Da stasera
su Raitre «Scenario», nuovo settimanale
di informazione condotto
da Andrea Barbato. Si parte con il '68

Un debutto
contrastato alla Scala per «I due Foscari»
Il pubblico ha fischiato
rumorosamente salvando soltanto Bruson

Vedi retro

La quantità della vita

Trapianti, nuove tecniche chirurgiche: la scienza sta modificando i concetti di vita e di morte?

I nuovi problemi etici posti dalla medicina Alcune risposte da un libro e dall'opinione dei filosofi

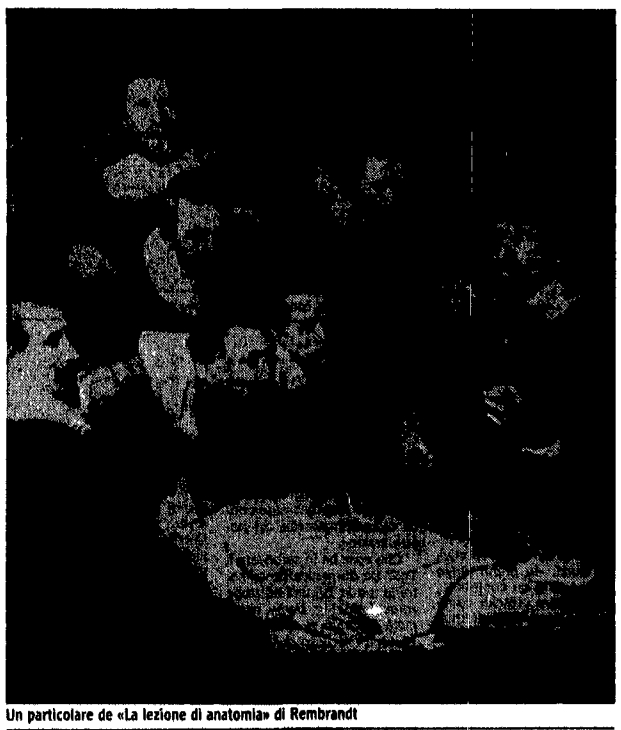
PIERO LAVATELLI

È di pochi giorni fa un duplice trapianto di cuore, eseguito a Pavia, che ha suscitato non poca emozione. Ma i casi di trapianto, ormai, non si contano e coinvolgono anche bambini. «Il cuore ha cessato di battere» non è più sinonimo di morte. E ha perso anche il suo valore emblematico come centro pulsore della nostra identità personale, benché si parli ancora di «esperienze che spezzano il cuore», di gente che ha «un cuore grande così», di città in cui «abbiamo lasciato il nostro cuore», e così via. Se il concetto tradizionale di morte, basato sulla cessazione delle funzioni cardio-respiratorie, è ormai fuori gioco per lo sviluppo della chirurgia a cuore aperto, per le nuove tecniche di rianimazione e l'uso di artefatti meccanici, quale nuovo criterio ne ha preso il posto?

Non si tratta di un nuovo concetto – argomenta David Lamb, docente di filosofia a Manchester, in *Il confine della vita* (Il Mulino, pp. 180, L. 15.000), un libro di grande attualità. Si tratta di una definizione rigorosa di morte dove prima non ne esisteva nessuna. Il criterio, proposto e discusso criticamente da Lamb nei confronti di altre formazioni, è: «perdita irreversibile delle funzioni dell'organismo nel suo complesso», che si verifica quando viene danneggiato l'organo che vi presiede, il cervello. Più esattamente, la sua parte inferiore, il tronco cerebrale. Insomma, non si muore di infarto o altra malattia. Si muore per l'impatto che queste hanno sul cervello. Che è centro della vita, presiedendo all'organizzazione di tutte le funzioni e parti di un organismo. Se il cuore, e altri organi essenziali, sono sostituibili e rianimabili, il cervello, che non rigenera mai le sue cellule, no. I cervelli artificiali, il cui prototipo è quello ideato per Frankenstein nel racconto di Mary Shelley, restano versioni secolari della Resurrezione, con lo stesso tasso di miracolosità che caratterizza quello di Cristo.

Il libro dà un grosso contributo al chiarimento dei diversi criteri di «morte cerebrale», oggi correnti nella letteratura medico-legale. Ma al di là di ciò, solleva – come osserva Giorgio Prodi, lo studioso recentemente scomparso – problemi etico-filosofici di grosso rilievo connessi alle pratiche di prelievo degli organi, del mantenimento in vita di «cadaveri», da cui gli organi verranno prelevati, e sulla stessa dibattuta questione dell'eutanasia. Ma prima ancora: è vero – come scrive Lamb – che l'atteggiamento della medicina scientifica verso la morte, trattata alla stregua di una malattia da debellare come la poliomielite o il cancro, è fenomeno relativamente recente, imputabile alle alte tecnologie medico-sanitarie? Che cosa ne pensano i filosofi italiani che si sono occupati, pur da altri punti di vista, dell'argomento?

