

MASTER IN COMUNICAZIONE DELLA SCIENZA

**L'ARTISTA DI FEYNMAN:
VERSO UNA LETTERATURA
DELL'IMMAGINARIO SCIENTIFICO**

Tesi di:

Stefano Sandrelli

Relatore:

Bruno Arpaia

19 febbraio 2004

Introduzione

Questa tesi è divisa in tre parti, come la Gallia.

La prima parte (capitoli 1, 2 e 3) è dedicata al tentativo di mettere a fuoco e di comunicare alcuni elementi che caratterizzano una personale poetica nel rapporto tra scienza e letteratura.

La seconda parte (capitoli 4 e 5) è un esperimento nel quale si cerca di esemplificare il rapporto tra scienza e letteratura in alcuni autori contemporanei, evidenziando i temi principali.

Nella terza parte, infine, (capitolo 6), si passa dalla teoria alla pratica, presentando alcuni racconti originali nei quali la scienza è *uno* dei modi con i quali si guarda e si interpreta la vita. Uno dei modi: non il principale né l'unico, in dialogo continuo con ciascuno dei sensi, mentali o fisici, che si possiede per mettersi in contatto con il mondo, sia esso il mondo delle idee o un mondo reale e vero.

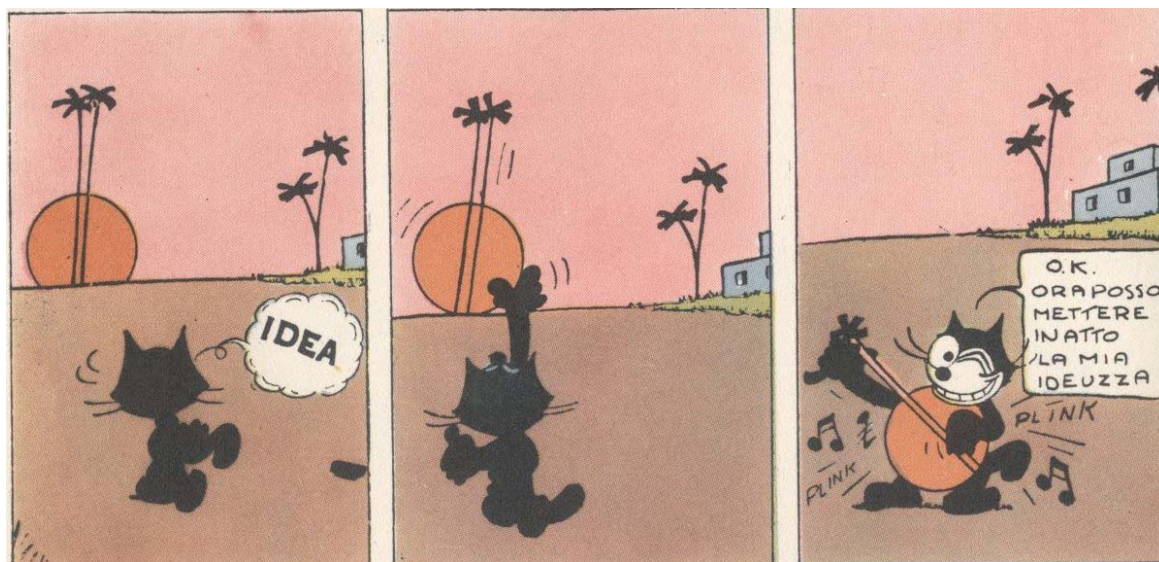
Tutto questo senza parlare direttamente di scienza, senza ricorrere a un linguaggio tendente allo scientifico in sé, e neanche porgendo al lettore l'umanità degli scienziati attraverso una biografia, un metodo oggi molto seguito, ma che ricorda chi cerca di convincere qualcuno che una certa cosa è importante semplicemente continuando a ripetere che “è importante”.

È un piacere ringraziare Bruno A., e tutti i “ragazzi del Master” (docenti, compagni, amici ecc.), con un piccolo ringraziamento extra a Fabio P.

Le illustrazioni di *Luna e la notte di San Lorenzo* sono di Giovanni Moriondo.

E con tutto ciò, non venga in mente a nessuno che io creda di essere l’“artista di Feynman”!

PARTE I: prove di riflessioni per una poetica



1. L'artista di Feynman

La ragione per cui gli angeli sanno volare
è che si prendono con tanta leggerezza.

G.K. Chesterton

1. In occasione di una conferenza tenuta all'Accademia Nazionale delle Scienze, Richard Feynman, uno dei personaggi più estrosi e geniali della fisica del Novecento, ebbe un'improvvisa pausa di riflessione. Dopo una disordinata ricerca, cacciò fuori dalla tasca un foglietto spiegazzato e lo contemplò a lungo. Poi sorrise e si mise a declamare una lunga brutta poesia sulla moderna teoria della struttura della materia. Una poesia che terminava così:

"(...) In piedi davanti al mare
Meravigliato della propria meraviglia: io
Un universo di atomi
Un atomo nell'universo."

“È vero che pochi non scienziati fanno questa particolare esperienza religiosa,” commentò Feynman. “I nostri poeti non ne scrivono; i nostri artisti non tentano di raffigurare questo notevole avvenimento. Non so perché. Nessuno si sente ispirato dalla nostra immagine attuale dell'universo? Questo valore della scienza non viene cantato dai cantanti, siete ridotti ad ascoltarlo non in musica o in versi, ma in una conferenza serale. Non siamo ancora in un'era scientifica.” (Feynman, 1989).

Era il 1955.

2. A circa 50 anni dalla conferenza di Feynman, molta acqua è passata sotto i ponti e la distanza tra mondo scientifico e profani si è ridotta notevolmente. Sono nate le mostre *hands-on*, gli *exhibit* scientifici e il teatro è ormai uno strumento di comunicazione della scienza accettato senza resistenze. Informatica e telecomunicazioni, inoltre, stanno dando una spinta enorme alla circolazione della cultura scientifica, sia all'interno della comunità scientifica sia tra la comunità

scientifico e il grande pubblico.

Nel *mare magnum* della circolazione di informazioni, esistono inoltre veri e propri fari di comunicazione della scienza. L'*Exploratorium*, per esempio, a distanza di oltre 30 anni dalla sua fondazione nel 1969, continua a essere il museo più gettonato di San Francisco, con circa 600 mila visitatori all'anno, di cui il 48% bambini. Il sito web del museo (www.exploratorium.edu) conta almeno un milione di contatti al mese. E se guardiamo alle statistiche dei vari centri diffusi nel mondo che si ispirano all'*Exploratorium*, otteniamo numeri degni di un vero e proprio fenomeno di massa: oltre 5 milioni di visitatori ogni anno, con un coinvolgimento complessivo stimato in circa 50-60 milioni di persone (*Exploratorium Annual Report 2001-02*).

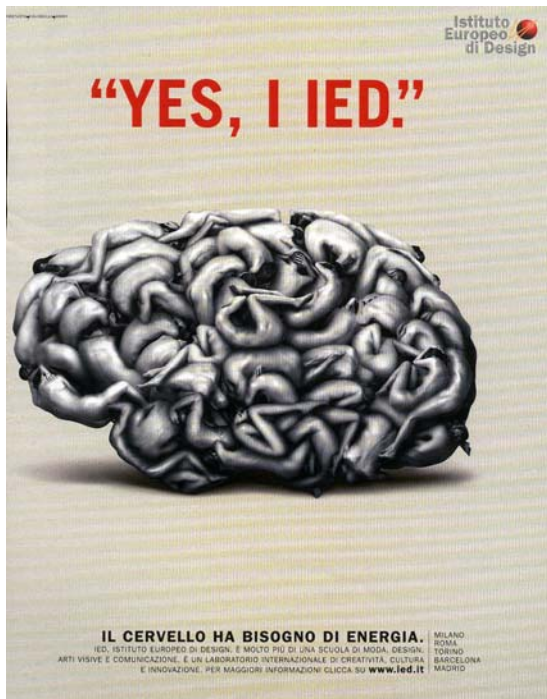
Stando ai numeri, insomma, sembrerebbe lecito aspettarsi di essere in una situazione diversa rispetto a quella descritta da Feynman.

3. Tanto più che a circa 50 anni dalla conferenza di Feynman, molti narratori e poeti hanno scritto di scienza. Dal classico Queneau, passando per Pynchon, Cortazar, De Lillo, Palol, Enzensberger, per arrivare ad alcuni insospettabili, come Montale o Quasimodo, per esempio.

E molti cantanti di successo hanno preso a prestito immagini, concetti, suggestioni derivate in vari modi dall'universo scientifico. Dall'album *The dark side of the moon* dei Pink Floyd (1973), fino a *I confini del sistema solare* di Paola Turci (2001). Dal David Bowie di *Space Oddity* (1969), *Ziggy Stardust* e *Life on Mars* (1972) fino al Battiato de *La Via Lattea* (1985), dal Jovanotti di "Stella cometa" o de "La vita nell'era spaziale" (1999), fino al Moby di *We are all made of stars* (2002).

E se la fantascienza più o meno "pop" ha sempre costituito un ricco filone cinematografico e narrativo, oggi esistono sul mercato anche vere e proprie riviste, come *Seed* (2001), che di fantascientifico non hanno niente, ma che in compenso rivestono la scienza di una vernice pop (o, volendo, ne scoprono l'anima pop) e sono vere e proprie porte aperte tra scienza e società. E nelle adiacenze di utilizzi come

questi, possiamo a tutto diritto citare anche la pubblicità, nella quale la scienza generalmente estesa riveste un ruolo certo non marginale, come nel caso della recente



campagna pubblicitaria dell'Istituto Europeo di Design.

Se poi vogliamo abbandonare i prodotti "creativi", è del tutto banale rilevare quanto la vita quotidiana utilizzi, senza freni ma anche senza consapevolezza, la tecnologia derivata dalla scienza: dai telefoni cellulari alle videoconferenze, dai forni a microonde alle radiografie digitali, dai computer portatili al web, dalla radio alla TV digitale. Persino il funzionamento di uno strumento percepito

come non particolarmente tecnologico, come una fotocopiatrice Xerox, si basa fenomeni scientifici, sia pure elementari, la cui conoscenza presso la media delle persone è del tutto assente. Per non parlare delle automobili, del telefono

Siamo immersi in prodotti che hanno le loro radici anche nella scienza. Ma con questo possiamo dire di essere in un'*era scientifica*?

4. Certamente siamo in un'epoca in cui *alcuni* riferimenti scientifici, quasi per osmosi, sono penetrati nel linguaggio e nell'immaginario comune. L'espressione "clone" per esempio viene usata, spesso con una sfumatura ironica, per indicare una somiglianza pronunciata fra due persone, reale o metaforica. Questo, sebbene non comporti di per sé una padronanza del significato del concetto scientifico di riferimento, attesta almeno una certa percezione del suo significato più estremo, della sua potenza evocativa, in un utilizzo tutto retorico del linguaggio.

Un secondo esempio: i Pink Floyd, per loro stessa ammissione, non solo erano

privi di conoscenze scientifiche pregresse quando scelsero per la celebre copertina di *The dark side of the moon* una rappresentazione della rifrazione della luce bianca in un prisma, ma non erano neppure interessati al suo significato scientifico. E tuttavia la forza metaforica di quell'immagine ha conquistato milioni di persone.

In conclusione, vogliamo provare a definire un'*era tecnologica* come un'epoca nella quale la tecnologia e i riferimenti scientifici plasmano i comportamenti quotidiani delle persone e il loro immaginario, senza che si abbia una coscienza chiara dei principi scientifici su cui sono basati.

In altre parole, in un'era tecnologica la consapevolezza della scienza sottostante alla tecnologia e ai riferimenti scientifici trasposti in altre discipline non è un elemento indispensabile.

Questa definizione ci conduce naturalmente a poter affermare di essere, oggi, in un'*era tecnologica*: non è diffusa la cultura scientifica, ma solo i *nomi* della scienza.

Stat scientia pristina nomine, nomina nuda tenemus.

5. Feynman non si limita a parlare di *era tecnologica*, ma si esprime in termini di *era scientifica*.

Un'*era scientifica*, nell'accezione suggerita da Feynman, è un'epoca nella quale esiste un artista in grado di attingere alla scienza, di "cantarla" e, in questo modo, di dividerne la bellezza con un numero di persone molto più grande di coloro che già "sanno di scienza".

In un'era scientifica, cioè, la scienza è un "luogo comune", ovvero un luogo che si può frequentare *consapevolmente*. Dunque non solo un immaginario collettivo nel quale scivolano riferimenti scientifici che perdono immediatamente la loro carica innovativa, perché degradati a pura metafora o a espediente retorico, in un brodo ancestrale che assimila e assorbe il nuovo riconducendolo alle categorie del noto.

In un'era scientifica l'immaginario collettivo è alimentato *anche* da una scienza

rappresentata con il suo carico di complessità, e non ridotta a metafora di qualcosa di più familiare, come nel caso dell'esempio del "clone".

È chiaro dunque che non siamo in un'era scientifica.

Tanto più che nelle parole di Feynman è nascosta una richiesta ancora più profonda. Feynman si lamenta dell'assenza di un'esperienza artistica che non presupponga solo l'esistenza e la condivisione di un immaginario scientifico, ma che pretenda anche e soprattutto la libertà e la capacità di attingere dall'immaginario scientifico quel particolare rapporto fra uomini e cose che si esprime nella poesia.

È un sogno, quello di Feynman, intenso e altissimo.

6. Perché non siamo in un'era scientifica, secondo la definizione di Feynman?

La risposta ha un numero indefinito di sfaccettature. Vogliamo qui sottolineare, però, che quella speciale libertà artistica presupposta nel poeta di Feynman ha come sua condizione necessaria una diffusa cultura scientifica. E sebbene in letteratura esistano molte proposte, più o meno sofisticate, per quantificare la diffusione della cultura scientifica (Miller 1998, Godin & Gingras 2000), che certamente non può essere ricondotta solo a cifre sulla scolarizzazione, è utile in primissima approssimazione, assumere che la cultura scientifica in un dato paese sia statisticamente correlata ai livelli di alfabetizzazione scientifica. E, per un'indicazione puramente qualitativa, possiamo accettare come indice di alfabetizzazione scientifica il livello di scolarizzazione formale che si desume, nel caso dell'Italia, dalle indagini Istat.

In questa ipotesi, e limitando l'esempio al Bel Paese, allora i dati non lasciano molti dubbi, sia pure con tutte le limitazioni del caso. Il 9,4% della popolazione fra i 25 e i 64 anni ha una laurea o un dottorato. Ma solo circa il 3,7% ha una laurea in una disciplina scientifica¹. Se poi ci limitiamo al solo gruppo scientifico, la percentuale

¹ Dato aggregato che comprende lauree dei seguenti gruppi: scientifico (astronomia, fisica, informatica, matematica, scienze dei materiali, scienze dell'informazione, scienza nautiche), chimico-farmaceutico, geobiologico, medico, agrario, ingegneria e architettura.

scende a circa lo 0,3%. Inoltre circa il 60% della popolazione fra i 25 e i 64 anni non ha più di una licenza media (Istat 2001).

Questi pochi numeri sono sufficienti per suggerire quanto poco diffusa sia la *cultura* scientifica in Italia. Ne deriva naturalmente che non può certo essere diffusa la condivisione di un immaginario scientifico collettivo, inteso come immaginario scientifico che presuppone la consapevolezza della scienza che genera quelle immagini, dunque un *immaginario scientifico consapevole*.

La limitatezza della diffusione scientifica è un elemento che non solo impedisce il fiorire di una generazione di "artisti di Feynman", ma che limita a priori anche la potenziale fruizione delle loro ipotetiche opere.

7. Lasciamo i poeti e gli statistici al loro destino, facciamo un passo indietro e torniamo alla poesia di Feynman: "meravigliato della propria meraviglia (...)". I "nostri poeti", dice Feynman, non fanno "questa particolare esperienza religiosa".

Ma quanti scienziati la fanno? Quanti si sentono ispirati dall'immagine dell'universo? E soprattutto quanti sono gli scienziati interessati a comunicare quella loro particolare "esperienza religiosa" o poetica?

La letteratura sul ruolo dello scienziato nella produzione della cultura è assai vasta (Godin & Gingras 2000 e bibliografia lì indicata), ma in questa sede, come si è visto, la domanda è molto più semplice: quanti scienziati sono potenziali "artisti di Feynman"?

La *cultura* scientifica presupposta nell'"artista di Feynman", infatti, non è solo la conoscenza consapevole della scienza, conoscenza digerita e metabolizzata, ma anche e soprattutto la capacità, nella vita quotidiana, di riconoscere echi e legami interdisciplinari, di tracciarne di nuovi sulla base delle conoscenze scientifiche e di riuscire a farne esperienza comunicabile in termini poetici. Senza che questo appaia

un'operazione intellettualistica, ma derivi piuttosto da una piena espressione delle categorie interpretative personali.

E l'opera in cui si concretizza l'espressione dell'"artista di Feynman" è la poesia, l'arte. L'"artista di Feynman" non si limita a utilizzare suggestioni poetiche nella ricerca scientifica.

Per chiarire con un esempio: è vero che Gell-Mann era appassionato di ornitologia, di strumenti musicali antichi, di religioni orientali, di Joyce. Ed è vero anche che se così non fosse stato probabilmente non avremmo avuto in fisica nomi come *quark* o espressioni come *ottuplice sentiero delle particelle elementari*². Ma è vero anche che battezzare *quark* una particella non contribuisce alla comunicazione di una particolare esperienza poetica, non è poesia di per sé, non è arte.

Osserviamo esplicitamente, una volta di più, che non si tratta solo di possedere un'inclinazione poetica nel proprio rapporto con la scienza, ma anche di essere in grado di comunicarla: un'artista è tale solo se, alla sensibilità, associa una tecnica espressiva che gli permette di comunicare compiutamente la propria esperienza poetica.

8. Sempre limitando il discorso alla realtà italiana, un decennio di vita speso in vari centri di ricerca in fisica e/o astrofisica³ mi suggerisce che quella cerchia di persone che con la scienza lavorano quotidianamente, in genere è molto lontana da quella libertà culturale ed emotiva presupposta nell'"artista di Feynman". Salvo eccezioni, in effetti, è assai raro il caso in cui lo scienziato sia interessato a tradurre in esperienza poetica la propria esperienza culturale.

A volte si tratta solo di un'incapacità di rielaborazione; altre volte di indifferenza verso la comunicazione e la condivisione; altre volte infine della convinzione che la propria esperienza sia comunque incomunicabile e che lo sforzo non valga la pena.

² A questo proposito, secondo James Gleick (Gleick 1992), biografo di Richard Feynman, il termine *quark* fu scelto in primo luogo per il suo suono stridulo. Solo in un secondo momento Gell-Mann riuscì a trovare una citazione letteraria nell'*Ulysses* di Joyce.

³ Dipartimento di fisica dell'Università degli studi di Pisa; Dipartimento di astronomia dell'Università degli studi di Bologna, Osservatorio Astronomico di Bologna; Osservatorio Astronomico di Brera.

9. Con tutto questo non si vuole certo sostenere che sarebbe lecito chiedere a uno scienziato di essere anche un poeta. Lo scienziato di oggi è accerchiato da richieste che, per quanto possano essere sensate in termini generali, al mondo accademico appaiono per lo più estranee: la giustificazione delle spese di ricerca, la comunicazione dei risultati, il trasferimento di tecnologia, i brevetti, la formazione. E tutto questo in cambio di un investimento che certamente non aumenta di anno di anno e che rimane decisamente lontano dal famoso 3% del Pil. Per sopravvivere, allo scienziato di oggi si richiede di essere al tempo stesso ricercatore, amministratore, pubblicitario, professore (Ziman 2002). Perché mai dovrebbe essere persino poeta?

Quel che si vuole mettere in evidenza qui, dunque, non è tanto che in genere gli scienziati siano pessimi poeti, il che sarebbe una denuncia tanto facile quanto ridicola e priva di senso. Si vuole invece sottolineare che fra coloro che hanno una cultura scientifica è spesso assente anche quello scivolamento poetico necessario per accogliere l'arte e vederla come una possibile modalità espressiva, come invece farebbe un potenziale "artista di Feynman".

Manca un rapporto sereno con l'immaginario più libero che la scienza suscita, quotidianamente, giorno dopo giorno, ogni volta che si impara a leggere e a capire una formula. Poco importa, poi, che si sia appassionati di Ariosto o di Proust.

10. Il risultato è che la scienza, con le sue catene deduttive e la sua spigolosa matematica, vista dall'esterno appare dura, attingibile solo con la violenza della ragione, con le spine della razionalità, tanto che il pubblico ne trae spesso una sensazione di fastidiosa ma necessaria meticolosità, quando non addirittura di gratuita pignoleria.

Nel migliore dei casi si continua a confondere la scienza con il metodo scientifico o, ancora più semplicemente, con gli strumenti utilizzati. Senza peraltro sapere come opera la scienza. Basti pensare all'immagine magica e miracolistica della scienza-dogma, con il conseguente rifiuto dell'errore. O, ancora, alla fiducia riposta nella medicina, vista come nucleo centrale della rappresentazione pubblica dominante di

scienza e tecnologia (Borgna, 2001).

Non c'è dolcezza, non c'è familiarità. Ed è difficile interiorizzare l'estraneo.

11. Eppure la mancanza di elaborazione poetica e della sua condivisione, appare misteriosa, limitante, artificiale, difensiva. Una vera e propria rimozione.

Chiunque abbia studiato e capito un argomento scientifico, sa bene che la comprensione di un fenomeno o di una formula passa attraverso qualcosa che ricorda la visualizzazione, ma che non lo è propriamente. A volte l'immagine non è chiara, i contorni non sono netti. A volte non è un'immagine feconda, ma solo un'istantanea che non fa parte di un processo dinamico. A volte non è neanche un'immagine, ma una sensazione. In generale è un modo di percepire quel fenomeno o quella formula in modo da renderlo familiare, e dunque riconoscibile (Hadamard 1993, pag. 98).

La volta successiva si riparte da lì, da quel senso di riconoscibilità: la formula, in quanto espressa in termini matematici, fa parte di una costruzione scientifica rigorosa, comunicabile e condivisibile, ma adesso è diventata consueta, morbida, evocativa *di per se stessa* del mondo che descrive, senza la mediazione di un ragionamento *ex novo*. Caricata di un potenziale evocativo, la formula è diventata puro segno, forse arbitrario, ma che esprime in sintesi un mondo ben definito, noto. Un mondo personalissimo, perché ciascuno scienziato ha i suoi propri modi di familiarizzare con una formula.

Ma che ne facciamo del bagaglio di immagini usate per ammorbidirla e che non sono scienza di per sé, ma strumenti di adeguamento a un linguaggio, a concetti, a comportamenti altrimenti estranei? Non è possibile utilizzare anche questi elementi? Non risiede anche in loro la carica poetica della scienza?

E questo è un primo passo.

12. Il secondo passo è ancora più semplice, perché se l'uomo è ciò che mangia, allora quando certe categorie scientifiche sono capite, digerite, metabolizzate, diventano categorie naturali con le quali interpretare e leggere il mondo.

13. È proprio da questo doppio passo, utilizzo poetico della metafisica e rielaborazione poetica di categorie scientifiche, che l'ipotetico "artista di Feynman" potrebbe prendere il volo. Elaborando, per esempio, queste strategie di familiarizzazione e di evocazione. Oppure offrendo attraverso la narrazione o la poesia nuove e diverse categorie, aggiungendo livelli interpretativi che consentono di cogliere aspetti altrimenti inesplorabili della realtà. Oppure reinterprestando con chiavi di lettura diverse il noto.

Se attraverso la scienza si elaborano stimoli sensoriali, si provano sentimenti, si utilizzano nuove categorie interpretative che danno chiavi di lettura diverse di situazioni comuni, ecco allora che si inaugura un rapporto del tutto nuovo con il mondo, un rapporto basato su una esperienza poetica arricchita.

La scienza diventa sorgente di materiale fluido, da costruzione, plasmabile, acquisendo un ruolo oltre i suoi stessi confini.

Oltre i suoi stessi confini? No, sono gli stessi confini che si spostano, che si perdono, che sfumano grazie alla rielaborazione poetica di cui è capace l'"artista di Feynman".

Si tratta, insomma, di uscire dallo spazio letterario classico attraverso nuove categorie di pensiero, per costituirne uno più ampio, aggiungendo dimensioni complementari alle prime.

La poesia e la scienza non si scrivono né si leggono, ma si vivono. Il valore culturale della scienza, cioè, non va dichiarato: va fatto sentire.

2. La sfida alla Rete

Il 2003 è stato orribile perché i Paesi più prosperi e potenti si sono applicati a scassare gli istituti sui quali si era tentato di edificare la pace e la cooperazione internazionali dopo due guerre terribili

Giovanni Padoa Schioppa

Abbiamo solo bisogno di immaginazione, ma questa è una terribile camicia di forza.

R. Feynman, *La legge fisica*

2.1 La rete, il mondo

Non è certo la prima volta nella storia che l'umanità si trova a dover affrontare stadi di complessità crescente, sia nelle grandi visioni del mondo sia nella vita quotidiana. Per rimanere nel contemporaneo, a titolo di esempio, si consideri solo che a partire dalle opere di Robbe-Grillet, di Gadda, di Queneau, di Borges, una delle più frequentate e feconde rappresentazioni letterarie della società del secondo dopoguerra è stata la metafora del labirinto, che in sé ha *"una doppia possibilità"*, come osserva Calvino. *"Da una parte c'è l'attitudine oggi necessaria per affrontare il reale, rifiutandosi alle visioni semplicistiche (...); quello che oggi ci serve è la mappa del labirinto la più particolareggiata possibile. Dall'altra parte c'è il fascino del labirinto in quanto tale, del perdersi nel labirinto, del rappresentare questa assenza di vie d'uscita come la vera condizione dell'uomo"* (Calvino 62).

E tuttavia il labirinto, per quanto complesso, per quanto insieme di labirinti, dunque metafora dell'universo stesso, destino dell'uomo, in sé conserva una sua bellezza, una sua geometria, un fascino di regolarità, di simmetrie, di ripetizioni, di eterni ritorni. Queste considerazioni estetiche, ancora prima delle valutazioni razionali, sono quelle che, nel *Conte di Montecristo*, permettono a Calvino - Dantès, prigioniero in una cella con l'abate Faria, di elaborare una strategia molto suggestiva: *"Se riuscirò col pensiero a costruire una fortezza da cui è impossibile fuggire, questa fortezza pensata o sarà uguale alla vera - in questo caso è certo che di qui non fuggiremo mai*

ma almeno avremo raggiunto la tranquillità di chi sta qui perché non potrebbe trovarsi altrove, - o sarà una fortezza dalla quale la fuga è ancora più impossibile che di qui - e allora è segno che qui una possibilità di fuga esiste: basterà individuare il punto in cui la fortezza pensata non coincide con vera per trovarla." (Calvino RRII).

Motivazioni estetiche e non razionali, abbiamo detto. È del tutto evidente l'assurdità logica del ragionamento di Calvino - Dantès, basata sull'assunto infondato dell'esistenza di una forma platonica di fortezza perfetta: solo esistesse un'unica fortezza perfetta, infatti, il ragionamento avrebbe qualche fondamento.

È solo un esempio del ruolo che Calvino, con dubbi, con fatica, con una continua messa in discussione di se stesso, delle proprie capacità artistiche e tecniche, della sua stessa essenza di intellettuale impegnato - in una parola: con sincerità - cerca di assegnare alla letteratura: "*Quel che la letteratura può fare è definire l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita, anche se questa via d'uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all'altro.*" (Calvino 62).

Un ruolo tutto fondato su assunti etico-estetici, come abbiamo visto.

Oggi anche il labirinto è stato distrutto: oggi esiste solo un mondo che è complicato, che è talmente complesso da apparire sinceramente imperscrutabile. La complessità è ben rappresentata da un'altra metafora molto di moda, quella della *rete*, metafora che "pesca" singolarmente in un mondo completamente diverso, quello dei pescatori, un mondo con tutt'altro ritmo, tutt'altra scansione giornaliera dei tempi. Che genere di *rete* è quella che ci troviamo di fronte?

In primo luogo i nodi della rete (di qualsiasi rete si tratti) non sono stabili: nascono, crescono, si uniscono, si sciolgono e muoiono, si sdoppiano. In secondo luogo le connessioni stesse fra i nodi sono instabili, spesso improvvisate, in generale non perfettamente standardizzate, in modo da consentire velocità o flussi che dipendono sia dai nodi che dalle comunicazioni internodo. E nella maggior parte dei casi sono controllate più o meno direttamente da un numero relativamente limitato di persone.

In terzo luogo, sono instabili anche i protocolli che si utilizzano per gli scambi di informazione attraverso la rete.

Nonostante la terminologia utilizzata, queste proprietà non si applicano solo a Internet (la madre di tutte le Reti), ma anche alla molteplicità di rapporti "a rete" che oggi proliferano, e che vanno dagli enti di ricerca (solo in Italia: CNR, INAF, INFN, INFN) ai grandi network commerciali internazionali; dalle associazioni dei girotondini alle associazioni letterarie, come la fondazione Wu Ming (Wu Ming 2000) che promuove una letteratura senza copyright o il caso di Luther Blisset, autore collettivo di *Q*.

È vero che l'immagine della rete evidenzia l'interdipendenza dei nodi che ne fanno parte, suggerendo una pari opportunità su scala globale; al tempo stesso, però, la pratica e l'uso della rete lasciano trapelare l'esistenza di giocatori che non hanno la stessa importanza degli altri, ma che sembrano piuttosto essere in grado di condurre il gioco, di manovrare l'estensibilità della rete stessa, la sua permanenza nel tempo e, in ultima analisi, che sembrano in grado persino di utilizzare la rete esattamente come fanno i pescatori, che catturano i pesci per venderli o per mangiarseli. La rete rischia di divenire il simbolo della merce più globalizzata dei nostri tempi: la precarietà.

