

Il teatro fra scienza e fantascienza

Giuseppe O. Longo

Sommario

Dopo alcune considerazioni sul rapporto tra scienza e teatro, in cui si rilevano i pregi, ma anche i limiti e le difficoltà della comunicazione della scienza attraverso la scena, si prendono in esame due drammi: Minnie la candida di Massimo Bontempelli (1927) e R.U.R. di Karel Čapek (1920), analizzandoli e mettendone in luce i numerosi aspetti che anticipano temi, attuazioni e problemi attuali.

Abstract

The relationship between science and theatre is scrutinized, and attention is drawn both to the advantages and the limits and difficulties of communicating scientific concepts via the stage. Two pieces are then analyzed: Minnie la candida (The ingenuous Minnie), by Massimo Bontempelli (1927) and Rossum's Universal Robots, R.U.R., by Karel Čapek (1920). In many respects both works foreshadow themes, implementations and problems of our contemporary society.

Keywords: Science and science fiction, science and theatre, Bontempelli, Čapek, robot.

1. Introduzione

Oggi si riscontra un'attenzione senza precedenti verso la scienza e la tecnologia, anche in paesi come l'Italia che, pur avendo una tradizione tecnoscientifica di prim'ordine, finora hanno di massima preferito rivolgere i propri interessi culturali alle arti e alle lettere. Le cose tuttavia stanno cambiando e segno di questo mutamento è anche l'impegno profuso nella comunicazione della scienza, che si esplica nelle forme tradizionali (articoli, libri, filmati, trasmissioni radio e televisive), ma anche, sia pure con minor frequenza, attraverso opere teatrali.

Sorge naturale la domanda se il teatro possa costituire un mezzo adatto alla divulgazione. La questione s'inquadra nel problema più generale di una possibile ricomposizione delle "due culture" [1], ma per il teatro, più che per altre forme di comunicazione scientifica, bisogna sottrarsi a due rischi opposti: da una parte si deve evitare di cadere nel didascalico, dall'altra di indulgere al bozzettismo pressapochistico. In altre parole, se si tenta di portare sulla scena concetti e teorie, facendoli magari impersonare dagli attori, con tutti i tecnicismi e la meticolosità che la scienza richiede, si rischia di annoiare il pubblico senza tuttavia poter conseguire la precisione e il rigore di una lezione o di un trattato. Se, viceversa, volendo catturare l'attenzione degli spettatori, si semplifica troppo e si ricorre a metafore inappropriate, si possono creare equivoci e fraintendimenti. La scienza e la tecnologia si fanno primariamente nei laboratori, negli studi e nei dibattiti tra esperti, dove le difficoltà vengono affrontate a viso aperto: fornire della scienza una visione edulcorata o peggio ancora macchiettistica è scorretto, ma non si può neppure trasformare il palcoscenico in un laboratorio o in un'aula universitaria.

2. La scienza va a teatro

Da queste brevi riflessioni si potrebbe concludere che il teatro non fosse un mezzo adatto a trasmettere la scienza o a destare interesse per la ricerca scientifica, ma non è così: credo anzi che il teatro possa far molto per diffondere l'interesse per le discipline scientifiche, ma in modo direi indiretto, cioè concentrandosi sugli scienziati, mettendo in scena le loro vicende, l'entusiasmo della scoperta, le delusioni e le speranze. Insomma il teatro dovrebbe portare in primo piano ciò che vi è di profondamente umano nell'impresa scientifica, ed è allora che può avere esiti molto interessanti e può conquistare il pubblico, il quale sentirebbe gli scienziati vicini a sé: è di te che si parla, spettatore. Il microcosmo del teatro sarebbe così uno specchio del macrocosmo della vita.

Bisogna soprattutto evitare di dar veste di personaggi ai concetti matematici, alle particelle elementari, agli elementi chimici o alla circolazione sanguigna. So che alcuni si sforzano di drammatizzare la scienza proprio in questo modo, ma secondo me non è la strada giusta. La scienza è fatta dagli umani, che vivono in un determinato contesto socioculturale e politico, e anche le discipline più astratte, come la matematica, hanno carattere sociale e culturale. È vero che la loro sistemazione, che prescinde dallo sviluppo storico, dà l'impressione di assolutezza e di impassibilità, ma nel loro farsi tutte le scienze sono soggette a vicende alterne, alle passioni e alle vicissitudini umane. Quando si fa ricerca non si può non riconoscere che razionalità ed emozione sono strettamente intrecciate, ed è su questo nodo che ci si deve concentrare.¹

Ecco, a me preme mettere in scena questo groviglio inestricabile di passione e di logica: ho scritto quattro drammi, dedicati a Lucrezio, Pascal, Babbage e

¹ Inoltre è importante evitare di fornire della scienza un'immagine unitaria, neutrale, priva di conflitti: la scienza è basata su valori e obiettivi spesso non dichiarati, ma presenti e spesso contraddittori, tendenziosi e tutt'altro che neutri, e rispecchia interessi economici e politici che non vanno sottaciuti. Il teatro dovrebbe anche svelare questi retroscena.

Einstein,² in ciascuno dei quali ho dato voce allo scienziato considerato in primo luogo come essere umano, una creatura che si pone le domande fondamentali sul *sensu* della realtà e della vita e che cerca di trovare questo senso attraverso la ricerca scientifica, ma mettendo in gioco tutte le sue altre facoltà, quelle del cuore oltre che della mente. Credo che l'uomo sia una creatura della narrazione: dalla nascita alla morte ciascuno di noi non fa altro che narrare, narrarsi e farsi narrare delle storie, attraverso le quali interpreta il mondo e sé stesso, cercando di dar senso a quanto lo circonda e a quanto ha dentro di sé. Nella mia attività narrativa ho tentato di rispecchiare questo legame tra senso e narrazione, legame cui ho anche dedicato un saggio [3].

Sì, credo che ciascuno di noi umani cerchi, in modo consapevole o inconsapevole, il senso della vita, e come ho detto lo fa soprattutto attraverso le storie. Anche coloro, e sono molti, che ritengono la vita priva di senso e frutto di un cieco avvicinarsi di caso e di necessità, anche costoro si pongono il problema del senso, magari per risolverlo in negativo. Il fatto stesso che ciascuna vita termini con la morte pone con insistenza la domanda di senso, che non può essere elusa. Ho affrontato questo nodo attraverso la scrittura, cioè attraverso le storie, da una parte narrate dall'altra rappresentate. Alcuni miei drammi derivano da racconti scritti in precedenza, ma poiché la scrittura narrativa è molto diversa da quella teatrale, nel passaggio ho dovuto operare una profonda rielaborazione. Rispetto alla fonte narrativa, al racconto, il dramma assume una connotazione sua propria: i personaggi risaltano di più e inevitabilmente anche i temi sono trasfigurati e sbalzati in modo direi, appunto, più drammatico. I racconti suggeriscono, e lasciano molto spazio al lettore; il dramma invece rappresenta in modo più esauriente: rispetto al lettore, lo spettatore ha meno libertà ma forse subisce più incanto. La differenza, in definitiva, è data dalla presenza degli attori, cioè di esseri umani, con il loro corpo, viso, occhi, atteggiamenti, posture, voci, espressioni, silenzi.

3. I temi fondamentali

Alcuni temi hanno un valore e una pregnanza universali, che attraversano tutta la vita e tutta la scrittura teatrale o narrativa, che siano affrontati esplicitamente o che restino incombenti sullo sfondo. Uno di questi temi universali è il *dolore*, che tutti i viventi provano come contropartita straziante dell'esistenza corporea e mentale. E anche le creature artificiali che sempre più numerose affollano il nostro mondo sembrano destinate prima o poi a provare dolore, aumentando la quota di sofferenza che già tormenta il mondo. Nei due drammi di cui parlerò in seguito, di Bontempelli e di Čapek, il dolore ha una parte essenziale, come nella mia opera.