Fulvio Papi non è di questo parere. Dal Seicento – dice –, da Cartesio in poi, la medicina s'è sempre posta il compito di estendere il confine della vita. Infatti, la vita media s'è allungata. La rassegnazione alla morte, la «morte pacificata», finisce col Medioevo. Estendere il confine della vita è un'intenzionalità culturale, non nasce dalle tecnologie. Queste, piuttosto, agiscono sull'immaginario come elemento rassicurativo: a tutto c'è rimedio, anche al male estremo. La fede nelle tecnologie serve così a rimuovere l'ospite ingombrante, la morte.



Un particolare de «La lezione di anatomia» di Rembrandt

La morte come nemico da combattere – mi ribadisce Felice Mondella – è un tema che torna a percorrere tutta la storia della medicina. Basti pensare alla tradizione alchemica, con la sua ricerca dell'elisir di lunga vita e di una eterna giovinezza. Utopie antiche come l'uomo. Con Rinascimento il concetto di «morte naturale», sinonimo di eutanasia, diviene l'ideale di una medicina, che muove, sì, dalla serena accettazione della morte, ma è al tempo stesso impegnata nella lotta alle malattie e agli ambienti socionaturali degradati in cui l'uomo vive, prospettandosi anche come arte del vivere bene e a lungo, in modo che l'organismo possa esplicare fino all'ultimo le sue interne potenzialità vitali.

Il tema dell'accettazione della morte come condizione naturale dell'esistenza è essenziale – anche per Salvatore Veca – ai fini stessi di vivere bene la propria vita. È vero – dice Veca –, tutta la scienza ha un fastidio sistematico nei confronti dei limiti. Ma vivere come un male il tempo in cui non saremo più, blocca la vita che ci è aperta come possibilità progettuale. L'atteggiamento che investe di angoscia e paure il tempo in cui la nostra identità si smarrisce, prima e dopo la nostra esistenza – un'asimmetria messa bene in luce da Lucrezio –, è un atteggiamento che può diventare perverso quando la cognizione della precarietà della vita porta a non investirla di valori e di impegni che le diano un senso.

E gli altri problemi etici che il libro solleva, da quelli connessi al prelievo degli organi fino alla dibattuta questione dell'eutanasia? Ha ragione Mondella: tutta la serrata polemica di David Lamb contro quei criteri, come quello di perdita della identità personale, quando siano presentati come sostituti del criterio oggettivo di «morte cerebrale» da lui difeso, ha un senso ben preciso. Quello di togliere motivazioni ideologiche e arbitrarietà alle crescenti pressioni delle agenzie mediche e sociali per il prelievo di organi da persone che vivono in stato vegetativo o simili, ma nelle quali il tronco cerebrale non sia ancora irreversibilmente danneggiato. Ma quando non sia scambiata per criterio oggettivo di morte, che significato assume la questione della messa in gioco della nostra identità personale e quando è eticamente accettabile l'eutanasia?

Dice Veca: sono questioni che investono quel nodo centrale della nostra esistenza, che è per me la biografia di ciascuno di noi. Nei casi accertati, di impossibilità a recuperare i dati essenziali della propria vita biografica, si pone allora il problema del diritto etico dei parenti, del medico, di chi attornia il paziente, ad alleviargli pene non necessarie, a spegnere il rubinetto o non far più ricorso ai congegni che lo tengono artificialmente in vita. Ma il giudice ultimo di tutto ciò è l'individuo: occorre rispettare fino in fondo la sua volontà, il concetto di vita che ha e il senso di essa che emerge da tutta la sua biografia.

Il libro non si occupa dei pericoli della attuale medicina «scientifica», oggi da più parte denunciati, che tendono a frantumare analiticamente l'uomo negli infiniti processi fisico-chimici del suo organismo, senza cercare di ricomporlo nella sua unità soggettiva. Su questi pericoli e altri, che minano l'efficacia della medicina moderna, Mondella è esplicito: contro una medicina che si aliena nel consumismo delle tecniche diagnostico-terapeutiche, trascurando ogni serio controllo epidemiologico sulla loro efficacia, di fronte a una medicina che mira più alla quantità che alla qualità della vita, è ancora proponibile il richiamo al passato, a una medicina, cui guardavano con speranza Bacone e Cartesio, che voleva anche essere arte di vivere bene e a lungo e saggezza nell'amministrare la vita quotidiana per una esistenza migliore.

