

L'ARTE DEL RICORDO di Valter Binaghi

1. Opera e mondo

La vita umana contiene tra i suoi aspetti meno attraenti e tuttavia necessari l'abitudine. A nessuno piace pensare che buona parte delle sue azioni e dei suoi rapporti coi propri simili riposa sulla recita di un copione, ma in effetti è così. La nostra esperienza si svolge in una dimensione per lo più drammatica, perchè il dialogo ma più spesso il conflitto e l'attesa rendono problematici i rapporti umani e la soluzione è di fatto un copione in cui sia noi che i nostri interlocutori abbiamo un ruolo più o meno pacificamente riconosciuto da entrambi. Questo riduce la tensione e le possibilità di scontro, ma incanala le nostre azioni in un decorso emotivamente prevedibile, in altre parole impoverisce la nostra facoltà d'esperienza. Lo stesso si può dire dei gesti e delle prospettive usuali che adottiamo circa cose e situazioni, perchè esse ci permettono un controllo efficace e ampiamente collaudato sulle medesime. Dettaglio sull'orologio e campo lungo in autostrada: il contrario sarebbe letale per la riuscita dell'atto.

Invece le inquadrature che un regista può usare per raccontare un oggetto o un personaggio possono stupirmi, di più, possono collocarmi in quello sguardo, regalarmi un'esperienza nuova di cose altrimenti risapute. Si potrebbe dire che abbiamo bisogno dell'arte perchè siamo come un pianoforte, che resta inesperto se si suonano sempre e solo quei quattro tasti. Ma non si tratta semplicemente di risvegliare membra intorpidite, perchè ciò che definisce la percezione estetica non è tanto un piacere quanto una forma di conoscenza. Infatti non ci nutriamo di una natura morta, ma ne godiamo la presenza ideale.

L'arte è qualcosa che produce immagini, e per immagini intendo forme sensibili capaci di attrarre e soddisfare la nostra facoltà d'esperienza, ma in modo puro, rispetto a quel misto di curiosità, interesse utilitario e noiosa indifferenza che caratterizza la nostra esperienza nel quotidiano. Il contenuto ideale dell'immagine è comunque inseparabile dalla sua percezione sensibile, non è un concetto definibile ma qualcosa che è oggetto d'intuizione. Su di essa immagine la riflessione può applicarsi in seguito, esplicitando significati possibili ma destinati a restare traduzioni imperfette non da una lingua a un'altra lingua, ma da un universo sintetico e indivisibile che è quello dell'immagine al pulviscolo quantico dei termini, che cambiano a seconda del sistema di riferimento.

L'immagine è sintesi, contorno che racchiude, figura su sfondo, visibilità conquistata. Che sia monumento o narrazione, canto o ritratto, emerge come un fanciullo senza genitori, un'affermazione senza presupposti, parola assoluta, qualcosa come un mondo: l'unica tra le forme del significato che può ambire veramente alla totalità. Per comprendere questo assunto apparentemente esagerato, pensate al fatto che, nel linguaggio quotidiano, nessuna parola e nessun gesto valgono nè possono essere interpretati per se stessi, ma in base al contesto. Il soggetto esiste perchè è il principio di un'azione, transitiva o intransitiva che sia, e niente accade o viene significato se non come antecedente di qualcosa e conseguenza di qualcos'altro. Le nostre affermazioni sono sempre domande o risposte a un interlocutore presente o virtuale, e il domandare è infinito come la vita. Lo stesso accade per i manufatti che costruiamo. Soddisfano bisogni, e per lo più sono parti di un insieme senza il quale non esisterebbero, come la sedia rispetto al tavolo o il pettine rispetto ai capelli.

Lo stesso, però, si può dire di proposizioni scientifiche che stabiliscono un legame necessario tra fenomeni, o definizioni matematiche che precisano la natura di un ente di

ragione. Si tratta di verità regionali, che fanno riferimento a un mondo teorico all'interno del quale esse traggono un significato compiuto. Oggetto proprio della scienza è non la proposizione né la singola teoria ma il sistema, il quale sistema però non è in grado di verificare se stesso se non ricorrendo a procedure esterne, in un'espansione perenne che fa dell'impresa scientifica un cammino indefinito.

E' vero che anche alcune rappresentazioni artistiche sembrano patire di un simile statuto frammentario, ma si tratta di una similitudine solo apparente. Anche se l'oggetto di una narrazione fosse la scena minima di un breve racconto, e l'oggetto della pittura la presenza singolare di un volto ritratto, quando l'opera è integra così come l'autore l'ha voluta essa rivela pur sempre un carattere simbolico, dà da pensare, cioè l'immagine assume a simbolo di una totalità altrimenti sconosciuta e inesprimibile (si pensi ai fiumi d'inchiostro versati a proposito di un racconto di una pagina come "Il messaggio dell'imperatore" di Kafka o a un ritratto come "La gioconda" di Leonardo).

Ora, la totalità di cui stiamo parlando non ha a che fare con l'oggettività del reale: questa almeno sembra la conclusione cui la cultura moderna è giunta, dopo che la rivoluzione galileiana ha attribuito al solo metodo scientifico il monopolio della conoscenza della natura. Se all'uomo primitivo, ma anche a quello dell'antichità classica e del medioevo, la rappresentazione artistica è parsa uno strumento capace di esplorare la realtà mondana o addirittura metafisica che si rivela attraverso la potenza del simbolo, per l'uomo moderno il senso di questa rivelazione permane a patto che esso non pretenda di andare oltre quello di un mondo "interiore". Come sintetizza efficacemente Cassirer, uno dei maggiori interpreti della cultura intesa come sistema simbolico: "la poesia è una delle forme con cui l'uomo può pronunciare un verdetto su se stesso e sulla propria vita. E' conoscenza di sé e autocritica, la critica qui non dovendo però venire intesa nel senso morale; essa non significa approvare o accusare, giustificare o condannare, ma pervenire ad una comprensione nuova e più profonda della vita personale del poeta, procedere ad una interpretazione di essa. Questo processo non è proprio alla sola poesia, esso può realizzarsi anche in qualsiasi altra forma di espressione artistica"(1)

Dunque il segreto dell'arte andrebbe cercato non tanto in una particolare vivacità della percezione esteriore, ma piuttosto in quella sintesi del vissuto personale che riaffiora dalla memoria. Questo termine, a sua volta, indica una funzione solo apparentemente semplice. In primo luogo la memoria è uno strumento di sopravvivenza biologica che condividiamo con ogni altro essere vivente, fatta salva la diversa complessità: essa conserva tracce di esperienze connesse a reazioni efficaci, che mettono l'organismo in grado di rispondere prontamente ad analoghi stimoli ambientali. In effetti, stando a filosofi come Bergson, il profluvio d'immagini che dalla memoria viene a soccorrere la percezione attuale è interamente al servizio della facoltà in cui l'uomo eccelle rispetto a tutto il resto del creato, ossia l'intelletto: facoltà eminentemente pratica, che consiste nell'installarci produttivamente nell'ambiente che ci circonda elaborando strumenti capaci di assicurarci un adattamento efficace. Ma allora, quale è l'origine della rappresentazione artistica? Da quale territorio incontaminato dalla tirannia dell'utile e dalla parzialità del frammento noi traiamo la materia per una visione che intende proclamarsi puramente contemplativa, mirando a formulare nientemeno che una rappresentazione simbolica della totalità "interiore"?

Si tratta innanzitutto di distinguere tra memoria (supporto istantaneo dell'adattamento ambientale) e ricordo indipendente. In questo secondo caso abbiamo un'insorgenza che solo apparentemente ripropone la traccia di un avvenimento passato: "non è una mera ripetizione, ma piuttosto un passato rivissuto; implica dunque un processo creativo e

costruttivo (...) E' questo genere di riassunzione sintetica a caratterizzare la memoria umana e a distinguerla da tutti gli altri fenomeni rilevabili anche nella vita animale e organica"(2). Ce n'è abbastanza per pensare che proprio qui si trovi la via per comprendere il primo nucleo della ispirazione artistica: l'immagine esteticamente rilevante, prima di suggerire la propria materializzazione in un'opera d'arte, si fonda principalmente sull'arte del ricordo.

