

novità

IN UN VOLUME TUTTE LE INTERVISTE A PIRANDELLO
Per la prima volta sono raccolte e pubblicate in un unico volume le «Interviste a Pirandello» (Rubettino editore, pp.651, euro 36,00), a cura di Ivan Puppo. L'elenco delle sue dichiarazioni è fittissimo: va dalla prima intervista pubblicata dalla «Domenica del Corriere» nel 1902 all'ultima sul «Tevere» nel 1936. Tra i suoi intervistatori, Rosso di San Secondo, Umberto Fracchia, Nino Bolla, Orio Vergani, Giuseppe Villaroel, Silvio D'Amico, Lucio D'Ambrà, Corrado Alvaro, Raffaele Carrieri, Luigi Antonelli, Mario Missiroli: il meglio del giornalismo dell'epoca.

medicina

SVOLTA NEI TRAPIANTI: SI POTRÀ RIDURRE DELL'80% LA TERAPIA ANTIRIGETTO

Romeo Bassoli

I trapianti sono giunti ad una svolta epocale: sembra che sia ormai possibile ridurre quasi a zero l'uso dei pericolosi (ma finora indispensabili) farmaci antirigetto, senza danni per il paziente. La notizia viene da tre studi presentati nella giornata inaugurale del congresso internazionale di trapiantologia che si tiene a Miami, in Florida. Finora, questi farmaci sono stati usati nei pazienti per impedire il rigetto dell'organo trapiantato, anche se provocavano forti effetti collaterali e sono tuttora una delle prime cause indirette di morte dei trapiantati, colpite da infezioni dovute all'abbassamento del loro sistema immunitario. I farmaci infatti sono immunosoppressori, cioè riducono le difese immunitarie del corpo umano,

impedendo così l'«uccisione» dell'organo ricevuto. Il primo studio presentato ieri a Miami è stato realizzato in India e si basa sull'inserimento di parte del tessuto del rene nel timo dei pazienti, dopo il trapianto dell'organo da donatori viventi. Dopo tre mesi, i pazienti non sono ancora trattati con questi farmaci. Il secondo è stato realizzato all'Università di Pittsburgh e sembra permettere ad un paziente cui è stato trapiantato l'intestino (uno degli organi che provocano più rigetto) di assumere solo una dose di farmaci alla settimana, invece di due o tre al giorno. Il terzo, eseguito a Stanford, ha visto due pazienti trapiantati di reni restare un anno senza antirigetto e sottoporsi solo

dopo dodici mesi ad una terapia limitata a causa di una leggera forma di rigetto. «Questi studi dimostrano che, se non siamo ancora ad una vittoria completa, possiamo comunque ridurre dell'80 per cento l'uso di questi farmaci. Garantendo ai trapiantati di vivere bene per decenni dopo il trapianto», commenta da Miami il professor Ignazio Marino, direttore dell'Ismett, l'Istituto dei trapianti di Palermo. «Oggi ormai è rarissima la morte dei pazienti per il rigetto. Si muore per le infezioni. Ma in alcuni si vive subendo pesanti effetti collaterali dai farmaci, che provocano disturbi della crescita nei bambini, diabete, alterazioni del metabolismo, guai alle ossa che possono arrivare anche, ad esempio, alla necrosi

della testa del femore. Superare questi farmaci significa migliorare notevolmente la vita delle persone che si sono sottoposte a questa operazione». Tra l'altro, come è emerso ad un briefing nel corso del convegno di Miami, saranno sempre più numerosi in futuro gli interventi di trapianto di mano. Fino ad oggi, dal 1998 ci sono stati dodici casi. In futuro ce ne saranno altri, grazie a migliori tecniche per controllare il rigetto, tra cui il costante monitoraggio della pelle dell'arto trapiantato. E quindi con un minore ricorso ai farmaci immunosoppressivi. Finora, una delle obiezioni etiche più forti al trapianto di mani era la necessità di imporre ad una persona sana una terapia pericolosa per tutta la vita.

Grotowski, e il teatro scoprì di avere un'anima

Un libro per rivivere l'avventura iniziatica del grande regista morto tre anni fa

Stefano Pistolini

Jerzy Grotowski è vicino e lontanissimo. Chi ha conosciuto il grande maestro del teatro polacco, faro intellettuale del recitare in chiave contemporanea, sa che il suo passaggio è avvenuto tutt'altro che invano. Dopo di lui qualsiasi teatro che infatti si volesse arrogare il diritto di etichettarsi per l'appunto «contemporaneo» non poteva svincolarsi dalla sua lezione, che in effetti possedeva tutti i crismi per attribuirsi l'imponente etichetta di «salto di qualità».