Ingmar Bergman: polemiche sul suo passato nazista

Che Ingmar Bergman fosse stato attratto in gioventù dall'ideologia nazista non era un mistero (ne aveva parlato lo stesso regista nell'autobiografia *Lanterna magica*, pubblicata anche in Italia), ma nessuno si aspettava che attorno a quel lontano episodio s'accendesse in patria una furente polemica. Ad innescarla è stato il giornalista svedese Knut Stahlberg, il quale rimprovera al grande regista una «non accettabile spiegazione del suo passato nazista». E aggiunge: «Il convincimento nazista di Bergman è durato quattro anni, ed egli allora non era più un bambino. Se tutto questo fosse stato conosciuto prima, egli non sarebbe diventato il famoso regista che è ora. Il fatto è che noi svedesi ci indignamo per delle bagatelle ma non ci preoccupiamo dei problemi gravi». Bergman non ha ancora risposto alle accuse del giornalista.

È di Rimini per «The Star» l'amore di Madonna

Madonna non finisce in prima pagina solo sui giornali italiani. Anche gli inglesi vanno pazzi per le chiacchiere che riguardano l'intensa vita sentimentale della rockstar italo-americana. Secondo una notizia apparsa su *The Star* sarebbe un giovane riminese, un certo Ettore Santinello, l'amante segreto di Madonna. Culturista «praticante», il Santinello afferma di aver fatto colpo sulla cantante durante la recente tournée italiana e di essere diventato suo «inseparabile» boy-friend. «Quando l'ho guardata – ha svelato il giovanotto – lei mi ha guardato a lungo e intensamente. Ho avuto molte relazioni e conosco la chimica dell'amore e l'aspetto del desiderio». Sarà... Ma come la mettiamo col legittimo consorte Sean Penn? Un tipetto alquanto irritabile che in più di un'occasione ha preso a pugni chiunque girava attorno alla divina Madonna.

Lisa Bonet la donna peggio vestita del mondo?

Nuda è bellissima (era la creola amante di Mickey Rourke in *Angel Heart*) ma vestita pare che sia un disastro. La donna in questione è la giovanbe attrice Lisa Bonet. Il verdetto è stato emesso dal noto esperto americano Mr. Blakwell, che ha motivato così la scelta: «Va in giro vestita come Dracula in un giorno di festa». Tra le altre celebrità femminili inserite nella «lista del cattivo gusto», Diane Keaton, Joan Collins, Sonia Braga nonché la principessa di Monaco Stephanie, definita dall'esperto «sciattona trasandata».

Battibecco tra direttore e pubblico per «Aida»

È accaduto l'altra sera al Regio di Parma, durante la «prima» dell'*Aida*. Terminato il primo atto, accolto da scarsi applausi e da qualche fischio, il direttore Donato Renzetti è risalito sul podio e rivolgendosi al pubblico ha dichiarato: «Si vuole boicottare questa *Aida*. In ogni caso io voglio ringraziare tutti, compresi i dissenzienti». «Se fosse stato tutto il teatro a protestare – ha aggiunto – allora avrei capito».

Ritrovata sceneggiatura di un film di Martoglio

Una buona notizia per gli amanti del vecchio cinema italiano. La rivista del Centro sperimentale di cinematografia *Bianco e Nero* pubblica un volume che contiene la sceneggiatura originale del film *Sperduti del buio*, realizzato nel 1914 da Nino Martoglio e sottratto dalle truppe tedesche nel 1943 (la copia non si è più ritrovata). Il volume, che contiene anche numerosi fotogrammi del film e vari documenti d'epoca sulla collaborazione tra Martoglio e l'autore dell'omonimo dramma teatrale, Roberto Bracco, viene in qualche modo ad attenuare l'amarezza per la scomparsa di un film che la critica considera «il più autorevole precursore del neorealismo».