Ma il dolore non è l'unico tema forte della mia ricerca letteraria: altri ve ne sono, benché siano tutti legati al dolore, in modo più o meno diretto. Per esempio la *malattia*, che mi affascina come tutto ciò che esula dalla normalità e che sembra contenere un frammento di illuminazione nei confronti del senso. Si capiscono molte cose, attraverso la malattia, la patologia, la deformità. Un altro tema,

² Contenuti nel volume *La scienza va a teatro* [2].

anch'esso legato al dolore, è il sesso, che torna ossessivamente, appunto, in molte mie pagine, come chiave o grimaldello potenziale per uscire da sé e tendere all'altro. Anche il sesso sembra costituire dunque un elemento di ricerca del senso, una lente per speculare sulla vita e sulla realtà. Nei miei racconti e romanzi il sesso non è quasi mai sereno, anzi è tormentoso, perché il tentativo di aprire con esso la porta del senso si rivela fallimentare, ed è per questo che non ci accontentiamo mai e vogliamo ripeterne all'infinito l'esperienza. Dolore, malattia, sesso: tutti temi legati al *corpo*, perché il corpo è ciò che ci costituisce. Nasciamo, godiamo, soffriamo e moriamo nel corpo, con il corpo e attraverso il corpo. Se dovessi dire che cosa, in estrema sintesi, caratterizza la mia narrativa e il mio teatro direi: il corpo. Anche se, devo precisare, non sono un materialista: per me il corpo è anche la sede dell'intelligenza, della memoria, è la teca delle nostre esperienze, il supporto e il deposito delle nostre narrazioni.

È difficile, e sostanzialmente improprio, cercare di ridurre a un solo termine la complessità di cui il corpo è emblema e sigillo. La ricerca linguistica, l'indagine psicologica, l'argomentazione, l'espressione artistica: sono tutti aspetti che, se sono legati al corpo nella sua accezione ordinaria, materiale, sono anche elementi di trascendenza rispetto ad esso. In fondo ciascuno di noi è un'unità inscindibile di corpo e di mente, direi una sorta di "mentecorpo" o addirittura di "animacorpo". Siamo destinati a percorrere il vertiginoso sentiero che sta fra questi due aspetti: a volte cerchiamo di buttarci da una parte e subito siamo rimbalzati dall'altra. È da questo tormento, da questa *condizione umana*, che nasce la domanda di senso, quindi la letteratura, la poesia, il teatro, ma anche la filosofia, la scienza, insomma lo spasimo di essere umani e di volerlo esprimere.

E poiché la scienza è un'impresa radicata nel tempo, nello spazio e nella società, è anche importante indagare i rapporti tra scienza e politica, tra scienza e potere, che possono essere rappresentati a teatro con grande efficacia. La scienza, e soprattutto la tecnica, sono anche imprese sociali, quindi s'intrecciano fortemente non soltanto con la psicologia e con i sentimenti individuali, ma anche con la psicologia delle masse, il sentire collettivo, lo spirito dei tempi. Per esempio nel mio dramma *Farm Hall 45*,³ faccio pronunciare a Werner Heisenberg queste parole:

Ho ripetuto tante volte tra me e me la nostra... la sua versione... che ho finito col crederci, ma non so più se corrisponda alla verità... come potrei ricostruire la storia dei moti della mia anima? chi può vedere dentro di sé fino in fondo senza ingannarsi, in buona fede, sotto strati e strati di verità inconciliabili e contorte? chi può sottrarsi allo schermo dell'opportunismo?... il mio pensiero è deformato, non lo rintraccio più, e allora debbo adottare un pensiero e un desiderio che mi siano utili... è una viltà, lo so, com'è una viltà che lo scienziato si nasconde dietro il paravento della ricerca della verità quando invece lavora per il potente di turno... da Archimede in poi gli scienziati hanno sempre lavorato al servizio dei regimi e se non dei dittatori certo dell'economia...

Nel seguito prenderò in esame due drammi, uno di Bontempelli, l'altro di Čapek. Il legame tra tecnoscienza e potere è presente soprattutto nel dramma di Karel Čapek, molto meno in quello di Bontempelli, dove predomina la tormentata

³ *Contenuto in La scienza va a teatro [2].*

psicologia della giovane Minnie. A proposito di queste due opere ci si può domandare se si tratti di “teatro scienza” o “teatro fantascienza”. Per l’epoca in cui furono scritti, gli anni 1920, non c’è dubbio che si trattava di fantascienza, e ciò vale soprattutto per *R.U.R.*: i robot nel senso attuale del termine erano di là da venire, così come i replicanti *ante litteram* di *Minnie la candida*, che non esistono neppure oggi e di cui peraltro l’autore non ci fornisce molti particolari. Ma rivisitate nel contesto attuale il sapore fantastico delle due opere si attenua parecchio: i temi e i problemi affrontati da Čapek sono di scottante attualità, e i suoi robot, *mutatis mutandis*, sono ormai protagonisti della ricerca, delle applicazioni e delle ricadute socioculturali. Per quanto riguarda Bontempelli, il suo interesse, come si è detto, era più psicologico che tecnico, ma ciò non toglie che il suo dramma abbia prefigurato una produzione fantascientifica, letteraria e cinematografica, che sembra sempre sul punto di riversarsi nelle attuazioni di una tecnoscienza che non cessa di stupirci.

4. Minnie la candida di Bontempelli

Nel dicembre del 1928 va in scena a Torino il dramma *Minnie la candida* di Massimo Bontempelli, esempio perfetto di quel “realismo magico” che lo scrittore così riassume:

L'immaginazione non è il fiorire dell'arbitrario, e molto meno dell'impreciso. Precisione realistica di contorni, solidità di materia ben poggiata sul suolo e intorno come un'atmosfera di magia che faccia sentire, attraverso un'inquietudine intensa, quasi un'altra dimensione in cui la nostra vita si proietta

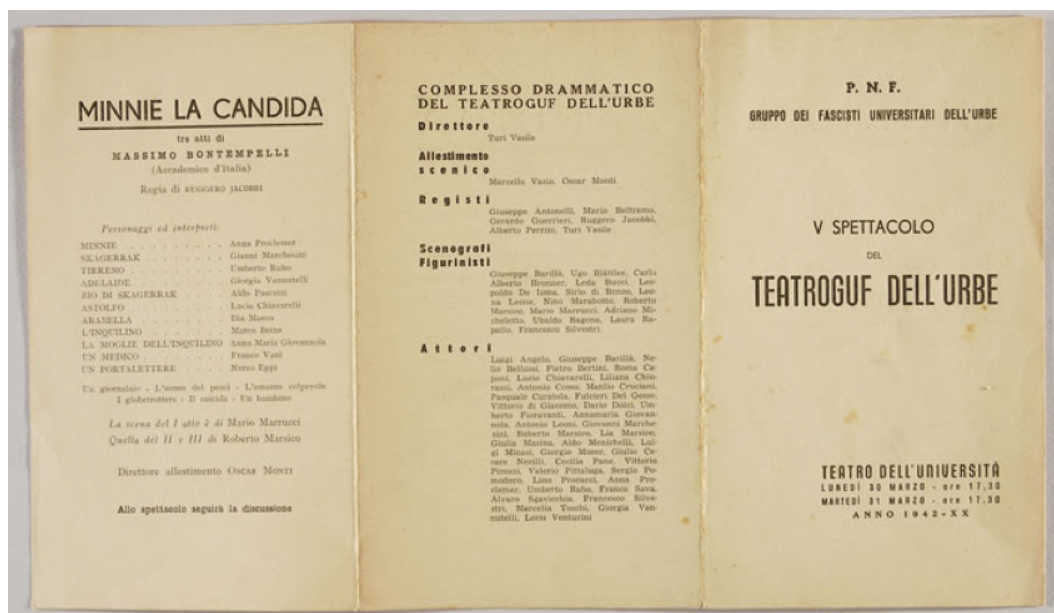


Figura 1
Programma di sala della rappresentazione di *Minnie la candida* a Roma, Teatro GUF dell'Urbe, 30 e 31 marzo 1942

Insomma, il realismo magico apparecchia visioni precise, in cui tutto è così chiaro da tramutarsi nell'inspiegabile: non vi è nulla da capire, tanto che, paradossalmente, non se ne capisce l'essenziale, e si resta smarriti e pensosi, immersi in un lucido stupore. Rompendo con il verismo e con il realismo, figli del positivismo, Bontempelli cerca, oltre l'apparenza tranquillizzante della quotidianità e dei personaggi tradizionali, qualcosa di profondo e inquietante, che può scaturire repentino, intorbidando la serena immagine del reale. Non si tratta di cercare nel soprannaturale, ma nell'ultranaturale, come se gli specchi riflettessero sì il volto familiare delle cose e delle persone, ma anche un di più, un eccesso emozionante, a volte sconvolgente, al limite del minaccioso, quello che Jentsch e Freud hanno chiamato "perturbante" [5]. L'irruzione dell'assurdo nella realtà quotidiana si oppone alle pretese totalizzanti della razionalità.

