di Napoli. Trovò invece un compromesso con la censura romana, e nacque così la versione definitiva, ambientata in una improbabile Boston del Seicento con il conte Riccardo al posto del re Gustavo III di Svezia. Nel nuovo allestimento viennese Riccardo torna a chia-



marsi Gustavo, America ed Inghilterra sono sostituite con «patria», l'immondo sangue dell'indovina Ulrica non è più negro, ma «giano»; con questi e pochi altri ritocchi si abbandonano la Boston puritana del Seicento per ambientare *Un ballo in maschera* nel fasto di una corte settecentesca.

Alla base di questa operazione sta l'incontestabile necessità di non prendere alla lettera la collocazione della vicenda nella Boston puritana del Seicento, perché una severa austerità sarebbe in piena contraddizione con il testo e con la musica. Ai tempi delle trattative con la censura napoletana Verdi aveva definito Gustavo e Oscar caratteri tagliati alla francese e aveva scritto: «Bisognerebbe trovare un principotto, un duca, un diavolo, sia pure del Nord, che avesse visto un po' di mondo e sentito l'odore della corte di Luigi XIV». Ecco perché anche l'inverosimile Boston settecentesca può andar bene come semplice luogo di fantasia, che infatti il compositore

non ritenne poi necessario cambiare. In nessun caso, comunque, *Un ballo in maschera* vedrà rinunciare ad una ambientazione di corte, ad una estrema eleganza, ad una cornice degna della leggerezza e mobilità con cui la fantasia del compositore fa convivere in quest'opera un affascinante, irripetibile molteplicità di caratteri, dove l'appassionata intensità drammatica si trova a coesistere inappuntabilmente con l'ironia, il riso, la leggerezza brillante. Riccardo occupa un posto a sé tra i tenori verdiani, con la sua elegante disponibilità al giuoco e alla passione, al rischio mortale e allo scherzo, e non è necessario rimetterlo sul trono di Gustavo III e chiamarlo «sire» invece di «conte» per far comprendere l'affascinante unità di questo personaggio. Ma l'idea del trasferimento in Svezia potrebbe anche funzionare: il dissenso del pubblico nei confronti dell'allestimento era rivolto probabilmente contro la concezione piuttosto stravagante delle scene di Luzzati.

ti (che richiamavano la pittura italiana del Settecento) e la cautela poco significativa, ma mai provocatoria, della regia di De Bosio.

Lo spettacolo non ha convinto, ma non creava alcun problema alla percezione della magnifica interpretazione di Abbado, che ha trovato una perfetta intesa con l'ottima orchestra viennese. Si è ascoltato un *Ballo in maschera* tenuto sul filo di una incessante tensione, che esaltava ogni finezza strumentale della partitura e ne coglieva con nervosa ostentazione tutta la mobilità inventiva. Abbado ha anche una capacità forse unica di far comprendere le novità di questo capolavoro, la scioltezza con cui Verdi fa convivere nella sua articolazione formale la continuità drammatico-musicale e la presenza ancora riconoscibile di pezzi «chiusi». La tensione che caratterizzava l'interpretazione di Abbado era infatti anche il senso della continuità, respiro unitario, lucida ed emozionante definizione di ogni dettaglio.

Nella compagnia di canto si imponeva un Pavarotti in gran forma, che ha trovato accenti di nobiltà e intensità ammirevoli, anche se oggi gli aspetti più leggeri ed ironici del suo personaggio sembrano essergli un poco meno congeniali di quelli appassionati.

Di indiscutibile autorevolezza poi era il Renato di Piero Cappuccelli, pur con qualche imprecisione. Margaret Price affrontava il ruolo di Amelia per la prima volta in teatro, e rivelava talvolta un peso vocale non del tutto adeguato, che l'ha indotta a qualche forzatura; ma ha cantato con sensibilità e finezza straordinaria. Una Ulrica limitata, ma intelligente si è rivelata Ludmila Semciuk; nei panni di Oscar Magda Nador è apparsa disinvolta anche se non sempre brillantissima.

Nell'insieme, anche per quanto riguarda i comprimari, una compagnia di canto degna dell'importanza dell'avvenimento e del successo senza riserve con cui è stata accolta.

Paolo Petazzi

Due momenti del «Ballo in maschera» a Vienna