2. Dalla memoria corporea, al ricordo, all'immagine estetica

La prima e fondamentale critica che Bergson muove alle filosofie tradizionali (razionalistiche o empiristiche che siano) è quella di aver professato il carattere speculativo della percezione, come se le immagini che ci facciamo delle cose intorno a noi fossero il frutto di una pura volontà di conoscenza. In realtà, gli oggetti circostanti sono immediatamente attirati nell'orbita di utilizzabilità da parte di quel centro d'azione che è il nostro corpo, anche se, man mano che si allontanano da esso, sembrano profilarsi su uno sfondo indifferente. In effetti, le immagini "rinviano al mio corpo, come farebbe uno specchio, la sua eventuale influenza: si ordinano secondo le capacità crescenti o decrescenti del mio corpo. Gli oggetti che circondano il mio corpo riflettono l'azione possibile del mio corpo su di essi(3).

Naturalmente, la reazione del corpo alle eccitazioni esterne non avviene a caso, ma sulla base di esperienze passate, e "non si attua senza un richiamo al ricordo che situazioni analoghe hanno potuto lasciarsi alle spalle." La conservazione delle immagini percepite e della condotta efficace che esse hanno innestato, cioè la memoria, è "la ripercussione, nella sfera della conoscenza, dell'indeterminazione della nostra volontà"(4). Ma le immagini del passato si mischiano costantemente alla percezione del presente, dato che si conservano proprio per integrarla utilmente. In effetti basta un semplice schema stilizzato per richiamare una ricca integrazione visiva, bastano pochi tratti per richiamare un'intera figura, poche note per riconoscere una canzone e, come ben sa chi ha letto Proust, il profumo di una "madeleine" per riportare un antico scenario di vita vissuta.

Ma è proprio dall'analisi di questa integrazione che si può comprendere la duplice natura della memoria o meglio, per dirla con Bergson, il fatto che "il passato si conserva sotto due forme distinte: 1. dentro dei meccanismi motori; 2. dentro dei ricordi indipendenti"(5) Ai tempi in cui si imponeva agli studenti di imparare lunghe poesie a memoria (ricordo in particolare l'interminabile "Cavallina storna" in quinta elementare), le molteplici letture e ripetizioni ottenevano il loro effetto quando le parole, non più singolarmente pensate e ricercate, si legavano insieme sempre meglio fino a richiamarsi l'un l'altra in una cantilena fluida e scorrevole, un'abitudine corporalmente agita che non recava più traccia dei tentativi occorsi a formarla. Ma bastava che la ripetizione s'inceppasse in un punto, per rendere necessaria una ricerca tutta mentale che, sorvolando il testo ricordato, andasse in cerca della parola mancante, per riannodare il filo spezzato. Così, a una memoria corporea, inscritta nei nostri movimenti divenuti abituali, si affianca una memoria intellettuale, in cui è la coscienza ad assumersi l'iniziativa di recuperare dal passato la tessera smarrita. Va da sé che anche questa seconda operazione è finalizzata all'esecuzione di un atto, il quale determina pur sempre il criterio selettivo. Per vedere i ricordi riemergere spontaneamente, senza collegamento con le urgenze della vita corrente, bisogna che i richiami di questa siano sospesi o comunque molto attutiti, come avviene negli stati onirici o in quelle pause dell'attenzione che consentono la cosiddetta fantasticheria o sogno ad occhi aperti. Solo

allora la scelta delle immagini appare determinata da un impulso tutto interiore che però, come insegna la psicanalisi, è tutt'altro che privo di motivazioni a loro modo stringenti. Ora vorrei mostrare come è possibile integrare la distinzione bergsoniana con una considerazione ulteriore, che apre una visuale sulla dimensione estetica dell'esperienza.

All'inizio di quest'anno ho trovato un alunno nuovo in Quinta G, proveniente da altra scuola. Fin dal primo momento, osservandone il profilo, ho provato una strana sensazione, non di curiosità come ci si aspetterebbe di fronte a uno sconosciuto ma di condiscendenza o addirittura sollecitudine, come se si trattasse di far accomodare un proprio familiare in un contesto a lui estraneo e potenzialmente disagiata. Ho iniziato a fare lezione e ogni tanto, voltandomi dalla sua parte, mi accorgevo di cercare nel suo sguardo qualcosa come un'approvazione, o almeno un cenno d'intesa, che mi rimandasse l'identica impressione di familiarità che io provavo nei suoi confronti. Niente: il ragazzo ascoltava con attenzione e prendeva appunti, come si fa in quelle circostanze, stando anzi piuttosto sulle sue come è normale per chi esordisce in un gruppo già affiatato. Finché ecco, un gesto piccolo, insignificante, comunissimo, quello di mettersi in bocca il cappuccio della biro, mi ha messo sulla strada giusta e ha fatto sorgere in me l'immagine che occorreva.

Colombo G. Il compagno di banco che mi ritrovai casualmente il primo ottobre del 1971, quando feci il mio ingresso nella Prima B del Liceo Scientifico di Legnano. La somiglianza era più remota che prossima, se stiamo alla corporatura e ai lineamenti, ma qualcosa nella curva del naso, nello sguardo... Sì, era per questo che il ragazzo nuovo aveva suscitato in me un moto d'inspiegabile simpatia.

Ora, con il summenzionato Colombo G. in cinque anni di liceo ne abbiamo fatte di ogni forma e colore. Potrei scrivere un romanzo trascrivendo tutte le scene che ricordo con assoluta precisione, mattinate di vita scolastica, interrogazioni catastrofiche e scopiazzature clamorose, uscite pomeridiane, la gita a Firenze in seconda, la prima sigaretta che mi ha offerto in terza (eh sì, caro G., sei stato un po' il mio Lucignolo), le feste danzanti e gli amori infelici confidati alla terza caraffa (Guinness, rigorosamente).

Ma non scriverò nessun romanzo, perché in ciò che ho descritto finora non c'è assolutamente nulla di particolare. Una percezione presente, un impulso apparentemente inspiegabile, un ricordo che riaffiora e illumina il collegamento e da lì una lunga sequela di ricordi connessi. Cose che accadono a tutti nella vita di ogni giorno. C'è una cosa però: di tutte le migliaia vissute con G. c'è una scena, una sola, che ho pensato più di una volta di trasformare in un racconto. Questo perché, fra tutte, ha ai miei occhi un carattere non semplicemente biografico (un pezzo della mia vita, fra tanti) ma direi emblematico. Una scena che non trovo particolarmente commovente né particolarmente divertente, eppure assolutamente significativa, come se racchiudesse, in un modo che mi sarebbe impossibile spiegare se non raccontandola, il mistero stesso della giovinezza. Ed è proprio la prima fra tutte le scene che mi hanno visto protagonista con G., il nostro primo incontro.

Sono le 8.15 del 1 ottobre 1971. Ragazzi e ragazze sono seduti nei banchi, affettando maldestramente una disinvoltura che non possiedono. Fino all'estate precedente erano bambini delle medie, adesso sono in prima superiore, in una scuola temuta per la sua severità, dove alcuni insegnanti danno agli alunni del Lei. Ognuno pettinato e perfettino, con tanto di cravatta i maschi, e lo zainetto inutilmente riempito di libri che in questo primo giorno non si useranno, diario, astuccio e penna stilo (la Mont Blanc, regalo speciale dello zio ricco).

Colombo G. entra in classe per ultimo e siede accanto a me. Prima ancora del professore arriva il bidello a dettare l'orario per il giorno dopo. Io prendo diario e penna e inizio a scrivere. Mi sento dare di gomito.

"Ue, non è che c'hai una biro?"

Come, penso io. E' il primo giorno di scuola e arrivi senza biro?

Non dico niente, tolgo dall'astuccio una biro e gliela passo. Riprendo a scrivere mentre il bidello detta: "Prima ora Italiano, seconda ora Italiano, terza ora Disegno..."

Di nuovo mi tocca il gomito destro e mi fa fare uno scarabocchio al posto della o.

"Non avresti anche un foglio?"

Cazzo, nemmeno il diario si è portato questo. In effetti, guardo di fianco e vedo che l'imperturbabile Colombo G. non ha zaino nè cartella. Del resto, io non ho quaderni. Solo il diario. Glielo dico.

E' un bel diario illustrato, coi fumetti di B.C, quelli dei cavernicoli, e di Wiz il mago.

"E allora?" fa lui: "Strappi un foglio e me lo dai"

Lo guardo stupito. Non c'è prepotenza né implorazione nel suo sguardo, solo l'invito sorridente a liberarsi da un inutile scrupolo. Non si può strappare una pagina di diario, sembra dirmi, solo perché c'è una data stampata sopra?

E io strappo una pagina finale, di quelle di giugno, e gliela porgo.

E in questo strappo, mi sento come un cane che ha strappato di mano il guinzaglio al padrone e corre libero via dall'asfalto, verso la brughiera, felicemente incivile.

Tutto qui? Tutto qui.