Tratto da un racconto dal titolo *Giovine anima credula*, scritto dallo stesso Bontempelli a Parigi nel 1924 per il "Corriere della sera", e influenzato a sua volta dal dramma *R.U.R. (Rossum's Universal Robots, 1920)* di Karel Čapek, rappresentato con successo quello stesso anno nella capitale francese, il dramma *Minnie la candida* [4]⁴ fu composto tra il 1925 e il 1927 su sollecitazione dell'amico Luigi Pirandello. Si tratta di un'opera – per l'epoca – surreale, e tuttavia credibile, com'è proprio del realismo magico, che si svolge in un'atmosfera sempre oscillante tra l'incubo e il gioco.

Se in passato questa straordinaria *pièce* poteva essere intesa come una metafora satirica dell'omologazione ipocrita e perbenista della borghesia, oggi, alla luce dei progressi attuali e imminenti dell'intelligenza artificiale e della robotica, essa acquista una dimensione ulteriore, e più inquietante, collegata ai problemi tecnici e filosofici sollevati dalla presenza ormai invasiva tra noi di androidi e gineidi, perturbanti creature di un artificiale non più solo onirico ma sempre più concreto. In questo senso non si tratta più tanto di realismo magico, quanto di fantascienza o fantatecnica. D'altra parte, la fanta-tecnoscienza è uno straordinario cantiere per l'allestimento di scenari che spesso, nel corso della storia, hanno avuto (e continuano ad avere) un'attuazione reale sia pure non del tutto collimante: l'intuizione di scrittori e drammaturghi si è dimostrata spesso matrice profetica di scoperte e invenzioni decisive (Filippazzi [6]).⁵

Il dramma è ambientato in una imprecisata città italiana, dove Minnie è appena giunta con il fidanzato Skagerrak. La giovane si dichiara nata in Siberia da padre indiano e madre norvegese e si esprime in un italiano approssimativo e pittoresco, inanellando frasi basate su una logica conseguente e paradossale.

⁴ Dopo la prima rappresentazione di Torino, il dramma ebbe parecchi allestimenti, tra i quali: all'Alfieri di Torino nel 1936, al Teatro GUF dell'Università di Roma nel 1942, al Piccolo di Milano nella stagione 1980-81, al Piccolo Eliseo di Roma nella stagione 1989-90, con la regia rispettivamente di Sergio Tofano, Ruggero Jacobbi, Carlo Battistoni e Marco Parodi. Nel 1942 il musicista Riccardo Malipiero junior lo traspose in un'opera lirica che andò in scena la prima volta al Teatro Regio di Parma il 19 novembre 1942.

⁵ Un altro racconto di Bontempelli, appartenente anch'esso, come *Giovine anima credula*, alla raccolta *La donna dei miei sogni e altre avventure moderne* (1925), è *Il buon vento*, dove si parla di una polverina capace di trasformare in realtà concreta le metafore linguistiche e le immagini mentali, con esiti esilaranti. Nel romanzo *Sfera* (1987), Michael Crichton immagina la possibilità di trasformare in realtà le fobie degli umani, fantasia già proposta nel 1948 da George Orwell in *1984* con la stanza 101, nella quale si materializzano gli incubi peggiori di coloro che vi sono rinchiusi.

Trovandosi in un caffè con Tirreno, amico del fidanzato, è oggetto di uno scherzo in apparenza innocuo: di fronte a un acquario che ospita dei pesci multicolori, Tirreno la convince che non di veri animali si tratta, ma di creature artificiali indistinguibili da quelle vere.

Dall'Atto Primo

Minnie e Tirreno contemplan un acquario dove guizzano pesci meravigliosi.

M. (*è corsa alla vasca*) Oh, cari cari. Dio (*giunge le mani*) quanto sono belli. Ma guardate signor Tirreno, questi pesci: sono splendidi.

T. (*la raggiunge, e guarda i pesci con aria di conoscitore*) Sì, sono molto ben fatti.

M. Che modo di parlare. "Ben fatti" si dice delle cose che si fanno con le mani, come un tavolino, o i vestiti delle sarte, o i quadri, le poesie...

T. Ho detto che quei pesci sono ben fatti, appunto perché sono pesci finti.

M. (*spalanca gli occhi in faccia a Tirreno, poi ai pesci, poi ancora a Tirreno, e di nuovo giunge le mani*) Davvero?

T. (*seriissimo*) Finti.

Rientra Skagerrak.

M. (*correndo a lui, lo trascina*) Oh, Skager, vieni vieni a vedere questi pesci.

T. Minnie credeva che fossero veri.

S. Che fossero?...

T. Non s'era accorta che sono pesci finti, pesci elettrici.

S. Ma certo. Non ne avevi mai visti? Sono fatti magnificamente. A non saperlo, sembrano veri.

M. Anche a saperlo... Peccato.

Questo scherzo, basato sull'uso improprio del participio 'fatto' per i pesci, a tutta prima sembra innocuo, anche se un po' infantile, ma Tirreno e Skagerrak, che gli tiene bordone, non hanno fatto i conti con la credulità di Minnie, la quale, turbata dalla rivelazione, non cessa di tormentarsi. Così Tirreno insiste:

T. E poi... hanno fatto degli uomini.

M. Mamma mia.

T. Ne hanno fatto dodici: sei uomini e sei donne.

M. Per carità. Com'erano?

T. Precisi, come quei pesci.

M. Uomini come pesci?

T. Precisi, vi dico, come voi e come io.

M. Dove sono?

T. Ah non si sa. Ecco perché questa faccenda deve restare segreta. Dopo pochi giorni che li avevano fatti, loro sono scappati via dal laboratorio. Li hanno cercati dappertutto. Inutilmente. Sono in giro... in giro... chi sa dove?

M. Ma erano vestiti?

T. Certo.

M. Quando è stato?

T. Oh, sono due o tre anni.

M. Dove?

T. Qui, qui. Forse qualcuno è partito. Erano perfetti. Impossibile distinguerli dagli uomini e dalle donne vere. Pensate, Minnie: forse qualche volta ne abbiamo incontrato uno, senza saperlo. Forse qualche volta un vostro vicino, in trattoria, o in treno, vi ha guardata...

M. No no, ho paura. Non potrò più uscire di casa. Li debbono, li debbono trovare. Perché non li cercano? Loro lo diranno, lo debbono dire, loro che sono finti.

T. Loro? Ma non lo sanno, naturalmente. Loro credono di essere veri.

M. (*terribilmente colpita*) Credono... credono... loro... È terribile.



Figura 2
Massimo Bontempelli

Il turbamento di Minnie non sfugge al fidanzato e a Tirreno, che cerca di rimediare, ma invano: la ragazza è sconvolta.