MICHELE ANSELMI

Orsi, un surrealista sepolto nel '500

A Reggio Emilia una mostra restituisce l'arte visionaria di un pittore dimenticato

NELLO FORTI GRAZZINI

REGGIO EMILIA. È una mostra straordinaria, questa intitolata a *Lelio Orsi (1511-1587), dipinti e disegni*, curata da Elio Monducci e Massimo Pirondini, aperta presso il Teatro Comunale di Reggio Emilia fino al 30 gennaio, che rende finalmente giustizia, nel cinquecentenario della morte, a un grande pittore emiliano il cui nome, forse per l'orbita locale della sua attività o per l'omissione della sua persona nelle *Vite* vasariane, è stato troppo a lungo dimenticato

Lelio Orsi era noto, sino a pochi anni fa, soltanto agli specialisti dell'arte emiliana o tutt'al più era ricordato da coloro che, colpiti da un suo dipinto che definire visionario è poco, quel vero e proprio incubo mistico del *Cristo tra le croci* riprodotto da Giuliano Briganti nel suo libro sulla *Maniera italiana* (1962), non sapevano poi a quale testo affidarsi per conoscere altre opere di questo pittore: un surrealista ante-litteram, tale egli appariva, al cui confronto perfino le ghiribizzose «teste composite» di Giuseppe Arcimboldi impallidivano, riducendosi a vieti giochetti di assemblaggio buoni per un pubblicitario a corto di idee. È recentissima la prima monografia organica dedicata a Orsi dalla Romani (1984), a cui ora si aggiunge l'agguerrito catalogo di questa esposizione (introduzione di Bringanti, studi di Nora Clerici Bagozzi e Fiorella Frisoni, Monducci e Pirondini, edito dalla Silvana, con un prezzo abbordabile per chi l'acquista a Reggio Emilia: L. 30.000), in cui non soltanto le opere esposte, ma tutta la produzione pittorica e grafica di Orsi è riprodotta e schedata, con l'aggiunta di un corredo di dati documentari inediti sui quali fondare un'attendibile biografia.

Una società sotto vetro

E chissà quanti nuovi nodi scioglierà il convegno internazionale su Orsi e l'arte del suo tempo previsto presso il Teatro Comunale di Novellara per il 29 gennaio.

Reggio Emilia e Novellara sono i ravvicinati poli entro cui si svolse l'esistenza del nostro artista, inserito dunque in un'area in cui confluivano gli echi delle esperienze artistiche più preziose, spettacolari e artificiose della «maniera» italiana, quelle cioè che ebbero come teatro le città e le corti della Padania meridionale: l'opera di Parmigianino e seguaci a Parma, di Giulio Romano a Mantova, dei Dossi a Ferrara. Né dovettero mancare, nel Reggiano, notizie sugli sviluppi della pittura centro-italiana, sulle creazioni di Perin del Vaga e del Salviati, o del crescente titanismo a cui si abbandonava Michelangelo, e sul colorismo sempre più astratto a cui tendevano, dopo il 1540, i pittori veneziani. E Lelio Orsi fu appunto a Venezia nel 1552 e a Roma nel 1553 per aggiornare il suo stile.

Per il resto la sua opera è una perfetta dimostrazione che gli esiti più eleganti, visionari e artificiosi della pittura del Cinquecento furono il prodotto di una cultura aristocratica super-affettata e chiusa in se stessa; furono sapienti innesti cresciuti entro le serre esclusive di corti, grandi e piccole, staccate dai problemi dell'uomo della strada, impegnate a celebrare la propria esclusività tramite riti di società (feste, tornei, mascherate, spettacoli teatrali) di cui la pittura era parte integrante, un'arte artificiale per una società sotto vetro. Alla pittura si chiedevano contenuti enigmatici, miti e allegorie calate entro una forma capricciosa, sorprendente, animata da elaborate cornici, volute, apparizioni metamorfiche, pose forzate, giochi prospettici. Tali erano le richieste che giungevano a Lelio Orsi dai suoi committenti, appartenenti a un ramo collaterale dei Gonzaga di Mantova, insediato in uno staterello incentrato sulla Rocca di Novellara che il nostro abbelliva costruendo nuovi appartamenti, «casini» e stalle, dispiegando i suoi mirabolanti affreschi parietali, progettando suppellettili d'oreficeria e architettando chissà quali effimeri apparati per feste ed entrate trionfali.

Alla mostra sono esposti alcuni affreschi staccati dalle pareti della Rocca, non tutti in buono stato di conservazione, tanto che la piena abilità di Orsi traspare soltanto in alcuni brani di cromia più accesa, quali i *Mascheroni* grotteschi, o le incredibili *Scene di diluvio mitologico* provenienti dalla Galleria Estense di Modena, animate dalle sconvolte torsioni dei tritoni spaventati e dalle bocche spalancate e nitrenti dei cavalli marini aggrovigliati in nodi indistricabili di zampe, corpi equini e code di pesce

Il bigottismo religioso

Numerosi disegni ci fanno accostare alla fucina mentale di questo instancabile inventore d'immagini, dove prendevano forma fregi biblici con figure avvolte da girali d'acanto, sfrenate fantasie mitologiche con dei ed eroi atteggiati in pose iraconde o terrorizzate, cornici di festoni e ferri ritorti sostenuti da cariatidi fogli realizzati con rapida sicurezza, a penna e a biacca, da venire riprodotti e ingranditi sulle pareti della Rocca.