Come se la sarebbe cavata in questo frangente lo zio acquatico di *Qfwfq*, alter ego contemporaneo di Calvino - Dantès?

Dov'è la bellezza oggi? Dove cercarla, che cosa se ne può trarre? A che genere di sensazioni, di impulsi è legata? Che spazio c'è per una letteratura e per una persona?

2.2 La scienza e la letteratura

La scienza - e qui per scienza deve intendersi l'insieme delle scoperte, delle categorie culturali, delle immagini, ma anche e soprattutto delle applicazioni a tutto campo - insieme al mercato degli scambi - è la grande protagonista del cambiamento reale e quotidiano in atto in questi anni. Basti pensare a un mondo privo di telecomunicazioni o nel quale i trasporti di merci e persone sono più lenti. Basti

pensare a un mondo non informatizzato o a un mondo meno medicalizzato di quello attuale. A patto di confinare lo sguardo al nord del mondo, naturalmente.

Piaccia o meno, la scienza ha fornito alla politica i formidabili strumenti per guidare il cambiamento dei rapporti tra paesi, all'interno di ciascun paese, tra persone singole.

Eppure, se ci fermassimo qui, il bilancio della scienza, oltre che assai magro, sarebbe un bilancio falsato. In piena crisi energetica, nel 1975, Calvino si avventurava ad affermare in un'asserzione che oggi ci appare sorprendente, considerando la scaltrezza e l'avanguardia culturale dell'autore: "*a ogni secolo e a ogni rivoluzione del pensiero sono la scienza e la filosofia che rimodellano la dimensioni mitica della immaginazione, cioè il fondamentale rapporto fra uomini e cose.*" (Calvino 75).

Qualche anno più tardi, nelle *Lezioni americane*, Calvino aggiungerà: "*Diversi elementi concorrono a formare la parte visuale dell'immaginazione letteraria: l'osservazione del mondo reale, la trasfigurazione fantasmatica e onirica, il mondo figurativo trasmesso dalla cultura ai suoi vari livelli, e un processo d'astrazione, condensazione e interiorizzazione dell'esperienza sensibile, d'importanza decisiva tanto nella visualizzazione quanto nella verbalizzazione del pensiero*" (Calvino 88, *Visibilità*).

Calvino distingue dunque due momenti diversi: la formazione dell'immaginazione letteraria (nel caso considerato, la parte visuale, che per Calvino è la preponderante); e la formazione, la scultura della dimensione mitica dell'immaginazione. Nel primo caso, secondo Calvino, esiste una molteplicità di sorgenti con le quali siamo a contatto più o meno quotidianamente, e che alimentano giorno dopo giorno l'agire del letterato, del poeta, ma anche dell'uomo comune, dello scienziato. Nel secondo caso, i motori che plasmano l'immaginario, una volta che il polverone, il boato delle nuove immagini del quotidiano si sia sedimentato, sono solo due: la scienza e la filosofia.

Ovvero, in altri termini, secondo Calvino, è attraverso questi due elementi dell'agire umano che si formano le visioni del mondo.

Trent'anni dopo, è forte la tentazione di rivedere l'affermazione di Calvino alla luce almeno di un paio di cambiamenti di scena: la presenza di un nuovo grande attore protagonista, il mercato globale, e l'indebolimento della presa (o pretesa) filosofica sul mondo.

La globalizzazione dei consumi ha gonfiato le dimensioni del mercato degli scambi, sgretolando valori antichi e ponendo istanze nuove e diverse, appaiandosi all'informazione qualunquista che caratterizza i mezzi generalisti: un'associazione che sembra, in questa fase, una delle forme in cui la cattiva globalizzazione ha luogo. E se, sotto alcuni aspetti, l'informazione globale ci suggerisce la necessità del consumo, del possesso, l'assuefazione alla golosità insaziabile, dall'altra è indubbio che la rete e la stessa complessità del mondo ci permettono di percepire, di intuire le conseguenze di tale golosità, di tale possesso, del consumo senza freni. È ancora vero, come diceva Montale in *Fine del '68*, che "*Se uno muore / non importa a nessuno purché sia / sconosciuto e lontano*", ma è anche vero che occorre un atto di coscienza sempre più deliberata, di superficialità sempre più cosciente, per allontanare dalla nostra sfera di vita un uomo, in qualsiasi parte del mondo si trovi, che muore.

Preso atto di questo, a patto di ampliare i concetti di *scienza* e di *filosofia* in modo opportuno, includendovi *tecnologia* e *mercato*, quest'ultimo come espressione della filosofia, della visione del mondo predominante in questi tempi, l'affermazione di Calvino rimane estremamente suggestiva, almeno per trarne buoni spunti per l'agire.

Innanzitutto è chiaro che per modificare le regole fra paesi e quelle fra uomini occorre ridefinire spazi e tempi per la cultura, intesa nel suo significato più ampio e generale: la cultura è (e presuppone) assenza di paura del confronto, apprezzamento della diversità e cambiamento del punto di vista, interiorizzazione dell'altro, delle sue

opinioni, del suo modo di essere, ricerca instancabile di nuove visioni dei fatti, in un ampliamento costante del proprio orizzonte intellettuale, delle proprie possibilità.

Il ruolo che la scienza può svolgere sul piano culturale è già *in nuce* in molti degli elementi elencati, che si ritrovano, tutti o in parte, non solo nei grandi temi scientifici o nel metodo (qualsiasi cosa s'intenda per "metodo scientifico"), ma anche nella pratica scientifica quotidiana, negli assunti di base che implicitamente una persona deve accettare nel momento in cui si occupa di ricerca in generale, e di scienze in modo specifico.

D'altro canto vogliamo una letteratura che continui a essere uno dei momenti privilegiati di rielaborazione del pensiero, di espressione, di sintesi di una visione del mondo, di altissima percezione di armonia e disarmonia. E se ancora oggi vogliamo pretendere " *dalla letteratura un'immagine cosmica (...), cioè al livello dei piani di conoscenza che lo sviluppo storico ha messo in gioco*" (Calvino 62), dovremo allora esigere che letteratura e scienza siano sempre più in grado di dialogare fra loro.

Vogliamo dunque una scienza che si senta serena nei confronti della letteratura e, simmetricamente, una letteratura in grado di parlare con la scienza, in grado di scambiare idee con la scienza: è solo nella cicatrizzazione della ferita prodotta dalla fissione ermafroditea in cui si sono scisse scienza e arte, che la ricerca della metà disgiunta può essere pacifica e di successo. E vogliamo un rapporto che non vincoli promesse di fedeltà, di unicità: è un rapporto che dovrà essere ravvivato giorno dopo giorno, dialogo dopo dialogo. Letteratura e scienza hanno bisogno ciascuna dei propri percorsi, indipendenti dall'altra, completamente liberi.

Salvo essere in grado di riavvicinarsi, di parlare, di essere feconde l'una per l'altra.

2.3 La scienza mette in Croce la scienza

Quando Feynman si esibì all'Accademia Nazionale delle Scienze, lamentandosi dell'assenza di un artista che cantasse in poesia la struttura della materia, probabilmente non sapeva che appena cinque anni prima, in Francia, Raymond

Queneau aveva scritto un poema che, riprendendo il poema di Lucrezio descriveva, fra le altre cose, proprio la struttura della materia: la *Piccola Cosmogonia Portatile*.

D'altra parte, il rapporto fra scienza e poesia è segnato, in primo luogo, da una lunga mancanza di conoscenza relativa e di riconoscimento reciproco fra scienziati e poeti, di un lungo periodo in cui ciascuna delle due anime ha trovato spazio solo entro i confini della sua propria disciplina.

E se, almeno in Italia, si usa citare il pensiero di Croce come origine di questa contrapposizione, è certamente vero che una posizione come quella crociana altro non ha fatto che fornire un impenetrabile scudo alla cultura scientifica, dietro la quale generazioni di scienziati si sono riparati per evitare il confronto non solo con la letteratura umanistica, ma anche con la società nel suo complesso.

Quando poi la scienza sdegnata, il tempo e la maturità culturale hanno premuto per riaprire il dibattito, i tentativi di dimostrare l'inconsistenza di questa supposta inconciliabilità si sono limitati spesso a sostenere la fantasia implicita o necessaria nella ricerca scientifica e la "scientificità", ovvero la logica, implicita e necessaria della poesia (Medawar e Della Volpe in Battistini 1977).

È ormai diffuso, in realtà, un generico sentire circa la necessità di superare la contrapposizione tra il *fare scientifico* e il *fare umanistico*, distinzione che viene percepita come chiaramente limitante e artificiale, sebbene si riconoscano i più ampi margini di libertà di indipendenza e separazione territoriale alle discipline coinvolte (Pierantoni 1986). E d'altra parte le neuroscienze e le moderne teorie cognitive hanno iniziato a indagare in termini sempre più concreti, cioè numerici e scientifici, la genesi della creatività, della fantasia e più in generale del funzionamento del cervello umano, avvicinando le discipline anche su terreni non puramente speculativi, estetici o psicologici (Maffei e Fiorentini 1995, Hofstadter 1995).

In effetti è piuttosto frequente trovarsi d'accordo nel dichiarare in modo ingenuo e in termini vaghi e del tutto astratti che la contrapposizione tra il ramo scientifico e

quello umanistico del sapere umano deve essere superata. I problemi nascono quando si deve provare a indicare una strada per portare a compimento il progetto.

Le ormai frequenti aperture di artisti e scienziati gli uni verso gli altri hanno recentemente arricchito il dibattito di molti punti di vista differenti e complessi (NCM 2000, ILAS/LL 1999, Battistini 1977). Ma se si analizzano i termini del dibattito in corso e il modo con il quale in letteratura vengono utilizzati gli spunti, i richiami, le suggestioni scientifiche, si ha il sospetto che un'affermazione come la seguente descriva ancora la realtà del rapporto: "Lo studio della natura condotto dai poeti è quasi sempre mediato dalla suggestione dei risultati più vistosi e appariscenti che la scienza ha saputo divulgare: l'occhio del letterato si offusca per l'inserimento di un alone mitico ed emotivo che dalle scoperte e dalle invenzioni trae spunto per rilievi di ordine morale, poetico, metafisico" (Battistini 1977).

Non vogliamo raccogliere l'accusa di Battistini *in toto*, poiché l'utilizzo morale, poetico e metafisico delle suggestioni scientifiche operato in letteratura ci appare immediatamente lecito e coerente con una delle funzioni principali della letteratura: un apporto reale all'ampliamento della presa cognitiva sul rapporto dell'uomo con se stesso, con gli altri uomini, con la Natura.

Tuttavia è ancora vero che gli spunti scientifici usati da molti scrittori, dagli artisti in senso più ampio, continuano a essere quelli mediati dai risultati più vistosi e appariscenti che la scienza ha saputo divulgare. Con una perdita netta e spaventosa del materiale poetico che la scienza sa produrre.

3. Verso una letteratura dell'immaginario scientifico

*Se l'universo nacque
da una zuffa di gas
zuffa non zuppa allora
com'è possibile, come...
ma qui gli cadde di mano
quella penna di cigno
che seppure in ritardo
si addice ancora a un bardo*

Eugenio Montale, Altri versi, 1979

3.1 Materiale da costruzione

Una letteratura sensibile solo ai grandi temi della scienza o ai suoi risultati più evidenti è una letteratura che si accomoda a una cena altrui, accontentandosi solo dei piatti più ricchi ed evidenti che le vengono indicati dai commensali: è una letteratura che non è libera di scegliere.

Anche nel più attento processo di divulgazione, le metafore e le immagini che vengono prodotte, siano esse visualizzazioni del fenomeno stesso o di suoi analoghi più presenti ai non addetti ai lavori, sono mediazioni nelle quali vanno persi molti stimoli poetici.

E non solo per il problema dell'impossibile mappatura del mondo scientifico attraverso un linguaggio differente, ma per il fatto stesso di divulgare il risultato in quanto tale e di non poter condividere il processo creativo che lo ha accompagnato.

La scienza, in effetti, come qualsiasi altra attività umana, insieme al risultato produce molte scorie, molte impurezze: ogni scienziato nella comprensione di un universo matematico e fisico, ma anche nella comprensione di una semplice formula, produce ed elabora una serie di sensazioni, di immagini, di evocazioni che non fanno parte del risultato della comprensione stessa, né costituiscono di per sé stessi scienza (vedi il punto 11 dell'introduzione), ma che indubitabilmente fanno parte di quella

dinamica culturale e umana che è il motore del mondo nel quale la scienza si studia e si produce:

“L'uomo cerca di formare per se stesso, in qualunque modo gli sia opportuno, un'immagine del mondo semplificata e chiara, e in tal modo sovrastare il mondo dell'esperienza sforzandosi di sostituirlo in certa misura con questa immagine. È ciò che fanno, ciascuno a suo modo, il pittore, il poeta, il filosofo speculativo, lo scienziato naturale. All'interno di questa immagine e nella sua formazione egli colloca il centro di gravità della sua vita emotiva, al fine di raggiungere la pace e la serenità che non può trovare entro gli stretti confini della sua mutevole esperienza personale (...)” (Einstein 1918).

Crediamo che una letteratura che sia in grado di dialogare con la scienza debba essere in grado anche di attingere a questo specifico patrimonio di suggestioni: una letteratura che non si accontenta di entrare in un mondo semplificato e chiaro, pulito, in una casa pronta, ma che si sporca le mani con i mattoni per la costruzione, con la calce, con la polvere; che sia disposta a prendere freddo attraverso gli infissi non ancora registrati.

Non si tratta di mettere in risalto solo il metodo, gli errori della scienza. Si tratta invece di partecipare alla costruzione del tutto, condividendo la materia plastica nella quale la scienza trae non solo il monumento, ma anche schegge e abbozzi primitivi, poco elaborati.

Il risultato scientifico è il prodotto, insomma, non solo dei progressi compiuti fin lì, non solo degli errori compiuti per arrivarvi, ma anche di immagini evocate che colgono unicamente un aspetto di un problema, di immagini usa&getta utili solo in una particolare fase del lavoro, di parole inventate e di momenti in cui si brancola nel buio perché non si trovano né parole né immagini né sensazioni. Una letteratura, insomma, che sia in grado di scegliere non solo quei momenti creativi che gli scienziati dicono essere utili per la scienza, ma anche le immagini inutili, le

sensazioni che hanno vita breve o quelle sbagliate. Tutto ciò, in sintesi, di cui una ricerca si ripulisce nel momento di essere pubblicata.

Per questa stessa via, è facile cercare di obiettare al pensiero di Calvino, secondo cui “la scienza contemporanea non ci dà più immagini da rappresentare. Il mondo che ci apre è al di là d'ogni possibile immagine” (Calvino RRII). Queste righe, scritte per la presentazione de *La memoria del mondo* una raccolta di storie cosmicomiche per tipi del Club degli Editori nel 1968, esprimono al tempo stesso un'indiscutibile verità e un'increscioso alibi, tutto giocato sul significato dei termini.

Vediamo di capirsi sul significato delle parole chiave: "immagini" e "rappresentazione".

I risultati di una ricerca scientifica appaiono su articoli di riviste nazionali e internazionali, on-line o su carta, nel linguaggio e nel codice in uso all'interno della comunità di riferimento. Queste sono le fonti di informazione che gli scienziati stessi riconoscono come primarie. Per accedervi proficuamente, non è sufficiente parlare la lingua matematica opportuna, ma è necessario anche avere dei pregiudizi: occorre cioè sapere, almeno a grandi linee, che cosa è stato detto in precedenza. Occorre insomma possedere il *contesto*, perché l'indagine scientifica tende a sostituire la realtà mettendo in evidenza, con un notevole margine di ambiguità, quelle caratteristiche che sono utili per l'indagine stessa.

Ne deriva dunque un senso di disorientamento, molto ben riprodotto, per esempio, da Del Giudice in *Atlante occidentale*. E ciò è tanto più vero quanto più lontano dalla realtà quotidiana è la rappresentazione del mondo fisico indagato, come per esempio nel caso dell'*omuncolo sensorio* della figura qui di fianco.



Mantenere vivido il contesto e, ancor di più, riuscire a elaborarne di nuovi in campi diversi da quello della propria specializzazione è uno sforzo considerevole per chiunque faccia pratica scientifica quotidiana ed è facile immaginare quanto inattuabili risultino queste fonti per tutti coloro per i quali questa pratica quotidiana non coincida con il proprio mestiere.

Da questo punto di vista Calvino ha ragione. E tuttavia si riferisce a una rappresentabilità stretta, basata sul realismo o almeno sul modello descrittivo. Ma l'arte contemporanea ci ha mostrato come sia possibile rappresentare la realtà - o la nostra interpretazione della realtà - attraverso macchie, righe astratte, forme, colori.

In questo senso la pioggia di "immagini" nella fantasia di un ricercatore è funzionale a creare un cantiere in cui si accumulano i materiali per la costruzione. Un ambiente che diventa familiare e frequentabile. E, una volta che sia frequentabile, si fa anche modificabile: il ricercatore è pronto a lavorarci con i suoi consueti strumenti di indagine. Dunque, l'immagine non serve più a dare la mappa disegnata su carta del concetto fisico-matematico, ma serve a dare l'indicazione del luogo in cui si opera.

3.2 Dialogo nel buio

Nel 2003 a Palazzo Reale, a Milano, è stata messa in scena una singolare mostra dal titolo *Dialogo nel buio*, un formato nato qualche anno fa in Germania (Heinecke 2004). È un percorso completamente al buio in cui i visitatori sperimentano in prima persona l'ambiente di un non vedente. L'esperienza è straordinaria. Immersi nel buio completo tutti i sensi sono tesi nello sforzo di guidare il movimento, sapore compreso (l'ultima stanza è un bar). E, se guidati, è possibile piano piano abituarsi al buio, ricreare un mondo, un sistema di riferimento. Ovviamente non stiamo dicendo che è facile (neanche che sia possibile) immaginare il mondo di un cieco, perché è del tutto ovvio che il visitatore evoca un sistema di riferimenti che nasce dalla sua personale storia passata di vedente. Nondimeno la connessione fra vecchio mondo caratterizzato dalla vista e la nuova rappresentazione mentale non è affatto meccanica: udendo il

clacson di un'auto non si "vede" l'immagine di un'auto, ma un flash di colore associato a un senso di pericolo.

Per la letteratura e la scienza, crediamo possa valere una cosa simile: occorre accompagnare gli artisti nella scienza, dialogando, e lasciando che elaborino le loro strutture non per esprimere e comunicare immediatamente "i risultati", ma per familiarizzare, essi stessi, con il nuovo ambiente e produrre quelle immagini che inevitabilmente fioriscono mentre si familiarizza con la scienza, nel senso "sporco" che abbiamo inteso più sopra.

Non ci sono scorciatoie: l'espressione poetica della scienza ha bisogno di un suo proprio linguaggio, in questo le tesi di Del Giudice mi sembrano condivisibili: la poeticità di un'equazione può essere fruita essenzialmente attraverso l'equazione e la capacità di evocazione di un klystron deriva dalla conoscenza del klystron. Dunque occorre conoscere il linguaggio, ed è importante conoscerlo in prima persona e individualmente, perché la produzione di immagini è personalissima. Certo, è sempre possibile ricorrere all'interpretazione dell'equazione, ma così facendo non si coglie la capacità della matematica di evocare sensazioni, ma solo la poeticità dell'interpretazione. Che è cosa diversa, perché l'interpretazione è già risultato.

Con "letteratura dell'immaginario scientifico" intendiamo dunque la produzione di narrazioni o di poesie in cui le categorie e il linguaggio scientifico fanno parte del bagaglio "tecnico" spontaneo che una persona ha affinato. Affinato, perché non si tratta di categorie innate. La meccanica quantistica non è innata. E nemmeno l'elettromagnetismo e neppure le leggi di Newton. E se oggi va di moda pensare che la meccanica quantistica sia ineffabile, in contrasto con una fisica classica visualizzabile, questo significa che la vita quotidiana e la nostra macrostruttura ci permette soprattutto di vivere un mondo classico, ma anche che l'immaginario scientifico dominante è quello della fisica classica: già digerito, già assimilato. È un luogo comune, per quanto poco frequentato. È una piazza cittadina di cui si sa che esiste, ma che non è meta delle nostre escursioni.

Per fare un esempio: quando leggo le equazioni che tengono in piedi una struttura stellare, immagino colori e forme, ma immagino anche altre sensazioni non legate al tatto. Ci sono strutture matematiche, come i *campi vettoriali*, lavorando sui quali ho sempre avuto la sensazione di leggero vento uniformemente diffuso e proveniente da ogni direzione (il che è un *nonsense*). Di una materia fluida e morbida, come nuotare sott'acqua. Mi sento un pesce o un uccello, perché le dimensioni – dunque i possibili movimenti – in un campo vettoriale sono del tutto equivalenti. Si è liberi, in generale, dalla gravità. E questo non mi aiuta necessariamente nella visualizzazione delle strutture matematiche, ma mi fa sentire a mio agio, mi dà una sensazione di bellezza. E nasce dalla *struttura matematica* di campo vettoriale: “I used to like to say that SF is my laboratory for conducting thought-experiments. But maybe when I said that I was just trying to impress my academic friends. Now that I’m a tenured full professor, I’m more likely to tell the truth. I don’t write SF to help my science. If anything, I study science to help my SF! I love SF for the ideas, but more purely I love it simply for the rock’n’roll feel of it, the power-chords, the crunch, funk” (Rucker 2003).

Portato alle estreme conseguenze, questo discorso sembra voler concludere che l’unico mondo in cui esiste l’artista di Feynman è un mondo in cui gli artisti hanno studiato molta scienza. E in prospettiva questo è probabilmente vero.

Ma più generale, questo significa che il rapporto fra letteratura e scienza lo si deve giocare sul terreno dell’immaginario collettivo, della “mitologia”. O meglio ancora: di quelle categorie attraverso le quali si “vede” e si “interpreta” il mondo e che non derivano solo dai “risultati” della scienza, ma dall’intero processo che si è sviluppato “intorno” alla scienza, ricordando che “l’immagine del mondo del fisico teorico è *una* tra tutte le immagini possibili” (Holton 1983) e che la letteratura deve vivere di una sua propria anima, in una digestione totale e globale, che dimentica i risultati e ne ricava di nuovi e diversi.

PARTE II: prove di dialogo fra scienza e letteratura

La verità è che sono unico. Non m'interessa ciò che un uomo può trasmettere ad altri uomini; come il filosofo, penso che nulla può essere comunicato attraverso l'arte della scrittura. Le fastidiose e volgari minuzie non hanno ricetto nel mio spirito, che è atto solo al grande; non ho mai potuto ricordare la differenza che distingue una lettera dall'altra.

Un'impazienza generosa non ha consentito che imparassi a leggere. A volte me ne dolgo, perché le notti e i giorni sono lunghi.

Da *La casa di Asterione*, J.L. Borges

4. Il caso di Italo Calvino

La tensione di Calvino volta a osservare, descrivere e comprendere la realtà, il suo impegno sociale e politico, il ruolo stesso, infine, che auspicava per la letteratura e che abbiamo rapidamente citato, non potevano che avere come conseguenze l'ingresso nella poetica dell'artista sanremese di temi o di immagini legate al mondo scientifico. E in effetti, nel corso della sua vita letteraria, Calvino ha sempre impostato in modo molto chiaro e cosciente il rapporto tra letteratura e scienza, mantenendosi in ogni momento libero di esplorarne in modo programmatico singoli aspetti. Il caso di Calvino, del resto, ha il pregio di essere molto noto e studiato, e ci potrà servire nel seguito come metro di paragone quando prenderemo in considerazione il rapporto che gli autori contemporanei hanno con la scienza.

La critica si è soffermata estesamente sul il rapporto dell'autore ligure con il gruppo francese dell'Oulipo, fondato nel 1960 da Raymond Queneau e François Le Lionnais. Per questo aspetto rimandiamo a quegli studi (Scarpa 1999), limitandoci a riportare una breve citazione di Calvino, che ci pare illuminante del suo atteggiamento:

“In qualche situazione è la letteratura che può indirettamente servire da molla propulsiva per lo scienziato: come esempio di coraggio nell'immaginazione, nel portare alle estreme conseguenze un'ipotesi ecc. E così in altre situazioni può avvenire il contrario. In questo momento, il modello del linguaggio matematico, della logica formale, può salvare lo scrittore dal logoramento in cui sono scadute parole e immagini per il loro falso uso”(Calvino 68).

Nei paragrafi che seguono prenderemo invece in considerazione il rapporto di Calvino con tematiche scientifiche meno trattate.

4.1 La scienza nelle prime opere

La scienza, contrariamente a quanto di solito si trova (Petersen 99, Scarpa 99), fa il suo ingresso nell'opera di Calvino fin dai primissimi anni '50, circa un decennio prima dell'elaborazione delle cosmicomiche. In particolare, il primo racconto in cui si trova traccia esplicita di temi scientifici è la *Lettera ad Amelia sui dischi volanti*, apparsa nel 1950 su L'Unità (Calvino RRIII, pag. 687), con richiami attualissimi. È il resoconto di un viaggio in treno di un giovane all'amica Amelia, scritto per lettera.

Questi estremisti, - è un tale in treno che parla, nel mio scompartimento, - questi estremisti che si fanno sparare addosso e provocano i disordini, sono disperati senza un soldo in tasca, perché uno come noi che ha i fatti suoi da badare, chi glielo fa fare di mettersi lì in mezzo.

Ce l'aveva con quelli che si fanno sparare addosso, capisci, Amelia. Come siamo marziani gli uni agli altri, nel nostro Paese e pianeta. Quali spazi siderali ci separano.

E ancora, avendo letto un articolo su un giornale, il protagonista commenta:

(...) Non tarderemo ad arrivare su Marte, dice [l'articolo, ndr]. Noi arrivare a loro, così è meglio, mi sembra. Per le esplorazioni, dice, saranno utili i tibetani. Perché poi i tibetani? (...) Non lo so, non vedo ben chiaro. Non vorrei essere tibetano, ti confesso. (...) Forse chi scrive così pretende che i tibetani siano inutili. Se ne stanno da migliaia di anni in cima al Tibet, come uccelli appollaiati sulle traci d'un tetto, tutt'intorno a quel loro Dalai Lama. Ed ecco che arriva uno a dire: - Finalmente abbiamo trovato come utilizzarvi: andrete a Marte.- Così il progresso per la prima volta si ricorda di loro. (...) Non sono affatto tranquillo, Amelia. Oggi i tibetani sono assegnati a Marte, i pigmei a Venere, domani i meticci dell'Equador li sbatteranno a Giove, dopodomani i braccianti delle Puglie là a Plutone. E gli operai tessili, gli statali, i pensionati? (...) Addio Amelia, sono richiamato. Mi metteranno nei tibetani o nei pigmei?

È con *La formica argentina* e poi soprattutto con i primi racconti della raccolta *Marcovaldo*, nel 1952-53, che il tema della scienza entra programmaticamente nell'opera di Calvino. Scienza che è ben presente dietro le quinte dell'opera e che, di fatto, ne è duplicemente protagonista: da una parte nelle vesti di un atteggiamento protoscientifico, incarnato in quella osservazione ingenua della Natura, che è il vero e proprio anelito e vita di Marcovaldo; dall'altra sotto le sembianze stravolte di quella tecnica, di quella industrializzazione che porta non solo all'urbanizzazione forzata, ma anche all'alienazione cittadina dei racconti. De *La formica argentina*, Calvino dirà: *La formica argentina non è onirico-kafkiana come hanno sempre detto tutti i critici. È il racconto più realistico che abbia scritto in vita mia; descrive con assoluta esattezza la situazione dell'invasione delle formiche argentine nelle coltivazioni a San Remo e in buona parte della riviera di ponente all'epoca della mia infanzia, anni Venti e anni Trenta.*(Calvino RRI, pag. 1314)

Il tema spaziale è ripreso nel 1954, con *I Marziani* (Calvino RRIII, pag. 1002), un racconto fantascientifico alla Rodari, nel quale i marziani sbarcano sulla Terra e per una serie di equivoci vengono trattati malissimo e costretti a ripartire. Nello stesso anno Calvino affronta per la prima volta anche un tema matematico, un filone che gli sarà assai caro in futuro: *La domenica delle follie* (Calvino RRIII pag. 1005) è dedicata all'irrazionalità del gioco del lotto, un'avidità priva di logica contrapposta non solo alla modestia e alla verità del lavoro, ma anche e soprattutto alla razionalità.

Prima de *Le cosmicomiche*, altri due racconti sono degni di citazione. Il primo è *La tribù con gli occhi al cielo* (Calvino, RRIII, pag. 226), un racconto che segue di pochi mesi il lancio del primo missile balistico intercontinentale, realizzato dall'URSS alla fine di agosto del '57. L'anno successivo esce *Dialogo sul satellite* (Calvino, RRIII, pag. 229), dopo il lancio dello Sputnik sovietico (ottobre '57).

Sono racconti inquieti, nervosi, attenti a contenere l'entusiasmo per le imprese comuniste, in nome di un'umanità che *non partecipa*, che osserva semplicemente, senza poter mutare il proprio destino:

“È appunto questo a preoccuparmi: che la fiducia nelle forze dell’uomo s’esprima oggi nell’alzar gli occhi al cielo. E nel voltarli, quindi, alla terra. Non è questo che i filosofi chiamarono alienazione?”

E ancora: “Bisognerebbe che la presenza del satellite non rimpicciolisse ma ingrandisse, aumentasse di peso e d’importanza ogni gesto umano, anche il più umile, e in tutti i lavori le lotte le ricerche si sentisse che l’era interplanetaria è cominciata (...) In ogni cosa che si fa dovremmo vedere un bambino che nasce (...).”