Qui Bontempelli tocca profeticamente alcuni temi di cui si occupano oggi i filosofi della tecnica. In primo luogo la fabbricazione di artefatti a immagine e somiglianza dei viventi: questa aspirazione, che nei secoli si è tradotta nella costruzione degli automi, oggi, grazie alle tecnologie più avanzate, si è evoluta nell'allestimento di robot umanoidi sempre più simili agli umani, per forma, funzioni e capacità. Come conseguenza, la differenza tra naturale e artificiale risulta sempre più sfumata, anzi, come aveva preconizzato Pierre Teilhard de Chardin negli anni 1950, tutto il naturale si sta trasformando in artificiale.⁶

Minnie comincia a temere che alcune delle persone che si vedono per strada siano uomini e donne artificiali, ne è addirittura terrorizzata e vuole che la porta di casa resti sempre chiusa per paura che entrino. Nonostante le rassicurazioni di Skagerrak e di Tirreno, la giovane è convinta che quanto le hanno raccontato sui pesci finti e sulle persone finte sia vero e ne ha conferma dallo sguardo invetriato che crede di aver sorpreso in alcuni passanti:

Dall'Atto Secondo

M. (*ansiosissima*) Credo averli visti, tre, giù, lì, camminavano, mi hanno guardata, allora scappavo, quando sulla porta mi ero voltata camminavano essi ancora, a quel modo, tutti, a me guardavano.

S. Chi? Dove sono andati? Che ti hanno fatto? (*Con un movimento verso l'uscita*)

T. Chi erano?

M. Niente fatto niente, solo guardavano, con quegli occhi tutti uguali, di vetro forse: erano certo certo, di quelli là, di quelli finti, gli uomini fabbricati. Si capiva come guardano.

Non solo: Minnie comincia a credere di essere lei stessa una donna artificiale che non sa di esserlo ed è sconvolta da questo pensiero, tanto che alla fine, incapace di resistere al terrore che le provoca questo sospetto, elude la sorveglianza degli altri e si precipita dalla finestra, morendo. Potenza delle cose che non sono vere, ma che, credute vere, hanno effetti ben concreti e a volta terribili.

⁶ Nel 1955 Teilhard de Chardin scrive che "Il fine della Natura è la fine della Natura". Inoltre: "L'umanità si è per troppo tempo limitata all'empirismo docile e alla rassegnazione paziente. È giunta l'ora di dominare la Natura, d'inaugurare una fase nuova, nel corso della quale l'intelligenza si rivolgerà contro l'Universo dal quale è nata per correggerlo, rinnovarlo, fargli rendere sino in fondo tutto ciò che può fornire alla sua porzione cosciente come accrescimento di felicità e attività." Teilhard si oppone a chi difende "il miraggio dell'istinto e della pretesa infallibilità della Natura." La sua preveggenza si protende verso l'immagine di "una rete di comunicazioni radiofoniche e televisive, che, forse anticipando una sintonizzazione diretta dei cervelli mediante le forze ancora misteriose della telepatia, ci correlano già tutti, attualmente, in una specie di co-coscienza 'eterizzata'." [7]

Le domande che il dramma suscita ruotano intorno alla definizione di persona.⁷ Fornire definizioni esaurienti e precise al di fuori dei domini formali, come la matematica o i giochi, è molto difficile, soprattutto nell'ambito dei prodotti della natura, dove le eccezioni sono frequenti e mettono in forse ogni tentativo di completezza.⁸ Ci si può domandare quanto sia possibile sottrarre di attributi e organi, qualità intellettuali e caratteristiche d'ogni genere a una persona senza che essa cessi di essere tale, e, viceversa, quanto si debba aggiungere a un artefatto, per esempio un robot o un personoide, per poter dire a un certo punto di avere di fronte una persona. È il problema delle manipolazioni del corpomente di una persona suggerite dalla costruzione del post-umano: è lecito manipolare tutte le sue caratteristiche, oppure ve n'è qualcuna che non è lecito manipolare pena la trasformazione della persona in qualcosa di diverso? [8]

Bontempelli non si sofferma tanto sugli esseri artificiali⁹ o sulla differenza tra esseri naturali ed esseri artificiali: è più interessato al dramma psicologico della protagonista, la quale, partendo da premesse vere solo per lei, compie un gesto irrevocabile, al quale è condotta dalla sua ingenuità e dal suo candore, cioè dalla fiducia incondizionata che ella accorda agli altri, confidando nella loro onestà e buona fede. Il suicidio avviene al culmine di uno sconvolgimento interiore che non lascia più il minimo spazio alle venature umoristiche del primo atto.

Minnie la candida è considerata il capolavoro teatrale di Bontempelli, ma all'inizio fu oggetto di critiche, che furono occasione per un pronunciamento pro o contro il programma culturale incarnato nella rivista *900. Cahiers de France et d'Italie* (vedi riquadro 1). Come sottolinea Luca Somigli,¹⁰ pur riconoscendo al futurismo una parte essenziale nello smantellamento delle convenzioni letterarie dell'Ottocento e in particolare del realismo mimetico, il nostro riteneva che fosse giunto il momento di chiudere una sterile rivoluzione permanente per ricostruire ciò che il futurismo aveva dichiarato di voler distruggere. Bisognava articolare nuovi miti, narrazioni che fondessero precisione realistica e atmosfera magica. Non sfugge l'attualità di questo programma, che oggi prelude alla rinascita, da parte della tecnologia più avanzata, di miti che si credevano estinti: l'onniscienza, l'onnipotenza e l'immortalità (vedi Longo [9]).

⁷ Sulla confusione e distinzione tra uomo e umanoide e sul problema ontologico della definizione di uomo hanno lavorato molto, oltre che i filosofi e i teologi, gli scrittori e i registi: basti ricordare i replicanti di *Blade Runner* (un film di Ridley Scott del 1982, tratto da un racconto di Philip K. Dick del 1968). *Uomini e replicanti si possono distinguere solo mediante il problematico test di Voight-Kampff*, basato sull'empatia.

⁸ Insieme con le definizioni vanno considerate le classificazioni, le quali tendono a fornire una partizione di un dominio in classi che non siano vuote, non abbiano a due a due elementi in comune ed esauriscano tutto il dominio. Ne L'idioma analitico di John Wilkins, Jorge Luis Borges (la cui tagliente razionalità sconfina spesso nel paradosso) fornisce un esempio di classificazione assurda, frutto di una logica aberrante: "... un'enciclopedia cinese che s'intitola Emporio celeste di conoscimenti benevoli. Nelle sue remote pagine è scritto che gli animali si dividono in (a) appartenenti all'Imperatore, (b) imbalsamati, (c) ammaestrati, (d) lattonzoli, (e) sirene, (f) favolosi, (g) cani randagi, (h) inclusi in questa classificazione, (i) che s'agitano come pazzi, (j) innumerevoli, (k) disegnati con un pennello finissimo di pelo di cammello, (l) eccetera, (m) che hanno rotto il vaso, (n) che da lontano sembrano mosche."

⁹ Esseri manifestamente artificiali vengono invece messi in scena, come vedremo, da Karel Čapek nel dramma *R.U.R.* e negli stessi anni da Fritz Lang nel film *Metropolis* (1927).

¹⁰ *Bollettino '900*, 2010 n. 1-2, Bontempelli drammaturgo: un profilo critico e biografico.

5. Karel Čapek e i suoi robot universali



Figura 3
Karel Čapek

Il dramma *R.U.R.*¹¹ di Čapek, pubblicato nel 1920, fu messo in scena per la prima volta al Teatro Nazionale di Praga il 25 gennaio 1921. In seguito ebbe numerose rappresentazioni e nel 1938 ne fu fatta una riduzione cinematografica.