Ma bisognerebbe conoscere il clima sussiegoso della famiglia piccolo-borghese da cui provenivo, le soffocanti aspettative e i cerimoniali che avevano preceduto quel primo giorno di scuola, gli ammonimenti di chi affidava a me la missione di riscattare la propria mediocrità caricandomi di un compito per definizione ineseguibile, per comprendere l'effetto che ebbe su di me questa scena.

E comprendere il motivo per cui, se i momenti del passato stanno nel nostro archivio intellettuale come un album di fotografie, questa foto sta incorniciata in un posto della casa dove posso andare a rimirarmela ogni volta che voglio, con un piacere che non ha a che fare con appetiti sensibili nè utilità economiche.

Ecco perchè, per questi ricordi che diventano oggetto di un'immotivata elezione, sarei disposto a postulare una sorta di memoria estetica. Il significato che essi possiedono ai nostri occhi va al di là del collegamento con gli antecedenti e i conseguenti, essi sono preziosi come la perla rara per cui il mercante può cedere d'improvviso tutte le sue ricchezze. Emergono con una tale vivacità e potenza dal mosaico cui pure appartengono come tessere fra le altre, per assumere la dignità del simbolo che, indicibilmente, dischiude un intero mondo.

In essi si nasconde, credo, il principio che spinge alcuni di noi a generare in un mezzo materiale ciò che si conviene di chiamare l'opera d'arte.

3. Ricordo, idealizzazione, fantasia

C'è un esempio divenuto ormai classico che illustra come la reliquia di un ricordo d'infanzia non solo sopravvive indelebilmente per tutta la vita, ma soprattutto come il suo carattere simbolico è capace d'imprimere ad un'intera esistenza il suo significato, quasi una profezia che si autodetermina: è il film "Quarto potere", indiscusso capolavoro di Orson Welles. Nella prima scena del film, la parola pronunciata in punto di morte dal protagonista,

"Rosebud", resta un enigma per lo spettatore, che si vede scorrere davanti i frammenti dell'esistenza di Charles Foster Kane, un magnate dell'industria e della comunicazione, le cui fortune crescenti non placano lo spietato arrivismo creando piuttosto intorno a lui una mostruosa solitudine affettiva e morale. Finchè arriva l'ultima scena a svelare il mistero di "Rosebud". La parola è incisa su uno slittino di legno, unico resto di un'infanzia che era stata felice finchè il piccolo Charles era stato costretto ad abbandonare la famiglia per essere educato da un banchiere, iniziando così la sua parabola in un mondo per lui tanto ricco di successi quanto deserto di affetti. "Non basta una parola sola a spiegare la vita di un uomo", dice a un certo punto uno dei personaggi del film. A spiegare no, certo. Ma a fornirne l'enigmatico emblema, sì, o almeno questo suggerisce la vicenda.

Se accettiamo questo carattere simbolico che possiede un singolo ricordo, quest'aura particolarmente luminosa che circonda la singola immagine e che la rende capace d'illuminare un intero percorso come se ne fosse la sintesi o di suggerirne la realizzazione come se ne rappresentasse l'annuncio profetico, allora siamo a buon punto per comprendere quello che nel linguaggio corrente si usa chiamare "idealizzazione".

La scuola purtroppo ci abitua a normalizzare questo fenomeno nel recinto di una categoria letteraria (non c'è manuale che non ribadisca che la Beatrice di Dante e la Laura del Petrarca sono immagini "idealizzate", puntualmente tradotte con la formuletta della "donna-angelo"), quando in realtà si tratterebbe, se considerato con gusto d'esperienza più che con prevenzioni culturali, di una delle vie d'accesso alla più autentica vita dello spirito. E' così difficile capire che, proprio perchè storicamente avvenuto e datato, l'incontro con la particolare grazia di una fanciulla in fiore abbia il potere di dischiudere oltre se stesso un orizzonte indeterminato e promettente, rivelando all'innamorato la necessità destinale, la profondità metafisica del proprio sentimento? Se l'allegoria non è che la "traduzione" o "l'illustrazione" artificiosamente ricercata di un pensiero preconcelto, la gravidanza simbolica di un'immagine rappresenta esattamente l'opposto, ossia il presentimento di un adempimento futuro, la misteriosa cifra di un destino, una dimora che il pensiero non si stancherà mai di abitare perchè in essa ritrova ispirazione per progettarsi in quanto libertà. Ma, se questo è vero, allora si spiega anche il fatto che questa cara immagine non è custodita come una reliquia, avvolta e protetta da un velo talmente spesso da risultare il sudario di un cadavere. Al contrario, essa ogni volta è ripresa con rinnovata energia; con essa la memoria intrattiene un rapporto che è più dialogo che muta contemplazione. In assenza della persona amata, non capita forse all'amante di domandare alla sua immagine un poco della sapienza che essa sola sapeva trasmettergli ("Che direbbe, che farebbe se fosse qui")? Ecco allora che il ricordo immobile prende vita, viene chiamato a diffondere la sua luce in un contesto che gli era originariamente estraneo da una fantasia che è tutt'altro che mero capriccio, perchè dall'adempimento di quel perdurante amore e da null'altro è mossa. E' così che Virgilio e Beatrice, richiamati l'uno dall'austero silenzio degli studi e l'altra dai giorni palpitanti della giovinezza, assistono e consigliano il poeta nel suo viaggio spirituale. Certo, di tutti i ricordi che si prestano a una costante re-invenzione o rielaborazione fantastica, i privilegiati sono i ricordi d'infanzia. Gaston Bachelard ha scritto pagine meravigliose a questo proposito quando sostiene che, a prescindere dall'opportuna ricerca dell'evento traumatico che la psicanalisi compie per sanare una patologia, ci dev'essere una psicologia positiva, una psicologia della salute che aiuti l'uomo a comprendere se stesso, e il suo compito primario sarà "rendere conto dell'idealizzazione reale dei ricordi d'infanzia, dell'interesse personale che abbiamo per tutti i ricordi d'infanzia"(6). Più ancora, liberandoci da una preoccupazione che è solo scientifica (non è vero che dobbiamo a noi stessi

innanzitutto la ricerca della felicità?), dovremmo poter risvegliare in noi "grazie a volte alla sola immagine di un poeta, uno stato di nuova infanzia, di una infanzia che va più lontano dei ricordi della nostra infanzia, come se il poeta ci facesse continuare, terminare un'infanzia che non era finita bene, e che malgrado ciò era nostra, e che senza dubbio, in parecchie riprese abbiamo sognato"(7). "La ragione di questo valore che resiste alle esperienze della vita, è che l'infanzia rimane in noi un principio di vita profonda, di vita sempre disposta alle possibilità di ricominciamento"(8)

In effetti, l'infanzia come condizione spirituale è irraggiungibile dalla pura ricostruzione biografica. A un certo punto il bambino "perde il suo diritto assoluto a immaginare il mondo" e gli adulti si fanno un dovere "di insegnargli a essere oggettivo - oggettivo nel modo banale in cui gli adulti si credono oggettivi". A quel punto l'infanzia si dissolve e inizia la biografia: "gli viene insegnata anche la storia di famiglia. Gli vengono insegnati la maggior parte dei ricordi della prima infanzia, una storia che il bambino saprà sempre raccontare"(9). Ma chi ridarà allo psichismo addomesticato dell'adulto la libertà e lo slancio dei suoi esordi? La poesia, più che la memoria biografica, quella poesia spontanea che è la re-immersione fantastica nei propri ricordi, una poesia di cui nessuno è professionista esclusivo ma che a nessuno è negata. Qui, memoria e immaginazione si rivelano nella loro non-dualità, come l'una il complemento o il rovescio dell'altra, sistole e diastole della medesima pulsazione. Come ha scritto Baudelaire: "La vera memoria considerata dal punto di vista filosofico, non consiste, penso, che in una immaginazione vivissima, facile da commuovere, e di conseguenza capace di evocare a sostegno di ogni sensazione le scene del passato offrendole come incantamento della vita"(10).

4. Dalla memoria alla narrazione elementare: biografie minime

Abitare, anzi tornare a sognare i propri ricordi più cari, quelli che hanno il potere di riportare l'esistenza al centro di se stessa e ridarle nuovo slancio, è dunque il luogo di una felicità privata, sorta di auto-terapia dell'anima.

E' vero, però, che proprio il carattere emblematico del ricordo, accostato ad altri diversamente pregnanti, può servire ad imbastire la propria biografia, anzi è proprio a partire da questo che ognuno di noi continuamente intraprende la propria narrazione personale, quella che riporta unità alla nostra esistenza frammentata, alla luce dei suoi momenti topici. Quando il lunedì ti inchioda spietatamente alla tua agenda, ami ricordare che questo è ciò che fai, non ciò che sei: tu sei un uomo di mezza età che da giovane fu un corsaro, che ha un cuore sempre disposto all'amore, che al galoppino dell'ufficio diritti le hai cantate chiare giusto l'altro ieri.