Per finire lanciando un vero e proprio ponte verso l’attività futura di Calvino: *"Voglio che [il satellite, ndr] faccia operare sulla Terra. E pensare all’universo. Voglio che dia più spazio ai pensieri umani. Da quando è la che gira, ho ripreso a pensare a cose cui non riflettevo da quando avevo diciott’anni. Di’, tu: lo spazio curvo, hai mai capito com’è?"*

4.2 Le cosmicomiche

A Giambattista Vicari, Torino, 13.5.1964

Caro Vicari,

mi pare che tu possa dare il via al numero. Della serie di testi che voglio darti (una cosa del tutto nuova), due sono già pronti. Ne farò ancora due o tre, fino a raggiungere una trentina di pagine, appena avrò qualche settimana libera (...). Sarà una cosa nuova e divertente, spero (...). Ma d’altro non preparare niente. La letteratura italiana sta attraversando un momento di trombonaggine generale. Il mio solo terrore è di essere in qualche modo confuso con i tromboni che imperversano.

Un caro saluto,

Italo Calvino

Con queste poche righe, asciutte e critiche, Italo Calvino annuncia a Giambattista Vicari, direttore della rivista *Il caffè*, che nel numero a lui dedicato intende far debuttare un suo nuovo esperimento narrativo. Lo scrittore ligure mantiene le

promesse e nel novembre del 1964 uno "*speciale tipo di racconto comicosmico (o cosmicomico)*" fa il suo ingresso nella vita letteraria italiana. Prendendo le distanze da qualche trombone di troppo che imperversa e senza nessun timore reverenziale. Da questo momento fino al '68, Calvino comporrà quasi tutte le cosmicomiche della sua produzione, eccetto un paio di racconti aggiunti intorno al 1980.

Rispetto alle opere precedenti, Calvino fa un passo avanti. Per recuperare il rapporto con il proprio ambiente di vita, apparentemente del tutto impoetico e degradato come la periferia urbana, occorre includere nel proprio panorama poetico quel mondo che sembra negare ogni ritaglio di spazio e di tempo alla poesia. Secondo Calvino questo impone una rifondazione mitica dell'immaginario letterario e, con *Le cosmicomiche*¹, Calvino si rivolge direttamente al patrimonio dell'immaginario scientifico:

Nelle Cosmicomiche (...) il punto di partenza è un enunciato tratto dal discorso scientifico: il gioco autonomo delle immagini visuali deve nascere da questo enunciato. Il mio intento era dimostrare come il discorso per immagini tipico del mito possa nascere da qualsiasi terreno: anche dal linguaggio più lontano da ogni immagine visuale come quello della scienza d'oggi. Anche leggendo il più tecnico libro scientifico o il più astratto libro di filosofia si può incontrare una frase che inaspettatamente fa da stimolo alla fantasia figurale (...) ne può scaturire uno sviluppo fantastico tanto nello spirito del testo di partenza quanto in una direzione completamente diversa (Calvino).

Eccetto poche eccezioni, una cosmicomica ha una struttura molto ben definita: in poche righe, staccate dal corpo narrativo, si riassume un'ipotesi scientifica. Nel racconto che segue, lo spunto iniziale viene abbandonato nel volgere di appena qualche giro di frase, per essere ripreso a vari livelli, secondo la fantasia creativa dell'autore.

¹ *Cosmicomiche* deriva dall'unione di due termini: *cosmico*, che evoca l'assoluto, la grandezza del mito, e *comico*, termine che deriva dall'inglese *comics* e che indica la striscia di vignette

Si tratta di episodi a se stanti, del tutto conchiusi, con un inizio, uno svolgimento e una fine. Nell'episodio successivo si può far finta che il precedente non sia neppure avvenuto.

Questa indipendenza da ciò che è stato narrato è una delle caratteristiche che le *comics* condividono con i miti classici, dei quali spesso esistono versioni completamente diverse e decisamente inconciliabili. Basterà ricordare, per esempio, le diverse tradizioni mitologiche legate alla nascita di Afrodite, "la bellezza", "la madre generatrice di vita". Secondo una versione, forse la più celebre, Afrodite nasce dalle acque del mare, rese gravide da Urano. Ma secondo altre fonti, Afrodite sarebbe figlia di Zeus e Dione, divinità che la mettono al mondo in termini del tutto umani.

Questo il fascino del mito: da una parte ha la pretesa di raccontare un ordine superiore, un ordine che precede quello del più antico mondo storico. E dall'altra *"ogni interpretazione lo impoverisce e lo soffoca: coi miti non bisogna avere fretta; è meglio lasciarli depositare nella memoria, fermarsi a meditare su ogni dettaglio, ragionarci sopra senza uscire dal loro linguaggio di immagini"*.

Pretendere la coerenza dal mito significa soffocarlo.

Ma come è possibile attingere all'immaginario scientifico per realizzare un'operazione basata sull'incoerenza del mito? In questo, a mio avviso, risiede una delle più profonde intuizioni di Calvino: la scienza come opera aperta, mai conclusiva, mai definitiva, ma visione e modello del mondo costantemente in divenire. Due degli esempi più limpidi di questo atteggiamento sono la serie di racconti sulla genesi della Luna e del sistema Terra - Luna (*La distanza della Luna, La Luna come un fungo, La molle Luna*, Calvino RRII) e quella dei racconti cosmogonici sulla nascita dell'universo (*Giochi senza fine, Tutto in un punto*), in cui si sostengono teorie opposte e inconciliabili, come la teoria dello Stato Stazionario e quella del Big Bang.

Dirà ad Anna Maria Ortese, nel '67, a poco meno di 20 mesi dai primi passi sulla superficie lunare: *"(...) la luna dei poeti ha qualcosa a che vedere con le immagini lattiginose e bucherellate che i razzi trasmettono? Forse non ancora; ma il fatto che*

siamo obbligati a ripensare la luna in un modo nuovo ci porterà a ripensare in modo nuovo tante cose."

Dal complesso dei racconti cosmicomici pubblicati nelle quattro raccolte (*Le cosmicomiche*, *Ti con zero*, *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, *Cosmicomiche vecchie e nuove*) emergono alcuni temi evidentemente dominanti: il tema della nascita (della vita, dell'uomo, della Luna, della Terra, del Sole, dell'universo); il tema dell'evoluzione (l'evoluzione umana, il sistema Terra-Luna); e infine il tema della morte.

Una sezione ridotta di cosmicomiche è dedicata, infine, ai cosiddetti *racconti deduttivi* (*Ti con zero*, *L'inseguimento*, *Il guidatore notturno*, *Il conte di Montecristo*): affabulazioni cioè che prendono spunto dal mondo della logica matematica e della combinatoria. E in essi certamente è presente l'influenza di Queneau e dell'esperienza dell'Oulipo e inseriscono di prepotenza nell'opera di Calvino il tema dell'applicazione del metodo e delle strutture scientifiche alla descrizione del mondo.

Concludiamo ricordando esplicitamente un testo come *Palomar*, in cui si esprime pienamente l'attenzione e l'interesse che Calvino ha sempre manifestato per il metodo scientifico. Anche in questo caso il rapporto dell'autore con il tema è complesso e profondo e per ragioni di sintesi rimandiamo, per esempio, a Zanarini 2001.

5. I temi del dialogo

Gerald Holton (Holton 1993) promuove uno studio della storia della fisica attraverso l'individuazione di grandi aree tematiche “[relativamente, ndr] costanti o continui dello sviluppo della scienza”. In particolare Holton identifica antitesi tematiche classiche, come per esempio i binomi “discreto – continuo” (che si applica sia agli studi fisici sia a quelli matematici), “determinismo – indeterminazione”, “frammentazione – unificazione” (versione in termini fisici dell'antitesi logica “analisi – sintesi”), “finito – infinito”, come pure a temi singoli, di cui esempio sono la “simmetria”, percepita sia come “invarianza fisica” (o “principio di conservazione”) sia come “simmetria geometrica e matematica” e la “rappresentazione”, nei suoi vari aspetti del linguaggio, del metodo, del modello.

Sulla traccia definita da Holton abbiamo provato a mettere in evidenza il modo con il quale i temi del pensiero scientifico vengono rielaborati in un piccolo campione di prove narrative contemporanee e in quali temi letterari confluiscono.

L'analisi che presentiamo nasce con almeno due limiti consistenti.

Innanzitutto privilegia la fisica, la matematica e l'astronomia sopra ogni altra scienza, selezione questa non certo dettata da ragioni teoriche forti, ma da due criteri guida:

- la competenza in materia di chi scrive (o, per complementarità: l'assenza di competenze di chi scrive in campi scientifici diversi da quelli menzionati);
- una certa convinzione che la matematica e la fisica, di per se stesse, costituiscano l'ossatura più forte, più significativa della scienza moderna, mentre l'astronomia, nel suo specifico ramo cosmologico, sia affine ad alcuni pilastri tematici tra i più presenti nella letteratura, quello cosmogonico e quello escatologico.

È chiaro che questa selezione non rende conto di quanto avviene in altri campi scientifico – letterari fecondissimi: quello biologico, comprendendo con questo anche la genetica, e quello dell'intelligenza artificiale e la mente umana, pure assai vicino a molti dei temi che trattiamo (Hofstadter& Dennett 1981).

Sono state escluse da questa riflessione anche opere che costituiscono vere e proprie fughe e cavalcate nei campi aperti delle associazioni fra scienza e vita, fra uomo, universo e tutto il resto, che pure possono avere molti aspetti narrativi d'interesse, ma che non costituiscono opere di narrativa in senso stretto. Ne è un esempio un'opera straordinariamente ricca di intrecci tra scienza e arte come *Göedel, Escher e Bach, un'Eterna Ghirlanda Brillante* di D.R. Hofstadter.

L'altro limite dell'analisi è la deliberata e cosciente esclusione della fantascienza come genere letterario. Per considerare l'arbitrarietà di questa decisione basti considerare *La nuvola nera*, di Fred Hoyle, un esempio notevole di buona narrazione di genere e ottima scienza. Oppure, invertendo i rapporti, le celeberrime *Cronache marziane* di Ray Bradbury, opera di “*a purple poetry*” e di interessante frontiera scientifica (Lethem 1997b). Ma gli esempi, in questo settore, sarebbero davvero infiniti. Esistono, d'altra parte, saggi poderosi e ponderosi sulla fantascienza, sulle sue origini, sulla storia, sugli autori moderni e contemporanei: il soggetto è talmente esteso e le sue ramificazioni talmente aggrovigliate, che abbiamo preferito evitare il rischio di collezionare ovvietà (Michel Butor in Battistini 1977).

5.1 Il romanzo epistemologico: *Atlante occidentale* di Daniele Del Giudice

“*All'inizio del campo d'erba provò il timone; poi, dondolando le ali, cominciò a rullare. Il volantino gli spingeva i gomiti vicini ai fianchi e la coda bassa dell'aereo gli spostava il viso in avanti, spartendo la visuale tra gli orologi del cruscotto e gli alberi lontani, come una lente bifocale (...). E solo dopo si staccò da terra.*

Ci fu un lampo sulla destra, qualcosa che schizzava fuori dagli alberi, pura velocità contro di lui. L'altro aereo veniva sbieco, così vicino e così basso che

immaginò il cupolino tranciato dall'elica. Si chinò di lato, spingendo in giù la cloche e togliendo motore, e sentì insieme il campanello dello stallo e il colpo degli ammortizzatori arrivati a fine corsa. La pancia bianca gli passò sopra: intima, avvolgente e fragorosa come uno schiaffo.

Era di nuovo a terra (...)”.

Il gioco narrativo di *Atlante occidentale* nasce dal convergere di due traiettorie fisiche, metafora dell'incidenza di due cammini esistenziali, e si concretizza nell'amicizia fra Ira Epstein, uno scrittore sulla sessantina in odore di Premio Nobel, e Pietro Brahe, un giovane fisico italiano, coinvolto nel (forse responsabile del) primo esperimento all'acceleratore di particelle di 30 km di diametro del CERN di Ginevra. "La giostra", come viene chiamato.

Un'amicizia che si sviluppa in un'intersezione di esperimenti individuali che si rimandano uno con l'altro come in un gioco di specchi; l'incontro, l'amicizia, la trama: tutto è giocato sullo scontro e sulla *polverizzazione* delle cose (tema 1), sulla velocità della *frammentazione* progressiva del mondo (tema 2).

Da una parte lo scrittore, che ha rinunciato a scrivere e che è ora in grado di sentire i racconti, le storie tutte insieme, dall'inizio alla fine, come apparizioni che disvelano sé stesse istantaneamente, senza mediazioni nella parola scritta: “*Storie perfettamente realizzate, finite come un lavoro finito, che nascono da quello che vedo e muoiono quando smetto di vederlo, senza che abbia bisogno di spiegarlo (...)*”.

Non esistono più affabulazioni da scrivere, da comporre, disporre, da strutturare secondo regole macroscopiche sintattiche, grammaticali o lessicali. Esistono invece pure sensazioni, che non premono, che non fanno sentire la loro urgenza di essere comunicate: un sentimento che “*è un peccato che non possa descriverlo, perché nel non poter descrivere c'è qualcosa di amorale, come del resto c'è qualcosa di assolutamente morale in una buona descrizione. Non aver bisogno di raccontare è l'unica cosa che incrina la felicità di vedere oltre la forma*”.

Percorso analogo e destino analogo, quello di Pietro Brahe, il giovane fisico che studia la polverizzazione ultima della materia in particelle elementari:

“È strano,” pensa di dire Epstein al giovane amico, *“lei guardando riesce ancora a vedere le cose, proprio lei che lavora nell'assoluta scomparsa delle cose! (...) non vede come le cose che cominciano ad esserci, che ci saranno, sono pura energia, pura luce, pure immaginazione?”*

Diversamente da quanto sostiene Segre (Segre 2003), secondo il quale *“la narrazione s’impernia sul punto di vista di Brahe”*, Del Giudice non lascia mai l’osservatorio privilegiato sul mondo costituito dallo scrittore: semmai è vero che quest’ultimo è teso in uno sforzo morbido, quasi inerziale, mai compulsivo, verso una tenera predisposizione a imparare, a voler comprendere il linguaggio, o meglio, il modo di visualizzare le cose posseduto dall’amico, dal sodale fisico. Accade così che i due si intendano sempre meglio, e che il modo di leggere il mondo in immagini si assomigli sempre di più.

Brahe visualizza su uno schermo i risultati dell’esperimento in forme luminose, geometrie che non sembrano avere una natura, una caratterizzazione diversa dalle apparizioni che sono proprie dell’artista: *“dal buio si formava sul monitor prima una cornice col numero della serie, il tempo, la sigla dell’esperimento, poi da destra e da sinistra entravano linee rapidissime, alcune collidenti al centro dove l’impatto generava altre linee continue o tratteggiate, curve e parabole e ellissi e piccoli vortici attorcigliati su se stessi. Tutto restava così per qualche istante, bloccato, accaduto; poi tutto spariva di nuovo.”*

In modo assai simile Epstein descrive le sue visioni di fuochi d’artificio:

“Linee traccianti, entravano dal basso nel riquadro del cielo buio, esplodevano in alto con un boato perforante, si divaricavano in un punto dove la materia diventava luce.”

E se Epstein sente di dover fare a meno della parola scritta, *“abbandonando la sua pratica di scrittore perché ormai la sua visione del mondo corrisponde a una*

geometria di forze e di luci analoga a quella dei fisici” (Segre 2003), l’ancora giovane Brahe lascia che i numeri stampati su rotoli di carta guidino la sua immaginazione, con la naturalezza di chi lascia che le proprie mani scorrano rapide sulla tastiera di un pianoforte per trarne suoni che subito si fanno colori, immagini, pennellate di un mondo evocato, intangibile forse, ma del tutto reale.

5.1.1 Parole per la scienza

Epstein che rifiuta il meccanismo artificiale della scrittura e che si abbandona a una frammentazione della realtà prossima all’impressionismo informale del tardo Monet, esprime l’esigenza di Del Giudice di accordarsi a una visione del mondo coerente con i progressi e le scoperte scientifiche, attraverso un linguaggio, un uso delle immagini e delle parole mai scontato (tema 3): *“Ci sono momenti in cui si ha bisogno di macinare altri linguaggi, così come ci sono dei momenti in cui è necessario scardinare la lingua perché mostri le cose, le dica veramente”* (Casagrande, 1999).

Scardinare la lingua, forzare le parole alla descrizione precisa (l’auspicata *esattezza* delle *Lezioni americane* di Italo Calvino): parole dietro alle quali non è possibile accucciarsi, ma che sono sempre strumento di conoscenza del mondo, non solo perché *evocano* il noto, ma perché strumento per disarticolare la parete impenetrabile, per forzare la porta chiusa, per infrangere il vetro di separazione. In questo caso tra fisica delle particelle e vita.

Così la narrazione procede per descrizioni precise del mondo della fisica sperimentale: *“Passarono velocemente tra gli scaffali di ricami per il vuoto spinto, con tubi isolanti, giunti in lega, giunti ruotanti, labirinti, sbarramenti gassosi, valvole di regolazione criogenetica per temperature dell’elio liquido; attraversarono la vasta offerta di lamine per i magneti di focalizzazione e i magneti di curvatura; superarono anche i ripiani con i tubi di potenza e i klystrons e le piastre di niobium per le cavità superconduttrici (...)*”. Descrizioni, come si vede, talmente precise e talmente poco “parlanti”, talmente poco perspicue che suscitano lo spaesamento di chiunque: parole che servono a introdurre in un mondo nuovo, diverso, evitando l’illusione di potersi

incamminare in quel mondo facendo affidamento sul proprio bagaglio di “parole”, di conoscenze, di pregiudizi, di quel buon senso che ci è guida quotidiana.

Conforme alla scelta descrittiva dell'autore, è la scelta dello stesso Epstein di non cercare scorciatoie per lasciare che il mondo delle particelle elementari penetri in lui al pari del mondo dei suoi scritti:

“- E allora? Il suo esperimento? - disse Epstein senza staccare lo sguardo dall'orizzonte.

Brahe lo guardò con la coda dell'occhio: era dritto di spalle, con la testa leggermente all'indietro, e una raggiera di rughe d'espressione sul profilo dell'occhio. Aspettava noncurante, trattenendo un sorriso; però aspettava.

Per un attimo Brahe cercò le parole, le immagini, le analogie; pensò perfino i gesti della mano e delle dita, come un attore che si prepara a rendere fisico un sentimento. Ma appena cominciò a dire "come", a dare solidità a ciò che aveva, a rendere visibile ciò che non lo era, a collocare nello spazio ciò che era pura probabilità, a cercare una qualsiasi cosa fra le forme del mondo cui paragonarlo, Epstein lo interruppe:

- No, non così. Così non mi serve a nulla. Ciò di cui lei parla non assomiglia ad alcunché, lei lo sa benissimo. Io voglio che questa differenza si senta. Non capisce? Le cose che ci saranno vengono da lì, e saranno non-cose. Perché vuole che io le immagini come tutto cui che già c'è e che sta scomparendo? Perché vuole che io le riceva senza il loro nome, per arbitrario che sia? Perché per ogni cosa che dice manda avanti un gemello, che io già conosco, impedendomi di farmi un'idea dell'altro? Non abbia paura di disorientarmi, dato che ciò di cui lei parla è in effetti del tutto fuori dal mio orientamento. La prego, ricominci da capo. Me ne parli come ne parlerebbe con Rudiger, me ne parli come se parlasse tra sé-.

Brahe ha fatto cenno di sì, ha detto: - Come vuole -, e per la prima volta parlo a Epstein di ogni cosa chiamando ogni cosa con il proprio nome, la propria sigla, la propria formula; non faceva neanche tanti gesti, staccava appena la mano dal

volantino, ogni tanto, ma più per porgere che per illustrare, come se mandasse su da un sottomondo dimensioni e concetti e movimenti e stati e direzioni che nascevano da una perfetta costruzione matematica, elastica e stupefatta, e valevano solo lì; ma già parlare di su e di giù, di dentro e di fuori, era del tutto improprio, o ogni tanto Brahe si correggeva, si riprendeva, e controllando con un'occhiata Epstein si accorgeva che più restava fedele a sé a più gli sembrava che lui sapesse già, o capisse perfettamente.”

Parole per la scienza e strategie di comunicazione, dunque, che non conoscono intermediari: il mondo deve essere catturato con le parole che lo descrivono, senza scorciatoie, senza inganni.

Aver elevato i tecnicismi a pura necessità, da una parte avvicina dunque i due personaggi e permette loro di comunicare, ma predispone il lettore ad accordare una preferenza del sentire ad Epstein piuttosto che a Brahe: tanto appare sentita e partecipata la descrizione dei pensieri, degli stati d'animo dello scrittore, tanto diviene filtrata dai tecnicismi quella del giovane scienziato alle prese con il suo lavoro quotidiano. Osservando Brahe al lavoro, si ha la sensazione di quella di guardare un film senza sonoro, di spiare trattenendo il fiato. Si fa strada cioè un senso di mera vicinanza visiva, ma non di adesione sensoriale a tutto campo.

5.2 L'antitesi razionalità - irrazionalità: *L'amore fatale* di Ian McEwan

Ian il macabro, come viene McEwan chiamato per il carattere particolarmente *pulp* dei suoi primi scritti, ha manifestato più volte un notevole interesse per la scienza (McEwan 1998). Il suo metodo è la lettura per la lettura, come era per Calvino stesso. Ma mentre in Calvino, a giudicare dalle sue dichiarazioni, c'era la cosciente volontà di rinnovare l'immaginario letterario con quello scientifico, in McEwan la questione è chiaramente assai meno centrale, sebbene McEwan sia ben conscio della rilevanza che l'immaginario scientifico può e debba avere sulla produzione letteraria (McEwan e Del Giudice 2000).

L'amore fatale vede un protagonista molto particolare: un giornalista scientifico.

Una mongolfiera in difficoltà: eccola precipitare in un ampio parco, appena fuori Londra. Qualcuno invoca aiuto a gran voce: è un uomo, che sta cercando di mantenerla a terra, senza successo perché il vento forte la riporta in alto, e poi ancora in basso. Nel cesto, un ragazzino terrorizzato.

In una bellissima sequenza cinematografica, con la telecamera posta in alto sulla scena, quattro persone corrono in aiuto del ragazzo in pericolo: si agganciano alle corde, tengono il pallone in basso. Sembrano avercela fatta, ma un altro colpo di vento più forte degli altri dà uno strattone verso l'alto: è il momento della decisione:

“(...) Adesso la cesta era dritta sopra di noi che stavamo a braccia tese in alto come tanti campanari la domenica. Nel silenzio stupefatto che procedette il ritorno delle nostre grida, arrivò il secondo colpo: il pallone si alzò dirigendosi verso ovest. All'improvviso camminavamo a mezz'aria con tutto il corpo appeso alla stretta dei pugni”.

Solo John Logan *“un medico condotto di quarantadue anni”*, impegnato nel volontariato, rimane strenuamente attaccato alla corda e ascende per cinquanta, cento metri, trasportato in alto dal pallone, in una scena che pian piano perde il sonoro, mentre l'uomo si allontana rapido. Come in una scena al rallentatore, osservato dai tre attoniti ammutoliti compagni che lo hanno abbandonato, Logan scivola lentamente lungo la corda, perde il contatto: precipita. *“Persino allora, ci fu una frazione di tempo nella quale Logan semplicemente precipitava, e io continuavo a pensare che potesse verificarsi un caso determinato da qualche assurda legge fisica, da un fenomeno termico non più sbalorditivo di quello al quale stavamo assistendo, in grado di intervenire e riportarlo su (...). Non ho mai visto una cosa più atroce di quell'uomo che precipitava.”*

Logan muore nella caduta, non può che morire, semidissossato dall'urto.

L'istante della decisione è uno dei punti chiave del romanzo. Il protagonista del romanzo, Joe Rose cede d'improvviso, al pari dei suoi due compagni oppure cede appena un attimo prima, inducendoli a mollare la presa essi stessi? Quando tutto sarà finito, Joe ammetterà di aver oscillato, dal punto di vista logico, fra due possibili conseguenze, convincendosi ora dell'una ora dell'altra: se fossero rimasti tutti e quattro appesi, avrebbero avuto la meglio sulla forza del vento. Eppure se anche uno soltanto avesse ceduto, avrebbe condannato gli altri a morte certa. Ma come avere la certezza che nessuno di loro avrebbe mollato? Tenere la presa comunque e rischiare di essere sbalzati lontano? Oppure lasciare il ragazzo al suo destino? In questo caso si sarebbe trattato di un eccesso di egoismo o di legittima difesa della propria vita?

Gli scrupoli di Joe, un fisico che di professione è giornalista scientifico, ma anche uno scettico per educazione accademica, per tecnica professionale e per convinzione privata, lo perseguiteranno per l'intero romanzo e rappresentano la prima sconfitta della razionalità, che non consola e che non riesce a decidere l'indecidibile.

Come in *Atlante occidentale*, la storia nasce dunque con un volo e un incidente. Solo che questa volta le conseguenze sono ben più drammatiche: un uomo muore e Jed Parry, uno dei soccorritori, si innamora di Joe, in un rapporto malato, ossessivo, che rischierà di rovinare la vita del protagonista, quella della sua compagna Melissa e, non ultimo, la vita di Jed stesso.

5.2.1 Joe e Jed

Il romanzo è stato descritto come una meditazione sulla razionalità, sull'irrazionalità e sulla religione (tema 1), tenendo presente però che McEwan ha scritto il libro “*come un esperimento, piuttosto che provare a dare risposte a come si dovrebbe vivere o se si possa avere una vita soddisfacente attraverso un approccio scientifico [al mondo, ai problemi, ndr]*” (McEwan, 1998). Razionalità e irrazionalità, ragione e misticismo. Qual è l'atteggiamento migliore, se ce n'è uno, per vivere?

Il protagonista Joe Rose spera di poter congelare il tempo e sospendere gli eventi per fermare l'azione e con infinita pazienza e con quella accuratezza con la quale sa collegare i fatti scientifici cerca di stabilire relazioni esatte – nessi precisi – tra le cose che gli capitano: *“L'incidente ebbe tali e tante conseguenze, si sviluppò in un tale groviglio di ramificazioni a partire da quei primi istanti, diede vita a una tale dedalo di amore e di odio che un po' di riflessione, di pedanteria persino, non può che farmi bene”*.

Il problema di Joe è che la pedanteria diventa il tratto essenziale del suo comportamento: cerca costantemente di capire il comportamento di Jed, di costruire un modello della sua malattia, della sua ossessione. È finisce talmente ossessionato lui stesso da mettere in grave crisi il suo rapporto con Clarissa, la fidanzata, l'unico personaggio che riassume in sé molte caratteristiche di equilibrio.

L'ossessione di Joe per la razionalità è peggiorata dal rimpianto latente, che a volte deflagra con violenza, di non essere diventato scienziato, ma solo divulgatore scientifico. Al proposito, dichiara McEwan *“Anch'io avrei voluto fare lo scienziato, a vent'anni, finita l'università. Pensavo di continuare a leggere i miei libri (romanzi), e intanto studiare le scienze. Anch'io ho provato quel rimpianto. È una sensazione che ricordo bene e che ho riversato nel personaggio Joe Rose”* (McEwan 1994).

Dal canto suo Jed soffre di un delirio psicotico, la sindrome di Clérambault, che lo induce a interpretare ogni gesto di Joe come un atto d'amore nei suoi confronti. E più Joe cerca di allontanarlo, più Jed si avvicina a lui, in preda a un amore talmente intenso che viene sublimato in missione di redenzione religiosa. Jed Parry è un fervente cattolico, certamente poco ortodosso, incaricato dal Signore di redimere Joe attraverso l'amore, donandogli la speranza della fede: *“Su quella collina, dopo l'incidente, tra noi due si è trasmesso qualcosa. Pura energia, luce pura? (...) Il fatto che tu mi ami e che io ami te non è rilevante. È solo uno strumento (...) per condurti a Dio, attraverso l'amore.”*

Ecco due personaggi fra i quali si riproduce, per effetto di una sindrome aberrante, lo stesso problema di comunicazione fra le due culture.

5.2.2 Il falso scientifico

L'amore fatale si chiude con una serie di appendici scientifiche, fra le quali il dossier del paziente Jed Parry e la trattazione scientifica della sindrome di Clérambault di cui Jed è affetto. In particolare quest'ultima viene descritta attraverso brani tratti dalla *British Review of Psychiatry*.

Il particolare ha tratto in inganno diversi critici, che si sono spinti a sostenere che l'unico difetto del libro è di essere stato fin troppo aderente alla realtà quando era vero esattamente il contrario: i documenti finali sono stati scritti con una grande aderenza al personaggio creato da McEwan. Una riedizione della beffa di Sokal in chiave inglese.

Nel caso di McEwan, tuttavia, questo è soprattutto uno dei modi in cui un autore si può impadronire del linguaggio scientifico (tema 2), che è il secondo tema fondamentale dell'opera, un'urgenza testimoniata dalla stessa scelta della professione del protagonista.

5.3 Il citazionismo: *Oggetto amoroso non identificato* di Jonathan Lethem

Oggetto amoroso non identificato di Jonathan Lethem, giovane autore di New York, è un divertente e brillante *pastiche* di satira, di fantascienza, di commedia che per l'ambientazione deve molto a *Rumore bianco* di Don De Lillo. L'editore americano Weissman lo descrive come un esempio di *American Magic Realism* (Weissman 2001), un genere caratterizzato da una distorsione della realtà americana dovuta all'*humus* narrativo eterogeneo, che contempla le più rarefatte sommità culturali e la più bassa cultura pop, spazzando dalla fiction alla tragedia, dallo stereotipo più vieto alla fisica delle particelle elementari. Una vocazione che ha le sue radici storiche in quell'immenso bagaglio che è stata la fantascienza per l'immaginario americano: "*I started where everyone starts, or should start, with science fiction, by reading I,*

Robot and The Martian Chronicles. And that was it. The combination of Bradbury's purple poetry and Asimov's logic machines, that realm of metaphor and imagination, just worked for me, absolutely” (Lethem 1997b).