Il dramma, che comprende un prologo e tre atti, si svolge su un'“isola remota”. All'inizio del prologo, il direttore della fabbrica R.U.R. Harry Domin sta dettando una lettera d'affari al robot Silla, quando gli viene annunciata la visita di una ragazza, che si rivela essere Helena Glory, figlia del Presidente della R.U.R. Helena manifesta interesse per la costruzione dei robot e desidera visitare la fabbrica. Domin, che comincia a nutrire per la bella ospite un'attrazione particolare, prima di farle visitare gli impianti di produzione le narra le origini dell'invenzione. Nel 1920 il filosofo Rossum scoprì una sostanza identica

alla materia vivente anche se di composizione diversa:

DOMIN: Il vecchio Rossum scrisse riguardo alla sua formula chimica: «La natura ha trovato solo un metodo di organizzare la materia vivente. C'è comunque un altro metodo più semplice, flessibile e rapido, che non è stato ancora usato dalla natura. Questo secondo processo tramite il quale la vita può essere sviluppata è stato scoperto da me oggi». Se lo immagini, signorina Glory, scrivere queste parole meravigliose riguardanti una qualche sorta di gelatina colloidale, che neanche un cane vorrebbe mangiare. Se lo immagini seduto a pensare come l'intero albero della vita poteva nascere da un vetrino da laboratorio, a come gli animali potevano evolversi da esso, cominciando da una qualche sorta di scarafaggio che finisca con l'uomo stesso. Un uomo costituito da una sostanza differente dalla nostra: deve essere stato un momento incredibilmente stupendo (...) il vecchio Rossum voleva spodestare scientificamente Dio. Era un terribile materialista ed è per questo che ha fatto tutto: per lui la questione era di provare che Dio non è necessario. Così si mise in mente di costruire delle persone come noi (...) si mise in testa di costruire il corpo umano, tutto fino all'ultima ghiandola. L'appendice, l'ombelico e tutte le cose superflue. Fino agli... organi sessuali.

Le cose cambiarono drasticamente quando Rossum fu affiancato dal figlio, dotato di una mentalità pratica e dinamica, che ebbe l'idea di semplificare l'uomo artificiale che era costato al padre dieci anni di sforzi e peraltro era vissuto solo tre giorni. Il giovane Rossum si mise a raffazzonare alla bell'e meglio una macchina lavoratrice viva e intelligente, un robot. Mise su la fabbrica per la costruzione di queste macchine ed esiliò il vecchio in un laboratorio, dove poteva pasticciare con i suoi mostri, finché un giorno lo trovarono morto. (Non

¹¹ Le citazioni dal dramma *I robot universali* di Rossum (in ceco *Rossumovi univerzální roboti*), da cui l'acronimo R.U.R., sono tratte dalla traduzione di Lucio Teini (2004) [10].

sfuggono, *mutatis mutandis*, le analogie con la vicenda di Victor Frankenstein alle prese con la costruzione della sua creatura [13].¹²

Poi il giovane Rossum si rese conto che per eseguire i loro compiti, cioè per lavorare, i robot potevano essere semplificati rispetto agli esseri umani:

DOMIN: Quando diede un'occhiata all'anatomia umana vide immediatamente che era troppo complicata e che un ingegnere poteva semplificarla. Un essere umano è qualcosa che sente la gioia, suona il violino, adora fare passeggiate e, alla fin fine, ha bisogno di tante cose che sono superflue quando ha bisogno di intessere o calcolare: un distributore di benzina non ha bisogno di ornamenti od abbellimenti, signorina Glory. E creare lavoratori artificiali è esattamente come creare distributori di benzina. La produzione dovrebbe essere il più semplice possibile ed il prodotto il migliore per la sua funzione. In pratica, quale crede che sia il miglior tipo di lavoratore? È quello più economico: quello che ha il minor numero di bisogni. Il giovane Rossum inventò un lavoratore con il minor numero di necessità, ma per farlo ha dovuto semplificarlo. Ha eliminato tutto quello non strettamente legato al lavoro, e facendo questo ha virtualmente eliminato l'uomo e creato il robot. Mia cara signorina Glory, i robot non sono persone: a livello meccanico sono più perfetti di quanto possiamo esserlo noi, ed hanno capacità incredibilmente sviluppate: ma non hanno anima. Oh, signorina Glory, il prodotto di un ingegnere è tecnicamente più rifinito della creazione della natura.¹³

HELENA: Infatti l'uomo è una creazione di Dio.

DOMIN: Sicuramente la peggiore: Dio non aveva alcuna nozione di tecnologia moderna.



Figura 4

Una scena del dramma R.U.R., rappresentato la prima volta il 25 gennaio 1921 al Teatro Nazionale di Praga

¹² Come si intuisce dalle parole di Domin, i robot di Čapek sono ben diversi da quelli odierni: costituiti da una sorta di materiale organico, somigliano piuttosto ai replicanti di *Blade Runner*, di aspetto indistinguibile dagli umani, come dimostra la reazione di Helena di fronte ai robot e agli uomini che incontra. D'altronde né Čapek né Bontempelli avevano idea di come si potesse fabbricare un umanoide, quindi le loro descrizioni tecniche sono di necessità molto sommarie.

¹³ In base a questo riduzionismo funzionale, economico e utilitaristico, nel robot viene eliminato tutto ciò che è superfluo rispetto al suo compito, che è molto specifico. L'uomo, al contrario, è un essere multifunzionale e la sua complessità corrisponde a, e consente, attività molteplici. La stessa differenza si osserva a proposito dell'intelligenza artificiale, che, soprattutto agli esordi, era a spettro molto limitato (si pensi ai sistemi esperti) rispetto all'intelligenza umana, il cui ampio spettro consente una molteplicità di compiti, talora a scapito della precisione. In questo Čapek dimostra un notevole intuito.

A un certo punto Domin fa entrare Silla, il (o la) robot segretaria, e invita Helena a esaminarne la pelle, i capelli, gli occhi, che appaiono del tutto umani. Silla parla, si esprime in quattro lingue diverse, tanto che Helena la ritiene una ragazza come lei. Per convincerla del contrario, Domin ordina a un altro robot, Marius, di portare Silla nella sala operatoria e di farla aprire. Helena si rende allora conto che i robot non provano nessuna emozione e non nutrono sentimenti.¹⁴ La giovane è inorridita: quando Domin le dice: “Vede, signorina Glory: i robot non tengono alla vita, non possono. Non tengono a nulla. Niente anima né istinto. L'erba ha più volontà di vita di loro”, la giovane sbotta e dichiara abominevole ciò che si fa nella fabbrica. Poco dopo entrano gli ingegneri Fabry, Gall, Hallemeier, Alquist e Busman e Helena li prende per robot. A questo punto la ragazza rivela di essere rappresentante della Lega per l'Umanità, che conta duecentomila soci e che intende aiutare i robot a vivere meglio. Anzi Helena stessa è venuta sull'isola per incitare i robot alla rivolta contro i loro padroni. Ma Domin e i suoi collaboratori la scoraggiano: nessuno ha mai fatto breccia nella mente dei robot, che non fanno attenzione a quello che vien loro detto:

DOMIN: Bene: potrà dire loro ciò che vuole. Può anche leggere loro la Bibbia, parlare di logaritmi o qualsiasi altra cosa le piaccia. Può anche parlare loro dei diritti umani.

HELENA. Oh, credevo che... che se qualcuno mostrasse loro un po' d'amore...

FABRY: Impossibile, signorina Glory: niente è più lontano dall'essere umano di un robot.

HELENA: Allora perché li avete fatti?

BUSMAN: Ah ah ah, questa è buona: perché facciamo robot?

FABRY: Per lavoro, signorina. Un robot può fare il lavoro di due uomini e mezzo. La macchina umana è inevitabilmente imperfetta, e va sostituita una volta per tutte.¹⁵

BUSMAN: Ma è troppo costoso.

FABRY: Sarebbe troppo poco efficace e non potrebbe tenere il passo con la nuova tecnologia. E poi è un grande progresso dare la vita ad una macchina: è più veloce e più conveniente. Ogni accelerazione rappresenta un progresso, signorina Glory: la natura non sa nulla dei metodi moderni di lavoro. Da un punto di vista tecnico l'infanzia è pura follia: un'insostenibile perdita di tempo.¹⁶

¹⁴ Si pensi ancora a *Blade Runner* e al test di Voight-Kampff con cui si tenta di determinare se un essere sia capace di provare empatia, cioè inclinazione a prendersi cura dei viventi. Se il test è superato l'essere è dichiarato umano.