Grotowski ha spogliato il teatro, l'ha ossificato e poi su quella struttura nuda e residuale ha proceduto ad applicare le categorie di una considerazione seriamente moderna del teatro, nella consapevolezza dell'esperienza della tradizione, ma soprattutto alla luce dei nuovi bisogni e dei linguaggi inediti (o ritrovati) che proprio nel teatro potevano trovare veicolazione e senso - partendo dal corpo e giungendo fino alla reificazione del subconscio.

Lontanissimo, già. Perché di queste tracce, che pure risalgono fino a pochi anni fa - Grotowski è morto a Pontedera nel 1999 - sembra quasi si stia cancellando il segno, nel migliore dei casi già inglobato in esperienze teatrali che vanno avanti e vanno altrove (non so se altrettanto si poteva dire delle sue traiettorie di elaborazione), quando, nella maggior parte dei casi, non vengono spazzate via da nuove onde di un'espresività che si estrema soltanto in chiave atletica ed estetica. Pazienza: il Teatro Povero resta lì come un totem, un monumento mobile e parlante, un incontro indimenticabile per chiunque abbia avuto la fortuna e la costanza di farlo. Un'eccellente scorciatoia per rivivere l'esperienza è comunque ora rappresentata dal bel libro di Gabriele Vacis *Awareness - Dieci giorni con Jerzy Grotowski* (Holden Maps, 264 pagine, 14,50 euro) nel quale il regista torinese pubblica con pudore ed entusiasmo i diari d'epoca che tenne nel 1991, nel corso di una visita-seminario del polacco nel capoluogo piemontese. Il libro ha un sincero valore puro perché permette a chiunque lo desideri e non abbia potuto farlo di riassaporare davvero l'entusiasmo, il mistero, l'esoterismo, la sensazione di essere membri eletti di un'esperienza alta e rara che finiva per contagiare chiunque partecipasse - magari, come ricorda Vacis, con la sensazione di non capire proprio tutto, o magari di afferrare solo una piccola parte del sottile, difficile, iniziatico percorso di Grotowski - a un evento del genere. Un libro dunque imperdibile per chiunque desideri davvero intuire fin dove, nella sua stagione più florida e fortunata, il teatro seppe spingersi come avanguardia assoluta di una sperimentazione pan-artistica che cercava di magnetizzare l'esperienza creativa come fatto totale e appagante.

Vogliamo citare a questo proposito qualche

altro episodio che ebbe Grotowski come protagonista e una giovane platea di testimoni come officianti abbacinati dallo splendore delle sue idee: il seminario che tenne al teatro Ateneo di Roma, una quindicina d'anni prima per volontà di Ferruccio Marotti, con uno straordinario concorso di pubblico e un trattamento da rockstar e con la memoria collettiva che ancor'oggi non riesce a staccarsi dalla prima proiezione del *Principe Costante*, 16 millimetri, pellicola di bianco e nero sporca e balbettante, gli interni spogli e crudi del Teatro Laboratorio, il corpo spasmodico di Cieslak - l'attore-oggetto-feticcio di Grotowski - gli occhi pietrificati a guardare quella cosa mai vista. E poi, la sua partecipazione a un evento oggi dimenticato, ma che all'epoca rappresentò un vero spartiacque nel tentativo di autodefinizione che questo magmatico nuovo teatro cercava di darsi, ovvero la settimana del festival del Teatro di Strada che si tenne a Bergamo nell'estate del '78. In quell'occasione, al centro di un ribollire di proposte che già però s'instradavano verso una nuova geografia teatrale, con filoni, generi e scuole, in mezzo allo splendore degli spettacoli di Barba, Scabia, Potlach e Comediantes, Grotowski e il suo sapere transitarono come un frugale Messia. Si guardò a lui come all'unico - in quel caos ansioso e ambizioso - che potesse segnare la strada. Lui lo fece, con pudore e intellettualismo, ma in un certo senso pochi lo ascoltarono. E il teatro quasi in massa migrò altrove, sempre più lontano da Grotowski. Eppure ancor'oggi - come ci permette d'intuire in modo lucido e partecipato il libro di Vacis - ascoltare le parole, le profezie e le lezioni di Jerzy è un'esperienza impareggiabile. Di questi tempi, una specie di elisir. Da centellinare godendosi il televisore spento.