In *Oggetto amoroso* Philip Engstrand è un assistente di antropologia della Beauchamp University, nella California settentrionale. Grazie a una tesi dal titolo *La teoria come nevrosi nello scienziato professionista*, sta conducendo uno studio su usi e costumi degli scienziati del campus come se si trattasse di una tribù di selvaggi. E la sua ragazza Alice Coombs è proprio una di loro: una fisica teorica del team del premio Nobel professor Soft, che sta conducendo un fondamentale esperimento di fisica di base in laboratorio. La lente antropologica attraverso la quale Philip osserva gli scienziati è alla base della sottile ironia del testo:

“Sapevo che avrei dovuta sentire la Storia alitarmi sul collo mentre sprofondavo nelle viscere dell’edificio, verso il laboratorio dove la bolla di falso vuoto veniva allevata sotto la salda guida di Soft. Soft e il suo team stavano comprimendo la materia, nel tentativo di creare un nuovo universo.

Il dipartimento di fisica, Alice compresa, era specializzato nella ricerca di minuscole nullità. Soft aveva osato inseguire il grande nulla. Se la sua opera fosse riuscita, la bolla inflazionarla si sarebbe staccata, trasformandosi in un universo tangenziale al nostro. Un altro mondo. Sarebbe stato impossibile individuarlo, ma sarebbe stato ugualmente reale. In parole povere, Soft stava tentando di riprodurre il big bang.”

Lethem si imbarca in una narrazione nella quale la scienza e la ricerca scientifica sono i protagonisti e in cui il motore che tutto muove è la passione. Passione amorosa non solo per gli uomini e le donne, ma anche per l'oggetto di ricerca scientifica, tanto che il rapporto tra il protagonista e Alice Coombs è messo in crisi solo quando Soft & co. riescono a produrre una breccia spazio-temporale, che ha proprietà fisiche stranissime: assorbe alcuni oggetti (carta, cappellini, panini, valvole, un gatto) e ne

risputa altri. Non è un buco nero, insomma, perché sceglie quel che inghiotte. Che cosa sia non è dato sapere, ma le sue singolari proprietà la avvicinano a un essere umano, con i suoi gusti propri, i suoi capricci, le sue preferenze ben definite ma apparentemente incomprensibili.

Lacuna, come viene denominato questo sistema fisico che possiamo immaginare come un vortice, una “porta”, diventa oggetto di ricerca spasmodica, di passione scientifica e di passione amorosa, in un crescendo convulso di coinvolgimento. Ma rimane pur sempre un oggetto amoroso non identificato, sebbene si configuri sempre più decisamente come un vero e proprio portale ad accesso selezionato che introduce in un mondo nuovo, diverso, parallelo. E dato il nome della protagonista, Lacuna sembra non essere altro che la versione scientificamente aggiornata dello specchio dell’Alice di Carroll. Ma qui finiscono le somiglianze fra le due opere, se non altro per il motivo che Lethem diverte raccontando il mondo “al di qua” di Lacuna, mentre il capolavoro di Carroll si svolge al di là.

5.3.1 La lingua della scienza nel linguaggio comune

La familiarità con la quale si parla di acceleratori di particelle, di eventi, di gravità è priva della dimensione mitica che caratterizza le opere di letteratura che hanno come soggetto la scienza o gli scienziati, e che pure rimaneva una caratteristica in *Atlante*, con quel senso di straneamento indotto dal gergo “fisichese”, cioè da quella specifica declinazione di espressioni di fisica applicate alla realtà di tutti i giorni.

I lettori di *Oggetto*, al contrario, sono condotti nei laboratori di fisica come se fossero luoghi consueti, condivisi, come se si trattasse di un grande magazzino, in un clima estremamente diverso da quello di *Atlante Occidentale*. Tutto quanto è naturale e scontato, come potrebbe diventarlo davvero per un qualsiasi studente universitario che abbia trascorso qualche mese in un campus.

Una delle caratteristiche dell’American Magic Realism è proprio la riutilizzazione di una terminologia scientifica nella vita quotidiana (tema 1), che dà luogo, per

l'incongruenza dell'utilizzo, a effetti comici o considerati tali. Ecco come Philip si rivolge:

“Sento una singolarità iniziale che preme contro la tua simmetria sferica”

oppure

“Voglio far aderire il mio spazio di Schwarzschild al tuo spazio di De Sitter”

e ancora:

“Scompariamo insieme. Senza lasciarci alle spalle nessuna irregolarità di tempo o di gravità.”

In realtà questi giochi di parole evocano un significato, un'associazione di idee proprio in virtù della veloce narrazione precedente, che ha indotto nel lettore il senso di familiarizzazione cui si accennava appena più sopra.

L'utilizzo molto americano, molto pop, del fisico, esportato e applicato a viva forza a un contesto diverso, in Lethem è un atto di ribellione cosciente all'arroganza della fisica stessa: *“È un atto di presunzione da parte della fisica pensare che il resto del mondo esista al solo scopo di fornire metafore per descrivere gli eventi subatomici. La rotazione di una particella, il colore, o sapore di un quark. Un campo o orizzonte. Bellezza, verità e stranezza. Gli scienziati tendono a vedere il loro soggetto come il centro indivisibile intorno a cui orbita la metafora.”*

Sia Del Giudice che Lethem, in ultima analisi, utilizzano il linguaggio scientifico per appropriarsi di un mondo diverso e lontano della vita quotidiana, ma utilizzando due approcci al problema completamente differenti.

5.3.2 I temi scientifici

In questo caso l'interesse del romanzo non si basa tanto sull'utilizzo strutturale di uno o più temi scientifici, quanto nella capacità di inghiottire e rielaborare, un po' come fa Lacuna stesso, espressioni, terminologie, concetti, comportamenti tipici del mondo della fisica e riutilizzarle in maniera originale, seppure non conforme al senso proprio degli spunti stessi.

Da questo punto di vista la fanno da padrone i riferimenti alla fisica delle particelle elementari, alla meccanica quantistica, alla cosmologia moderna, in un processo di totale demitizzazione dei concetti evocati. In questo caso, però, la mancanza di profondità di situazioni, di scene, della struttura stessa sembrano denunciare un romanzo di puro citazionismo scientifico, dunque poco interessante alla luce delle condizioni necessarie all'“artista di Feynman”. Anche la cosmogonia in sé, visto che Soft tenta di riprodurre il Big Bang, non viene mai approfondita, sebbene si debba riconoscere che rispetto agli altri spunti gioca almeno un ruolo narrativo di un certo significato (tema 2).

Lo stesso metodo scientifico, che pure sembra essere un elemento da cui difficilmente gli autori riescono a fare a meno, passa in secondo piano, se si eccettua l'esempio dato a Soft da un fisico italiano, una figura di secondo piano alquanto interessante: *“Era alto e rubicondo, e indossava un abito giallo limone spiegazzato. Il colletto era aperto e la cravatta appallottolata nella tasca della giacca, da cui spuntava come un lingua. Soft me lo presentò con un nome che incominciò a trasformarsi vorticosamente non appena lo sentii – Crubbio Raxia? Carbino Toxia? Arbino Cruxia? - che non osai pronunciarlo ad alta voce (...).*

L'italiano increspò le labbra: «Abbiamo seguito attentamente i vostri risultati. Si tratta di un lavoro importante. Non può essere monopolizzato, capisce. La comunità internazionale vuole partecipare».

(...) Soft sussultò. Era chiaro che l'interesse italiano lo irritava. Forse c'era una componente politica in quello scambio, qualche debito da pagare”.

Il nome definitivo sarà poi Carmo Bragia, che sembra di poter interpretare come un gioco con i nomi di Carlo Rubbia e di Bettino Craxi: una connotazione piuttosto esplicita del personaggio, come testimonia del resto il suo comportamento: *“Per ogni settimana extra rispetto a quelle che ci spettano, avrete un metro quadro extra di spazio nell'istituto di Pisa. Dopo dieci ore settimanali extra, il tasso di alza a dieci centimetri per ora extra al quadrato. (...) Abbiamo attrezzature invidiabili, lo chieda a Soft”.*

Non solo Carmo Bragia dà ai protagonisti una lezione di scienza calata nella complessa realtà della gestione politico-finanziaria di un grande esperimento, ma offre anche un secondo tema scientifico che Lethem ha utilizzato come significativo elemento narrativo: la teoria della misura in meccanica quantistica. Infatti, se il Big Bang e la cosmologia rappresentano la tensione narrativa iniziale, la teoria della misura in meccanica quantistica offre il pretesto per interpretare in modo corretto, almeno secondo Bragia, i risultati degli esperimenti in laboratorio con Lacuna: quest'ultimo ha dei gusti, cioè rifiuta o accetta gli oggetti che vi vengono gettati, come in una finestra che dà in un altro universo, proprio perché risente dei gusti dello sperimentatore che lo alimenta (tema 3).

5.3.3 *Simmetrie amoroze di Jeanette Winterson*

Caratteristiche molto simili, sebbene in un'opera il cui registro è assai diverso da *Oggetto amoro* , sono proprie di *Simmetrie amoroze* (1997), il cui titolo originale era molto più significativamente *Gut symmetries* , dove *gut* significa *viscerale, istintivo* ma è anche acronimo di Grand Unified Theory, teoria di unificazione delle forze fondamentali (Miller 1997).

Il libro è percorso da una serie di analogie matematiche, in particolare con la geometria non-euclidea, per suggerire al tempo stesso l'innaturalità ma anche la necessità delle situazioni che si verificano tra i personaggi: se ragioniamo con il senso comune e dunque assumiamo che la geometria sia euclidea, ne concluderemmo che due rette parallele non si incontrano in uno spazio finito. Ma se scopriamo che due rette parallele si incontrano, ecco che d'improvviso un mondo diverso si svela, un mondo regolato da simmetrie e da relazioni più profonde, celate agli occhi del buon senso, ma non per questo meno necessarie (tema 1).

In modo analogo procede la storia di Alice, una giovane studentessa, che diviene amante di Jove e, separatamente, di sua moglie Stella. Anche in questo caso, Alice è una giovane fisica:

“Se t’interessa sapere come funziona un matrimonio con amante, chiedilo a un triangolo. Nella geometria euclidea la soma degli angoli interni a un triangolo è 180 gradi e le linee parallele non si incontrano mai. Ognuno sa come stanno le cose, e le donne sono tenute in continua tensione, lontane una dall’altra. La forma è insidiosa, potremmo intenderla come una nuova geometria della vita di famiglia.

Sfortunatamente i teoremi di Euclide funzionano solo in uno spazio diritto. In uno spazio curvo, gli angoli si sovraddizionano e le linee parallele s’incontrano sempre.

Sua moglie e la sua amante si incontrarono.”

Anche in questo caso siamo di fronte a un esempio di utilizzo estremamente libero di temi scientifici e del linguaggio scientifico in generale (tema 2), con un approfondimento però che appare molto più di maniera che di sostanza.

Rispetto al caso di Lethem, tuttavia, la narrazione si serve in modo strutturalmente molto più significativo delle analogie adottate.

5.4 Racconti di invarianze: i Racconti notturni di Peter Høeg

Lo scrittore danese Peter Høeg, diventato celebre con *Il senso di Smilla per la neve*, si distingue per la capacità di sfruttare vari temi scientifici con una certa libertà, sempre mantenendosi relativamente coerente con la descrizione fisica dei fenomeni.

Qualche anno prima di *Smilla*, Høeg aveva scritto e pubblicato *Racconti notturni*, una raccolta di otto racconti che *“hanno in comune una data e un motivo. Trattano tutti dell’amore. L’amore e le sue condizioni, la notte del 19 marzo 1929”*. Almeno tre di essi sono giocati attingendo ampiamente a personaggi e a concetti scientifici: una giovane fisica è il cuore gravitazionale di *Esperimenti sulla durata dell’amore* (Høeg 1990a), un matematico è il protagonista di *Viaggio in un cuore di tenebra* (Høeg 1990b) e, infine un ingegnere costruttore di specchi astronomici è la voce narrante in *Immagine riflessa di un giovane in equilibrio* (Høeg 1990c).

5.4.1 Esperimenti sulla durata dell'amore

È un racconto complesso, molto ricco di spunti di origine scientifica. Si tratta della storia (inventata) di una fisica, Charlotte Gabel, che visse all'epoca di Bohr e che dette un contributo fondamentale allo sviluppo della teoria dei quanti. Generosa di idee, di confronti, di consigli a tutti coloro che all'epoca passarono per Copenhagen, per se stessa volle tenere un esperimento tutto particolare: un esperimento sulla persistenza dell'amore.

Il racconto è riferito da uno spasimante della bella Charlotte, che ci ricorda che *“(...) dopo Bohr e Einstein, tutti abbiamo dovuto ammettere che ogni descrizione include sempre il descrittore. Perciò voglio chiarire che questa è - innanzitutto - la storia della vita delle sorelle Gabel, come si presentava agli uomini che le amavano”* (Høeg 1990b). Per quanto nelle intenzioni dell'autore l'affermazione voglia rievocare la teoria della misura in meccanica quantistica (tema 1), in questo caso si tratta banalmente dell'assunzione di determinato punto di vista nella narrazione e dell'affermazione della sua indipendenza (Grosser 1985).

“Charlotte si rese conto che l'Eden verso il quale tutta la sua vita era diretta non sarebbe mai potuto essere altro che un breve ordine in un caos crescente (...) perché nel mondo è così, l'amore si disgrega spontaneamente. (...) E in quel momento comprese che sarebbe diventata un grande fisico e avrebbe dimostrato al mondo che la caratteristica dell'amore è che un bel giorno è finito”.

Bisogna ammettere che come contributo scientifico non è un granché: non occorre aver collaborato con Bohr, come ha fatto Charlotte, per concludere che la caratteristica dell'amore è che un bel giorno finisce. In realtà, avvolti i suoi pensieri nella fisica moderna, Charlotte rifiuta il mondo, rifiuta la vita, rifiuta il tempo e le relazioni sociali. I suoi esperimenti mentali che la portano a concludere che *“Solo la persona che rappresenta un sistema chiuso conserva costante il proprio amore”*, giustificando con questo la sua solitudine.

Il grado di disgregazione dell'amore (tema 2), inoltre, è tale che solo la prima volta una persona ama con la massima forza. Ogni volta che si ripresenta, poi, l'amore è

più debole della volta precedente. E questa straziante verità sulla disintegrazione dell'amore può e deve – secondo Charlotte – essere comunicata a tutti: *“Io sono convinta che taluni sentimenti si disintegrino spontaneamente. Nella vita del singolo essere umano, ma anche nel corso della storia. Che nelle passate epoche storiche i sentimenti fossero molto più forti di quelli di ora”*.

È impossibile non pensare alla radioattività, considerato che la protagonista sarebbe figlia di quella *“Lene Gabel (...) la prima straniera che fu invitata a lavorare con Marie e Pierre Curie nel loro laboratorio di Rue Lhomond”*.

E tuttavia, secondo Charlotte, la forza dell'amore, l'energia impiegata nell'amore delle prime volte, individuali e storiche, non può essere semplicemente dispersa. Se l'amore nel corso della storia è andato diminuendo, dove è la sua eco? Dove le sue impronte?

E chiaro che non siamo di fronte a una casualità di citazioni: la citazione cosmologica è troppo forte per essere casuale: con l'espansione dell'universo la radiazione primordiale si è raffreddata, e oggi siamo in grado di coglierne una eco, sostanzialmente isotropa, che testimonia di una fase primordiale nota come Big Bang. Di nuovo, se è vero questo, perché l'amore espresso ere fa dovrebbe essersi perso nell'universo? Dove è la sua eco?

“Sono convinta che ogni sentimento lasci una traccia nella persona e nel suo ambiente. Ogni atomo riceve un impulso, di energia che si deposita come un tremito, per così dire, come una vibrazione nelle particelle. La mia tesi è il fondamento teorico di tali tracce. A Copenaghen desidero continuare a sviluppare questa teoria affinché possa rappresentare la base di una serie di esperimenti in cui le tracce possano essere registrate”.

Si tratta, quindi, secondo Charlotte, di una vera e propria legge di conservazione (tema 3), di un'invarianza, una simmetria in senso fisico. Sempre secondo Charlotte, questa proprietà atomica potrebbe essere sfruttata per ricostruire il passato: *“Immaginate che ogni muro possa essere considerato una pellicola debolmente*

fotosensibile. E che un giorno si sia in grado di sviluppare tutte le immagini pensabili che ci sono passate sopra”.

La parte finale del racconto è la descrizione dell'esperimento (tema 4), condotto essenzialmente su basi psicoanalitiche, nel quale la protagonista cerca di verificare la sua teoria: con l'aiuto di uno psicoanalista cerca di far regredire al secolo passato un giovane, Pierre, che ha perso la memoria, facendolo divenire un vero e proprio amplificatore e rivelatore del quid di sentimenti passati immagazzinato dalle pareti. La protagonista stessa e il medico sono parte integrante dell'esperimento, durante il quale viene rievocata con la potenza della realtà una festa alla quale si incontrano due amanti tenuti distanti dalla rispettive famiglie. È un fatto che la vicenda sembra svolgersi esattamente come se seguisse la narrazione del tempo recuperato dalle pareti, grazie alla catalisi del giovane Pierre. Per la prima volta Charlotte è posseduta da un uomo.

In definitiva, i temi 1-3 costituiscono la struttura portante del racconto, primo fra tutti quel principio di degradazione dell'amore, che ricorda da vicino una generica dissipazione dell'energia. Il livello di amore diminuisce sempre di più e sembra del tutto impossibile ripristinarlo.

Altrettanto forte è il tema del metodo scientifico (tema 4), che qui non compare come discussione sulla lingua, ma come necessità di eseguire prima esperimenti mentali e poi esperimenti veri e propri, in un formato scientifico riconoscibile a chiunque voglia accedere ai risultati di quegli stessi esperimenti.

In altri casi, le sollecitazioni scientifiche sono utilizzate semplicemente per caratterizzare il personaggio, per specificare la natura di certe sue idee oppure per un piacere citazionista che ci è ben noto: *“Molti anni dopo, quando tutti gli uomini che avevano la sensazione di essere stati piantati in asso dalle sorelle Gabel ebbero la notizia della scoperta di quelli che venivano chiamati buchi neri dell'universo, i*

luoghi in cui la luce e la massa vengono risucchiati verso un enigmatico centro che non restituisce più nulla, tutti, indipendentemente l'uno dall'altro, pensarono che le sorelle Gabel erano state proprio dei buchi neri”.

Una descrizione, questa, sorprendente, visto che Charlotte è sempre descritta come una persona molto luminosa, la cui sola presenza era sufficiente a infondere coraggio e grandi ragionamenti nei colleghi.

Si noti l'adiacenza tematica tra *Atlante occidentale* e *Esperimenti*: in entrambi i casi si assiste a una disintegrazione del noto in particelle più piccole: nel primo caso è la realtà che viene disintegrata in senso benevolo dagli strumenti conoscitivi che l'uomo stesso ha costruito. Nel secondo caso, invece, l'amore tende a decadere rapidamente, come un qualsiasi isotopo radioattivo.

5.4.2 Viaggio in un cuore di tenebra

La caduta nel disordine è il tema anche di *Viaggio in un cuore di tenebra*, ma in questo caso il disordine (tema 1) è essenzialmente di tipo matematico (tema 2). David Rehn, il protagonista è un giovane “appassionato della trasparente, purificatrice scientificità dell'algebra, dalla quale ogni incertezza terrena è eliminata per distillazione.”

E tuttavia questa nicchia protettiva è destinata a cadere non appena il giovane conosce un collega che presto sarà tanto celebre per i suoi teoremi da modificare la direzione dell'immaginario del mondo: Kurt Gödel.

Abbandonata la matematica, che ormai dopo le rivelazioni di Gödel aveva perso qualsiasi valenza protettiva, David parte per l'Africa nera. Faticosamente, dopo essere precipitato nel precipizio del disordine emerso dalle verità che gli sono rivelate da Gödel, pian piano David riesce a ritrovare un suo proprio equilibrio. Ma quando questo accade, d'improvviso si ritrova coinvolto nell'inaugurazione di una ferrovia belga in Africa che lo condurrà nuovamente alla perdita di ogni semplicità di riferimento.

Più che nelle altre prove, in questo lungo racconto si affaccia sulla scena, per la prima volta, il tema della complessità del mondo, della sua inconoscibilità, in antitesi con la semplice linearità della matematica “classica”, che aveva affascinato e custodito il giovane David.

Entrambi i racconti hanno un chiaro debito con il Thomas Pynchon di *Entropia* (1960) in cui l'autore cerca di descrivere l'entropia di due “sistemi” di amici, che vivono su piani diversi di un medesimo palazzo: uno dei due gruppi è totalmente aperto agli scambi, e il suo aumento di entropia è costante e senza freni. L'altro rappresenta invece un sistema chiuso costituito da una coppia che accudisce una piccola coltivazione all'interno di un appartamento completamente sigillato. Anch'esso però non riuscirà a combattere l'avanzata instancabile dell'aumento antropico, in una chiarissima metafora esistenziale.

5.4.3 Immagine riflessa di un giovane in equilibrio

“Nel maggio 1927 mi chiesero se volevo costruire il telescopio riflettore per il nuovo osservatorio scandinavo sopra il Delsjön, fuori Göteborg (...). L'osservatorio era un tentativo di smorzare l'angoscia guardando insieme verso le stelle (...). Questo accadeva quattro anni prima che costruissero il riflettore per l'osservatorio di Palomar” (Høeg 1990c pag. 312). È un progetto folle: uno specchio di vetro rivestito d'argento con un'apertura di ben 7 metri di diametro.

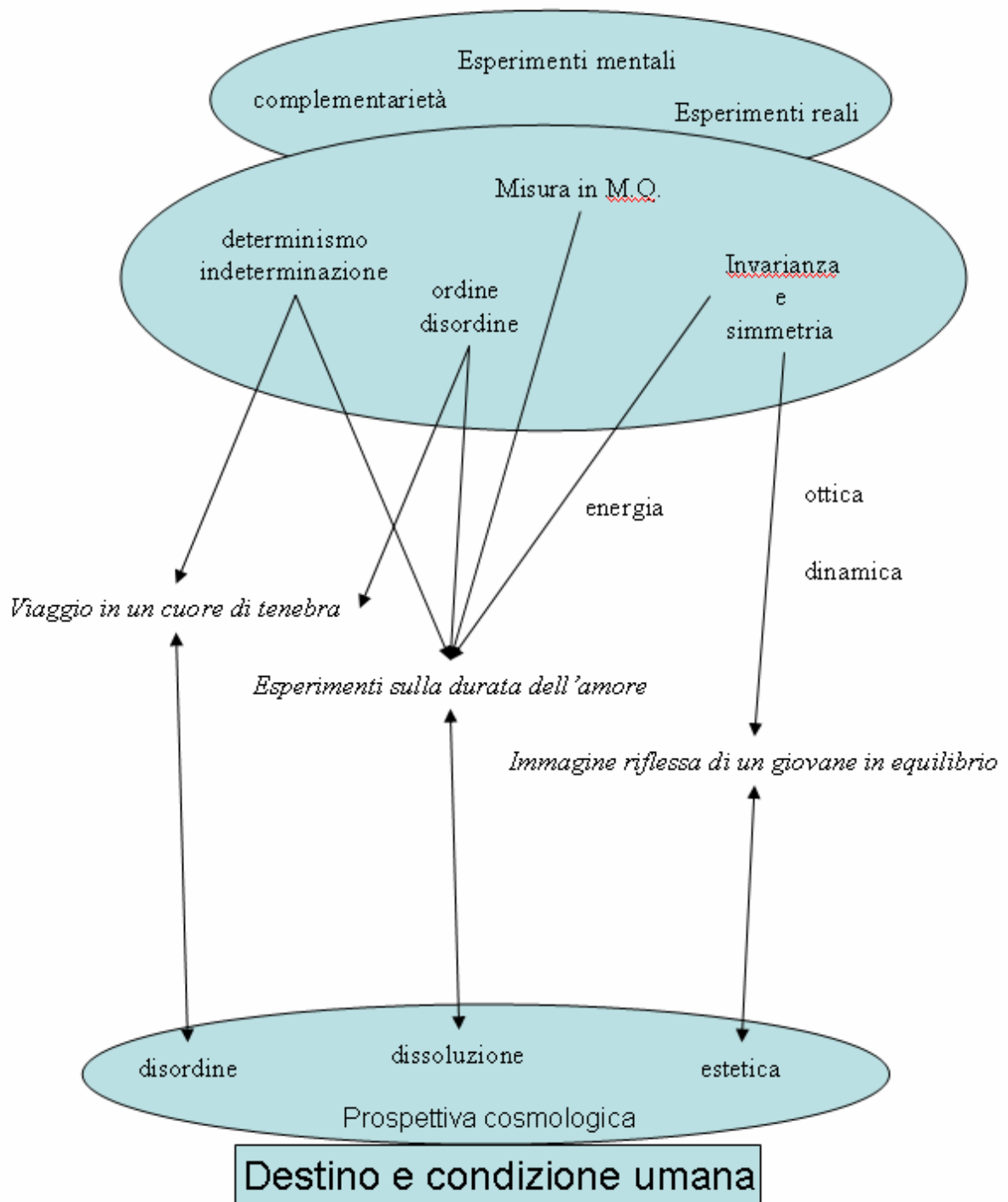
A questo punto entra in scena la molatrice di vetro.

“Poi montammo il telescopio e lo puntammo verso lo spazio celeste. Facemmo una serie di fotografie. Vedemmo ciò che nessun altro essere umano aveva mai visto prima. Vedemmo il primo quasar. Vedemmo il pianeta Plutone. Vedemmo una nebulosa che sembrava si stesse dissolvendo, e che la notte successiva era scomparsa dal cielo”.

L'ingegnere vuol costruire uno specchio che mostri la verità: ma la verità è complessa, multiforme, distratta. E lo specchio riesce a riflettere (tema 1) tutte le

sensazioni, tutte le contraddizioni. È, in altri termini, uno specchio vivo, che vive di riflessione, dunque di simmetri e di invarianza.

I temi citati nel testo di Höeg sono messi in evidenza nello schema che segue..



5.4 La scienza come indagine: Dark matter di Philip Kerr

La ricerca scientifica è indagine, il metodo della scienza (tema 1) è un mescolamento di intuizione, pazienza e logica e, come ovvia conseguenza, il mestiere più affine a quello di ricercatore è il detective. Più o meno ragionando in questi termini, negli ultimi anni sono stati pubblicati diversi volumi contenenti investigazioni che, per un verso o per un altro, hanno a che fare con la scienza.

Nel caso di *Dark matter*, di Philip Kerr (Kerr 2002), siamo di fronte a un romanzo storico il cui protagonista è Newton, ritratto nella seconda fase della sua vita, quando ritiratosi dal mondo accademico si era impiegato al servizio della Corona inglese, in qualità di Warden (guardiano) della zecca di Londra. Com'è noto Newton dovette far fronte al gravissimo problema dei falsari, che usavano grattare l'oro dalle sterline provocandone un forte abbassamento (fino al 50%!) del valore reale a fronte del loro valore formale di scambio. Si deve a Newton l'introduzione della zigrinatura dei bordi delle monete, trovata che rendeva palese la falsificazione.

Il romanzo inizia quando Newton è morto da circa otto giorni, nel 1627, e il suo assistente alla zecca di Londra, Christopher Ellis inizia a raccontare i suoi quasi trent'anni di lavoro fianco a fianco dello scienziato inglese. Un'ambientazione molto curata, che sembra predisporre l'opera per una trasposizione cinematografica, permette al lettore di immedesimarsi nella narrazione e nell'atmosfera del tempo. Dal punto di vista scientifico, è il metodo logico deduttivo applicato all'indagine, che la fa da padrone. Kerr riesce abilmente a sfruttare molti lati della personalità di Newton: dalla sua passione per la logica pura, al divertimento nella soluzione e nella ideazione dei codici cifrati. Newton, infatti, non è certo solo matematico, fisico, logico. E anche nella ricostruzione di Kerr resta soprattutto un uomo che vive l'indagine della natura a tutto tondo, dalla gravitazione universale e dall'ottica fino all'alchimia, e che ripudia i suoi stessi metodi di calcolo, le flussioni, in nome della supremazia dei Grandi geometri del passato. Interessi, quelli per l'alchimia e per i codici cifrati che

costituiscono una *materia oscura* che dà il titolo all'opera, con un evidente *calembour*, che potrebbe essere anche solo un piccolo trucco di vendita.

“(...) *Newton ci aveva dato il filo d'oro per trovare il nostro cammino attraverso il labirinto divino. Ebbene, è proprio così che anch'io all'inizio avevo percepito la sua azione. Solo che il creatore del labirinto lo organizza in un altro modo, non essendoci fine al labirinto – che infatti è infinito –, ed alla svolta finale ci si trova a illuminare la sgradevole scoperta che non c'è neanche un creatore.*”

A onor del vero, se al posto di Newton il protagonista fosse il bisnonno di Sherlock Holmes non ci stupiremmo più di tanto, anche perché lo stesso narratore è un perfetto epigono di Watson, pur essendo senza dubbio un uomo di azione focoso ai limiti dell'imprudenza.

Di questo filone, ma con un rovesciamento dei ruoli, per cui la scienza non fa tanto parte dell'investigatore ma dell'ambito investigato, fanno parte anche due testi molto apprezzati, come *Sherlock Holmes e i misteri della scienza* (Bruce 1997) e *Sherlock Holmes e le trappole della logica* (Bruce 2001). Sebbene siano piuttosto interessanti per la fisica che mettono in gioco, occorre ammettere che in opere come queste, i personaggi non hanno né autonomia né sviluppo della personalità, ma il loro comportamento è meramente funzionale alla spiegazione di quel che accade.