¹⁵ Questa affermazione ricorda il titolo di un libro del filosofo tedesco Günther Anders, *L'uomo è antiquato*. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale (1956) [11]. L'autore muove dal concetto di 'vergogna prometeica' – la subalternità dell'uomo, novello Prometeo, al mondo delle macchine da lui stesso creato – per affrontare la tremenda situazione di angoscia e soggezione nella quale si trova l'umanità dopo l'esplosione della bomba atomica. La vergogna prometeica deriva dal disadattamento tra l'uomo e i suoi prodotti artificiali che, sempre più precisi ed efficienti, lo superano, facendo sì che egli si senta 'antiquato'. Oltre che perfetta, la macchina è replicabile, standardizzata, riproducibile in esemplari sempre identici: quindi possiede una specie di eternità che all'uomo è negata. Di qui una rivalità senza speranza, una gara impari, una inversione dei mezzi con i fini, di cui Anders analizza con straordinaria anticipazione tutta la portata, in particolare con riferimento alle tecniche di persuasione, soprattutto radiofoniche e televisive, che ci assediano con immagini e creazioni, sostanzialmente irreali, di fronte a cui ci troviamo passivi, incapaci di pensare e di comportarci liberamente.

¹⁶ L'imperfezione della natura rispetto alla tecnologia umana è un leitmotiv del post-umanesimo ed è anche un tema ricorrente in Teilhard de Chardin [7], che auspica una sostituzione completa del naturale con l'artificiale, di fatto sostenendo che in questo modo la creatura (l'uomo) collaborerebbe al perfezionamento della creazione.

Il colloquio tra Helena e gli ingegneri prosegue: per la ragazza i robot dovrebbero essere trattati bene e dovrebbero essere anche pagati per il lavoro che svolgono. Domin, Fabry e Hallemeier si sforzano di spiegarle che i robot non hanno bisogno di soldi, anzi nulla potrebbe renderli felici perché non hanno desideri, passioni o anima. Helena non riesce proprio a entrare nello spirito dell'impresa robotica.

HELENA: Nessun desiderio d'amore?

HALLEMEIER: Va da sé. I robot non amano nulla, neanche se stessi. La disubbidienza? Non lo so, raramente, ogni tanto.

HELENA: Cosa?

HALLEMEIER: Niente di speciale, ma occasionalmente vanno fuori di testa, in qualche modo. Qualcosa di simile all'epilessia, capisce? La chiamiamo "paralisi robotica": all'improvviso un robot si immobilizza e lascia cadere tutto ciò che ha in mano, digrignando i denti, smette di lavorare e dobbiamo smantellarlo. Evidentemente è un corto circuito dell'organismo.

DOMIN: Un difetto di fabbrica.

HELENA: No, no: è l'anima!¹⁷

FABRY: Crede che l'anima cominci con un digrignare di denti?

DOMIN: Presto metteremo fine a questo problema, signorina: il Dottor Gall sta compiendo alcuni esperimenti dai risultati promettenti.

GALL: Non proprio, Domin. Per ora sto solo lavorando a dei nervi reattivi al dolore.

HELENA: Nervi reattivi al dolore?

GALL: Sì. I robot non sentono quasi il dolore fisico. Vede, il giovane Rossum semplificò molto il sistema nervoso, e non fu una buona idea: dobbiamo introdurre la sofferenza.

HELENA: Perché... perché? Se non volete dare loro un'anima, perché allora volete dare loro il dolore? [...] Saranno più felici provando il dolore?

GALL: Al contrario. Ma saranno tecnicamente più perfetti.

HELENA: Perché non volete fornir loro un'anima?

GALL: Non è in nostro potere.

FABRY: Né nel nostro interesse.

BUSMAN: Aumenterebbero i costi di produzione. Benedetta ragazza: la bellezza del nostro prodotto è che costa poco! 120 dollari ad esemplare, completo di vestiti: dieci anni fa ne costavano diecimila. Cinque anni fa compravamo ancora i vestiti per loro, mentre oggi abbiamo il nostro reparto tessile dove produciamo cinque diversi tipi di vestiario a prezzi più vantaggiosi delle altre fabbriche.

Si affacciano dunque le valutazioni economiche più ciniche e disincantate, che eclissano ogni considerazione etica: nella gestione di un'azienda è fondamentale tener bassi i costi, in modo da incrementare i profitti. Ma questi argomenti così sordidi sfociano in una visione utopica quasi idilliaca: in poco tempo la produttività dei robot sarà tanto alta e i prezzi tanto bassi che la povertà sarà sconfitta:

¹⁷ Di anima delle macchine parla anche Marion, la protagonista del mio dramma *Il cervello nudo* (in [2]), suscitando i commenti increduli e sarcastici del giornalista Bonaldo, impegnato di solido pragmatismo. Marion è figlia del professor Arcularis, che ha costruito numerosi esemplari di *Machina Dolens*, piccoli robot così sensibili da provare dolore: in loro la sofferenza deriva dall'essere abbastanza umani da capire di non esserlo del tutto. È una manifestazione del nostro inguaribile antropocentrismo: ci poniamo un gradino sopra gli altri esseri, viventi o artificiali, i quali tutti vorrebbero e dovrebbero aspirare ad essere come noi. Ma Günther Anders rovescia la prospettiva: è l'uomo che si tormenta perché si vede inferiore alle macchine che ha costruito [11].

ALQUIST: Sì, e tutti i lavoratori del mondo saranno senza lavoro.

DOMIN: Sì, Alquist, sì, signorina Glory. Ma nei prossimi dieci anni la R.U.R. produrrà così tanto grano, così tanto vestiario, così tanto di tutto che niente avrà più valore. Tutti saranno in grado di ottenere ciò di cui hanno bisogno: non ci sarà più povertà. Sì, la gente sarà senza lavoro, ma solo perché non ci saranno più lavori da fare: vivranno solo per migliorare se stessi.

HELENA: Sarà veramente così?

DOMIN: Sarà così, non potrebbe essere altrimenti. [...] L'uomo non dovrà più distruggere la propria anima facendo un lavoro che odia. [...] Oh, Adamo, non dovrai più lavorare con sudore e ritornerai al Paradiso da dove sei stato cacciato dalla mano di Dio. Sarai libero e supremo, non avrai lavoro né bisogno di perfezionare il tuo essere: sarai il signore della creazione.

BUSMAN: Amen.

FABRY: Così sia.

Come suona attuale questo scenario! Da una parte il timore degli uomini, in preda a vecchi pregiudizi, di perdere il lavoro, quasi che lavorare fosse lo scopo della vita; dall'altra il miraggio di non dover più guadagnarsi il pane col sudore della fronte, e di potersi dedicare al miglioramento di sé stessi mediante attività ludiche, artistiche ed estetiche. Oggi alcuni economisti costruiscono scenari nei quali saranno i robot a lavorare per noi, creando sacche irredimibili e crescenti di disoccupazione e scatenando rivolte di sapore luddistico. Altri ritengono che, com'è accaduto sempre in passato, dopo un periodo di transizione anche critico, in cui i robot farebbero crescere la disoccupazione, si troverebbero altri lavori appannaggio esclusivo degli umani e la disoccupazione sarebbe riassorbita.

6. La rivolta dei robot

Il primo atto del dramma di Čapek si svolge dieci anni dopo il prologo. Helena ha sposato Domin ed è rimasta a vivere con lui nella fabbrica. Ma, consapevoli ormai di essere indispensabili agli uomini, i robot si sono ribellati e tentano di impadronirsi del potere uccidendo centinaia di migliaia di persone. Inoltre le donne sono diventate sterili e la fine dell'umanità è ormai prossima. Ecco Helena a colloquio con la sua cameriera Nana, che ha un orrore invincibile per i robot. Commentando le notizie comparse sui giornali, Nana attribuisce la sterilità alla punizione divina, scatenata dall'orgoglio degli uomini, che hanno voluto essere Dio.