Gabriele Vacis pubblica il diario tenuto nel 1991 durante un seminario a Torino con l'artista polacco. Una lezione scenica così radicale da sfiorare l'esoterismo



Un allestimento di «Apocalypsis cum figuris» di Jerzy Grotowski. A sinistra l'autore polacco

SE UNA SERA ESTIVA TORNA LA MUSICA DELLE CAMPANE

DALL'INVIATA

Stefania Scateni

Castelnuovo Monti. Nel grande piazzale già suonano le campane. Cinque note che diffondono ondate di armoniche verso l'alto della Pietra di Bismantova e verso il basso, sulla sterminata serie di valli e monti che si stende all'orizzonte come quinte di carta velina. Mentre il pullman continua a portare persone lassù in cima, i campanari continuano la loro danza da fermi, governando ognuno il proprio strumento. Siamo a Castelnuovo Monti, un paesino nell'Appennino emiliano, dove si conclude *Confusioni*, un festival speciale ideato da Giovanni Lindo Ferretti per le «sue» montagne.

Per la serata conclusiva di domenica scorsa, Ferretti ha reso omaggio, insieme ad Ambrogio Sparagna, a un'antica tradizione di Castelnuovo, la fabbricazione delle campane e la formazione di giovani campanari. Nel piazzale sotto la Pietra sono sistemati tre gruppi sonori, cinque campane per struttura. Ora stanno suonando gli anziani, con una tecnica corale fatta di pause e rintocchi. Ogni campanaro sollecita e accompagna il movimento dello strumento, lo accarezza quasi, lo blocca in alto per il suono a bicchiere, poi lo lascia andare, la campana fa un giro e lui la riblocca rivolta all'insù. È un lavoro di ritmo, si segue il tempo, si suona insieme. È come una danza: chi guarda vede movimenti leggeri e aerei, chi suona suda e fatica. È un lavoro di orecchie e muscoli. Orecchie tappate per i campanari, orecchie incantate per chi ascolta. Perché quel suono così ricco di armoniche, in cima a quella valle, ha un teatro con un'acustica perfetta, che spinge i suoni verso l'alto, roccia e cielo, e li spande e li fa correre verso lo spazio circostante. I bambini presenti guardano a bocca aperta. Ed è incantato anche Giovanni Ferretti - che tra quei monti ha scelto di vivere - mentre ascolta. «Starei qui per ore», dice. È come una preghiera. Aria e pietra, pietra che suona e pietra che risuona. Le campane parlano alla montagna e la montagna risponde. Se Dio esistesse forse parlerebbe così. Intanto lo fanno il cielo e il monte, le valli e le montagne laggù, gli uomini e le campane che stanno in mezzo. D'altra parte, come mai le campane sono presenti nei riti religiosi di tutto il mondo? Forse perché dall'unico suono di ogni campana nascono migliaia di suoni, come le onde dell'acqua generate da un sasso, come i cento rami che partono da un tronco.

Gli anziani ora passano la mano ai giovani, gli allievi seguono ai maestri. Suonano soli. Cinque campane governate con i piedi, le mani, i gomiti. Le canzoni si formano con movimenti leggeri e precisi. La gente ascolta: paesani, giovani che seguirebbero Ferretti in capo al mondo (e quindi anche in cima alla Pietra di Bismantova), persone arrivate dalle città vicine, bambini, vecchi. E mentre ancora risuona l'eco dell'ultima campana, dall'alto parte il segnale dato dai corni. Il tempo delle campane è finito, ora si sale, in cima alla Pietra. La musica continua lassù, aspetta che si siano arrampicati tutti. È il momento delle cornamuse, degli organetti e delle percussioni dell'orchestra di Sparagna. Siamo coi piedi per terra ora. E questa terra a decidere quando è il momento di farla finita con la musica. Ora tocca ai tuoni: cosa pensiamo di fare con i suoni delle campane, suonare come sa fare la natura? Ora ci fa sentire lei. E la pioggia ci manda via. (ha collaborato Martino Petrella)

La Recensione

D'Arzo, uno stile per il suicidio

ANGELO GUGLIELMI

tere peccato (o comunque senza credere che uccidersi, nelle sue condizioni, sia un'offesa irreparabile alla maestà di Dio).

E qui viene giusto rievocare (lo hanno già fatto altri critici) la matrice esistenzialista di *Casa d'altri* che, immaginato e scritto alla fine degli anni quaranta (del secolo ormai scorso), in piena temperie neorealista, non ha nulla a che vedere con quel movimento poverista (quella poetica) e tanto meno con la sua vocazione enfatico celebrativa.

Come si sa *Casa d'altri* è ambientato in un piccolo paese emiliano (anzi più un gruppo di case) inerpicate su uno sfondo di cupe montagne (come in Emilia non esistono) dove «...non succede niente di niente... gli uomini, vivono e basta... e poi muoiono». L'aria è nebbiosa ma, non si sa come,

anche tersa (o comunque tesa) nell'avara varietà dei suoi colori lividi (ruggine, viola, blu). Non si vede nessuno per le strade (ve ne sono solo due più una piazza) se non qui e lì qualche capra. Non vi è desolazione, o se vi è, è l'asprezza della natura e la durezza dei sassi. Piuttosto ne viene un'impressione di forza, di tragica calma, di immobilità dolorosa.