L'utilizzo di Sherlock, da questo punto di vista, è poco più di un trucco narrativo per catturare il lettore o il curioso di passaggio in libreria, sebbene vada riconosciuta a Bruce, una certa abilità nel rimanere fedele al carattere dell'originale.

5.5 Una breve sintesi

Se organizziamo i temi messi in evidenza in questa sommaria analisi dei testi, otteniamo un risultato interessante, ma a questo punto già scontato: i temi portanti delle opere che abbiamo brevemente analizzato sono molto ridotti in numero, nonostante le opere siano state scelte in modo da prospettare *a priori* una casistica relativamente ampia di possibili diverse relazioni con la scienza.

In particolare, appare evidente il dominio di temi che richiamano l'area del *linguaggio*, della *rappresentazione*, dell'*esperimento*. Il problema del metodo scientifico è una questione che evidentemente trova molte interpretazioni diverse anche tra letterati. Notevole ed apprezzabile la casistica di tentativi di avvicinare al mondo scientifico impadronendosi del linguaggio. Certo, come abbiamo visto i tentativi sono molto diversi tra gli autori, ma questo testimonia solo una vivacità nella ricerca e nella sperimentazione.

Temi dominanti		
Autore	Temi strutturali	Temi secondari
Del Giudice	<ul style="list-style-type: none"> •Dissolvenza (1) •Discreto / Continuo (2) •Linguaggio (3) 	
McEwan	<ul style="list-style-type: none"> •Metodo logico-deduttivo (1) •Linguaggio (2) 	<ul style="list-style-type: none"> •Verosimiglianza •Cosmologia (cit.) •Evoluzionismo (cit.)
Lethem	<ul style="list-style-type: none"> •Linguaggio (1) •Cosmologia (2) •Teoria della misura (3) 	<ul style="list-style-type: none"> •Particelle elementari
Winterson	<ul style="list-style-type: none"> •Simmetria (1) •Linguaggio (2) 	<ul style="list-style-type: none"> •Geometria •Sintesi/analisi
Peter Höeg	<ul style="list-style-type: none"> •Invarianza e simmetria •Misura in M.Q. •Determinismo - indeterminismo •Ordine - Disordine •Metodo sperimentale 	<ul style="list-style-type: none"> •Complessità •Complementarietà •Cosmologia
Kerr	<ul style="list-style-type: none"> •Metodo logico-deduttivo (1) 	

McEwan, Lethem, Winterson hanno un rapporto meno significativo profondo con il linguaggio scientifico rispetto a Del Giudice: tuttavia il citazionismo che adottano funziona solo se viene riconosciuto dai lettori. E il fatto che sia presente in tutti gli esempi di lingua inglese sembra essere una conseguenza diretta della maggiore familiarità del pubblico con certe tematiche e certe terminologie.

Il secondo dei temi ricorrenti è quello della dissoluzione, pur ammettendo che c'è una certa confusione e di mescolamento delle tematiche fra la disgregazione di un corpo fisico a causa dell'avvento della meccanica quantistica, che evidentemente incute ancora una certa soggezione, come dimostra anche la ricorrenza di un altro tema che in fisica è alquanto complesso, ma che nelle *humanae litterae* evidentemente è passato molto più di quanto potessimo immaginare: il problema della misura in meccanica quantistica. Dal punto di vista letterario richiama il destino dell'uomo, la sua incapacità di vivere e di giudicare un sistema nel quale vive e che modifica solo con il semplice fatto di esserci.

Infine, altri due temi che ricorrono, sia pure con determinate variabili, sono il tema estetico della simmetria o del principio di conservazione, e quello cosmologico.

In margine infine vale forse la pena di osservare che i molti dei romanzi analizzati presentano personaggi celebri: da Gödel e Conrad (sotto mentite spoglie) in *Viaggio*, a Bohr, Einstein, Heisenberg in *Esperimento*, a Newton in *Dark matter*, fino alla caricatura di Carlo Rubbia in *Oggetto amoroso*. Alternativamente sono i protagonisti stessi ad essere altolocati: Brahe è responsabile di un grande progetto del CERN, Epstein vince un importante premio internazionale, probabilmente un Nobel, mentre ne *L'amore fatale* il protagonista è un giornalista di fama e un divulgatore molto apprezzato. Non mancano infine i veri e propri *alter ego*: troviamo un'Alice che

oltrepassa un metaforico specchio in *Oggetto*, in *Simmetrie amorose* e in *Alice nel mondo dei quanti*.

Si assiste, insomma, alla *disparition* della norma fra coloro che, nei romanzi che abbiamo visto, si occupano a vario titolo e a vario livello di scienza. Allo scienziato, chiunque sia, sembra preclusa la normalità: non può avere orari di lavoro come tutti gli altri lavoratori, non possa essere un rappresentante della classe media, un uomo qualunque.

È piuttosto chiaro, almeno in questa selezione, che l'aggancio scientifico riguarda essenzialmente solo alcuni dei grandi temi scientifici e che, in ogni caso, raramente l'autore riesce a impadronirsi della materia, almeno a giudicare dalle opere.

Tuttavia McEwan, con un certo senso di rinuncia, ammette che il mondo della scienza possa fornire temi e sensazioni di cui la letteratura può e deve appropriarsi, annunciando quasi l'avvento dell'ormai famigerato "artista di Feynman":

"McEwan - In the word of letters there is something vaguely perverse about this, because the dominant assumption is still that numbers, scientific measurements, scientific endeavour is somehow cold and profoundly inimical to the soaring human spirit. But I just don't buy that.

Louvel – So maybe new shapes and new forms will come out of that?

McEwan: - Yes, I think they will evolve, but not in the hands of any one writer"
(McEwan 1994).

PARTE III – prove di narrativa



Illustrazione di G. Moriondo per *Luna e la notte di San Lorenzo*

Le fiabe servono alla matematica come la matematica serve alle fiabe. Servono alla poesia, alla musica, all'utopia, all'impegno politico: insomma, all'uomo intero, e non solo al fantastico. Servono proprio perché, in apparenza, non servono a niente: come la poesia e la musica, come il teatro o lo sport (se non diventano un affare).

Servono all'uomo completo. Se una società basata sul mito della produttività (e sulla realtà del profitto) ha bisogno di uomini a metà — fedeli esecutori, diligenti riproduttori, docili strumenti senza volontà — vuoi dire che è fatta male e che bisogna cambiarla. Per cambiarla, occorrono uomini creativi, che sappiano usare la loro immaginazione.

Gianni Rodari

Tipi di racconti

Kon ovla so mutavla
kon ovla?
Ovla kon aščovi
me ġava plan ladi
me ġava
palan bura ot croiuti

F. De André, I. Fossati, traduz. G. Bezzecchi, *Khorakhané*,

Dialoghi: secondo la tradizione galileiana, ma prima ancora platonica, i dialoghi sono uno strumento per far emergere in modo ragionato e graduale, attraverso il confronto di opinioni, una verità inizialmente sconosciuta, nascosta o negata.

- *Dialogo fra una signorina acrobata e la sua immagine riflessa*

Dialogo fra un'acrobata e la sua immagine riflessa. L'acrobata cammina su un filo che si biforca ogni volta che l'acrobata fa un passo, sia che lo faccia in avanti sia che lo faccia indietro. In questo dialogo è come se la vita fosse uno stato quantico di sovrapposizione, che viene "ridotto" a ogni passo, a ogni scelta.

- *Dialogo tra un ladro e una sonatrice di nuvole*

Dialogo fra due ombre proiettate su un muro. Ogni personaggio vive nel proprio mondo tridimensionale: il muro è l'intersezione geometrica dei due spazi tridimensionali diversi, ed è il solo spazio in cui sia possibile l'incontro tra due tridimensionalità altrimenti separate: quattro dimensioni in tutto, divise in due spazi tridimensionali che condividono un piano (uno spazio bidimensionale).

- *Dialogo tra Afrodite e un venditore di anemoni*

Dialogo fra Afrodite e Ares: la partizione del mondo microscopico e la partizione del proprio essere in innumerevoli rapporti d'amore.

Racconti: narrativa breve e meno breve, senza richiami a formati particolari. Sperimentazioni varie dal punto di vista linguistico e stilistico.

- *Vita di una circonferenza*. Una circonferenza non ha né capo né coda.

Che cosa succede se, d'improvviso, si ritrova testa e piedi?

- *La musica interrotta.* Elena esce, la sera, è incerta, vorrebbe fuggire. Ma fa un passo avanti e uno indietro, non riesce a decidersi. Poi la notte, dopo un concerto con un'amica casuale "tenera nel mondo", un marciapiede: pochi passi avanti, pochi passi indietro. Vibrazioni dell'aria, come una corda che oscilla: nella sua incertezza Elena suona, chiama. Presto un treno, anche senza partire.

Favole

- *Luna e la notte di San Lorenzo - versione originale*

Luna è una bambina che ama guardare le stelle. La sera del suo quinto compleanno va a dormire ma si sveglia di notte: ai piedi del suo letto un retino per catturare le farfalle. "Se è buono per le farfalle, servirà anche per prendere le stelle", pensa. Detto fatto, cattura due stelle che, per farsi liberare, le promettono di realizzare tre desideri. Luna desidera diventare grande, ma una volta adulta rimpiange la scelta, ma non può tornare indietro. In compagnia di un cane tutto blu, Ammasso, intraprende un viaggio alla ricerca del tempo perduto, un cammino che si dipana su una mappa lungo una traiettoria che è la traccia sul diagramma di Hertzsprung-Russell di una stella di massa solare. I personaggi che incontra sono stelle le cui caratteristiche dipendono dalla zona del diagramma in cui si trovano: da nane bianche a giganti rosse, a supernovae.

Vita di una circonferenza

C'era una volta una circonferenza senza capo né coda ma con un centro.

Un giorno arriva un bambino. Ha un arco e una freccia.

Il bambino si ferma, a pochi metri dal centro.

Prende una pietra e la depone in un punto della circonferenza. Un punto qualsiasi.

E se ne va.

La circonferenza s'illumina di colpo. Ora possiede testa e piedi, quasi coincidono, ma sono *testa e piedi*. Usa la testa: pensa di alzarsi in piedi. Poi cerca di usare i piedi: cade, picchia la testa.

Ci riprova. Un punto d'appoggio ed ecco: in piedi.

Si allunga, si stira, circonferenza eretta. Respira, con la testa fra le nuvole. Respira ebbra, in pace. Distesa se ne va, piedi in successione. Il trionfo di una circonferenza.

Ma poi ecco vacilla, perde l'equilibrio e testa giù sui piedi, a precipizio. Traditrice un'improvvisa discesa d'un tratto si rivela: ed ecco, la circonferenza rotola via. Via, via, rotola via. Oltre l'orizzonte.

Silenzio.

Torna il bambino.

Vede la pietra. Poco distante, un centro di circonferenza. Libero da confini, palpita rosso e pieno di speranza. Ma è solo un centro palpitante, senza confini, senza piedi e senza testa.

Il bambino scuote la testa, mormorando "Come volevasi dimostrare" e se ne va, mentre il centro secca e muore.

Da cui si comprende come piedi testa e cuore ubbidiscano a istinti diversi e che una sola pietra è sufficiente a ridurre le circonferenze, delicate creature, a centri senza dimensione, come ruote forate.

La musica interrotta

*Voglio rendere grazia al divino
labirinto di effetti e di cause
(...) per il viso di Elena e la perseveranza di Ulisse
per l'amore, che ci permette di vedere gli altri
come li vede la divinità,
(...) per gl'intimi doni che non enumero
per la musica, misteriosa forma del tempo.
Altra poesia dei doni, da L'altro, lo stesso, J.L. Borges*

Un'estate di Bologna, un mattino d'agosto.

Elena lungagonna, seduta senza valigia sul bordo di cotto di un vaso di fiori.
Aspetta un treno, teneramente innamorata di sé e della vita.

Un mattino d'agosto, Elena, un treno.

Forse, la notte

Luce limpida della sera, Elena veloce nel calore della strada, poco traffico, urlo annegato delle ultime macchine sull'asfalto rabbioso, gonfio di sole. Inquietudine, incapacità di restare, sconfitta della lentezza. Dove? Elena corre con ogni singolo passo, spingendo sguardi di fuga in una richiesta senza fiato di un altrove. Dove? *Traversare la strada per scappare di casa: il viaggio verso dopo verso, semplicemente altrove.*

Ma poi, oltre ogni gesto, c'è l'azzurro cielo a inseguirla e il sole e la luce sui muri rossi della città vecchia. Elena testachina porta tutto con sé, rugiada di sudore.

Un incontro casuale, di fronte a una vetrina di cartoleria. Quella ragazza occhicelesti le aveva parlato:

- Vuoi venire? Sono sola - aveva detto.

- È gratis? -

- Gratis. Piazza Santo Stefano.-

- Fino alle dieci - risponde Elena

Fascino strano dei concerti in piazza, pensa Elena avvolta di gente, tutta occhi sulla musica di fronte. Rumori attorno e volti danzanti nei chiaroscuri. Ecco Anna, per esempio. Anna occhi chiusi, profilo rapito, segue l'andamento dell'armonia, naufragata nei vapori del violoncello. Elena guarda Anna, ragazza sconosciuta che ogni tanto sembra perdere il tempo e scivolare, come se dormisse, in lunghi capelli biondi. Anna, che dieci minuti prima raccontava la sua vita.

Accettare con snidata sorpresa che qualcuno ti scelga per raccontarti di sé:

- Da piccina inventavo i giochi più strani per sentirmi insieme agli altri, - parla Anna - anche se molto spesso ero sola... Non ho mai sofferto la solitudine, però, e forse è così anche ora... mi piaceva inventare persone, sai? Quando suonavo, - ti ho detto che suono il pianoforte? - quando suonavo, per esempio, giocavo all'orchestra: ero sicura che in una qualche parte del mondo qualcuno stava suonando il mio stesso pezzo, oppure anche solo la voce che io non potevo eseguire. Era bello immaginare tutti quei suoni insieme... così a volte, pensavo di pensare gli stessi pensieri di altri, per arrivare magari alle solite conclusioni. Era un bel gioco... ma lo sapevo sempre che era un gioco. Poi un giorno ho scoperto qualcuno che aveva tanti dei miei pensieri. Alla fine mi ha detto la verità, sai? Anche lui ci giocava, al mio gioco ... -

Parole spogliate, riflesse negli occhi celesti di una giovane di quasi trent'anni. Elena pensa che Anna sembra una favola.

- Mi piacciono i concerti in piazza, - dice Anna, - perché c'è il rumore della gente. - Sorriso.

- Ti piace la gente? - chiede Elena.

- Sì, mi piacciono le persone. Specie quando arrivano tardi alla fermata dell'autobus, quando inciampano, tossiscono o sono sorprese. -

Anna: per un momento sembra di poterle voler già bene. Elena diffidente la guarda. Prova simpatia-ma, sospetto-ma, paura-ma. Elena, che ama le favole ma non ci crede davvero, è *toute la vie-mais*.

E anche la musica è così questa sera: musica-ma. Piena di rumori, di auto che accelerano, di motorini, di urla in lontananza: musica-ma. Ma musica.

- Non mi interessa che sia perfetta. Mi piacciono gli errori. Anche nella musica-dice Anna, - Forse dall'armonia nasce la bellezza, ma è dall'imperfezione che nasce l'amore - dice.

Anna capelli lunghi color miele, Elena capelli corti color se stessa.

Camminare, suonare

Da stasera c'è anche Anna con cui fare i conti, Anna favola, Anna celeste, Anna-ma. Elena cetra è un pensiero avanti, un pensiero indietro.

Ma a un pianto, quella musica era parsa d'improvviso piena di bambini. I volti seccati della gente, fra una nota e l'altra, disturbata nell'ascolto. Venivano i bambini: si facevano largo, giocavano, chiamavano, pretendevano, voci in una trama di corde tenere e potenti nell'infrazione della musica.

Forse anche Anna, ragazza bionda persa nel violoncello, era un bambino. Non parlava come una donna. Non vedeva come una donna. Ballare vedendo la forma del tempo.

Così *il y a beaucoup d'enfants* questa sera, Elena. E poi c'è questa giovane donna, Anna. Un pensiero avanti, un pensiero indietro.

I bambini, pensa Elena: portare i bambini a vedere l'azzurro cielo fra un bacio-nuvola e l'altro. Eppure un bambino è per pochi minuti, come la spuma dell'onda,

forma instabile a galla sulla realtà. Poi via, cresce e si frange sulla riva, torna a casa, ti chiude fuori. Elena non crede ai bambini, cose tenere che ti lasciano sola. Dopo è più difficile. Elena parole ferme, definite. Un pensiero avanti, un pensiero indietro. Non amore per sé, Elena ha bisogno di vedere gesti teneri nel mondo.

Anna diceva: - Voglio amare la vita con uno sguardo tenero sul mondo. -

Elena diceva: - Posso amare la vita di qualcuno tenero nel mondo. -

Ora Elena passeggia sul viale, sola testachina piena di paura, occhi lucidi nel grido doloroso delle ambulanze. Incrocia un uomo e sa che non fuggirebbe, sa che lo lascerebbe fare, nel terrore desiderio di un braccio alzato a punire. Elena guarda quelle donne dondolare un metro avanti, un metro indietro, a notte fonda, gambe inguainate di nylon, carne nera, carne bianca.

Elena pensa, incerta, avanti e indietro, con un piede sul cuore. Ma poteva cantare, un pensiero avanti, un pensiero indietro, si può sempre cantare.

“Prima o poi qualcuno sentirà” diceva, sentinella prigioniera. Suonare invocando aiuto con regolari spostamenti d'aria. In attesa di qualcuno con la sua stessa musica. Un pensiero avanti e uno indietro.

Anche le donne con lei, un metro avanti e un metro indietro. Suonano il loro corpo. Avanti, indietro, avanti, indietro. Anna, Anna. Dove sei, Anna?

“La principessa Anna pensò con accento grave che il conte Ulisse era dolcemente lento e che insieme avrebbero preso il largo adagio adagio. E che si sentiva andante verso un futuro veramente allegretto. E che lui a volte era vivace, ma che l'avrebbe preferito allegro ma moderato. -Presto, prestissimo, accelerando stringendo o rallentando... -, gli diceva Anna, -ho bisogno di moto sostenuto, con fuoco ma non troppo. Assai allegretto: ma molto meno mosso”.

Anna da stasera protagonista delle favole di Elena, Elena sola mentre pensa dieci metri avanti, dieci metri indietro, passeggiando lungo il viale.

Sale in auto, si guarda indietro e annusa l'aria, per sentire se qualcuno l'ha udita suonare.

Sotto i portici, il tango

Sono le quattro del mattino. Elena è stanca, tante altre cose. Torna a casa. Troverà una doccia, lenzuola pulite, profumo di mandarino e tanti libri. Cammina velocemente nella luce artificiale. Caldo estivo, notte. Automobili rare, fari accesi. Avere paura di fari accesi che procedono a bassa velocità.

“Cantare: utilizzo strumentale della bocca (attraverso emissioni modulate di fiato)”

“Ballare: condivisione del proprio corpo modulato su un ritmo (altrui)”

“Pianista: prolungamento (in vita) della tastiera (inanimata). Il pianista spiove su un panchetto basso, protendendo piedi che scalciano verso terra secondo impulsi di denominazione controllata. Finché vivo, il pianista è scosso da numerosi orgasmi musicali, furiosamente inseguiti dalla cintola in su”

Si difende Elena, senza sorridere, avvolgendo l'orgasmo (altrui) di musica. “C'era una volta una giovane principessa di nome Anna, che aspettava il suo principe in un bosco. Era sola, cantava. Ma ecco che, d'un tratto, un tronco era cresciuto immenso, i suoi rami che la ghermivano. Ma ecco anche un canto, un canto che sembrava provenire proprio dall'alto dell'albero. Un canto, un canto! Anna si disse che quel canto, quell'albero, non potevano essere cattivi. E si lasciò abbracciare dai rami, mettendosi ad ascoltare. E capì che non si trattava di un canto ma di mille voci. Sì, di mille voci in una lingua che non conosceva. Di mille vocine che correvano! Erano - ma Anna ancora non poteva vederli - bambini.”

Elena si ferma, vomita, si sporca, continua a camminare - viale alberato. Si attendono gli ultimi clienti, nessuno canta più come all'inizio della notte. “Mille vocine, mille vocine! sente la principessa in mezzo al bosco, sotto la grande chioma di quell'albero immenso. Guarda verso l'alto, ma i rami sono troppo fitti, non riesce a vedere. Forse un'ombra, un'ombra veloce che si nasconde o forse solo vento. Ma

dalla cima dell'albero scendono le mille voci di piccoli che giocano, che corrono, che si acchiappano, che si picchiano, che discutono, poi respiri di corse interminabili, e gridi di sorpresa, di meraviglia e domande su domande e poi sembra di sentire anche una musica, una musica, un ritmo. Un tango. Dalla cima dell'albero provengono voci di bambini e un tango. Poi i rami la spingono in alto, in una dolce culla di foglie.”

Elena svolta veloce sotto il porticato e un tango lo sente davvero. Dietro di sé luci di auto, di fronte un tango da un nastro registrato. Elena, sfinita, affretta il passo, come correndo verso l'arcobaleno. Chi o che cosa balla il tango di notte, sotto i portici? “E lontano, lontano nel tempo, qualche cosa negli occhi di un altro, mi farà ripensare a quest'arco, a queste gambe incrociate in quel tango. E lontano, lontano nel mondo, l'espressione di un volto per caso, mi farà ripensare al suo volto, ad Anna alla musica e al canto”. Cantare, giocare.

“Beati i cronopios che ballano il tango, la notte, sotto i portici. E forse quella è proprio Anna, tesoro del mondo”, dice Elena con dolcezza.

Gli occhi stanchi

Così la notte appena trascorsa, lunga notte, ha portato qualcosa. Gli occhi stanchi di Elena seduta gonnalunga alla stazione, senza valigia. Regalo della notte, sogno del mattino. La debolezza, il passo incerto, la corsa traballante, il gradino troppo alto, la discesa troppo ripida. Il tempo troppo rapido, lo spazio troppo grande, l'amore troppo presto. Le cose-troppo. Gli sguardi, la sorpresa di scoprirsi deboli. La rabbia degli errori – stanchezza dietro le palpebre.

Ma oggi il sole nasce più morbido, forse un'imperfetta vita dentro di lei.

Elena aspetta senza paura, non più sola. Forse solo di un'eco del suo suono, di un riflesso, ma qualcuno occhi stanchi che nella notte ha suonato con lei.

Le diecievventiminuti. Presto un treno, anche senza partire.

Dialogo tra un ladro e una sonatrice di nuvole

*Non immagini tutto quello che c'è nel cielo,
bisogna averlo visto per crederlo
(Henri Michaux)*

Sole abbagliante, canicola.

Un muro d'orto, rovente e scalcinato.

*Sul muro, l'ombra gentile di una signorina con un cappello e quella di un ladro:
parlano.*

*Più avanti sul proscenio il ladro: sdraiato, meriggiando lentamente, prendendosi cura,
suo malgrado, della propria ombra.*

Ladro (*impaziente, rivolgendosi alla sua ombra*): - Allora, avete finito? Dovrei andare...

Ombra di lui: - Altri cinque minuti, per favore... non interromperci proprio ora. Anzi guarda, non potresti lasciarci soli?

Ladro: - Ogni sera la stessa storia, sei come un bambino! Altri dieci minuti, avevo detto, solo dieci minuti... anche io ho un appuntamento... (*a se stesso*) in carne e ossa ...

Ombra di lui: - È vero, però... dovresti capire che questa è una cosa speciale... è la prima volta che trovo un'ombra così... così... Quanto avevo sognato questo momento! Lei è... è... Credo di essermi innamorato, sai?

Ladro: - Lo so, lo so... è per questo che ti accompagno qui. Altri dieci minuti, d'accordo. Ma poi andiamo. Anche perché il sole, fra poco, se ne va.

Ombra di lui (*all'ombra della signorina*): - Scusami...

Ombra di lei: - Non dirlo neppure ... anche per me è sempre difficile convincerla a rimanere... ma ce la faremo sai? Alla fine capiranno, bisogna aver pazienza.

Ombra di lui: - Vorrei che fosse più semplice, per loro e per noi ... parlare con te... è la cosa più bella che mi sia mai successa...

Ombra di lei: - ...

Ombra di lui: - ...

Ombra di lei: - Ma lui chi è?

Ombra di lui: - Lui? Lui è qui di fronte a me. In piedi, guarda verso il mare lontano, osserva le file di formiche. Implora le forbici di non recidere, scende milioni di gradini dando il braccio a qualcuno che vede meglio di lui. Tutto questo dice di sé. Ma in realtà è solo un ladro.

Ombra di lei: - Anche lei è qui di fronte a me. Appoggiata al muro. Sta pensando a stasera, alla musica. Pensa sempre alla musica, sai? Anche quando non lo sa. Sempre alla musica e testa fra le nuvole.

Ombra di lui: - Lui invece è preoccupato. Teme che stasera possa piovere e che la pioggia gli rovini l'appuntamento.

Ombra di lei: - Il tuo ladro e la mia signorina... non capisco perché non si siano accorti uno dell'altro. Eppure sono così vicini!

Ombra di lui: - Se tu potessi alzare un dito dalla mia parte, potresti toccarlo sulla spalla.

Ombra di lei: - E se lo alzassi tu dalla mia, le sfioreresti una guancia.

Ombra di lui: - Sarei un guanto d'ombra... Ma la tua signorina che dice di me?

Ombra di lei: - Non ti capisce, come potrebbe? Lei mi vede parlare con un'ombra. Sa che sono felice, questo gliel'ho detto, ed è felice pure lei. Mi porta qui tutti i giorni perché ci possiamo vedere. È un'amica, anche se io sono solo la sua ombra.

Ombra di lui: - Hai iniziato a parlargli di lui? Del ladro?

Ombra di lei: - Ancora no, prima voglio sapere di più. Voglio sapere di te. Voglio essere sicura che non m'inganni. E tu? Hai parlato al tuo ladro della mia piccolina fra le nuvole?

Ombra di lui: - Sì, ho provato a spiegarglielo. Gli ho detto: "Sai l'ombra sul muro, quell'ombra con cui chiacchiero mentre tu meriggi assorto? Quell'ombra è l'ombra di una signorina".

Ombra di lei: - E lui?

Ombra di lui: - Ha detto: "Ah, bene".

Ombra di lei: - Così senza fare una piega?

Ombra di lui: - Senza fare una piega. Ma solo perché guardava il mare lontano o le formiche. Pensava che io scherzassi. Poi ha alzato lo sguardo e ti ha visto, ha visto l'ombra ma non la signorina.

Ombra di lei: - E ...

Ombra di lui: - E ha sorriso...

Ombra di lei: - Allora ha capito!

Ombra di lui: - No, non credo... si è voltato verso il mare, è tornato a guardare le formiche, un falco che passava alto. Non ha capito, credo, e si è fermato lì.

Ombra di lei: - Continuerete a venire?

Ombra di lui: - Sì, questo posto gli piace...ha detto che quando voglio possiamo venire. È contento che io abbia un'amica. Lui ne ha tante...

Ombra di lei: - È un uomo gentile.

Ombra di lui: - Sì, è gentile. Peccato che tu non possa alzare un dito, né di qua né altrove. Vorrei che tu potessi salutarlo, il mio ladro, anche solo sfiorarlo.

Ombra di lei: - Dammi la mano...

Le due ombre si danno la mano, poi si stringono una con l'altra, continuando a parlare.

Ombra di lei: - Loro sono sfortunati...

Ombra di lui: - ...

Ombra di lei: - Possono toccare il muro, possono toccare le proprie ombre... il tuo ladro può persino toccare me, possono stendere un braccio

Ombra di lui: - ...

Ombra di lei: - ... ma anche se lo facessero nello stesso momento, il tuo ladro e la mia piccolina, da parti opposte del muro ...

Ombra di lui: - ... se anche ci mettessimo d'accordo noi, per farli incontrare ...

Ombra di lei: - ... il tuo ladro non la sfiorerebbe neppure, la mia piccolina.

Ombra di lui: - Appartengono a mondi diversi. Simili ma...

Ombra di lei: - ... uniti solo per le ombre...

Ombra di lui: - ... per le ombre ...

Ombra di lei: - ... attraverso di noi ...

Ombra di lui: - ... attraverso di noi.

Ombra di lei: - A furia di ripetercelo finiremo col capirlo sul serio.

Ombra di lui: - Sai che ti voglio bene? È strano.

Ombra di lei: - ... -

Ombra di lui: - Ascolta, qualche giorno fa, il mio ladro meriggiava ...

Ombra di lei (*ridendo*): - ... pallido e assorto ...

Ombra di lui: - Sì, sempre pallido e assorto, certo. E d'improvviso mi ha guardato e ha mormorato: "A volte credo che mi potrei innamorare anche di un'ombra!"

Ombra di lei: - Era triste?

Ombra di lui: - L'ha detto con tristezza. Stupido, no? Io voglio bene a un'ombra e non sono per niente triste! E poi voglio bene anche alla tua piccolina.

Ombra di lei: - Tu vuoi bene anche a cose che non puoi vedere... alle cose che vede lei, la mia piccolina.

Ombra di lui: - Forse è così. Ho scoperto un altro mondo. Vorrei che anche il mio ladro lo scoprisse.

Ombra di lei: - E anche la mia piccola. (*Ridendo*) ...siamo noiosi! Ci diciamo sempre le stesse cose!