La stessa operazione, *mutatis mutandis*, presiede nel narratore, orale o letterato che sia, alla costruzione del racconto di una vicenda. Per capirci, restiamo su un livello elementare di narrazione, quello della biografia minima, ovvero della presentazione di un personaggio come avviene agli esordi di una novella o di un romanzo, quando il personaggio va brevemente introdotto con tratti salienti che dovranno illuminare il lettore, predisponendolo alla coerenza dei comportamenti che ne seguiranno o meravigliandolo quando essi parranno in contrasto con il ritratto che se ne è fatto. Darò alcuni esempi significativi dei diversi modi in cui si può operare tratti da scrittori assolutamente notevoli, e ne aggiungerò uno mio.

Conosciamo tutti il modo più prosaico di scrivere una biografia: è la stesura di un curriculum, dove la selezione degli eventi riportati (coordinate anagrafiche, titoli di studio,

impieghi precedenti) è guidata dall'esigenza tutta esteriore di esibire atti e certificazioni pubbliche a scopo di assunzione.

Imitandone lo stile neutro e il ritmo blando, un grande scrittore italiano ha scritto biografie "non illustri", dove la selezione dei fatti è guidata dal carattere morale che queste vite hanno via via sviluppato. Ecco ad esempio gli esordi di un avaro:

Nasce il 7 settembre 1896 a Milano, in via Caserotte 12, dove il medico, chiamato d'urgenza per parto prematuro, portato a termine senza complicazioni, viene subito dopo sollecitato a visitare il padre, cassiere di banca sofferente di doppia ernia inguinale, e il primogenito di sei anni, i cui occhi sono dissimmetrici. Esitante alla fine sull'onorario, viene bruscamente invitato a limitarlo a una sola visita, tenuto conto del tempo perso complessivamente. Evitate per il neonato altre spese giudicate superflue, come il succhiotto, già usato per il primogenito e conservato nell'armadio in corridoio, e la cuffia di lana, sostituita da un berretto di seconda mano vinto a una pesca di beneficenza...

(G. Pontiggia, *Vite di uomini non illustri*, Mondadori)

Bisogna essere artisti sopraffini come Pontiggia per evitare le secche dell'allegorismo, quando quella che si scrive è una biografia visibilmente "orientata". Meno esplicita, ma ugualmente efficace nell'esibire un carattere ben definito, questa dell'italo-americano John Fante, che descrive il padre muratore, immigrato negli USA dall'Abruzzo:

Mio padre era un montanaro venuto dall'Abruzzo, un nasone dalle mani grosse, basso (uno e sessanta), largo come una porta, nato in una parte d'Italia in cui la miseria era spettacolare quanto i ghiacciai circostanti e dove qualunque bambino che fosse riuscito a sopravvivere per i primi cinque anni ne avrebbe campati ottantacinque...

Lui era qualcosa di più che il capofamiglia. Era giudice, giuria e carnefice, Geova in persona. Non c'era nessuno che potesse avere a che fare con lui senza litigare. Non gli piaceva quasi niente, in modo particolare sua moglie, i suoi figli, i vicini, la chiesa, il prete, la città, lo stato, il suo paese e il paese dal quale era emigrato. Né gli importava un fico secco del mondo intero, né del cielo né delle stelle o dell'universo, né del paradiso né dell'inferno. Ma le donne, quelle gli piacevano.

(John Fante, *La confraternita del Chianti, Marcos Y Marcos*)

Meno verbale e più pittorica appare la scelta di esibire piuttosto che una sequenza di azioni o comportamenti abituali un volto, un aspetto fisico dai tratti marcati, che deve creare una vaga suggestione piuttosto che indicare: saranno poi gli eventi raccontati a doversi collegare a quella fisionomia, creando nel lettore un effetto di conferma o di stupore rispetto alle aspettative suscitate dal ritratto. Ecco per esempio come Italo Calvino presenta abbozza due membri di una scalcagnata banda di ladruncoli.

Gesubambino lo chiamano così perché ha la testa grossa da neonato e il corpo tozzo; forse anche perché ha i capelli tagliati corti e un bel faccino coi baffetti neri. È tutto muscoli e si muove soffice che sembra un gatto; per arrampicarsi e raggomitarsi non c'è nessuno come lui e quando il Dritto lo porta con sé c'è sempre una ragione.

Il destino di Uora-uora è fare il palo; il suo sogno sarebbe di entrare nelle case, frugare, riempirsi le tasche come gli altri, ma gli tocca sempre di fare il palo nelle strade fredde, nel

pericolo delle pattuglie, battendo i denti perché non gelino e fumando per darsi un contegno. È un siciliano allampanato, Uora-uora, con una faccia triste da mulatto e i polsi che gli sporgono dalle maniche. Quando c'è un colpo da fare si veste tutto elegante, non si sa perché: col cappello, la cravatta e l'impermeabile, e se c'è da scappare si prende le falde dell'impermeabile in mano che sembra voglia aprire le ali.

(Italo Calvino, *Ultimo venne il corvo*, Einaudi)

C'è un'altra possibilità. Il ritratto è circostanziato, ma i vari particolari non si assemblano in modo da fornire al lettore un'intuizione semplice e chiara di quello che possa essere il carattere del personaggio e il suo ruolo nella vicenda. Si tratta piuttosto di elementi contraddittori, o un contrasto capace di generare il sentimento del misterioso, dell'inquietante, come in questa descrizione di Borges. La vaghezza che circonda il personaggio è accentuata dal carattere leggendario delle notizie che lo riguardano ("dicono...").

Gli traversava il volto una cicatrice amara: un arco cinereo e quasi perfetto che lo sfregiava da una tempia fino all'altro zigomo; tutti a Tacuarembó lo chiamavano l'Inglese della Colorada... Dicono che fosse severo fino alla crudeltà, ma scrupolosamente giusto. Dicono anche che s'ubriacasse; un paio di volte all'anno si chiudeva in camera e ne emergeva dopo due o tre giorni come da una battaglia o da una vertigine, pallido, tremante, sgomento, e non meno autoritario di prima. Ricordo i suoi occhi glaciali, la sua energica magrezza, i suoi baffi grigi. Non frequentava nessuno; vero è che il suo spagnolo era rudimentale, misto di brasiliano. A parte qualche lettera commerciale e qualche catalogo, non riceveva corrispondenza.

(Jorge Luis Borges, *Finzioni*, Mondadori)

Ancora. Un'altra soluzione può trovarsi nella rinuncia totale a definire o anche semplicemente a suggerire in qualsiasi modo quello che sarebbe il tratto dominante del personaggio. In questo caso una sequenza di azioni viene registrata indifferentemente, come se una cinepresa lo puntasse senza curarsi di offrire lati o prospettive diverse e nemmeno avvicinarsi o allontanarsi, evidenziando dettagli e sfondi. L'impressione iniziale è quella di una quotidianità insipiente, ma in realtà la sequenza accresce potentemente il senso di attesa del lettore, e il primo evento drammaticamente percepibile, per quanto minimo, avrà il sapore di un autentico colpo di scena. Così in un ritratto femminile di Natalia Ginzburg.

Una donna che si chiamava Adriana si alzò nella sua casa nuova. Nevicava. Quel giorno era il suo compleanno. Aveva quarantatré anni. La casa era in aperta campagna. In distanza si vedeva il paese, situato su una collinetta. Il paese era a due chilometri. La città era a quindici chilometri. Essa abitava da dieci giorni in quella casa. Infilò una vestaglia di velo color tabacco. Cacciò i piedi lunghi e magri in un paio di pantofole color tabacco, slabbrate, con un bordo di pelo bianco molto frusto e sudicio. Scese in cucina e si fece una tazza di orzo Bimbo, e ci inzuppò diversi biscotti. Sul tavolo c'erano delle bucce di mela e le radunò in un giornale destinandole a dei conigli, che non aveva ancora ma aspettava perché glieli aveva promessi il lattaio. Poi andò nel soggiorno e spalancò le imposte. Nello specchio che era dietro il divano salutò e contemplò la sua alta persona, i suoi corti e ondulati capelli colore del rame, la testa piccola e il collo lungo e forte, gli occhi verdi, larghi e tristi. Poi sedette alla scrivania e scrisse una lettera al suo unico figlio maschio.