È un tema antico e ricorrente. La tentazione irresistibile di imitare l'opera creatrice di Dio dev'essere punita: se l'uomo vuole sempre superarsi, nutre anche l'oscuro timore che la sua *hybris* sia castigata. Del resto questa ambivalenza è insita nella natura stessa della tecnologia, che ci libera da molte sofferenze e limitazioni ma allo stesso tempo ci impone schiavitù nuove. Questa duplicità deriva alla tecnologia dal suo inventore Prometeo, che secondo il mito era artigiano straordinario (tanto da creare l'umanità) e insieme truffatore abilissimo (tanto da rubare il fuoco agli dèi per donarlo agli uomini). Le dipendenze generate dagli strumenti tecnici espongono gli utenti a gravi rischi in caso di guasto o di malfunzionamento: che accadrebbe oggi se si guastassero gli impianti di produzione e trasporto di energia elettrica? Ciò condurrebbe al collasso della civiltà, che sull'energia elettrica ha basato gran parte delle proprie attività. Nel dramma *Il crepuscolo dei simbiotici* (in [2]) ho

descritto ciò che potrebbe accadere se dovesse crollare la Rete, che connette uomini e macchine e cose a formare una grande “creatura planetaria”[12] percorsa da flussi incessanti di informazione: una tragedia immane e un regresso della civiltà a livelli preistorici:

L'incendio del Cubo, nel 2147 [...] Tre anni di fuoco. Quando finì l'incendio, la Rete non c'era più. Erano rimasti i bunker, le rocce calcinate dell'Altopiano per miglia e miglia. La Rete era sprofondata. Forse per riscattare una sorta di peccato originale. Il crollo della Rete aveva lasciato un buco nell'animacorpo del mondo e una scia di emicranie, forse di meningiti e di leucemie. Nessuno udiva più le voci, i comandi, le istruzioni. Le parole della Rete si erano disperse nel futile mormorio di un universo a bassa intensità d'informazione. Per i dominanti la Rete era stata un alvo materno. WWW, World Wide Womb. I simbiotici cucciolavano uggolando tra i suoi umidi villi, strofinandosi lingueggiandosi titillandosi. Placentigradi fetali, embrioni struscianti nella notte limbica verso gli strati interni della mente. Le oscure caverne dell'ippocampo fosforiche di pendule stalattiti. Tra ragnatele cerebrali scintillanti come gioielli di azoto liquido. Poi, più niente. Il silenzio assiderato dell'assenza. La Rete era caduta all'indietro, in un baratro, come gli occhi di certe maschere che sembrano fissarci con orbite cave. Scotendo la maschera si ode il rumore secco degli occhi duri che rimbalzano dentro l'involucro di legno. Prima i fili della Rete avvolgevano il mondo: ora i segni che hanno lasciato sono tracce bavose secche lucenti di lumache siderali.

Torniamo a Čapek. I robot non possono generare perché, per semplificarne la costruzione, il giovane Rossum non li ha dotati degli organi della riproduzione. Ci sono i robot maschi e i robot femmina, ma solo nelle forme corporee. Per esempio il robot femmina Helena è bellissima, ma “non è buona a niente”:

GALL: Oh, Helena, robot Helena, il tuo corpo non porterà mai la vita. Non sarai mai un'amante, mai una madre. Quelle mani perfette non stringeranno mai un neonato, non vedrai mai la tua bellezza nella bellezza di tuo figlio.

HELENA (*coprendosi il volto*): Oh, basta, la prego!

GALL: A volte penso... che se divenissi viva per un momento, Helena, grideresti dall'orrore! Probabilmente mi uccideresti: me, il tuo creatore. Le tue mani assomiglierebbero a quei macchinari che danno la vita ai robot e distruggono la razza femminile. Povera Helena!¹⁸

Consci del loro potere, i robot mandano a Domin un messaggio in cui, dopo aver indicato nell'uomo il loro nemico e aver proclamato la propria superiorità evolutiva, dichiarano di voler sterminare l'umanità.

Il secondo atto contiene un dialogo molto significativo sui robot soldato, un tema che sta suscitando molte polemiche anche oggi. Come affermò Norbert Wiener, una volta uscito dalla bottiglia il genio non avrà più voglia di rientrarvi, quindi bisogna stare molto attenti a ciò che facciamo con le nostre invenzioni.

FABRY: Hmm, in questo caso... è finita, ragazzi: quei robot sono stati istruiti come soldati.

GALL: Allora noi...

DOMIN: Sì... inevitabilmente.

GALL: Ragazzi, è stato criminale per la vecchia Europa insegnare ai robot a combattere! Per l'amor di Dio, non potevano tenerci fuori dalla loro politica? È stato un crimine tirar fuori dei soldati da delle macchine.

ALQUIST: Il vero crimine è stato produrre robot, in primo luogo.

DOMIN: Cosa?

ALQUIST: Il vero crimine è stato proprio creare robot!

¹⁸ Ancora una reminiscenza di Frankenstein, il cui mostro, disconosciuto e allontanato dal suo creatore, si vendica sterminando le persone a lui più care [13].

7. L'amore tra i robot

Dunque il peccato originale è stata la costruzione dei robot. Questa affermazione urta contro un principio che sta alla base della civiltà occidentale, almeno dall'Illuminismo in poi: la conoscenza (con le sue applicazioni) è sempre un bene, l'ignoranza è un male.¹⁹ Nel terzo atto la rivolta dei robot divampa e nessuno sa come fermarla. I dirigenti della fabbrica sono disperati e si rendono conto di aver giocato con il fuoco, come apprendisti stregoni. Ma i robot hanno un tallone d'Achille: non sanno riprodursi. Alcuni loro rappresentanti implorano Alquist di rivelare loro il modo di moltiplicarsi:

ROBOT 1: Moriremo se lei non ci aiuta a moltiplicarci.

ALQUIST: Oh, andatevene! Come pensate di moltiplicarvi? Se volete vivere, accoppiatevi come gli animali!

ROBOT 3: L'uomo non ci ha dato la possibilità di accoppiarci.

ROBOT 2: Ci insegni come fare altri robot.

DAMON: Daremo la vita attraverso le macchine: costruiremo migliaia di madri potenziate. Da queste estrarremo un fiume di vita, nient'altro che vita! Nient'altro che robot!

ALQUIST: I robot non sono vita: sono macchine.

ROBOT 2: Noi eravamo macchine, signore, ma dall'orrore e dalla sofferenza siamo diventati...

ALQUIST: Cosa?

ROBOT 2: Siamo diventati esseri con un'anima.

ROBOT 3: Qualcosa ci è nato dentro. Ci sono momenti in cui qualcosa si muove dentro di noi: i pensieri che ci vengono non nascono da noi.

ROBOT 1: Ci ascolti! La gente è nostra genitrice: la voce che grida che lei vuole vivere, la voce che si lamenta, che accampa ragioni, che parla all'eternità... quella è la voce della gente!

Alquist non riesce ad aiutare i robot, ma qualcosa di strano accade: due di essi, un maschio e una femmina, Primus e Helena, si scoprono innamorati l'uno dell'altra, e il dramma si conclude, inaspettatamente, con una rinascita della vita grazie al miracolo dell'amore.

ALQUIST: Va tutto bene, andate, ora.

PRIMUS: Andiamo... ma dove?

ALQUIST (*bisbigliando*): Dovunque vogliate! Helena, tienilo stretto a te. (*li spinge fuori dalla porta*) Andate, Adamo ed Eva, siate marito e moglie.

Chiude la porta dietro di loro.