Ombra di lui: - Aspetta, allora .. aspetta. (*Rivolto al ladro*) Senti, scusa ... le ombre cinesi ...

Ladro: - Le ombre cinesi?

Ombra di lui: - Le sai fare?

Ladro: - Ci posso provare, il sole inizia a essere basso... ma cosa state combinando?

Ombra di lui: - Dai non preoccuparti... poi ti racconto...

Ladro: - Mi sembra che ti stia approfittando troppo di me. Avrei di meglio da fare che non giocare con le ombre cinesi, da solo...

Ombra di lui: - Forza, non fare il capriccioso, ti ho chiesto solo qualche ombra cinese, dammi una mano!

Ladro: - D'accordo, d'accordo.... quale ombra vuoi? Un gallo?

Ombra di lui: - Preferirei un coniglio...

Ladro: - Vada per il coniglio, allora. Ma poi andiamo, d'accordo?

Il ladro incrocia le mani, proiettando sul muro il profilo di un coniglio che muove le orecchie, annusando intorno..

Ombra di lei (*facendo qualche passo per allontanarsi dal coniglio*): - Ehi, che cosa succede?

Ombra di lui (*all'ombra di lei*): - Che succede?

Ombra di lei: - Succede che improvvisamente è arrivato un coniglietto affamato... non l'avevo mai visto in casa della mia piccolina e non capisco proprio da dove sia spuntato...

Ombra di lui: - È un coniglietto vero?

Ombra di lei: - Sì certo, che c'è di strano? E ora è scomparso, d'improvviso, come se fosse andato a pezzi... ma ... che cosa sta combinando il tuo ladro? Perché ha fatto sparire il coniglio?

Ombra di lui: - Non c'era nessun coniglio qui... Solo un gioco con le mani e le braccia, solo un gioco di ombre.

Ombra di lei: Davvero?

Ombra di lui: - Davvero, piccola mia.

Ombra di lei: - Significa che i nostri mondi sono proprio diversi, allora.

Ladro (*alla propria ombra*): - Basta con questo coniglio. Ascolta, dovrei proprio andare, sai? Quindi saluta la tua amica, dalle appuntamento per domani, se vuoi.

Ombra di lui (*all'ombra di lei*): - Vuole andar via...

Ombra di lei: Va bene (*togliendosi il cappello e allontanandosi da lui con una giravolta*). Ma prima dimmi che cosa vedi ora!

Sul muro la signorina appare avvolta da un vortice, la sua gonna si gonfia mentre ruota su se stessa.

Ombra di lui: Stai ballando!

Ombra di lei: E la mia piccola?

Ombra di lui: Balla anche lei?

Ombra di lei: Sì! La mia piccola sta ballando, piroetta su sé stessa ... non vedi l'ombra della gonna, tutta gonfia?

Ombra di lui: L'avevo capito! Vedi? Anche se non conosco la tua piccola capisco che cosa sta facendo...

Ombra di lei: Sei bravo, capisci tutto, come se tu la vedessi... Prova a chiedere al tuo amico ladro che cosa vede, presto!

Ombra di lui: - Aspetta, allora .. aspetta. (*Rivolto al ladro*) Ehi senti, scusa ...

Ladro (*portandosi le mani al viso*): - Oh, miseriaccia!

Ombra di lui: - Che c'è, che succede?

Ladro: - Maledetto vortice di polvere, mi ha accecato! Guarda, si vede persino l'ombra del vortice sul muro, sovrapposto all'ombra con cui chiacchieri...

Ombra di lui: - Un vortice di polvere?

Ladro: - Ma sì, un mulinello di polvere, non te ne sei accorto?

Ombra di lui (*preoccupato, all'ombra di lei*): - Dice che c'è un vortice di polvere, solo un vortice di polvere, nessuno che balla...

Ombra di lei: - Peccato... forse è la polvere negli occhi...

Ombra di lui (*al ladro*): - Ascolta, guarda... ma non ti sembra una gonna in un ballo?

Ladro (*canta*): - "In un vortice di polvere gli altri vedevan siccità. A me ricordava la gonna di Jenny, in un ballo di tanti anni fa ..."

Ombra di lui: - Che cosa?

Ladro: - Niente, una vecchia canzone ...no, caro mio. Io vedo solo siccità. Quale gonna dovrei vedere?

Ombra di lui: - Senti, perché non ci lasci davvero soli?

Ladro: - In cambio di che cosa?

Ombra di lui: - Stasera al tuo appuntamento mi sforzerò di essere un'ombra romantica, su. Un'ombra sexy... su, dammi altri cinque minuti... ripassa la tua lezione di musica mentre aspetti, oppure pensa un po' a quei tuoi bossi ligustri o agli acanti. Ai limoni, ecco, pensa ai limoni...

Ladro: - Non mi convinci nemmeno per un istante... comunque...

Sorridendo, il ladro si siede ed estraе dalla sua tasca un piffero di legno. Suona.

L'Ombra di lei continua a ballare, lentamente, parla cantilenando.

Ombra di lei: - Ci vuole pazienza, te l'ho detto.

Ombra di lui: - ...

Ombra di lei: - Lei... la mia piccolina ha sempre la testa fra le nuvole, non voglio tirarla giù, non voglio farle male. Non voglio neppure distrarla dalla sua musica. Sono sicura che senza musica lei muore. Senza ritmo.

Ombra di lui: - Testa fra le nuvole ...

Ombra di lei: - Le nuvole.

Ombra di lui: - Sembra che a te le nuvole piacciono. E anche a loro, al mio ladro alla tua piccolina. Quando passano le nuvole, si sdraiano a guardarle. Noi no, noi non possiamo. A noi le nuvole ci cancellano. È come non vederle mai.

Ombra di lei: - Le nuvole vi cancellano? Che strana ombra che sei.... ma allora anche la musica vi cancella?

Ombra di lui: - La musica? No, solo le nuvole. Le nuvole non si possono toccare. Arrivano e t'ingoianno. Ma nel momento in cui tu sei in loro, non sei già più. Sei dentro la nuvola.

Ombra di lei: - Accolti dalle nuvole ...

Ombra di lui: - Sì, se ti piace... ombre accolte dalla nuvole.

Ombra di lei: - È straordinario. A noi accade il contrario.

Ombra di lui: - Mi vergogno...

Ombra di lei: - Perché le nuvole ti cancellano? Non è colpa tua...

Ombra di lui: - No, non è solo per questo. Ma mi piacerebbe... non so come dire... essere “di più”.

Ombra di lei: - Sì, è così anche per me... ma non facciamone un cruccio... non ancora. Parliamo delle nuvole.

Ombra di lui: - Dimmi delle tue, allora.

Ombra di lei: - Quella che è arrivata all'improvviso è lunga, lontana. Un po' sfilacciata. Ricorda le radici del muschio.

Ombra di lui: - Qui non ci sono nuvole.

Ombra di lei: - È strano, perché la nuvola di cui parlo proietta un'ombra molto vicina alla tua testa...

Ombra di lui: - Vicino alla mia testa?

Ombra di lei: - Sì, vicino alla tua testa. Vicino alla tua bocca per essere precisi ...

Ombra di lui: - Vicino alla mia bocca c'è solo l'ombra di un piffero di legno ...

Ombra di lei (ridendo): - Un piffero di legno? Che cosa è un piffero di legno?

Ombra di lui: - È uno strumento musicale molto semplice ... è un tubicino di legno con dei buchi. Ci si soffia dentro.

Ombra di lei: - Ti piace la musica?

Ombra di lui: - Sì, perché piace molto a lui.

Ombra di lei: - È strano. Qui c'è questa nuvola.

Ombra di lui: - E qui un piffero di legno.

Ombra di lei: - Lui sta suonando, ora?

Ombra di lui: - Suonando? Strimpella qualche nota ... come può. Sì, diciamo che sta suonando.

Ombra di lei: - Anche la mia piccola suona. Una nota dopo l'altra, fino al settimo cielo.

Ombra di lui: - Anche tu dici “settimo cielo”?

Ombra di lei: - Sì, anche tu?

Ombra di lui: - Sì, certo ...

Ombra di lei: - Bene, quattordici in tutto!

Ombra di lui: - Noi diciamo che al settimo cielo si trova la felicità.

Ombra di lei (*sorridendo*): - Anche noi ...

Ombra di lui: - Mi piace pensarti felice ...

Ombra di lei: - anche a me piace pensarti felice.

Ombra di lui: - ... ma cosa significa, se il tuo mondo non è accessibile?

Ombra di lei: - Significa che noi ci siamo incontrati. E che io ti racconterò quel che vedo. E che lo racconterò alla mia piccolina. E tu al tuo ladro.

Ombra di lui: - ...

Ombra di lei: - ...

Ombra di lui: - Hai detto che la tua piccolina ama la musica ...

Ombra di lei (*ridendo*): - E che ha sempre la testa fra le nuvole. È la stessa cosa!

Ombra di lui: - Che strumento suona la tua piccolina?

Ombra di lei: - Appunto ... suona le nuvole.

Ombra di lui: - ...

Ombra di lei: - Passa di nuvola in nuvola, di cielo in cielo e di nota in nota.

Ombra di lui: - Non sono proprio sicuro di capire. Suona le nuvole?

Ombra di lei: - Certo, le nuvole. Da bambini si impara ad afferrarle e a stringerle. È come imparare a camminare gatton gattoni, dritti di fronte a sé.

Ombra di lui: - E poi?

Ombra di lei: - Poi si impara a respingerle. Come quando si fanno i primi passi e si cade in continuazione. Si sta fermi, in equilibrio. In piedi, un passo in ogni direzione, a caso e ricadi giù. Con le nuvole è lo stesso. Perché le nuvole quando le stringi, dopo un po' sembra di non poterne fare più a meno. Allora ci si ribella, si cerca il distacco. E si respingono. Si tengono in mano senza stringere.

Ombra di lui: -... le nuvole. Le nuvole da noi stanno in cielo. Vengono e passano. Poi piovono. Piovono con acqua, non sempre dolce. Stanno in cielo, sono irraggiungibili e piovono.

Ombra di lei: - Anche le nostre stanno in cielo, ma si possono prendere, come se fossero stalattiti di cotone. Arrivano e tu le prendi. Poi le stringi, poi le respingi. Ma mai veramente a lungo.

Ombra di lui: - Non a lungo? Che fanno loro, respinte?

Ombra di lei: - Tornano stalattiti, con gli occhi dei bambini. Bambini o stalattiti turchine, appiccicose, di cotone. E dolci, troppo dolci e tenere. Tanto che molti decidono che respingerle è troppo. E le accolgono, con un coraggio che se ci si pensa sembra impossibile. E questo è come imparare a camminare. In tutte le direzioni.

Ombra di lui: - E a quel punto s'impara a suonare le nuvole?

Ombra di lei: - Oh no, certo. Manca il passo più importante. Che ridere mi fai! Lo sai benissimo!

Ombra di lui: - Ah, davvero?

Ombra di lei: - Certo! Dopo aver imparato a camminare che cos'altro ha imparato a fare il tuo ladro?

Ombra di lui: - Be', a rubare, suppongo!

Ombra di lei: - Ma no! A volare! Solo quando si impara ad essere leggeri leggeri si capisce come suonare le nuvole! Prima si deve imparare a volare! Sarà capitato anche al tuo ladro, no?

Ombra di lui: - ...

Ombra di lei: - Oh ... scusami, la mia piccola sta andando! Devo proprio lasciarti! A domani allora, vero? A domani ... mi raccomando...

Ombra di lui: Sì ... sì ... a domani ...

L'ombra della ragazza si libra in volo, con due ali sottili.

Una libellula passa di fronte al Ladro, che smette di suonare e la osserva perplesso, mentre si sta allontanando.

Poi si gira: sul muro, la sua ombra sta annusando un frutto da un albero: sembra un limone.

Dialogo tra Afrodite e un venditore di anemoni

*(...) e per prima cosa gli misi le braccia intorno sì e me lo tirai addosso
in modo che mi potesse sentire il petto tutto profumato sì
e il suo cuore batteva come impazzito sì e sì dissi sì voglio Sì.
da Ulysess, J. Joyce.*

Interno di negozio. Sulla sinistra, grandi vasi di fiori e piante. Sulla destra, oltre il banco ingombro di petali, di carta crespa e nylon trasparente, un giovane dispone con cura nuove composizioni floreali. Sulla soglia del locale appare, nell'atto di entrare, una ragazza alta, capelli neri mossi, una veste leggera, d'un colore viola chiaro. La donna si ferma incerta.

Afrodite: –Buongiorno, posso entrare?–

Venditore di anemoni (*senza alzare la testa*): –Prego, entri. Cosa posso fare per lei?–

A.: –Ciao, buongiorno... non mi riconosci? È tanto che non ci vediamo–

V. (trasalendo): –Afrodite! Tu ... –

A.: –Sono io... il tempo passa, ma sono ancora io.– (*guardandosi intorno*) –Tu, piuttosto... hai cambiato mestiere, pare. –

V.: –Afrodite...–

A.: –Hai dei bellissimi fiori qui. Complimenti!–

V. (incerto): – Me ne arrivano ogni giorno di nuovi.–

A.: –Su, allora. Fammi vedere qualche cosa.–

V.: –Sì, certo... Afrodite, io...– (*poi, riprendendosi, accompagnandola verso i grandi vasi*) –Ecco, vieni. Da questa parte, vieni. Ecco: questa è una *Stapelia trifida*, invasata appena un'ora fa.

A.: (*soprappensiero*) – Uhm... sì, poi?–

V.: – Questa è passiflora arrivata pochi minuti prima di te. E questa è una magnolia, bianca e coraggiosa, che mostra stami e carpelli sul ricettacolo conico, proprio al

centro della corolla... ma guarda meglio la *Stapelia Trifida*, ti prego: una stella di stami centrali, circondata da una corolla bianca che termina in un perianzio carnoso rosso a cinque punte. Dall'esterno verso l'interno: una stella, una corona, infine una stella. Il tutto su una pianta grassa.–

A.: –Sembra che tu ti diverta. Per uno che non sapeva far altro che seminare dolore e guerra, non deve essere stato semplice, vero?–

V.: (*rabbuiandosi*) –È un mestiere. Memorizzo i nomi. È l'unico modo che ho saputo trovare.–

A.: –I fiori sono quasi sempre migliori dei loro nomi, caro.–

V.: –Quando credo che il nome sia quello giusto, mi avvicino al fiore e glielo urlo addosso. E guardo come reagisce. A volte funziona.–

A.: –Trovi sempre il modo di essere violento. Che cosa stavi facendo, quando sono arrivata?–

V.: –Niente. Aspettavo. Oggi arrivano molti fiori nuovi, nomi appena imparati. Ho comprato anche alcune enciclopedie sulle foglie. Da quando sono qui, è tutta una girandola di sepali, calici, petali, corolle, filamenti, antere, ovaie, stili, stimme, androcei, ginecei, fiori maschili, fiori femminili, fiori androgini. Cosa vuoi vedere?

A.: (*incredula*) –Quello che vuoi...–

V.: –Ecco... vieni da questa parte... foglie ovate, nastriformi parallelinervie con discromia dorsoventrale, foglie trilobate, foglie palminervie a margine lobato e inciso, foglie palmatocomposte, con foglioline a margine dentato con regolarità, foglie pennate a segmenti filiformi, foglie aghiformi, ... e poi piante e infiorescenze.–

A.: –Infiorescenze, sì. Ho sempre amato le infiorescenze.–

V.: –Definite, indefinite o composte?–

A.: (*sorridendo*) –È lo stesso. Mi piace la molteplicità di fiori, mi mette allegria. Un'infiorescenza è immersa nella bellezza dei propri fiori. Ne genera un altro, e poi un altro, e poi un altro. Sembra non voler mai smettere di fiorire. Generare nella bellezza, capisci cosa voglio dire?–

V.: (*pensieroso*)—Qualcosa di simile allo sgorgare del sangue, suppongo.—

A.: —Sei pazzo. Sei pericoloso. Un’infiorescenza è come un ballo o una musica: un passo dopo l’altro, una nota dopo l’altra. Quale fiore o quale passo o quale nota potrebbe assumersi la responsabilità di essere l’ultima?—

V.: —Eppure c’è un ultimo fiore in tutte le infiorescenze.—

A.: —Certo, come c’è un ultimo passo e un’ultima nota. Ma mi mette allegria lo stesso. L’ultimo fiore non è all’improvviso; e persino ballare stanca. E poi, anche se l’ultimo passo arriva, rimane il respiro, rimane la felicità di aver ballato. È questo che conta.—

V.: (*inclinandosi verso la donna*)—Anche la spada o la lancia sono belle. Distruggono nella bellezza, Afrodite. Vedi che siamo uguali, tu e io?—

A.:(*ritraendosi*) —Non cambi mai, tu. È troppo poco tempo che hai a che fare con fiori, con piccole o grandi cose delicate. Si vede che non te ne intendi. Tanti nomi nella tua zucca vuota. E mi fai ridere, sei così ingenuo.—

V.: —Sarebbe a dire?—

A.: —Sarebbe a dire che la bellezza non è la lucentezza di una veste o delle tue folli armi. E non è un quadro, un libro, un bel volto. Non è la tua bellezza fisica, mio caro, che pure non mi lascia indifferente. La bellezza non è di una cosa in sé. La bellezza si nasconde nella sintonia. È l’intensità del sogno condiviso che produce la bellezza. Ecco perché si vuole generare solo nella bellezza.—

V.: —Sono le tue solite chiacchiere, Afrodite. Guardati allo specchio per vedere che cosa sia la bellezza. Ti preferivo passionale e gioiosa, invece che tutte queste parole.—

A.: (*scoppiando a ridere*)—Sei uno sciocco, lo sei sempre stato. Non avrei mai dovuto perdere tanto tempo con te. Lasciamo perdere, d’accordo. Sono qui per comprare i miei soliti anemoni.—

V.: — Silvia?—

A.: — Silvia?—

V.: –Anemone nemorosa, ranunculus silvarum. Insomma: anemone bianca, nome comune: silvia–

A.: –Stai studiando davvero! Ma che vuoi farne dei fiori? Che cosa stai meditando? Vuoi davvero sostituire le tue inutili lance con le spine passionali delle rose? Mi fai proprio ridere.

V.: –Fate l’amore e non la guerra, Afrodite... mi sono dato ai fiori. E ai nomi. Ma posso ferire anche con fiori e nomi, mia cara. Allora, i tuoi anemoni?–

A.: –Non bianchi.... dovresti ricordare che preferisco gli anemoni rossi.–

V.: –Ah, sì! La solita storia di Adone, del suo sangue! Pensandoci non credo proprio di avere anemoni rossi. –

A.: –La tua solita gelosia insensata. Adone è morto, lo sai. E quando Adone se ne andò, riuscii solo a fare questo: a conservarlo negli anemoni rossi. E mi manca, Adone. Come puoi essere ancora geloso di lui, dopo tutto questo tempo?–

V.: –Dovessi essere geloso di tutti i tuoi amanti, Afrodite, sarebbe una vita impossibile. Io ho la guerra, tu hai l’amore.–

A.: –E tutti e due abbiamo i fiori, a quanto pare. Ne hai così tanti, qui ... possibile che tu non abbia qualche anemone rosso?–

V.: –Libera di non crederci: ho solo anemoni bianchi. I rossi si possono ordinare. Quanti ne vorresti? Per oggi?–

A.: –Oggi, sì. Gli anemoni fioriscono in questa stagione. Sono otto mesi che aspetto–

V.: –Otto mesi. Otto mesi senza anemoni e non sei mai venuta a trovarmi. Che cosa hai fatto?–

A.: –Ho fatto. Sai benissimo cosa ho fatto. E come.–

V.: –Ma perché senza di me?–

A.: –C’era qualcun altro. Come sempre. C’è sempre qualcuno con me. Bisogna sempre ripetere le stesse cose?–

V.: –Perché non le capisco. Non ti capisco, non ti ho mai capita–

A.: –Non sei mai stato attento. E non puoi farlo, non saresti tu.–

V.: –Ti ascolterò, Afrodite. Ho cambiato mestiere, sono diventato più paziente.–

A.: (*ironica*) –Per cambiare non è sufficiente cambiare mestiere.–

V.: –Voglio sapere come riesci a passare da un uomo a un altro, da una donna a un'altra. Un tempo, anche se eravamo diversi, non vedevi che me, lo dicevano tutti. -

A.: – Smettila, non ho voglia di ascoltare le tue solite crudeltà. -

V.: - Ma un giorno è arrivato Adone, e prima di lui era arrivato non so chi, e dopo è toccato a qualcun altro. Ma né prima né dopo sono termini che abbiano senso, perché tu facevi tutto contemporaneamente, mentre ognuno di noi si addormentava sognandoti...–

A.: –Crudele, sei solo crudele con te stesso ed eserciti la tua antica passione per le armi e per l'odio.–

V.: –Ma come tieni tutto insieme? Perché poi è di questo che si tratta: di tenere tutto insieme, non lasciare che si sfaldi. I tuoi amanti, i tuoi ricordi, i loro visi, le loro labbra, le loro membra: come convivono? È questo che mi tormenta. Uno ti guarda e pensa: "bellissima". Una sola parola: bellissima. Ah, sì... bellissima! Basta poco per ...–

A. (*interrompendolo*): –Basta poco per scoprire che non sono una e che non sono sola. Sono una rete di tante donne diverse, ciascuna delle quali costituita da un insieme di parti. Basta poco per capire che io sono solo l'insieme degli insiemi delle parti. Così va il mondo, tutte le cose del mondo.–

V.: –...–

A.: –Anche un'infiorescenza è un insieme di parti. È una, una sola, con un solo nome, ma puoi coglierne i singoli fiori. Però, ogni volta che recidi un singolo fiore, l'infiorescenza soffre. Non può fare a meno neanche di una delle sue parti. Del resto, i nostri corpi sono una rete di cellule, di pensieri.–

V.: – Mi prendi in giro. Gli organi, i tessuti, le cellule, certo. Ma dopo? Come tieni insieme tutto?–

A.: –Non ti bastano le cellule?–

V.: – Cellule, molecole, macromolecole, DNA. I nomi li conosco. Ma tutto questo non spiega come tu tenga insieme tutti i tuoi uomini, tutte le tue donne.–

A.: (*ridendo*)–Pretendi troppo da te stesso, mio caro. C'è una sola forza che tiene insieme tutte le cose che hai nominato. DNA, molecole, cellule, organi, il tuo corpo possente e il mio corpo che seduce: la forza elettrostatica.–

V. (*ironico*): – Ah, davvero... la forza elettrostatica... ecco il segreto...–

A.: –La mattina, quando mi pettinavi, in quei tuoi rari, preziosi momenti di tenerezza, dopo notti agitate da mille battaglie, lisciandomi con il mio pettine d'ambra...–

V.: –Ricordo, Afrodite...–

A.: –... capitava, a volte, che i miei capelli tendessero al tuo volto...–

V.: –Sublime attrazione ...–

A.: –Non voglio deluderti, ma non eri tu che eccitavi le mie parti. Non i capelli, almeno.–

V.: –Ecco che ora ti spingi a negare anche il mio fascino...–

A.: (*ridendo*)–Che buffone! Era il pettine d'ambra. Mentre mi pettinavi, strappavi qualche elettrone dai miei capelli. Tutto qui. Forze elettrostatiche, non fascinazione magnetica. Ma forse sei sulla strada buona, fai uno sforzo ancora. Dai, troviamo altre parti. Forse, alla fine, avrai quel che cerchi.–

V.: –Gli atomi, vero? Come diceva quel greco, alla fine di tutto dovevano esserci gli atomi, gli Indivisibili. Lo aveva ripetuto anche quel tuo Caro Lucrezio, che tanto ti ha invocato, uno fra tanti della tua folla infinita. Gli atomi avrebbero potuto essere la fine dalla storia.–

A.: (*guardandolo fisso*) –Invece, guardando meglio, persino i mortali si sono accorti che si poteva andare oltre. Dentro l'atomo è stato svelato un immenso vuoto, con pochi elettroni e un nucleo atomico.–

V.: –Anche gli atomi sono tenuti insieme da forze elettriche, suppongo.–

A.: –Sì, ma dopo c'è un mondo diverso. Se arrivi al cuore dell'atomo, al suo nucleo, trovi protoni e neutroni e se riesci a entrare in un protone o in un neutrone trovi i quarks.–

V.: –Cara Afrodite, tutto questo è interessante. Ma sai bene che non è questo che ti ho chiesto.–

A.: –No? Mi hai chiesto come tengo tutto insieme, te lo sto spiegando. Fermami quando hai trovato risposta alla tua domanda.–

V.: –Stai solo giocando con le parole e con me. In questi anni...– (*abbassando la voce*) –...mi sei mancata, Afrodite. Tu e il tuo bisogno di baci. Perché non sei venuta?–

A.: –Affari miei. Me lo hai già chiesto e ti ho già detto che lo sai. O sai immaginarlo. È la stessa cosa.–

V.: –Sugli uomini e gli dei hai sempre lo stesso effetto. Te ne sei sempre approfittata.–

A.: –Sei maligno...–

V.: –E forse anche sulle loro parti, sui loro organi. Sulle loro cellule che ti invocano, che ti implorano. Ma sui quarks, sugli elettroni non puoi niente. Lì non arriva il tuo regno, mia Afrodite. Affascini e porti a te solo cose complicate. –

A.: (*con dolcezza*)–Trovi che un quark sia semplice?–

V.: –Conosco il suo nome. Lo so anch'io della matematica. Ma non importa, le parole mi bastano. Le parole dicono che un quark è semplice, che non ha parti.–

A.: –E cosa sai, di questi quarks?–

V.: –Ci sono tre famiglie di quarks: Su&Giù, Incantato&Strano, Top&Bello–

A.: –E quale delle tre coppie è la più bella?–

V.: –No, Afrodite, non farai con me il giochetto di Paride: niente pomi della discordia, niente scelte.–

A.: –Pensa che imbarazzo, povero Paride. Te lo ricordi bene, Paride e la guerra di Troia. Non lamentarti, hai avuto la tua dose di sangue, allora.–

V.: –Atena non faceva che controllarmi, che correggermi. Non sono mai riuscito a sentirmi libero. Comunque, quelle sono solo tre famiglie di quarks.–

A. (*ridendo*) –Ma che cosa ne sai della Natura, tu? Lascia queste cose a me, che sono fatta di parti, che creo le parti, che genero le parti. Sei buffo, sei il solito presuntuoso–

V.: (*con aria di sfida*) –I sei tipi di quarks hanno ciascuno un sapore diverso.–

A.: (*ironica*)–Hai detto “sapore”? Ma si mangiano? Sei sicuro di aver capito bene? Sapore è solo un nome, avresti potuto dire “aroma”, “umore” o “odore” o “sentimento” o qualsiasi altra cosa. Almeno questo lo sai?–

V.: –Lo so, Afrodite. E so che, a volte, si trasformano uno nell’altro.–

A.: –Un sapore si trasforma in altro sapore, già... è vero. Ma dimmi, non lo fa anche il vino? Non si trasforma in aceto? Il vino è un quark alcolico? Tre quarks alcolici per il Signor Ares. E tre analcolici per me. O li prendiamo gassati?–

V.: –Smetti di deridermi, Afrodite. Non lo sopporterò ancora a lungo. So anche che i quarks hanno una carica elettrica. Non come gli elettroni. Più piccola.–

A.: (*sorride*)–E quanto sono grandi questi quarks di cui credi di sapere tutto?–

V.: –Minuscoli. Se metti insieme due Su e un Giù fai un protone. E se metti insieme un Su e due Giù fai un neutrone.–

A.: –Vedi, loro hanno trovato il modo di stare insieme. E poi formano il protone o il neutrone, che ha un solo nome. Come me, no? Dai, allora, piccolo fioraio. Prova a dirmi come tengono tutto insieme? Se poi è veramente di questo che si tratta...–

V.: –I quark sono colorati. Anzi: ciascuno di loro può cambiare colore: rosso, verde e blu. E per cambiare colore si scambiano dei gluoni. E i gluoni li tengono insieme–

A.: –I Gluoni... ma non mi verrai a raccontare che i quark sono davvero colorati, mio caro? Lo credi davvero?–

V.: –Anche “colore” è solo un nome. Ma non sono verdi, rossi e blu come i miei fiori. Anzi, un gluone è proprio una combinazione di un colore e di un anticoloro.

A.: –Addirittura! Ma quanto hai studiato in questi mesi! La botanica, la fisica...–

V.:*(alzando la voce)* –Ho pensato solo a te, Afrodite. Studiavo solo per capirti, studiavo solo per essere con te. Ma poi, non studiavo veramente. Leggevo. I nomi, solo i nomi. So che ci sono le formule che spiegano tutto questo meglio dei nomi.–

A.: –Le idee, caro mio. Le idee. Dietro le formule ci sono delle idee. Le formule traducono le idee e ne fanno nascere di nuove. A me piace pensare i quark colorati, perché no? E l'anticolore lo immagino come l'assenza di quel colore. Un fiore antiverde è un fiore tutto grigio, ma è un grigio che ricorda l'assenza del verde, diverso da un grigio che evoca l'assenza del blu.–

V.: –Comunque, sono i gluoni che tengono insieme i quarks nei protoni e nei neutroni. Studierò la matematica se serve a capirti.–

A.: *(distratta, poi sorridendo di nuovo)*–Caro mio, tu ti intendi solo di balistica e di proiettili, di lance, di frecce.–

V.: –Le frecce... i quarks hanno anche uno spin.–

A.: –E gli spin sono come le frecce di Eros, che attraversano il cuore degli innamorati. E il cuore gira, gira, gira, pensando a chissacché. Ma, povero dio della guerra e del sangue tu non distingui una cicloide da un triciclo. Figuriamoci cosa puoi saperne, degli spin!–

V.: *(stringendosi nelle spalle)*–Meglio conoscere i nomi che niente. Non conosco gli spinori né gli spin. Però inizio a familiarizzare con le spine dei fiori.–

A.: –Quanto tempo mi fai perdere. È sempre stato così... tutto il tempo che trascorso con te è stato perso, tranne quello passato a letto. Vogliamo tornare ai miei anemoni, per favore? Dovresti avere più rispetto per il ricordo di Adone. E anche per me.–

V.: –Rispetto Adone, rispetto te. Non è il rispetto che manca. Dovrei, piuttosto smettere di desiderarti.–

A.:*(con durezza)* –Non sono tua. Vuoi capirlo? Sono di tutti.–

V.: –Per tutti questi mesi, così lunghi da passare, non ho desiderato che te. E voglio capire che cosa succede quando baci qualcuno e che significato dai ai tuoi baci.