(Natalia Ginzburg, Caro Michele, Mondadori 1973)

Infine, l'intera personalità può essere illuminata da un singolo, circostanziato episodio emblematico, come ho fatto io qui. L'episodio è introdotto brevemente da poche generiche note di colore locale, ma è il fatto raccontato, che si svolge nell'arco di poche ore, a svelare le diverse sfaccettature del "balordo", e la complessità del suo carattere.

I balordi di una volta erano magri e sfuggenti, coi baffetti e la faccia da volpe. Di giorno sedevano al caffè vestiti da signori e guardavano gli altri lavorare perché loro lavoravano di notte, tranne il sabato. Il sabato sera si radunavano qui al Bar e si davano a leggendarie partite a poker, dove perdevano senza batter ciglio il frutto delle loro imprese disoneste. Di quelle partite si parlava in tutto l'alto milanese, tanto che non di rado veniva qualche giocatore da lontano, per misurarsi con il Bocca, che era il più bravo di tutti. Noi sbarbati si gironzolava dalle parti del bar fino a mezzanotte, quando al tavolo restavano solo i kamikaze e si toglieva il limite alle puntate. Allora il padrone abbassava la saracinesca e ne lasciava entrare solo due o tre, perché per queste partite un po' di pubblico ci vuole. Una volta vedemmo arrivare un giovanotto azzimato, con un vestito di lino bianco e la faccia abbronzata e coloniale. Parcheggiò il suo Mercedes Pagoda nella piazza, entrò e sedette al tavolo dove c'era un posto già pronto per lui. Tolsse di tasca una pigna di centomila e la sbattè sul tavolo. Se ne andarono tutti, uno a uno, come i foglietti di un calendario che si assottiglia fino al cartone di S. Silvestro. Per tutto il tempo giocò senza muovere un muscolo della faccia, con la sigaretta scolpita all'angolo della bocca e le dita piene di anelli che sfioravano appena le carte. Alla fine mise sul tavolo le chiavi del Pagoda e perse anche quello: Full di Jek contro un Colore. Il Bocca, che era un signore, gli ridiede un centomila per chiamare un taxi.

(Valter Binaghi, Robinia Blues, Dario Flaccovio Editore)

5. L'importanza dell'intervallo

E' tempo di tornare al punto. Abbiamo parlato di ricordi personali, di memoria idealizzata, di come da una selezione di ricordi nasca una biografia e di chi artigianalmente costruisce da scrittore biografie immaginarie, ma avevamo preso le mosse da quella misteriosa unità "di mondo" che traluce dall'opera d'arte, ed è lì che dobbiamo ritornare.

Quando si parla di unità, a meno che s'intenda quella semplicissima e indicibile Unità da cui ogni cosa scaturisce, è in realtà di una sintesi che si parla, e una sintesi implica una molteplicità di elementi ma anche qualcosa come un'intervallo che li separa e li distingue. Finora abbiamo esaminato narrazioni elementari - immagini emblematiche tuttavia, capaci di condensare ampie prospettive - ora è tempo di dedicarsi a ciò che tra un elemento significativo e l'altro istituisce una pausa, un silenzio che sarebbe ingeneroso definire semplice assenza, anche se spesso siamo portati a farlo, proprio come scriveva Nietzsche: "La vita è fatta di rarissimi momenti di grande intensità e di innumerevoli intervalli. La maggior parte degli uomini, però, non conoscendo i momenti magici, finisce col vivere solo gli intervalli". Questo è un altro dei motivi per cui l'arte esiste: un romanzo, come ha detto qualcuno, è la vita tranne la parte noiosa. Tuttavia, senza intervalli niente distinguerebbe una canzone da un lungo sospiro.

L'arte di scrivere, disse una volta Montesquieu, è di saltare le idee intermedie(11), e già questo dovrebbe darci da pensare, perchè suggerisce che ciò che resta nascosto e inespresso è almeno altrettanto importante di ciò che viene messo in piena luce, anzi, forse l'uno è funzione diretta dell'altro. Del resto, in una delle arti tradizionali giapponesi che maggiormente sono state permeate dallo spirito del buddhismo zen, l'arte del Tè, i maestri raccomandano che la Stanza del Tè sia il più possibile spoglia, fatta eccezione per gli strumenti del rito e un solo oggetto ammirevole (spesso una composizione floreale), posto nel giusto rilievo, su una mensola o un tavolino: "Vi si porta a volte un oggetto di un particolare interesse artistico e si sceglie e si dispone ogni altra cosa in modo da far valere la bellezza del tema principale. Come non si possano ascoltare contemporaneamente diversi brani musicali, così si può comprendere il bello unicamente quando ci si concentra su di un motivo particolare. Come si può vedere, il sistema di decorazione delle nostre Stanze del Tè è nettamente diverso da quello usato in occidente dove spesso si trasformano in piccoli musei gli interni delle case".(12)

Stravaganze orientali? Non direi, se proprio uno dei nostri più acclarati studiosi di estetica, nel denunciare l'ipertrofia segnica dell'arte e della cultura di massa contemporanea ne riconduce l'origine a quella che si può ormai considerare una vera e propria patologia del costume, affermatasi con la rivoluzione industriale: "Questa condizione di rumore continuo, di moto costante, di divenire incessante, ci perseguita ormai ovunque, in ogni istante. Le forze con cui lottiamo contro tale situazione sono sempre più deboli e fiacche. Molti si sono già arresi in questa battaglia, hanno già perduto la consapevolezza del significato della stasi, della pausa, del vuoto d'un intervallo. Perdere l'intervallo (e, soprattutto, la coscienza dell'intervallo) significa ottundere la nostra sensibilità temporale e accostarsi a una situazione di annichilimento della propria cronoestesia: della propria sensibilità per il passare del tempo e per la discontinuità del suo procedere.(13). Va da sé che questo colpisce in primo luogo la nostra capacità di fruizione estetica, ossia la possibilità di sperimentare in profondità il potere liberante della forma, ma, come vedremo più avanti, la posta in gioco è ancora più alta e riguarda la formulazione stessa del principio di realtà.

Esiste una sintesi che struttura il tempo, ed essa si verifica con la partecipazione attiva della coscienza, che unifica una sequenza esteriore solo in quanto in questo processo essa stessa si riconosce formata e formante. D'altra parte, c'è il fenomeno opposto della frammentazione, che a una coscienza indebolita e rinunciataria impedisce di riconoscere un legame tra i termini della successione, al punto da sciogliersi in essa con l'inerzia di uno spettatore indifferente.

Comunemente è proprio in questo secondo stato che ci lasciamo trasportare dagli eventi, mentre solo in rari momenti "si afferra la propria vita come un tutto interiormente connesso, come un'unità artistica, dove tutto, il grande e il piccolo, si presuppone reciprocamente e serve come rivelazione ed espressione della forma chiusa in sé della personalità"(14).

Questo può accadere nella preghiera, o semplicemente in quei momenti dove la preparazione a una grave decisione richiama a sé la forma di un'intera esistenza, cercando nel confronto la coerenza e l'opportunità dell'atto da compiersi.

Ora, questa opportunità offerta dall'appello della coscienza religiosa e dall'esercizio drammatico della libertà, è attingibile anche nella dimensione estetica, e anzi ne costituisce un presupposto indispensabile. L'opera d'arte autentica sgorga da una forza spirituale che è essenzialmente formante, cioè capace di catalizzare gli elementi singoli che la compongono (i quali naturalmente a loro volta possiedono una forma significativa) e di organizzarli

intorno a un principio superiore, che senza snaturarli li piega a servire l'organismo di cui essi diverranno funzioni. Con le parole di Florenskij: "Se l'opera esiste in quanto tale, cioè come totalità, se non si esaurisce nel materiale che fa parte della sua sostanza, e possiede una forma autonoma, allora non dovrà essere formata passivamente da singoli elementi ma dominarli, indirizzarli e farli partecipi della sua interezza"(15).

Questo però potrà accadere se i singoli elementi possiederanno una forma duttile, capace di molteplici virtualità. Ora, quello che io sostengo è che la duttilità e le potenzialità dei singoli elementi dipendono essenzialmente dal vuoto interstiziale che separa l'uno dall'altro, o, detto in altro modo, dalla maniera in cui essi sono accostati eliminando certi sviluppi e suggerendone piuttosto altri. Insomma: è l'intervallo o il vuoto tra l'uno e l'altro che ne suggerisce l'assunzione in una o nell'altra prospettiva sicchè, proprio come diceva Montesquieu, ciò che si tace è importante almeno quanto ciò che si rende esplicito. A suffragare questa affermazione provo a fare un piccolo esempio. Immaginate un racconto biografico che contenga questi elementi.