ALQUIST (*da solo*): Oh giorno benedetto! (*va alla scrivania e rovescia le provette*) Questo è il sesto giorno! (*si siede alla scrivania e sfoglia i libri, poi apre una Bibbia e legge*) «Così Dio creò l'uomo a sua immagine, ad immagine di Dio lo creò; uomo e donna li creò. E Dio li benedì, e Dio disse loro: siate fecondi e moltiplicatevi, e riempite la terra e sottomettetela. E dominate le creature del mare e dell'aria, e tutti gli esseri viventi che si muovono sulla terra» (*si alza*) «E Dio vide ogni cosa che aveva fatto e vide che era giusto [...] Oh, natura, natura: la vita non morirà mai! [...] L'amore non perirà (*si alza*) Non perirà! (*distende le mani*) Non perirà!

¹⁹ La stessa posizione antiilluministica assume Victor Frankenstein (il "Prometeo moderno") nel romanzo di Mary Shelley [13], pubblicato esattamente 200 anni fa. Inseguendo la sua odiata creatura per distruggerla, Victor giunge sfinito in prossimità del Polo Nord, e viene salvato da morte certa dal capitano Walton, comandante di una nave britannica. Victor gli narra la sua storia e Walton, punto da curiosità, vorrebbe conoscere i particolari della rianimazione dei morti, ma Victor si rifiuta di fornirglieli e lo ammonisce con queste parole: "Non vi condurrò, avventato ed entusiasta come ero io, alla vostra distruzione e infallibile miseria. Imparate da me, se non dai miei consigli, almeno dal mio esempio quanto sia pericolosa l'acquisizione della conoscenza e quanto è più felice quell'uomo che crede che la sua città natia sia il mondo, di colui che aspira a diventare più grande di quanto la sua natura gli permetta." È una denuncia radicale della pericolosità della tecnoscienza, che di recente è stata espressa anche da ricercatori illustri (uno per tutti, Stephen Hawking).

Così, con una torsione inaspettata, di sapore religioso e ottimistico, si conclude il dramma di Čapek, in cui i temi prettamente tecnici e scientifici sono posti in secondo piano rispetto alle conseguenze sociali ed economiche e agli aspetti etici delle innovazioni.

8. Conclusioni

Come si intuisce, l'attenzione accordata da Čapek agli aspetti socioeconomici, culturali e morali dell'automazione derivava, almeno in parte, dalla situazione politica dell'Europa, appena uscita dalla prima guerra mondiale e ineluttabilmente avviata alla seconda.²⁰ Ma anche se da allora la situazione sociopolitica del vecchio continente è profondamente cambiata, l'attualità dei temi e delle situazioni rappresentati da Čapek è incontestabile: infatti l'aspirazione dell'uomo a trascendersi attraverso la tecnologia è più forte che mai e sembra tener poco conto dei problemi che ne possono derivare.

Il dramma di Bontempelli, per contro, non ha il respiro socioculturale e politico di *R.U.R.*, ma affronta con grande finezza i risvolti psicologici dell'incontro con l'altro, incontro perturbante e destabilizzante in quanto potrebbe riflettere fin troppo da vicino il nostro sé più intimo. Minnie è sola, incompresa e atterrita di fronte al problema della definizione del sé: chi è o che cosa è l'essere umano? E a questa domanda, a quanto pare, non siamo ancora stati in grado di rispondere.

R.U.R. e *Minnie la candida* sono due opere esemplari, paradigmatiche, a mio parere, di ciò che può, e deve, conseguire il teatro-tecnoscienza.

Bibliografia

- [1] Charles P. Snow, *Le due culture*, Marsilio, Venezia 2005
- [2] Giuseppe O. Longo, *La scienza va a teatro*, EUT Edizioni Università di Trieste, Trieste 2017
- [3] Giuseppe O. Longo, *Il senso e la narrazione*, Springer, Milano 2008
- [4] Massimo Bontempelli, *Minnie la candida*, Liberlibri, Macerata 2005
- [5] Giuseppe O. Longo, L'uomo artificiale e il perturbante, *Mondo Digitale*, XV, n. 63, Aprile 2016, pagg. 1-21
- [6] Franco Filippazzi, Il computer tra realtà e fantasia, *Mondo Digitale*, XVII, n. 76, Maggio 2018, pagg. 1-11
- [7] Pierre Teilhard de Chardin, *Le phénomène humain*, Editions du Seuil, Paris 1955
- [8] Giuseppe O. Longo, Paesaggi del post-umano, *Mondo Digitale*, XII, n. 45, Marzo 2013, pagg. 1-15
- [9] Nunzia Bonifati, Giuseppe O. Longo, *Homo immortalis*, Springer, Milano 2012
- [10] Karel Čapek, *R.U.R. Rossum's Universal Robots*, Marsilio, Venezia 2015

²⁰ Una mirabile descrizione degli anni che vanno dalla Belle Epoque alla seconda guerra mondiale è fornita da Stefan Zweig [14].

- [11] Günther Anders, *L'uomo è antiquato*, Bollati Boringhieri, Torino 2007
- [12] Giuseppe O. Longo, La creatura planetaria, *Prometeo*, 26, n. 104, dicembre 2008, pagg. 78-85
- [13] Mary Shelley, *Frankenstein o il moderno Prometeo*, Feltrinelli, Milano 2011
- [14] Stefan Zweig, *Il mondo di ieri*, Newton Compton, Roma 2015

Riquadro 1

Massimo Bontempelli nacque a Como il 12 maggio 1878. Dopo la laurea in filosofia, nel 1910 iniziò un'intensa attività di collaboratore di riviste e giornali, tra cui il "Corriere della Sera" e "Tempo", e di critico letterario sulla "Nuova Antologia". Nel 1930 fu nominato Accademico d'Italia, proprio nel momento in cui provava un crescente disagio nei confronti del regime fascista, di cui, benché fosse iscritto al partito, non condivise mai il tentativo di controllare la cultura e gli intellettuali. Animato dall'esigenza di creare un'arte adatta alla società industrializzata, aderì al futurismo per poi superarlo. Con Curzio Malaparte fondò la rivista *900. Cahiers de France et d'Italie*, portavoce dello sperimentalismo e del modernismo che si ritrovano nei romanzi di questo periodo, *Il figlio di due madri* (1929), *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* (1934), *Gente nel tempo* (1937). Oltre a *Minnie la candida* (1927) sono da ricordare le opere teatrali *Nostra Dea* (1925) e *Cenerentola* (1942). Si spense a Roma il 21 luglio 1960.

Riquadro 2

Nato il 9 gennaio 1890 a Malé Svatoňovice in Boemia, nell'Impero Austro-Ungarico, Karel Čapek studiò filosofia a Praga per poi divenire giornalista. Dedicatosi al teatro, nel 1920 scrisse *R.U.R.*, il suo dramma più famoso. In quest'opera compare per la prima volta la parola "robot" (dal ceco "robota", lavoro duro, lavoro forzato), che è stata poi adottata universalmente (appunto). Molti, ignorandone l'origine, lo pronunciano alla francese (robò). Questo termine fu inventato e poi suggerito a Karel dal fratello Josef. Anche il nome del costruttore dei robot, Rossum, deriva da una radice slava, "rosuměti", che significa capire. Čapek scrisse anche romanzi, per lo più a sfondo utopistico, e racconti in cui affrontò il relativismo delle percezioni e i misteri della psiche. Da ultimo trattò temi legati alla situazione politica degli anni 1930, criticando il nazionalismo e il colonialismo. Morì a Praga il 25 dicembre 1938.

Biografia

Giuseppe O. Longo è professore emerito di Teoria dell'informazione all'Università di Trieste. Si occupa delle conseguenze socioculturali della tecnologia, con riferimento particolare al rapporto uomo-macchina, alla roboetica e al post-umano. All'attività scientifica affianca un'intensa opera di divulgazione, una cospicua attività di scrittura letteraria e teatrale. Notizie ulteriori si possono trovare in internet.

Email: giuseppe.longo41@gmail.com