Esistono infiniti amori, infiniti uomini, infinite donne e infiniti sogni, Afrodite. Non puoi averli tutti.–

A.: –Eppure li ho. E loro hanno me.–

V.: –Ma non ti senti divisa in mille persone diverse?–

A.: –Tu sai come sono nata, vero?–

V.: –Dicono di una spiaggia, della schiuma del mare.–

A.: –In quella spuma non c'era niente, solo un ribollire. Poi ci fu un'unica forza che governava tutto. E si nasceva, si era costretti a nascere e nascere significava rottura, lacerazione di un equilibrio, disgregazione, spezzettamento. Quella spuma fu una condensazione di tante minuscole parti diverse, quarks, leptoni e poi gluoni, fotoni, astenoni, gravitoni. Ma la cosa importante fu la rottura. Ed è sempre così. Poi non importa più niente. Una volta che è lacerata, è lacerata.–

V.: –Ma è servito per farti nascere. Si nasce sempre con dolore.–

A.: –Cosa ne sai tu, di quel che ho provato io a nascere in quel modo? Cosa ne sai tu della prima volta che sono stata posseduta e della mia sensazione di lacerazione. Ma chissà che cosa pensi, tu! Chissà cosa capisci.... rottura fuori, rottura dentro. Una volta che sono stata spezzata, c'è stato solo la frammentazione, la diluizione, la perdita, l'allontanamento. Non posso essere di uno solo. Sono ovunque, sono dispersa. Ma che t'importa? –

V.: –Ma perché non generi un nuovo mondo nuovo, in cui Afrodite non è Afrodite di tutti, ma solo di uno?–

A.: – Grazie ma non mi interessa. Torniamo agli anemoni, d'accordo?–

V.: –Potresti costruire un mondo, tanti mondi, tutti i mondi possibili su cui mettere piede.–

A.: –È proprio quello che voglio evitare, non lo capisci? Non me ne faccio niente di forze e forzettine e bosoni vettori e quanti di luce e di energia, quarks, elettroni, gluoni, leptoni, loro e le loro parti simmetriche.–

V.: –Ma tu hai tutto. Potresti, con solo pochi elementi costruire da sola un mondo che ti piace–

A.: –Costruirei sempre nuovi mondi dove io sono di tutti. Faccio confusione con i baci, figurati con i gluoni–

V.: –I baci, i baci. Tu pensi sempre ai baci.–

A. (*irritata*) –Veramente sei tu che parli solo di questo. Da quando sono entrata ...–

V.: –Ne parlo perché non sopporto che persino i quarks, che sono particelle elementari, facciano famigliole così strette che solo un fulmine di Zeus può romperle ... mentre tu, Afrodite... tu sei così frammentata, divisa. Questo mi fa male.–

A.: –Mi dispiace. Proprio non saprei cos'altro dire. Del resto fa male a te. A me non so. Come ti ho già detto, tale è la mia natura. Amo i baci come amo i mondi da esplorare. Ma questo mondo è sufficiente, non mettermene in mano altri. Non so dove possa arrivare la mia diluizione, la Repubblica di Afrodite.

V.: –Tu soffri, Afrodite, tu soffri. Lo neghi perché il dolore ti ha fatto crescere e...–

A.: (*urlando*) –Il dolore non fa crescere, fa solo stare male. Ma questa è la mia natura. E questo, adesso, è ciò che voglio. Un mondo solo, ma esplorato per intero. L'esplorazione mi dà vita, mi riempie, ritrovo me stessa. Altrimenti rimane solo la sensazione e il ricordo della lacerazione iniziale. Lascia che mi confonda nel mondo. Guarda questi tuoi anemoni, questi anemoni bianchi. Non sono nati dal sangue di Adone, ma sono belli. Sai che mi piace baciare. E sai anche che con i baci si possono sognare interi mondi da esplorare.–

V.: –Ma non puoi essere sincera con tutti! Lo sei stata, almeno con me? Almeno una volta?–

A.: –Continui a essere stupido e crudele. Afrodite bacia, esplora e si dona, senza posa né risparmio. I baci non mi stancano mai. Mi fanno più forte, semmai, anche se scomposta in mille veneri diverse, in mille rigoli, in mille fiumi di baci. Sono pubblica e aerea, come il polline. E allora? È bene che io e l'amore siamo pubblici. Non possiamo fermarci né sostare a lungo. Che io soffra o meno non ha alcun interesse. Il Fato non può curarsene, né altri.–

V.: –Quando baci Efesto, quando baci Anchise, quando baci Dioniso, quando baci Poseidone, quando baci Ermes ... tu dove sei?–

A.: –Io esisto nel bacio che sta per essere dato. Nell'istante che precede. È lì che mi riconosco come Afrodite. Sono tutta lì.

V.: –...–

A.: –Poi c'è il bacio, quello vero, quello fra labbra, quello fra corpi. Ma già non è più il mio, già non sono più io. Già siamo in due. Ma occorre darlo, quel bacio, perché bacio dopo bacio io mi riconosca nelle cose e ricomponga la mia lacerazione.–

V.: –Continui a lacerarti, piuttosto.–

A.: –No, Ares, non riesci proprio a capire. Con i baci, io divento occhi per guardare, mani per esplorare, lingua per assaporare, per intenerire, naso per odorare, orecchie per sentire. Hai mai ascoltato il cuore di una persona che dorme? Hai mai ascoltato la sua vita, tu che sei tanto affamato di morte e che, pure, dici di amarmi? E io sono tutta quanta in quel bacio appena prima di essere dato. Un bacio che può esser dolce, voluttuoso, profondo, superficiale, umido, lento, promettente, definitivo, affamato, egoista. A volte, è vero, dopo aver giaciuto non è semplice ricomporre i baci nell'immagine di Afrodite. Ma è l'unico modo che mi è concesso per provarci. E poi, mi basta guardarmi allo specchio per riconoscermi.–

V.: – A volte credo che tu sia nata prima di Zeus e che con lui tu abbia ideato la maledizione delle passioni. Ti piace troppo il bacio. Forse l'hai inventato tu.–

A.: –Sei uno sciocco. Dimentichi la stirpe degli Androgini, antichi come l'universo: due nature in una, uomo e donna uniti, perfetti, che solo la maledizione fulminante di Zeus, causata dalla loro stessa arroganza, ha sciolto e diviso, condannandoli alla ricerca disperata della metà disgiunta. Tu non sai quanti di loro sono morti abbracciati solo perché non volevano lasciarsi, neanche per mangiare, dopo essersi ritrovati. Né, povere creature sfortunate, riuscivano a unirsi più profondamente. Che c'entro io con Zeus? Fu lui a separare. Io non sapevo niente. E siamo stati fortunati, visto che Zeus già minacciava un separazione ulteriore. –

V.: – Zeus, Zeus ...–

A.: – E dimentichi anche che dai miei baci a Ermete fu generato un figlio fortunato, Ermafrodito, che nella fonte della ninfa Salmace era riuscito a ricomporre la frattura divina, unendosi con lei in un unico corpo, di nuovo uomo e donna mescolati d'amore. E tu non puoi sapere come gioimmo, Ermete ed io, vedendo che nostro figlio aveva posto rimedio al dolore, alla ricerca affannata, all'esplorazione. Invano.–

V.: –Invano, Afrodite, perché ogni volta che ci sei di mezzo tu ogni buona causa va perduta, tutta si mescola all'amore, alla passione, al sesso.–

A.: –Dì, piuttosto, che fu un esperimento sbagliato, come sbagliati erano gli androgini. Ermafrodito ha rischiato di porre fine alla ricerca. Perché il problema non è tenere tutto insieme, ma rintracciare tutti i pezzi, in questo equilibrio dissennato tra continue moltiplicazioni e testardi inseguimenti delle proprie metà disgiunte. Perché è solo così, identificando ciascuna propria parte che si ricostruisce il momento della nascita, il momento della lacerazione iniziale. Ed è solo ricostruendo quell'istante che conosceremo la nostra natura unitaria, in cui tu tornerai ad essere al tempo stesso Ares e Afrodite e Zeus e Adone e il più piccolo quark, il più piccolo bosone. Un'unica immensa forza.–

V.: –E quando sarà così, che cosa succederà?–

A.: –Succederà una brutta cosa, Ares. – (*sorridendo*) – Succederà che non venderai più neanche un fiore. Affrettati, dunque. Trova gli anemoni per i quali sono da te.–

V.: –Rossi, Afrodite? Non ti accontenti di anemoni bianchi?–

A.: –Quel che hai, Ares, purché siano fiori. Purché siano baci. –

Dialogo fra una Signorina (acrobata) e un'Immagine riflessa.

Palcoscenico nel buio. Si apre un cerchio di luce su una corda. Nella penombra si intravede la pista di un circo. Deserta. Nessuno sugli spalti. Nel fascio di luce entra una Signorina. Prova alcuni esercizi: dei saltelli, una verticale su una sola mano. Con l'altra sorregge una borsetta che altrimenti cadrebbe nel vuoto. Il faro la segue in ogni suo movimento. Un secchio colmo d'acqua, vicino alla scaletta di corda montata sul sostegno di sinistra, completa la scarna scenografia. All'esterno si suppone la notte.

Immagine - Ehi, lassù ! Signorina ...

Acrobata - Sì ? Chi parla ??

I. - Non mi vede, Signorina ? Sono qui, in basso ... proprio sotto di lei, sa ?

A. - Dove ? Non c'è nessuno qui sotto !

I. - Guardi meglio Signorina. Il secchio ...

A. - Il secchio ? Oh, cielo ! è caduto nel secchio ?

I. - No, Signorina ... mi sono fermato in superficie

A. - Superficie ... superficie ... oh, bella questa ! E che cosa desidera da me ?

I. - Mi perdoni se la importuno, Signorina ... mi stavo chiedendo ...

A. - ...

I. - Vorrei porle delle domande, se non le dispiace

A. - ...

I. - Domande su di lei, signorina

A. - ...

I. - Vorrei che non le dispiacesse !

A. - Ho capito, ho capito ... non si formalizzi, mi dica ... in fretta, per favore

I. - Ecco, mi chiedevo ... come se la passa lassù, Signorina ?

A. - Come me la passo ... che domanda ... non si nota ? Sto sulla corda

I. - E che cosa fa tutto il giorno ?

A.- Esercizi, che diamine ! Lo vede benissimo !! Senta ... lei ha da perder tempo, mi pare -

I.- Esercizi sulla corda, Signorina ?

A.- Ma certo ! Cercando di non cadere

I.- Non la vedo benissimo da qua, Signorina ... non avrebbe uno specchietto con sé ?

A.- Sei un tipo strano, sai tipo nel secchio ? Ti sembra normale chiedere a un'acrobata sulla corda se ha uno specchietto ?

I.- Ma lei mi sta dando del tu, Signorina ...

A.- Ti dispiace, tipo strano ?

I.- Oh, no Signorina ... mi chiedevo se sarò capace di fare altrettanto, Signorina

A.- Certamente, tipo strano ! Anzi, vieni su

L'acrobata estrae uno specchio tondo da cipria dalla borsa

I.- Ah, Signorina ... lei ha uno specchietto, dopotutto ! Vede che la mia domanda non era poi tanto strana ?

A.- ... Mi fai sorridere, tipo ... E ora dove sei ?

I.- Wow ! Che bello stare così in alto !

A. (spaventata)- E tu chi sei ?? E dov'è il mio tipo strano ?

I.- Ma sono io, Signorina ! Non mi riconosce più ?

A.- Ah ... tu ... sai, mi parevi diverso quando eri lontano ...

I.- Migliore o peggiore, Signorina ?

A.- Non so ... a vederti da vicino, forse, sembri più bello

I.- Grazie, Signorina ... ora proverò a darle del tu ... mi perdonerà se qualche volta non ci riuscirò ?

A.- Certo, strano tipo. Avevi delle domande per me, se non sbaglio

I.- Sì, Signorina ... ma guardando il panorama sembra proprio che me ne sia dimenticato

A.- Non fare il pagliaccio, so benissimo cosa vuoi sapere

I.- ...

A.- Chiedimelo, su

I.- D'accordo Signorina ... ecco: come è finita quassù ? A passeggiare su un filo, intendo

A.- Solo passeggiare, tipo strano ? So che hai capito, non far finta di niente ... -

I.- Ecco, Signorina ... lei mi imbarazza, perché il filo è alto e tu sei bella ... e io dimentico le domande ed ho paura di finire di sotto !

A.- Se vuoi puoi scendere ... vuoi che riponga lo specchio tondo ? Vuoitornare nel secchio ?

I.- No, no ... qui è troppo bello ... ma tu ... da quanti anni cammina sul filo, Signorina ?

A.- Tanti, tipo buffo. Proprio tanti, non si vede ?

I.- Sì, Signorina ... si vede ... perché sei brava a camminare sul filo !

A.- Non essere sciocco, tipo ! Io non cammino sul filo -

I.- ...

A.- Io ci vivo, sul filo

I.- ...

A.- ...

I.- ...

A.- Sai, tipo ... da piccola odiavo il circo

I.- ...

A.- Mi sembrava tutto falso, così artificiale ... e triste

I.- E poi ?

A.- E poi ... amavo gli alberi. Per via delle foglie, capisci?

I.- ...

A.- E lo aspettavo

I.- ...

A.- Lo aspettavo tutto il giorno

I.- Chi aspettavi, Signorina ?-

A.- Il Barone, il Barone Rampante, l'unico uomo che avrebbe capito il mio amore per gli alberi, per le foglie, per il colore, per l'odore del vento, un odore che viene da lontano, di cose che non si capiscono, di cose che non si conoscono, un odore che è solo odore di lontananza, bello per questo, bello anche solo per questo

I.- Che roba strana, Signorina ...

A.- Poi arrivò il circo: me ne stavo sul mio albero preferito, sul ramo più alto, a guardare questa gente che montava il tendone

I.- E ...

A.- E ... quelli issarono due pali, lucidi, alti ...

vi fissarono una corda e la tesero ...

I.- ...

A.- Così scesi dal mio albero e chiesi di lavorare come acrobata

I.- E sei finita qui ...

A.- Sì ...

I.- ... per sempre ...

A.- ... forse ...

I.- Solo per due pali e una corda ?

A.- ...

I. - Signorina, non fu solo quello, vero ? Mi dica la verità: sua madre non stendeva forse i panni ?

A.- S\\i, tipo ...

I.- E lei ci saltellava sopra, a quel filo ?

A.- No, tipo ...

I.- E dunque che cosa è accaduto, quel giorno ?

A.- ...

I.- Signorina, mi guardi negli occhi, per favore ...

A.- No ... prima voglio raccontarti un'altra cosa ...

I.- Dimmi, Signorina ... che cosa?

A.- Hai mai visto il mio esercizio ?

I.- No, Signorina ... è difficile ?

A.- Difficile ...

I.- Come funziona ?

A.- Tu fai un passo e il filo davanti a te si biforca

I.- Che dice Signorina ? Un filo del genere non esiste ...

A.- Quello sotto di noi. Esiste ...

I.- E che succede ?

A.- Succede che prima di fare il passo successivo devi pensarci bene, perché non è facile scegliere la strada.

I.- Ma se sbagli, puoi sempre fare dietro front, no ?

A.- Tipo ... ad ogni passo il filo si divide ... anche se il passo che fai è per tornare indietro. Non esistono i tuoi cari vecchi passi sui quali poter tornare.

I.- è tremendo, Signorina !

A.- Solo un po' più complicato. Ma si deve fare ...

I.- E ... in fondo al filo ? Cosa c'è ? La salvezza ?

A.- Be', non so ... un posto in cui non devi più scegliere a ogni pie' sospinto né fare mille sforzi per rimanere in equilibrio.

I. - E ... sei mai arrivata dall'altra parte, Signorina ?

A.- No, tipo ... ti sembra che io sia in salvo ? O piuttosto non ti pare che sia su un labirinto di fili ?

I.- Non c'è dubbio, Signorina ...

A.- ...

I.- Sai, Signorina ... questo mi rende ancora più curioso ... com'è possibile che tu abbia deciso di lavorare qui sopra ... mi nascondi qualcosa, sono sicuro !

A.- Vedi tipo ...

I.- ...

A.- Quando ero sull'albero e vidi montare quei sostegni metallici, c'era un bel sole al tramonto ... e un bel venticello fresco. E ... d'un tratto, sulla superficie del palo più lontano ... vidi ...

I.- ...Vidi ... ? Cosa vide, Signorina ?

A.- ... Un riflesso ...

I.- Il Barone ?

A.- Non so, un riflesso ...

I.- Come me, Signorina ?

A.- ... Forse ...

I.- Proprio bello come me, Signorina ?

A.- Mi parve bello ... e decisi che dovevo raggiungerlo a tutti i costi. Decisi che avrei fatto qualsiasi sacrificio ...

I.- E ...

A.- E di mezzo c'era la corda ... dovevo solo imparare a camminare sulla corda

I.- Ma non sapevi che la corda si sarebbe divisa a ogni passo ...

A.- Come potevo saperlo ? Era la prima volta che mi capitava, sai ? D'improvviso avevo visto qualcosa ... qualcosa che ... qualcosa che mi faceva sentire già in due, che mi faceva già volare via da quell'albero

I.- ...

A. (*Recitando una poesia*) - “Il primo sguardo dalla finestra il mattino” - (*ride*) Ero straordinariamente felice ...

I.- ...

A.- ... così fiduciosa ...

I.- Che cosa è successo, dopo ?

A.- Ho fatto il primo passo ...

I.- E ...

A.- E il filo si è diviso. D'improvviso, vidi un riflesso a destra e uno a sinistra, riflessi pieni di colori, sa? Pieni di colori ...

I.- Pieni di colori.

A.- Mi sentii tradita ...

I.- Signorina, mi commuovi ...

A.- Ma no, tipo strano ... è successo tanto tempo fa ...

I.- E quale era il filo giusto da prendere ?

A.- Non so ... come potevo saperlo ? Forse entrambi ... forse solo uno ... Scelsi quello che mi pareva di aver desiderato fin dall'inizio e feci un altro passo ...

I.- E il filo si divise ...

A.- Appunto .. a destra un'immagine, a sinistra un'altra immagine. Entrambe belle, entrambe parevano l'immagine giusta. Ma chissà se lo erano davvero ... e quale delle due lo sarebbe stata di più?

I.- Quale delle due ?

A.- Ne scelsi una e feci un altro passo ...

I.- Capisco ...

A.- E ora succede che ...

I.- Cosa succede, Signorina ?

A.- Lo hai visto, ho fatto una capriola e subito ci siamo incontrati: un'immagine nel secchio ...

I.- Io !!

A.- E poi qui sul mio specchio ...

I.- Sempre io

A.- Già ... vicino come non mi era mai capitato ! ... chi sei ?

I.- Non so ... un'immagine riflessa nello specchio ... mi tieni in mano tu ...

A.- Eppure non sei la mia immagine, ne sono sicura. Prima non c'eri

I.- Vuoi dire ... che in quello specchio ci avevi già guardato?

A. - Sì, certo. Tu non c'eri .. inoltre ... non giudicarmi male ... vedi, io sento già di amarti, come ho amato quell'immagine che mi ha spinto qui sulla corda e ... non credo di poter amare la mia immagine I.- Amare Signorina ?

A.- Sì, è così ... Tu sei qualcosa di nuovo ...

I.- Lo sapevo ! Lo sapevo ! Ho fatto centro !!!

A.- Non montarti la testa, sai ? è stato così ogni volta che mi sono innamorata: ogni immagine era nuova e unica

I.- Come dire: ogni passo il filo si biforca e porta a due riflessi simili ma diversi ...
che pasticcio, Signorina !

A.- Fosse solo quello ...

I.- ...

A.- Vedi ... io ho comunque ben presente quale immagine amo ... e perché sono qui ...

I.- Dunque ... si deve insistere, Signorina !

A.- Si deve insistere, strano tipo ... Ma, come ti dicevo, non è facile capire quale filo prendere ... e se l'immagine è proprio la stessa ...

I.- Lasciati guidare dal cuore ...

A.- Bella frase stupida. Lasciati guidare dal cuore, dagli occhi, dal naso, dal fegato, dalle gambe, dal seno, dalle braccia ... ogni cosa va in una direzione diversa, tipo strano, e il cuore è ovunque, c'è più cuore nei piedi o nelle mani ?

I.- Signorina, non sia capricciosa ... sa benissimo che cosa intendevo ...

A.- So che gente come te parla di cose che non conosce.

I.- La verità è che ha paura, Signorina ...

A.- ...

I.- Ha paura, Signorina ..

A.- Può darsi ... ho l'impressione che il filo si torca, torni indietro, si avviluppi. Sono sicura di aver camminato, a volte, a testa in giù ...

I.- Signorina ...

A.- Sì, strano tipo ... e sono sicura che questo circo non sia lo stesso di prima ...

I.- Signorina ...

A.- Temo che a ogni passo, non solo il filo si biforchi, ma l'intero circo e forse io stessa ...

I.- Signorina !!

A.- E ho il terrore che qualcuno, un giorno, mi mostri che ognuna delle strade che non ho preso sarebbe stata migliore di questa. Dopotutto, sono ancora qui, che cammino sul filo.

I.- Signorina, non dica queste cose ... su questo filo ci siamo conosciuti ... dovremmo essergli grati no ? Signorina, lei ... tu hai detto che mi ami, no ?

A.- Io ? Tu ? Non ricordo ...

I.- Che dici Signorina ! Lo ricordo benissimo !

A.- Aspetta ... ricordo qualcosa ... si, è vero ... devo aver detto a qualche immagine che l'amavo ... ma ...

I.- Ma ...

A.- Ma questo è stato diversi passi fa ...

I.- Signorina ... mi spezza il cuore ... che cosa sta dicendo ?

A.- Niente ... non stavo parlando

I.- Signorina, per favore ! Si fermi ! La smetta di camminare !

A.- Che succede, tipo strano ?

I.- Mi guardi, Signorina

A.- ...

I.- Ebbene ...

A.- Ci conosciamo, io e lei ?

La Signorina va per la sua strada, passo dopo passo. A vederla, sembra procedere decisa, sebbene lievemente traballante. A ogni incrocio, guarda a destra, guarda a sinistra e fa il passo successivo. Ha riposto lo specchio nella borsetta, ma la apre spesso, lanciandovi uno sguardo furtivo, come per controllare che l'immagine sia sempre al suo posto. Ogni volta che ripete questo gesto sembra che sorrida

Luna e la notte di San Lorenzo

C'era una volta, nel regno di NeroScudo, una giovane principessa dai riccioli biondi come il grano e dallo sguardo capriccioso come una volpe. Il suo nome era Lucia ma, con gran dispetto del Re suo padre, tutta la corte la chiamava Luna, perché la sera stava sempre a naso all'insù a cercare di acchiappare le stelle.

La sera della vigilia del suo quinto compleanno, poco dopo il calar del sole, Luna se ne dormiva tranquillamente nella sua cameretta, beata come una futura Regina, stesa su un fianco e con la testolina appoggiata sulle mani, come una bambina qualsiasi. E come una bambina qualsiasi, ben consapevole del suo rango e vanitosa, stava sognando i mille regali che avrebbe ricevuto il giorno dopo, per la sua festa. Anche la mamma, di solito così avvolgente e tenera, era stata un po' segreta: sorridendo, aveva circondato di un lieve alone di mistero la sua scelta.

Ed è proprio la mamma che appare velocemente sulla porta della figlia per controllarne il sonno. Sorride alla vista di quei riccioletti biondi, una carezza veloce ed esce, chiudendo piano. Ma ecco che, non appena la Regina ha voltato le spalle, una nuvoletta di fumo si forma al lato del letto, due o tre capriole bianche e, annunciata da un intenso odor di tabacco, appare una pipa sospesa a mezz'aria. Questa pipa si guarda un po' intorno, per così dire, e visto che Luna è ancora addormentata, inizia a svolazzare su e giù pensosamente, emettendo sbuffi di fumo, come fossero fumetti [¶]

Facciamola breve: la pipa ben presto si stancò di aspettare e d'improvviso, com'era apparsa, scomparve, lasciando dietro di sé un nervoso aroma di brughiera irlandese. Luna arriccia il naso a quell'odore nuovo, si stropiccia un po' gli occhi e si alza a sedere: ai piedi del letto fa mostra di sé, cosa nuova e inaspettata, un bellissimo

[¶] Credo si trattasse di un folletto o di un leprecano o di qualche altra creatura magica di quella stirpe. Luna, a cui lo chiesi anni fa, giurò di non aver visto niente. La sola cosa certa è che, al suo risveglio, il fumo era tanto spesso che fu costretta a nuotarci attraverso. .

retino, di quelli che i guardiaboschi del Regno usano per prendere le farfalle.

“Se prende le farfalle..” fu il primo pensiero di Luna “...prenderà anche le stelle!” E subito si mette alla finestra aspettando che una stella si faccia abbastanza vicina.

L’occasione non tarda ad arrivare: un lumicino distratto non si accorge della trappola ed è catturato dalla principessa. Al settimo cielo dalla gioia, Luna corre dalla mamma a fargliela vedere. Ma d’improvviso una vocetta irata salta su a dire:

- Ehi, bambina! Lasciami subito andare!! - Insomma, quella stella sembrava proprio arrabbiata!

Luna guarda un po’ intimorita nella trappola e - incredibile a dirsi - trova non una stella, non due stelle, e neppure un pianeta o un pianetino, non era neanche una galassia o altra roba del cielo: ma due vecchine piccine picciò e un cagnolino ancora più piccolo, tutto blu.

E voi chi siete? - dice la principessina

- Lei chiede chi siamo noi ! - strepita una delle due vecchiette.

- Lascia perdere, su - fa eco l’altra. Poi aggiunge, rivolgendosi a Luna: - Salve bimba, io mi chiamo Ursula -

- Anche io - dice l’altra di malumore.

- Io sono la maggiore - dice la prima.

- Siamo sorelle - gracchia quella più piccola.

- E quel cagnetto tutto blu? - le interrompe Luna.

E il cagnetto, con voce di tuono: - Sono Ammasso - abbaia.

- Appartieni alle sorelle? - dice Luna, che non aveva mai visto un cagnetto di quel colore strano.

- No, bau bau! Il mio padrone è il Conte Disco. è per questo che sono così blu. Bau bau! -

Luna non fece caso a quest’ultima affermazione; a pensarci bene, era già strano che un cane parlasse. Che dicesse cose sensate sarebbe stato aspettarsi troppo!

- Senti - disse Ursula, la maggiore - sii buona, lasciaci andare. Non possiamo stare troppo qui da te. Vedi? La notte è troppo buia senza di noi. E poi Ammasso ha bisogno di mangiare un po' -

Allora la principessina, che era di buon cuore e ben educata, posò il retino sul davanzale della finestra con un sorrisetto timido e le due vecchine, senza farselo dire due volte, scapparono via portandosi dietro il cagnetto.

- Luna, sei una brava bambina e ti vogliamo premiare - dissero le stelle, in un bel mormorio che ricordava le onde del mare. - Domani notte, vedrai in cielo tre stelle cadenti. Potrai esprimere tre desideri e ti saranno esauditi. Ma bada: quel che è fatto è fatto e non si può disfare! -

È inutile dire che Luna passò il giorno del suo compleanno pensando ai tre desideri e ripensandoci e pensandoci ancora. A corte, tutti si accorsero della svagatezza della piccola, ma pensarono che fosse solo un po' di disorientamento di fronte al colorato spettacolo dei giullari, alle sorprendenti piroette dei guitti venuti da ogni angolo del paese e da quelli dei paesi vicini, al frastuono dei tamburi dei musicisti; di fronte, insomma, a quella festa nuova e degna di una vera Principessa.

Infine la luna scivolò nel cielo, poi apparvero le prime stelle, poi la volta celeste si fece scrigno di mille luci. Quando il vino iniziò a scarseggiare e l'attenzione su di lei si era ormai allentata, Luna scappò nella sua stanza, si affacciò alla terrazza e non appena vide la prima stella cadente gridò:

- Stella stellina
non voglio più esser piccina.
Stellina cadente
voglio esser più lucente! -

Una luce nuova tuffò la stanza in un mare smeraldino: gli occhi della principessa erano divenuti verdi come ramari e lucenti come roccia lavica! Luna era

eccitatissima e si precipitò alla finestra con il cuoricino che batteva all'impazzata:

- Stellina incantata
non voglio esser sculacciata.
Stella stellina
non voglio più esser piccina! -

Di colpo la stanza le sembrò minuscola. Il suo letto era così piccolo che Luna non poté trattenere una risatina. Alzò lo sguardo e, di fronte a lei, comparve una bellissima fanciulla, bella come una figlia di Re. Luna levò una mano per saluto e anche quella levò graziosamente una mano. Luna fece un passo e anche quella fece un passo, leggera come un fiocco di neve: lo specchio! Luna era di fronte allo specchio! Per una bambina che pochi secondi prima aveva solo cinque anni non fu facile riconoscere se stessa in quella giovane fulgente. Eppure...non c'era dubbio: quella doveva essere lei!