Non conobbe mai i suoi veri genitori.

Crebbe in un'orfanotrofio e, la cosa più cara della sua infanzia fu un soldatino a cavallo, un ufficiale sudista con tanto di sciabola sguainata, regalatogli da una delle istitutrici. A nove anni si procurò una frattura al perone, giocando a calcio. A quel tempo, sognava di diventare un grande centravanti; un giorno gli osservatori dell'Inter l'avrebbero visto giocare nel campetto dell'Istituto, e l'avrebbero portato subito ad Appiano Gentile.

Negli studi rivelò una spiccata propensione per la matematica.

La professione di ragioniere che svolse in seguito non gli procurò grande fortuna.

Fu la passione per i soldatini, di cui divenne un grande collezionista, ad arricchirlo: trafficando con pezzi rari, mise le mani su una raccolta di soldatini di piombo appartenuta ad un vecchio benefattore dell'orfanotrofio (di cui era divenuto nel frattempo amministratore) che si rivelò poi ricca di pezzi unici al mondo.

Finì con lo sposare un'insegnante di matematica, una biondina su cui aveva messo gli occhi fin dal suo primo giorno di lavoro nella Scuola Media incorporata all'Istituto.

Non ebbe figli.

Ora provate a eliminare alcuni dei periodi, magari anche in modo radicale, così:

Non conobbe mai i suoi veri genitori.

Crebbe in un'orfanotrofio e, la cosa più cara della sua infanzia fu un soldatino a cavallo, un ufficiale sudista con tanto di sciabola sguainata, regalatogli da una delle istitutrici. Negli studi rivelò una spiccata propensione per la matematica.

La professione di ragioniere che svolse in seguito non gli procurò grande fortuna.

Finì con lo sposare un'insegnante di matematica, una biondina su cui aveva messo gli occhi fin dal suo primo giorno di lavoro nella Scuola Media incorporata all'Istituto.

Non ebbero figli, per volontà di lui.

Che vita triste e incolore, vero?

Ma provate a selezionare diversamente. Ad esempio così.

Crebbe in un'orfanotrofio e, la cosa più cara della sua infanzia fu un soldatino a cavallo, un ufficiale sudista con tanto di sciabola sguainata, regalatogli da una delle istitutrici

A nove anni si procurò una frattura al perone, giocando a calcio. A quel tempo, sognava di diventare un grande centravanti; un giorno gli osservatori dell'Inter l'avrebbero visto giocare nel campetto dell'Istituto, e l'avrebbero portato subito ad Appiano Gentile. Fu la passione per i soldatini, di cui divenne un grande collezionista, ad arricchirlo: trafficando con pezzi rari, mise le mani su una raccolta di soldatini di piombo appartenuta ad un vecchio benefattore dell'orfanotrofio (di cui era divenuto nel frattempo amministratore) che si rivelò poi ricca di pezzi unici al mondo.

Ecco un tipo tutto diverso, segnato fin dall'infanzia da grandi passioni, e quasi predestinato all'ascesa sociale, che giunge puntuale. Da continuare: cosa farà con tutti quei soldi? Se fossimo a scuola vi direi, provate a fare almeno un altro paio di selezioni diverse, e sviluppatle in coerenza con queste il personaggio.

6. Digressione: la mania delle compilation

Rileggendo le ultime cose scritte, mi accorgo che parlando di personaggi, biografie e narrazioni in genere non si riesce a fuggire del tutto il sospetto che l'assemblaggio dei ricordi o degli elementi biografici si svolga alla luce di un'idea preconcepita, di un certo carattere già prefissato che i vari elementi concorrerebbero poi ad illustrare. Dal momento che questa forma di allegorismo è ben lontana da quel che voglio trattare, perchè corrisponde ad una forma d'arte che ritengo inferiore per non dire del tutto fallimentare, provo a fare uno scarto e posizionarmi in tutt'altro campo.

Quel che mi piace più di tutto in effetti è esattamente il contrario dell'illustrare un soggetto pre-concepito. Spesso mi colgo ad osservare cose disparate o frammenti di discorsi gustando il segreto piacere di trovarvi un senso, non dico un senso preesistente che spetterebbe a me ricostruire, ma una forma inedita che proprio io proverei a forgiare, come una dimora improvvisata ma accogliente nella quale essi si troverebbero felicemente e non provvisoriamente ospitati.

Potrei dire di me quel che dice così bene il poeta cileno Huidobro:

*Sono un po' luna e commesso viaggiatore
La mia specialità è di trovare le ore
che hanno perduto l'orologio (16)*

Dunque, devo innanzitutto confessare che ho rubato e rubo tuttora un sacco di tempo alle utilità o ai più seri studi per farmi delle compilation musicali. Compilation, proprio così: antologie, si diceva un tempo. Penserete che non faccio altro che masterizzare su un cd la quindicina di pezzi che ho scoperto o maggiormente ascoltato nell'ultimo mese, ma vi sbagliate. Le mie compilation sono lungamente meditate, spaziano sugli ultimi quarant'anni di ascolti e seguono percorsi e avvicinamenti indecifrabili a me stesso, o meglio alla mia ragione: in effetti c'è come un senso segreto che guida questi assemblaggi, indefinibile altrimenti che come un fiuto il quale ogni volta che il pensiero logico propone accostamenti plausibili quasi sempre oppone una decisa negazione. Così, Io dialogo con Esso come si fa tra cane e padrone, ma alla fine è ben chiaro che a condurre il gioco tra i due animali non è quello parlante:

- "Jealous guy" di John Lennon, benissimo. E poi? Roba romantica, che ne dici di "Broken arrow" di Robbie Robertson? -

Fate conto di udire un borborigmo interno, che equivale a un chiaro rifiuto.

- Bè, allora un'altro Lennon: "Mind games"? "Just like starting over"? "Istant karma"? -
Ora fate conto di udire un uggiolio festoso, un consenso scodinzolante.
E si va avanti così.

Il risultato di questa contrattazione laboriosa con l'inesprimibile sapienza dei precordi è un meraviglioso cd che mi metto in macchina e col quale affronto i percorsi settimanali che durino più di un quarto d'ora, per esempio se devo andare a Milano: ci vuole un supplemento d'anima per affrontare il frastuono massificante di una città che non ne ha affatto. Musica leggera per distrarsi un'oretta mentre si è alla guida?

Certo, si può dir così, come si può dire che il cuore è un muscolo.

Quello che io invece preferisco dire è che in queste compilation io abito e mi rifletto come in nessun altro modo mi sarebbe dato di fare. Guidate da un senso occulto che non è un progetto, esse esprimono pienamente ai miei occhi quello che è la natura profonda dei simboli: "una riunione di forme visibili intesa a dimostrare cose invisibili"(17), dove "dimostrare" va inteso come esibire, manifestare. Che cosa manifesta la mia faticata compilation? La mia anima, o come si preferisce dire lo "stato d'animo" che domina questi giorni, non come un'immagine statica che pretenderebbe (inutilmente) di fotografarla, ma come il correlativo oggettivo che la vivifica, la temporalità musicale che le permette di esprimersi, la qualità pura d'esperienza che l'appaga e che essa cerca inutilmente nell'obbligata sequenza del quotidiano.

In questo modo trovo un esempio a mio avviso ficcante per mostrare il rapporto che c'è tra l'artista e i materiali impiegati in vista dell'opera. Non si tratta di semplice "utilizzo" (il che implica un progetto ben definito come in effetti accade nell'artigianato), ma di un incontro significativo con ciò che è necessario per dare consistenza a una aspirazione oscura, la quale proprio nella forma dell'opera potrà riconoscere se stessa senza tuttavia definirsi altrimenti che in quell'immagine(18).