Quando poi anche alla corte di Novellara cominciò a spirare il vento del bigottismo religioso fomentato dal Concilio di Trento e alimentato dalle parentele allacciate dai signori con alcuni tra i campioni della Controriforma (compreso S. Carlo Borromeo), Lelio Orsi, abbandonate le favole profane, traspose il suo estro nella confezione di strane visioni religiose, molto lontane dai dettami della chiarezza e dell'intellegibilità propugnate dai riformatori, notturni accesi da bagliori, preziose impaginazioni boschive, visioni paradisiache e scene opprimenti di martirio, con acri combustioni di gialli e di rosa a contrasto con i neri e i bruni.

Da un lato era un ritorno agli incubi religiosi dell'arte tedesca d'inizio secolo (Grünewald), dall'altro però s'intravede un'apertura ai sogni mistici che proprio tra il '60 e il '70 veniva elaborando un giovane pittore cretese giunto a Venezia: El Greco. Dal suo osservatorio provinciale Orsi captava con antenne sensibili quanto di più moderno si muoveva sulla scena artistica del suo tempo e si adeguava con prontezza. La morte gli impedì di assistere, alla fine del secolo, al ritorno in auge del realismo che, provocando una rapida eclisse delle estreme propaggini della Maniera, l'avrebbe sicuramente spiazzato, coltivò fino alla fine, per nostra fortuna, la pittura un po' audace e un po' folle che prediligeva

Studio per una figura di balestriere di Lelio Orsi

Una denuncia di «Artnews»

Usa: chi ha «rovinato» le piccole sculture in cera di Edgar Degas?

NEW YORK. Il Degas dimezzato. Dimezzato per migliorarne la capacità commerciale e per favore una più semplice conservazione. La «denuncia» arriva dagli Stati Uniti e si riferisce ad alcune sculture in cera del grande artista esposte alla Galleria nazionale di Washington. Si tratta delle celebri figurine femminili, quelle che testimoniano la la grandezza di Degas, la sua capacità di riprodurre plasticità assolutamente nuove rispetto ai risultati raggiunti dall'arte del secolo scorso, Le sculture, secondo la storica d'arte Patricia Failing, sarebbero state alterate subito dopo la morte del grande maestro avvenuta a Parigi nel 1917. Nel saggio pubblicato sulla rivista *Artnews* si parla di alterazioni dovute a «fini commerciali e di conservazione», le quali avrebbero «offuscato la genialità dell'artista pur senza averne compromesso calore e sensualità». Insomma, le sculture sarebbero state modificate (e parzialmente rovinate) per permetterne una migliore riproduzione in bronzo e per consentirne una più sicura conservazione. E questi interventi conservativi non sarebbero stati realizzati nel completo rispetto degli originali. Il problema, infatti, riguarda gli stampi approntati per la fusione in bronzo delle sculture: questi (fatti da Adrien Herbrand) avrebbero eliminato alcune «imperfezioni» degli originali. Edgar Degas, parigino del 1834, sviluppò il suo lavoro parallelamente agli impressionisti, con i quali espose nella famosa mostra del 1874. Ma la sua poetica era abbastanza lontana da quella puramente impressionista, puntando tutto sul movimento dei corpi e sulla loro intima espressività. Le sue opere pittoriche più importanti, del resto, analizzano i gesti e gli atteggiamenti di ballerine o di donne lavoratrici (per esempio nelle *Due stiratrici* del 1884) cogliendo di questi il senso della plasticità. Fra le sue sculture, invece, una delle più importanti è la *Ballerina di 14 anni* del 1880 con il suo tutù di vero tulle che armonizza il movimento delle gambe. Comunque, nella sua produzione hanno grande importanza anche le piccole sculture in cera, che rappresentano con grande complessità proprio la sua ricerca introno al movimento. Ora, il fatto che le sculture di cera esposte a Washington siano state, sia pure parzialmente, alterate, anche se non impone una nuova analisi dell'arte di Degas, richiama ancora una volta i problemi di conservazione corretta e salvaguardia delle opere d'arte più deteriorabili e più esposte a interventi successivi alla creazione da parte dell'artista.