Ed è qui che sta la modernità di Silvio D'Arzo, nella sua estraneità ideologica, nel rifiuto a ogni cedimento sentimentale, nel resistere a tutte le tentazioni di origine retorica, nella sua volontà (capacità) di dire non cadendo. La sua prosa si anima di ciò che non accade e si costruisce del non detto. La vecchia lavandaia, che pure occupa per intero il racconto, è praticamente muta; gli unici

suoi atti verbali sono uno scambio di battute col prete, al tempo della sua prima visita in parrocchia; la scrittura di una lettera (che prima consegna e poi, pentita, ritira); e infine la confessione (quella richiesta di autorizzazione a realizzare il desiderio di farla finita). La vecchia parla con i silenzi, con la sua persona tutti i giorni «...giù in fondo al canale... china a lavare biancheria o stracci vecchi o budella o qualcosa di simile», e poi la sera il ritorno a casa, ai confini estremi del villaggio, spingendo una carriola carica degli stracci appena lavati, con la capra a fianco.

È il prete? Il prete parla aspettando: aspettando che la vecchia parli (scoprendo quando quella si decide a parlare che non sa cosa dirle - cosa risponderle), e, più ancora, aspettando che la vita passi (e arrivi in fondo). E aspettando (che la vita passi) ingrassa (è lui stesso a dire che sta diventando sempre più una sorta

di Falstaff), producendo l'unico gonfiore (dilatazione impropria) nel tessuto così compatto asciutto (e secco) del racconto. Che è il modo dell'autore di accentuare la pretestuosità (la rilevanza puramente strumentale) della sua (del prete) centralità.

Silvio D'Arzo costruisce togliendo, sottraendo, abolendo. Una violenta paratassi governa le sue frasi, sempre così essenziali, ruvide, ristrette mentre una consapevole strategia di scansioni e troncamenti agisce al loro interno conferendogli il carattere come di strofe. «Peculiarità altissima di D'Arzo» - scrive Alberto Bertone nella bella prefazione a questa edizione critica - «è la capacità di impaginare il silenzio, rendendolo concretamente percepibile entro il ritmo profondo della frase a pieno titolo musicale, con quell'affiorare sempre più evidente di misure poetiche, tra settenario e endecasillabo». E che D'Arzo fosse un narratore con vocazione di poeta (nel senso di scrittore in versi) il primo a segnalarlo fu Eugenio Montale del quale, a conclusione di questo scritto mi piace, non solo per la pertinenza del giudizio ma anche per l'elegante malizia con cui è espresso, riportare le parole: «Solo un artista o un lettore di spirito meditativo può abbordare un tipo simile di racconto. Esso rappresenta poi addirittura l'ideale per quei narratori che si sentono troppo poeti per accettare le inevitabili imbottiture del romanzo a lungo metraggio». Mi viene da aggiungere che solo Montale può raggiungere punte così alte di aspro noscalante snobismo.

Avevo da qualche tempo sul mio tavolo *Casa d'altri* di Silvio D'Arzo (nell'edizione critica appena uscita da Aragno), lo straordinario racconto della vecchia lavandaia che chiede al prete il permesso di uccidersi (se in situazioni particolari - per esempio nel suo caso: «Ogni giorno alzarsi alle cinque... andare giù in fondo per pigliare gli stracci... fermarsi a mezzogiorno un momento a mangiare olio e pane... andarsene al canale a lavare... tornare su a casa appena in tempo per mangiare ancora olio e pane... e poi andare a dormire. E il giorno dopo fare lo stesso... tutti i giorni del mondo» - si può fare uno strappo alla regola). Lo avevo lì sul tavolo pensando che un giorno lo avrei riletto. Poi il suicidio di Lucentini, pur di tutt'altra specie, me ne dette l'occasione. Mi fondai nelle pagine riarse di D'Arzo e, prima di ogni altro pensiero, mi venne di riflettere più che sulle ragioni (ce ne sono sempre tante) che inducono una persona a uccidersi sulla natura (la collocazione razionale) del suicidio. Il suicidio, pur essendo evidentemente una interruzione della vita, è ancora un gesto vitale nel senso che appartiene agli atti della vita (e una delle tante decisioni attraverso cui la vita si esprime). Solo la morte è la non vita (più che una interruzione è la cancellazione della vita). Così pensavo che solo con l'aiuto di queste argomentazioni (in lei implicite e tanto più vere in quanto non ha bisogno di formularle) la vecchia lavandaia, pur timorata di Dio, può desiderare di morire senza credere di commet-

Casa d'altri
di Silvio D'Arzo
Ed. Aragno
pagg 317
euro 15,00