Fu rapita da una gioia improvvisa. E si mise a ballare e ballare e ballare di fronte allo specchio e si divertì a vedere i gesti di quel nuovo corpo e i suoi movimenti: e tutto le sembrava così bello e armonico che il cuore quasi le scoppiava dalla felicità.

Quando ebbe finito di rimirarsi da capo a piedi, si sedette stanca sul letto, tirò un gran respiro e fissò la propria immagine. E guardandosi bene dentro allo specchio vide qualcosa che non aveva notato prima: un segno sulla pelle, vicino all'occhio destro, sottile come un capello.

“E questo che cos'è?” si chiese preoccupata.

- Una ruga - disse quel sapore di brughiera irlandese, che non si era ancora dissolto completamente.

- Una ruga? Cos'è una ruga? - fece Luna ad alta voce.

- È il tempo che passa, mia giovane reginella - recitò saggiamente la brughiera.

- Ma io ho cinque anni! Non posso avere rughe! - protestò la principessa. Ma non c'era più nessuno che la ascoltasse.

“Una ruga!” pensò Luna, e pensò anche che non le piaceva per niente avere una ruga e che - anzi - con quella ruga non era così bella come le era sembrato! Anzi, non era affatto bella. Con quella ruga era proprio brutta!! Tornò di gran corsa alla finestra:

- Stellina fatata
voglio esser coccolata!
Stellina cadente
riprenditi il presente!-

Ma non le sembrò di essere tornata quella di prima! E si ricordò di quello che le avevano detto le vecchine, che non poteva disfare quello che aveva fatto. Allora si mise a piangere disperatamente, pianse e pianse, finché non si ricordò che poteva esprimere un altro desiderio:

- Orse Orsette
mie care vecchiette,
venite da me
ho bisogno di voi tre! -

Di colpo sul davanzale apparvero le vecchine, con il cagnetto che inseguiva una farfalla della specie Condrite Carbonacea.

- Allora? Che c'è stavolta? - disse la Maggiore (parlava quasi sempre lei!)

- Non voglio essere così vecchia!! Aiutatemi! -

- Vecchia? - disse la maggiore.

- Vecchia? - disse la minore.

- Bau? - disse Ammasso.

- Sei giovane e bella! - disse uno dei tre.

- No! Ho una ruga! - piagnucolò Luna - Voglio tornare piccina! -

Le vecchine si guardarono sconsolate, scossero la testa, discussero fra loro, si riguardarono sconsolate, riscossero la testa, ridiscussero fra loro, si riguardarono, riscossero la testa e tutto questo per molte e molte volte. Alla fine:

- Bau! - commentò Ammasso.

- Secondo noi sei una bambina viziata e noi ... - commentò Ursula, quella più piccola.

- Ti aiuteremo - commentò la maggiore.

- Ma guarda che le speranze sono poche! - sibilò la minore (e Luna restò convinta che, sotto sotto, quella vecchietta si stesse divertendo).

- Le uniche che ti possono aiutare sono le Giganti Rosse - fece la maggiore.

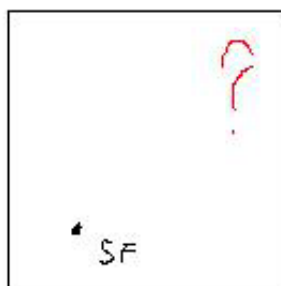
- Forse - aggiunse la minore.

- Le Giganti Rosse? Mamma mia, che pauretta! - rabbrivì Luna - E dove le trovo queste Signore?

- Nessuno sa esattamente dove abitano. Un'antica leggenda narra d'un bosco fitto fitto e freddo. Ma forse è solo una favola per far paura ai bambini cattivi -

- Che pauretta, che pauretta! - ripeté Luna - Perché proprio queste giganti? - chiese con una vocina flebile flebile.

- Può darsi che loro conoscano il Tempo meglio di noi. Sono tanto vecchie! - disse la vecchietta (e Luna ne fu un po' stupita, a dire il vero) - Comunque, eccoti una mappa dei sentieri conosciuti: cosa ci sia altrove non si sa - E dettero alla principessa un foglio con un disegno, che era pressappoco così :



- Vedi? La crocetta è la Strada Principale, più o meno dove siamo noi. - disse la maggiore.

- Ma questa non è una mappa! Non c'è niente di utile! - si lamentò Luna.

- Senti bella, contentati di quel che hai. Il pasticcio lo hai combinato tu, dopo tutto! - fece la minore.

- Questo è tutto ciò che sappiamo noi, povere vecchine. Mi dispiace. - disse Ursula, la maggiore.

Mogia mogia, Luna chiese (“per favore!”) di poter portare Ammasso con sé e, a malincuore, le vecchiette accettarono, a patto che Luna lo nutrisse di Polvere ben cotta e fresca, come piaceva a lui. Così Luna partì alla ricerca delle Giganti Rosse.

Cammina cammina, Ammasso e Luna arrivano ai confini del Regno e decidono di riposarsi in un'osteria dall'insegna di cera e piume, che recita: “*Icaro ei suoi fratelli*”. Luna non era mai entrata in un'osteria, prima d'allora, ed era cresciuta troppo in fretta per dimenticare del tutto la paura.

L'interno è illuminato da un grosso lampadario centrale, attorno al quale si trovano

nove tavole, più o meno avvolte dall'ombra. L'unico avventore siede al primo banco, quello più illuminato: è un tipo dalle vesti sgargianti e dai capelli lunghi fino a terra e bianchi come latte.

“Dev'essere un tipo curioso” pensa Luna, perché non appena sente l'uscio scricchiolare, quello si volta verso i nuovi arrivati con un sorriso accattivante. Anche l'Oste si fa avanti:

- Buonasera signorina! Entrate entrate, vi prego. Io sono il padrone della stambergga. Venite venite, accomodatevi. Desiderate qualcosa? Abbiamo un menù sofisticato stasera e anche dell'ottima Polvere per gli Ammassi. Abbiamo un gustoso budino di Nebulosa al Granchio e un eccellente brodo di Testa di Cavallo. Ci farete l'onore di restare con noi stanotte? Ma vi prego, sedete. Permettetemi di presentarvi il Duca J. Jr. Kometès -

Il padrone terminò il suo discorso indicando il tipo colorato con un gesto plateale e inchinandosi fino a toccarsi le ginocchia con il mento. Poi, senza attendere risposta, si defilò silenziosamente.

- Salve signor Duca - salutò intimidita Luna, sedendosi al terzo tavolo, poco distante.

- Non sono un Duca, non credete all'Oste. è completamente pazzo - disse il signore tutto colorato, guardando Ammasso.

Luna ascoltava, un po' preoccupata. Gli occhi di quel signore non stavano mai fermi, e guardavano un po' in su, un po' in giù e un po' di lato sicché il tipo non sembrava avere tutte le rotelle proprio al posto giusto.

- Voi non siete un Duca? - riuscì a dire infine.

- No, figurarsi. Sono un commerciante - disse ridacchiando - E questa non è un'osteria; è un negozio di giocattoli - e così dicendo staccò un mattoncino dal tavolo al quale erano seduti:

- Guarda - disse.

Luna lesse la scritta sul mattoncino: *TonTong* diceva la scritta.

- Cosa vuol dire? - chiese la principessa.

- TonTong è il nome di questo negozio, il più grande negozio di giocattoli che sia mai

esistito! -

“Un negozio di giocattoli” pensò Luna “che bello!”

- E che giocattoli si costruiscono qui? -

- Di tutti i tipi: guarda, per esempio, questi uccellini che cinguettano attorno... - disse quel tipo strambo, con un ampio gesto del braccio - Guarda come sono graziosi -

Luna guardò in giro, senza scorgere alcunché. Tese l'orecchio per ascoltare qualche suono: niente. “Quali uccellini?” pensò, ma non disse nulla perché era proprio ben educata:

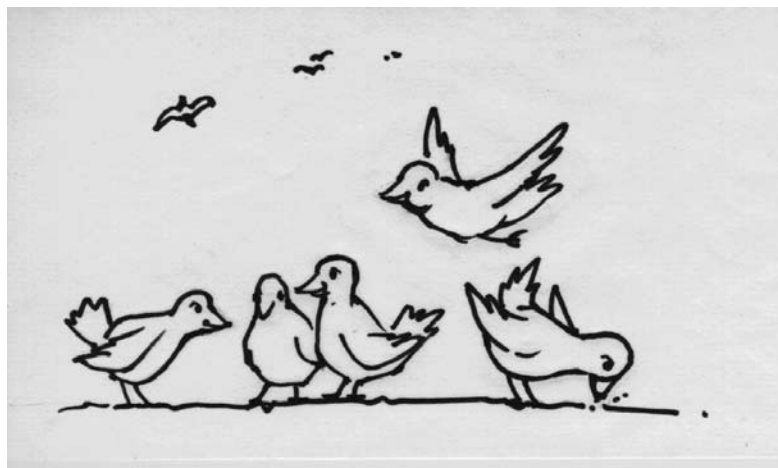
- Che belli! - menti assecondando l'interlocutore - Come si chiamano? -

- Il produttore, l'Oste insomma, li chiama “Neutrini”, perché sono così vergognosi che non dicono neppure il loro nome e passano tutto il tempo a nascondersi. Il divertente sta nel trovarli! -

- Sono proprio carini - fece Luna, cercando di apparire convincente.

- Sono felice che ti piacciono: te ne faccio un disegno, così potrai mostrarlo agli amici e farai un po' di pubblicità a questo negozio, che è davvero il mio preferito - disse soddisfatto - Ecco!-

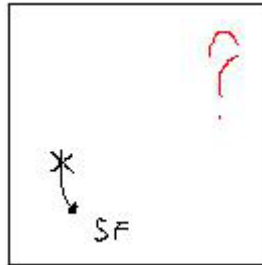
Secondo lui i Neutrini erano così :



Ma Luna non riuscì mai a vederli.

L'indomani mattina, di buon ora, fresca e riposata, Luna partì dall'osteria del

giocattolaio con il piccolo Ammasso nella tasca della giacca. Siccome il posto le era piaciuto decise di segnarlo sulla mappa, disegnando una stellina. In questo modo:



A poco a poco, Luna e Ammasso si lasciano dietro il Regno di NeroScudo, e camminando di buon passo per un sentiero che si snoda verso est si trovano ad attraversare una pianura brulla e sassosa.

Di tanto in tanto un fruscio veloce attraversava il cielo e bisogna ammettere che i nostri piccoli eroi furono bravi a non lasciarsi turbare troppo. Man mano che la strada si spingeva a est, l'aria sembrava tingersi di rosso, come al tramonto, e la temperatura scendeva.

“Fra poco sarà notte” pensò Luna, tirando su col naso, quasi non fosse una principessa.

“Cara Luna, qui ti voglio” abbaiò Ammasso fra sé e sé.

“Caro Ammasso, inizia il difficile” singhiozzò Luna sottovoce, per non spaventare la bestiola.

“Cara Luna, non vorrei spaventarti ma qui le cose si complicano” guai il cagnetto, nascondendo il naso sotto la gonna della fanciulla.

- Ammasso! - fece Luna - non avrai paura? -

- Bau! - la rincuorò il cagnolino, con l'aria di voler dire “Che dici mai, bambina!”, scomparendo veloce come un fulmine nella tasca destra della compagna di viaggio.

“Ecco! è quello che mi occorreva! Un aiutante audace!” si lamentò la principessa.

Ma non lo disse a voce alta, per non offendere Ammasso. E poi, se avesse avuto anch'ella una tasca destra in cui rifugiarsi...be', ecco, non se lo sarebbe mica fatto

ripetere due volte!

Comunque, non c'era altro da fare se non andare avanti, tra quei fischi assordanti che ricordavano a Luna le palle di cannone sparate a festa per il suo compleanno, appena qualche ora prima.

Il cielo era solcato da qualcosa che volava rapidissimo, nella stessa direzione di Luna.

“Che strani uccelli!” venne da pensare alla principessa.

- Che razza di bestie sono? Guarda: più si allontanano e più diventano grandi! - si sorprese ad abbaiare Ammasso che, per l'occasione, aveva messo il naso fuori dalla cuccia. Questa osservazione fece girare la testa a Luna, che, per un istante, non seppe più decidere se quelle cose andavano o venivano, fino a quando non concluse che, comunque, non erano fatti suoi.

Cammina cammina, il tempo passa e la notte non scende, come se il sole se ne fosse dimenticato. In compenso, l'orizzonte si fa sempre più rosso e il freddo così pungente che respirare fa quasi male. Luna sente Ammasso rabbrivire nella tasca ed ella stessa è percorsa da brividi per tutto il corpo. Certo, il panorama è sconcertante e solo grazie a questa distrazione Luna si dimentica di prendere il raffreddore e di ammalarsi.

- Etcìù! - starnutisce Luna, ma ormai è arrivata a una ripida svolta del sentiero verso nord, ai margini di un bosaglia che sembra promettere un po' di riparo. E, scostando due cespugli, prosegue per una via sempre più intricata di arbusti.

“Da qualche parte arriveremo” riflette Luna e così pensando si accorge che, piano piano, la macchia bassa ha fatto luogo ad alberi dal fusto regale, verdi e alti, dai rami sporgenti in ogni direzione e illuminati da quella fredda luce rossastra, vivida come mai era stata e che fingeva ogni cosa prossima al tramonto: un ambiente bellissimo, irreale e malsano, che dava la sensazione di scomparire da un momento all'altro inghiottito da un orizzonte di fuoco in un incendio senza memoria né calore. Nonostante il clima apocalittico, Luna avvertiva una presenza pulsante, una

vibrazione irrequieta nell'atmosfera che si propagava per le sue narici e le impediva di avere paura.

- Che pauretta, che pauretta! - disse infatti Luna. Poi alzò la testa e le vide: stavano sui rami, placide ed enormi, accovacciate come scimmie. Nonostante l'aspetto quasi umano, erano praticamente tonde, dilatate e gonfie come palloncini: pareva avessero tirato un bel respiro e che fossero rimaste così da chissà quanto tempo.

“Forse è per questo che sono così rosse” pensò Luna. Non sarebbe riuscita a distogliere lo sguardo da quello spettacolo (diciamolo: non era mica tanto comune!) se Ammasso non avesse incominciato ad abbaiare furiosamente contro un'ombra scura che dall'alto stava cadendo alle loro spalle. La principessa si voltò appena in tempo per prendersi una gran paura e cadere seduta a terra.

- Bauuuu ! - si lamentò Ammasso.

Che cos'è questa roba? - fece Luna alzandosi, toccando la morbida pelliccia che era piombata su di loro e accorgendosi, d'improvviso, di quanto avesse freddo.

Non toccare! - disse una vocina flebile ma risoluta. La principessa tornò a guardare in alto e si accorse che, dagli alberi intorno, enormi scimmie si stavano spogliando, lentamente e senza alcuna voglia. La voce che aveva parlato doveva venire proprio da qualcuna di loro.

- Che pauretta! - ripeté Luna - Come siete grandi! -

- Bè? - disse la solita vocina - Come volevi che fossimo? Siamo Giganti, mica albicocche! - aggiunse un po' piccata.

- Mie care Giganti! Siete voi! Vi ho trovato, allora! - fece Luna, rianimandosi tutta. Anche Ammasso saltò fuori dal suo rifugio.

- Se ci cercavate, ci avete trovato - disse una gigante (o un gigante, Luna era un po' incerta su questo punto) - Che volete? -

- Voglio tornare piccola! - disse Luna.

- E noi che c'entriamo? -

- Aiutatemi, vi prego! -

- Noi? -

- Noi? -

- Noi? - dissero tre voci tutte uguali - Abbiamo già i nostri pensieri, noi! -

- Per favore, per favore! - piagnucolò Luna. Si levò allora un vocì o acuto, squittii e strilli e proteste, che terrorizzarono il piccolo Ammasso. Alla fine le voci si accordarono, assumendo un tono solenne e conclusivo:

- Vattene, ragazzina, capito? Vattene subito! Non vogliamo essere scocciate da te - Luna non ebbe il tempo di rifiutare perché le Giganti cominciarono a soffiare tutte insieme e a tirargli contro un sacco di robaccia, cosicché la principessa fu costretta a darsela a gambe più in fretta possibile, senza badare troppo alla direzione che prendeva.

“Antipatiche di Giganti!” pensava la nostra amica mentre correva a perdifiato lungo il bosco. “Antipatiche, brutte, saccenti e ..”

- Fermati! - disse una vocina.

- Oh, no! Lo so che mi volete fermare per soffiarmi addosso quel fiataccio antipatico! - urlò Luna.

- Ti sbagli. Fermati, ti prego! Ti voglio aiutare -

Luna rallentò, anche perché una di quelle Giganti le era atterrata proprio di fronte, sbarrandole la strada: era tutta graffiata e scortecciata, davvero malridotta e con uno sguardo così disperato!

- Non farmi male! - gemette Luna.

- Ti voglio aiutare davvero! In cambio però, anche tu devi darmi una mano, carina - fece quella, appoggiandosi col fianco dolente al tronco di un albero.

- Dimmi, farò tutto quello che chiedi - disse la principessina, a metà fra la speranza e la compassione.

Gli occhi della Gigante si strinsero, quasi a trattenere un nuovo, acuto dolore; poi cominciò:

- Giù a valle c'è un giocattolaio ... -

- Sì, sì, lo conosco! è mio amico - saltò su a dire Luna, rianimata dalla sorpresa.
- Bene ti sarà più facile derubarlo - fiatò secca la Gigante, con gli occhi stretti.
- Derubarlo? - chiese Luna con un tuffo al cuore. Lei non voleva derubare nessuno, figurarsi quel simpatico negoziante!

- Oh, niente di grave: devi solo prendergli i vestiti e portarmeli -

- Rubargli i vestiti? Ma perché?

-Ragazzina, non senti che freddo? -

- Non dirmelo, Gigante buona: ho solo questo vestitino! - disse Luna, toccando la sua veste delicata. Poi, ripensandoci -Ma non è più semplice chiederglieli in prestito? Ne ha tanti! E poi, scusa, se avete freddo perché vi spogliate? -

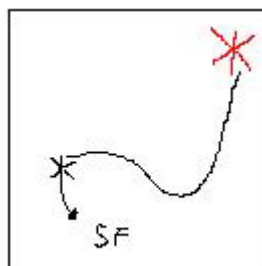
- Principessa, le cose qui vanno proprio come nel tuo Regno - disse la Gigante con un sospiro - Chi ha pochi abiti è costretto a toglierseli: questa è la legge. Ed è freddo, tanto freddo. Se me ne porterai altri, passerà ancora un po' di tempo prima che sia completamente nuda - ed emise un soffio, sgonfiandosi un pochino.

A Luna, il significato di quelle parole fu oscuro ("Che c'entra il mio Regno con queste strane Giganti?"). Fu una fortuna, perché altrimenti se ne sarebbe rattristata e sarebbe diventata una cattiva Regina.

- Aiutami, Principessa, aiutami - concluse quella povera creatura.

- Ci proverò! - si risolse Luna, alzandosi sulle punte dei piedi.

Tutto sommato il giocattolaio non pareva passarsela tanto male e di una giacca in più o in meno non si sarebbe neppure accorto. Raccolse una pelliccia da terra per ripararsi dal freddo e, per non dimenticare la strada, segnò il posto sulla mappa con una stellina un po' cicciottella. Così:



Quindi, partì di buona lena per quella che credeva essere la strada percorsa all'andata.

Per fortuna il sentiero per il bosco era tutto in discesa, cosicché il cammino non fu troppo duro. Luna era di buon umore, perché sentiva di aver trovato un'amica e sperava che anche la soluzione del suo problema si sarebbe presto avvicinata. Ammasso era un compagno divertente, anche se un po' fifone, e ora che aveva acquisito un po' di familiarità con il bosco se ne correva in tutte le direzioni, libero e felice.

Cammina cammina, corri corri, saltella saltella i nostri eroi arrivano finalmente alla pianura: be', in una pianura, perché, a guardar bene, non era affatto la stessa da cui erano passati all'andata.

- Bene bene: caro Ammasso, abbiamo scoperto che la strada in salita e la strada in discesa a volte non sono la stessa strada -

- Bau? - chiese Ammasso.

- Ci sono due possibilità: o gli antichi filosofi avevano torto oppure abbiamo sbagliato all'incrocio -

Mentre discutono di questi principi topologici, un lampo illumina la pianura, si sente un tuono altissimo, si alza un vento forte alle loro spalle e, guardando in alto appena prima di perdere i sensi, Luna intravede un Drago Alato che si sta preparando a un soffio infuocato: il petto teso come pelle di tamburo, quasi trasparente, ingoia aria e si espande rapidamente, come se l'animale stesse per scoppiare. E sembra che stia proprio per farlo! La principessa non sta certo a guardarlo a lungo, perché, un po' per il lampo, un po' per il tuono, un po' per il vento, un po' per le fiamme, insomma per la gran fifa, perde i sensi e si affloscia sull'erba, mentre Ammasso vola via e di lui non c'è più traccia.

Il primo sogno di Luna

Quando Luna riprese coscienza non riconobbe il posto dove si trovava. Era una pianura, è vero, ma per niente simile a quella in cui aveva giocato con Ammasso fino

a poco prima. Se Luna fosse stata su un ghiacciaio, dopo il tramonto del sole, oppure al Polo Nord, o anche al Polo Sud, avrebbe potuto pensare:

“Ehi! Ma qui sembra di essere su un ghiacciaio, proprio dopo il tramonto del sole!!”

Ma la nostra principessina non aveva fatto a tempo a salire su un ghiacciaio, anzi: non aveva neppure mai visto la neve. Perché, nonostante fosse grande, aveva vissuto solo cinque anni! Quindi pensò: “Che peccato non essere mai stata su un ghiacciaio!” e si diresse verso l’orizzonte da dove proveniva una luce pallida e blu.

E Ammasso? Luna neppure si ricordava di lui, e poi, con tutto quel blu, chissà se si sarebbe distinto.

Dopo settemilatrentadue passi (Luna li contò uno a uno, perché si annoiava: non c’erano uccellini, nè alberi, nè suoni, nè odori) Luna giunse all’orizzonte, che era un prato di erba celeste. C’era un po’ di vento, ma le foglie d’erba non si muovevano di un centimetro e, a dirla tutta, neanche l’aria si muoveva:

“Ohi ohi” fece Luna “Cos’è mai questo vento?”

“Il Tempo” disse l’orizzonte con una voce che risuonò fin dentro le narici della principessa.

Ormai la nostra eroina non si meravigliava più di niente, tante ne aveva passate:

“Chi sei?” chiese tutta calma.

Ma nessuno rispose più. Il silenzio cadde sulla distesa celeste e il cielo parve a Luna un immenso specchio, tanto che a guardar giù o su era la stessa cosa. Poi cielo e terra si fecero vicini, schiacciarono lo spazio e lo compressero, finché persino la luce se ne dovette fuggire con un lampo improvvisò che accecò la nostra bambina.

Il secondo sogno di Luna

Quando Luna riprese coscienza non riconobbe il posto dove si trovava. Era pur sempre una pianura, è vero, ma ancora più sacerdotale di quella in cui era arrivata poco prima: non c’era né erba celeste né quello strano vento che scuoteva l’aria. In

alto non c'era neppure il cielo, mentre il suolo era nudo e trasparente, tanto che la principessa poteva guardarci dentro. Sembrava di volare.

“Guardiamo un po' ” pensò Luna. E vide, intrappolate nel terreno cristallino, tante piccole luci, serenamente brillanti.

“Guardiamo meglio”, si disse Luna. E vide che le piccole luci erano racchiuse in diamanti, incastonati nelle viscere di quella roccia invisibile. Diamanti piccoli e diamanti grossi, alcuni fiammeggianti, altri quasi spenti; alcuni blu, altri più rossi e fiochi, in un arcobaleno silenzioso bello da togliere il fiato.

“Oh, se potessi averne uno!” sussurrò Luna.

E pian piano un'armonia di mille colori si leva dal silenzio. Ci vuole un po' prima che Luna riesca a distinguere le parole così sovrapposte e quando inizia a capire, assiste a questo dialogo.

- Deve essere un po' sorda - dice una vocetta celestina e squillante.

- Non essere sciocca. è la bimba che aspettavamo - la rimprovera una voce rossa, debole debole.

- Chi siete? Dove siete? - urla Luna.

E la voce squillante - Siamo le Nane, che diamine! E siamo proprio sotto di te! -

- Ti possiamo aiutare - promette una vocina verde come un pisello.

- Oh sì, vi prego! -

- Ti faremo incontrare la bambina che eri...poi ci pensiamo noi. - Questo lo dice una testolina color carota che ricorda a Luna un aquilone di quando era piccola.

- Grazie Nanette mie, grazie! -

- Ascoltaci ora: mettiti a sedere comoda e aspetta. Una di noi è quasi pronta ad aiutarti. Le occorrono solo poche altre piume di Gigante Rossa e vedrai ... -

- Ve le do io, ve le do io - salta su Luna, tutta contenta ed eccitata, ricordandosi della pelliccia che aveva indossato. - Ecco - dice - Provate con questa - E tende l'abito verso una luce proprio sotto di lei.

- Può andare? - chiede la carota.

- Proviamo! - trilla il pisello.

- Siedi ora e sii paziente - fa l'arcobaleno - Se avremo successo, si leverà un gran vento e tu dovrai camminargli contro: tanti passi quanti anni vuoi tornare indietro. E non illuderti: non è facile come sembra. Non ti stancare mai. E non ti scoraggiare: pensa a un solo passo alla volta, non a tutti insieme! Infine, siediti e aspetta che la tempesta cessi

Dopo queste parole le voci tornarono a confondersi l'una con l'altra e Luna si accovacciò su quella terra di cui vedeva le interiora, un po' inquieta, bisogna riconoscerlo (insomma, era un momento importante!).

Aspetta un'ora, aspetta due ore, guardando in basso la principessa vede uno strano fermento: una Nana era addobbata come lo sono i buffoni nelle feste del Regno. Quella Nana aveva addosso tantissime penne di Gigante e, aggiungi una piuma qui, aggiungi una piuma là, diventava sempre più elettrizzata: si muoveva scuotendosi e ballando, come in un rito propiziatorio, sempre più agitata e incontenibile. Luna era sinceramente frastornata e volle voltarsi da un'altra parte per non sentirsi male.

Fu proprio una fortuna: in quell'istante un lampo tanto intenso da non potersi raccontare scaturì dalla Nana ballerina e parve incendiare terra, cielo e tutti i posti bui che il creato può contenere (Luna rifletté che se gli scienziati del Regno conoscessero un rito del genere sarebbe del tutto impossibile vedere le stelle, la notte).

Poi il vento si fece turbinoso e incerto sulla direzione da prendere; infine distese le ali e si buttò a rotta di collo proprio in direzione di Luna. La principessa, sorpresa ed emozionata, si era appena alzata e aveva appena levato il piede per il primo passo che una folata fortissima la fece rotolare indietro: per uno, due, dieci, quaranta passi!

Luna si sentì stanca e disperata e insultata tutto insieme:

“Non posso buttar via tutto così! Non posso!” E raccolse le forze che le rimanevano, almeno per non farsi travolgere del tutto. Si chinò contro l'aria spazzata dal tempo, chiudendo gli occhi, annaspando con le mani, quasi cercasse di farsi largo fra gli anni che le erano stati sbattuti addosso. E in questo momento drammatico, stranamente, ricordò la Gigante triste che aveva conosciuto e se ne sentì compagna e

amica e questo pensiero accrebbe le sue forze, come se non stesse combattendo per sé soltanto, come se non fosse sola a lottare contro il tempo, come se fossero due, dieci, cento sorelle unite nello sforzo.

Ma il vento era più forte di tutte loro e non restituiva un solo giorno di quanti se n'era rubati con l'assalto iniziale. Luna non andava né avanti né indietro e già le sue gambe di vecchia stavano per cedere, quando

- Bau! - fece il tempo.

Anzi, non era il tempo! Era Ammasso!

- Ammasso!- gridò la vecchia principessa.

- Bau! Stringiti forte a me! - abbaiò il cagnetto.

Luna catturò il collare di silicati - Vai, presto!- urlò, per niente sicura delle proprie forze e di quelle del cagnolino.

Uno, dieci, venti passi: Ammasso non sembrava nemmeno un po' stanco.

Trenta, trentacinque, quaranta passi.

- Ancora quindici, ti prego! - e con uno sforzo finale che sorprese l'Autore stesso, Ammasso si trascinò per altri quindici passi: stavolta il cagnetto blu era diventato rosso dalla fatica.

Il vento cessò d'improvviso e i nostri eroi caddero a terra stremati, tanto stanchi da non essere nemmeno contenti.

La conclusione

Oggi è una giornata bella e particolare, nel regno di NeroScudo.

La principessina Lucia, che tutti chiamano Luna per quel suo curioso vezzo di starsene sveglia a guardare il cielo, la notte, oggi compie cinque anni. In questo momento sta dormendo nel suo lettino, una mano sotto la guancia, l'altra sotto il cuscino. "Sarebbe bello" sogna "avere un retino per catturare le stelle".

La madre, l'amata Regina, ha scelto un regalo strano e prezioso per la sua unica bambina: un'invenzione recente dei Maghi del Regno, un'asticciola colorata con una piuma dalle meravigliose sfumature rosse a una estremità e una punta d'oro all'altra, da tuffare in un liquido nero per tracciare linee e cerchi.

Il Re ha tentato di farle capire che Luna è ancora troppo piccola per apprezzare un dono del genere, ma la madre non ha voluto sentire ragioni: quello doveva essere il regalo per il compleanno della figlia!

Se ci pensasse, oltre l'irritazione che prova verso suo marito per averla contraddetta, non saprebbe dire neppure lei perché si sia intestardita tanto; davvero non ne sa il perché: in fondo, però, sente che quello è il regalo giusto per chi ama le stelle.