7. Ancora di vuoti, interstizi, intervalli: sopra una pagina di R.M. Rilke

A Roma arrivammo circa sei settimane fa, in una stagione ch'era ancora la vuota, bruciata, febbricosa Roma, e questa circostanza con altre difficoltà pratiche di assetto protrasse senza fine l'inquietudine intorno a noi e il paese straniero gravava su noi col peso dell'esilio. Si deve anche aggiungere che Roma (se ancora non la si conosce) nei primi giorni opprime di tristezza: per l'aria morta e torbida di museo, che respira, per la moltitudine delle sue età trascorse ripescate e tenute in piedi faticosamente (di cui si nutre un piccolo presente), per l'indicibile vanteria, sostenuta da dotti e filologi e imitata dagli abituali visitatori d'Italia, di tutte quelle sfigurate e guaste cose, che in fondo non sono più che resti casuali d'un altro tempo e di un'altra vita, che non è la nostra e non dev'essere la nostra. Finalmente, dopo settimane di quotidiana difesa, si ritrova - benché ancora un po' confusi - la via a se stessi e ci si dice: no, qui non c'è più bellezza che in qualche altro luogo e tutti questi oggetti sempre ammirati dalle generazioni in catena, corretti e restaurati da mani di manovali, non significano nulla, non sono nulla e non hanno né cuore né valore; ma molta bellezza c'è qui, perché dovunque è molta bellezza. Acque infinitamente piene di vita entrano per gli antichi acquedotti nella grande città e danzano nelle molte piazze su bianche tazze di pietra e si spandono in ampi bacini e scrosciano il giorno e alzano il loro scroscio la notte, che qui è grande e stellata e tenera di venti. E giardini ci sono, indimenticabili viali e scalinate, scalinate inventate da Michelangelo, scalinate costruite a

immagine delle acque cadenti, che ampie generano nella caduta gradino da gradino come onda da onda. Tali impressioni giovano a raccogliersi, a recuperarsi dalle molte cose piene di presunzione, che ivi parlano e ciarlano (e quanto sono loquaci!) e si impara lentamente a conoscere le pochissime cose, in cui dura l'eterno, che si può amare, e la solitudine, a cui sommamente si può partecipare.

Ancora abito in città, sul Campidoglio, non lontano dalla più bella figura equestre che ci sia stata conservata dall'arte romana, la statua di Marco Aurelio; ma tra alcune settimane passerò in un luogo semplice e tranquillo, una vecchia terrazza perduta nel profondo di un grande parco, celata alla città, al suo frastuono e al caso. Abiterò là tutto l'inverno e godrò della grande quiete, da cui attendo il dono di buone e ricche ore ...

(Rainer Maria Rilke, *Lettere a un giovane poeta*, Adelphi)

La bellezza di questa pagina, la sua capacità di condurci ad un'autentica esperienza panoramica che non ha nulla della piatta bidimensionalità di una cartolina, dipende essenzialmente dai vuoti, dalle distanze e soprattutto dagli intervalli temporali di cui essa si sostanzia. Mi permetto di rompere l'incanto di una lettura integrale, segnalandoli via via. Ecco l'arrivo nella stagione calda che accresce ancor più l'estraneità della "febricosa" Roma e il senso d'inquietudine dell'esule. Ecco l'aria stantia, l'oppressione generata dalle troppe epoche che contrastano con un piccolo presente (e il lettore spazia con lo sguardo dell'anima, interrogandosi su ciò che separa quella grandezza e questa meschinità, e riempiendo il vuoto a suo modo). Del pari, la vanteria dei dotti che si abbuffano di queste vestigia che così poco appartengono (ecco altra distanza non solo cronologica ma vitale) ai tempi nostri.

Finalmente ci si insedia senza remore nel luogo, ma solo per lanciarsi in un'altra sconfinata prospettiva: non c'è più bellezza a Roma che altrove, perchè l'universo mondo è bello! E poi ecco lo scrosciare delle acque e le scalinate concepite a imitazioni di quelle: spazio e movimento, dall'alto in basso, fatti propri dal poeta che raccogliendosi nel fondo coglie come un precipitato chimico la gemma residuale: le poche cose "in cui dura l'eterno".

Di nuovo, altra distanza, altro movimento e intervallo temporale: dall'abitazione sul Campidoglio a "una terrazza perduta" nel fondo di un grande parco, dal frastuono del centro alla quiete di una periferia, mentre si allarga come una promessa la "grande quiete dell'inverno", che porterà il miglior tempo per il pensiero e per l'opera.

La pagina di Rilke mi pare un buon esempio di come la prosa artistica provochi nel lettore una sintesi temporale la quale è molto più che mera raccolta d'informazioni, proprio grazie agli intervalli spaziali, alle zone d'ombra, alle attese e ai vuoti che chiedono al lettore di essere innanzitutto abitati e "tastati", brancicando come un bimbo che si muove in una dimensione ignota ma che grazie alla sua attiva gestualità diviene abitabile e familiare, senza essersi assoggettato a una struttura anonima e convenzionale.

Questa è non la sola, ma forse la più negletta delle verità dell'arte: l'oscurità da cui la forma emerge è una memoria dormiente, gravida d'immagini, e chi si accosta all'opera d'arte è chiamato a un connubio più che a mera contemplazione. Il silenzio chiede voce, la distanza attira movimento, l'attesa suscita sogni. Abitando l'opera d'arte si vive un'esperienza piena e verginale, che ha qualcosa di adamitico: essa restituisce ai sensi del pellegrino la loro infanzia immemorabile e al mondo la sua eterna giovinezza.

8. Miracoli e traumi. L'esperienza impossibile.

Come si è visto, l'opera d'arte chiede una sintesi temporale, una forma di appropriazione, che risulta decisamente diversa da quella della percezione quotidiana, dominata dalla tirannia dell'utile, dell'opportuno o del razionale. Il libero gioco della soggettività che si compiace dell'immagine artistica, conferisce a questo tipo di esperienza un carattere "puro", psicologicamente tonificante. In entrambi i casi, però, della percezione quotidiana e della percezione estetica, c'è una distanza tra soggetto e oggetto d'esperienza e tra oggetto e contesto, in cui vale l'impegno spirituale del soggetto ad interpretare la condizione proposta, e dunque una forma più o meno orientata di libertà.

Qualcosa di molto diverso accade quando noi veniamo sottoposti, e per così dire inglobati, in quello che si definisce da un po' di tempo a questa parte, "l'evento mediatico", vale a dire il fatto amplificato in ogni direzione e comunicato contemporaneamente a tutti i sensi dal carattere globale e multimediale della tecnologia. I media tendono a insinuarsi nel corpo stesso di chi li utilizza (basta pensare agli alieni perennemente innestati al cellulare o all'Y pod che circolano ormai nelle nostre città), ma soprattutto avvolgono l'ambiente percettivo fino a sostituirlo integralmente. Questo, secondo Marc Augé, obbliga ad aderire a una immagine totale e indeclinabile, al punto da rendere plausibile la sostituzione della sintesi temporale e della storia in quanto tale con una sorta di allucinazione metafisica permanente, un eterno presente cui non si può sfuggire: "Nella nostra epoca le tecnologie fanno concorrenza alle religioni e alle filosofie nella ricomposizione del tempo e dello spazio. I media strutturano il nostro tempo quotidiano, stagionale e annuale. La vita politica, artistica, sportiva non è più concepibile senza l'intromissione dei media, che cambiano la nostra relazione con lo spazio e il tempo imponendoci, con la forza delle immagini, una certa idea del bello, del vero e del bene, e anche una certa idea dell'abituale, del solito e, a conti fatti, della norma"(19)

La questione è posta efficacemente, ma l'analisi di Augé è ancora troppo generica, più orientata all'"ambiente" che all'"evento" mediatico vero e proprio. Da questo punto di vista, mi pare più ficcante e provocatoria la tesi sostenuta da Mario Perniola in un libro recente, dove si spiega la rivoluzione della coscienza collettiva "col regime di storicità inaugurato dalla comunicazione, costruito sull'alternanza (e addirittura l'equivalenza) tra miracoli e traumi"(20), il quale non funziona più secondo azioni e reazioni, o secondo percorsi di appropriazione interpretativa, "ma secondo dispositivi dei quali tutti siamo ostaggi"(21) Rimpallato e riproposto dai media in continuazione, l'"impossibile ma reale" del miracolo e l'implosione di senso del trauma inducono più che a un'appropriazione a una presa d'atto, che innesca una condotta globalmente condivisa e senza alternative.

Perniola cita come esempi di eventi "totali", che hanno guidato una ristrutturazione della percezione collettiva, il maggio francese del '68 e l'attentato terroristico alle Twin Towers l'11 settembre 2001. Per quanto mi riguarda, aggiungerei la Shoah, soprattutto per la ripresentazione ossessiva e rituale che ne ha fatto l'epicentro della memoria contemporanea, ma anche il fungo atomico di Hiroshima, la sterminata platea giovanile del megaconcerto rock di Woodstock e la caduta del muro di Berlino.

Se letti in successione cronologica, questi episodi costellano l'arco di una contemporaneità protratta, che non lascia più spazio a una declinazione storica. Si tratta infatti di eventi che, in certo qual senso, non hanno mai smesso di accadere, costituendo uno dopo l'altro gli assi della rappresentazione di un mondo "unico" che proprio grazie ad essi è venuto gradualmente sostituendosi alle diverse e possibili narrazioni.

Della Shoah abbiamo già parlato, come "olocausto" monumentale ed irripetibile, che accentra e annulla in sé ogni passata rappresentazione del Male e ne preclude ogni altra (il male è il razzismo, i cui parenti stretti solo apparentemente meno letali sono la discriminazione e perfino la semplice constatazione di una differenza)

Dopo il fungo di Hiroshima, che continua a levarsi sinistro sopra i nostri incubi, la tecnologia svela definitivamente il suo doppio volto di opportunità e di minaccia la cui ricaduta non sarà mai più regionale ma necessariamente planetaria (dunque la tecnologia è l'ineluttabile)

Il maggio francese è la fine della guerra per il bisogno e l'inizio della guerra (permanente e per definizione irrisolvibile) per la realizzazione del desiderio: l'immaginazione al potere, il vietato vietare, sono i prodromi non più dell'utopia politica ma del mito consumistico.

Woodstock rappresenta la caduta delle barriere non tra artista e pubblico, ma tra esperienza estetica e quotidianità, tra il carattere elitario e selettivo della fruizione artistica e la "partecipazione" per cui basta, come mostrano le immagini dell'evento, essere presenti, ascoltando distesi o affacciati nel campeggio, solitari o in coppia, svegli dormienti o fumati, il quotidiano e il palco non sono ancora il medesimo ma l'uno nell'altro, giovani freaks e ragazze a seno nudo sono non meno spettacolari dei ciuffi degli Sha-Na-Na, il reality show è dietro l'angolo.

La caduta del muro è la rimozione e la demonizzazione definitiva del concetto di frontiera e di confine. L'importanza di questo evento simbolico per la ristrutturazione dello spazio collettivo è difficilmente esagerabile, se si pensa che solo dopo di esso entrò nell'uso comune il termine "globalizzazione". La potenza devastante assunta da un simbolo artistico come la rock-opera dei Pink Floyd, "The Wall", rivelatasi a posteriore un'inquietante anticipazione, esigerebbe da sola considerazioni non banali su chi sia il vero interprete dell'opera d'arte, il critico o la Storia stessa.

Infine, l'11 settembre. Apparentemente, il conflitto di civiltà che smentisce l'utopia globalista. In realtà, la globalizzazione del Terrore che induce alla paranoia del controllo totale e della guerra permanente.

Tutti questi eventi hanno la medesima caratteristica: essi inglobano il soggetto coinvolgendolo suo malgrado più che proporsi al giudizio di uno spettatore. Caratteristica, questa, che l'evento totale condivide con la pornografia.

9. Pornografia dell'evento mediatico

Leggo su Wikipedia che la pornografia è "la raffigurazione esplicita di soggetti erotici e sessuali", ma la definizione migliore del termine la ritrovo nei miei anni di adolescenza, il giorno in cui il compagno ripetente, forte dei suoi quattordici anni compiuti e di una spregiudicatezza che gl'invidiavamo, arrivò il mattino del lunedì da noi piscelli, dopo che la domenica sera aveva assistito per la prima volta ad una di quelle docu-fiction vietate ai minori che giravano a fine anni Sessanta con titoli conturbanti ("Eva", "Helga", il paradiso aveva la tinta lattiginosa di femmine tedesche o svedesi), incaricate di iniziare l'immaginario cattolico alla liberazione sessuale incipiente. Ci guardò come il cavaliere i nani, finì di masticare la sua cicca, poi la tolse di bocca e la gettò lontano. Infine allargò le braccia, come a rammaricarsi della nostra esclusione dall'evento fatale.

"Si vede tutto", disse, ed entrò in scuola come Furio Camillo al Trionfo.

Questo "vedere tutto", senza mediazioni, senza un decorso interpretativo e la possibilità di interagire interrogativamente con l'immagine rapportandola innanzitutto al proprio vissuto, somiglia fin troppo a quelle che, secondo alcuni studiosi della comunicazione, le cronache di guerra degli ultimi due decenni hanno cercato di realizzare mostrando "tutto" ciò che accadeva. "Tuttavia", scriveva Marco Dinoi: "ci si dovrebbe soffermare anche su un altro e più importante tratto della pornografia: pornografico è lo sguardo senza soggetto, uno sguardo in cui non c'è relazione possibile con l'oggetto della visione, in cui il soggetto viene completamente assorbito nella funzione e nelle performances dell'oggetto o in cui esso aderisce interamente alla superficie dell'immagine perchè questa non mostra vuoti o luoghi in cui il soggetto possa mettersi in situazione, per quanto labile o povera di coordinate essa possa essere, e quindi per quanto difficile sia immaginare un'azione possibile in rapporto a essa"(22)

Difficile non riconoscere che l'11 settembre abbia realizzato l'archetipo di questa scenografia totalitaria. Per qualcuno è stata la scimitarra di Allah, per altri la mano lunga del Mossad o la diabolica ragnatela della CIA. Certo è difficile disgiungere l'eccidio dell'11 settembre dall'aura di evento tecnologicamente manipolato che gli deriva dall'essere il primo megashow in diretta a reti unificate. La torre di Babele schiantata dal fulmine, come nell'Arcano dei Tarocchi, un'immagine dal simbolismo ancestrale per la psiche collettiva. Di sicuro quel giorno abbiamo sperimentato qualcosa di inedito nella storia della comunicazione: l'orrore della cronaca che buca il video con la tattile irresistibilità dell'immagine pornografica, perchè il sogno inammissibile che ogni torre scatena è di spezzarne la presunzione. Indossando l'immagine vi abbiamo consentito con quell'avidità di cui nessuno può dichiararsi innocente. Complici e pubblico pagante, presto assuffati allo spettacolo della morte. Era questo che si voleva, in cabina di regia?

10. Conclusione

Qualcuno si sarà chiesto perchè ho intitolato "l'arte del ricordo" un testo che slalomeggia variamente su questioni inerenti la rappresentazione, dalla memoria personale alla narrazione biografica, dall'immagine artistica all'evento mediatico.

In effetti, la questione centrale è quella del rapporto fra arte e conoscenza di sè, e mi sembra pacifico che almeno negli ultimi otto secoli, vale a dire dall'autunno del medioevo in poi, l'arte sia stata generalmente posta sotto il segno dell'espressione della personalità più che della comunicazione oggettiva di contenuti mondani. E' vero, bisognerebbe fare molti distinguo, ma è difficile negare che la nascita e il consolidamento dell'impresa scientifico-tecnica quale unica agenzia legittimata a parlare "oggettivamente" del mondo e del reale abbia respinto la rappresentazione artistica sul lato della soggettività, da dove essa tenta a sua volta l'impresa di configurare una totalità nell'immagine, qualcosa come un "mondo", purchè si tratti di un mondo "interiore". Ecco allora la preminenza del ricordo, non solo e non tanto come materia di rappresentazione artistica, ma soprattutto come insorgenza spirituale che, proiettandosi sull'immagine materialmente e artisticamente prodotta, permette al fruitore dell'opera di riflettervi le proprie inesprese aspirazioni e dunque di godere di una esperienza tonificante che è innanzitutto conoscenza di sè. Questa idea dell'arte e della fruizione estetica è stata magistralmente formulata da Kant nella Critica del Giudizio, che resta uno dei capolavori della filosofia moderna, purchè sia chiaro che, proprio perchè Kant porta a maturazione l'estetica della modernità, egli ne resta l'espressione più che l'interprete, ossia il suo pensiero è interamente risolto nei limiti della modernità medesima.

Naturalmente, quello che è vero per l'epoca inaugurata dalla modernità, non è stato ugualmente inteso e vissuto in passato, nè per quanto riguarda il Medioevo e l'Antichità classica nè per quanto riguarda le società cosiddette "primitive", le società che i sociologi definiscono "fredde" in quanto poco propense al cambiamento e che per lo stesso motivo io preferisco definire "tradizionali".

In quei casi, l'arte più che al servizio della libera espressione della personalità individuale sembra agire in senso esattamente opposto, cioè quello di condurre l'esperienza dell'individuo alla forma di un ordine oggettivo e superiore, che ha un chiaro significato metafisico. Allora le arti sono difficilmente separabili dalla narrazione mitica e dallo scenario rituale che perpetuano simbolicamente la struttura portante di un cosmo il quale deve a questa memoria collettiva la sua stessa sopravvivenza: si tratta infatti di un ordine contemporaneamente fisico e morale. Alla sensibilità moderna e romantica in particolare, che stigmatizza il carattere stereotipato e ripetitivo di queste forme artistiche, un interprete della tradizione risponde: "Tra i pregiudizi tipicamente moderni, uno dei più tenaci è quello che si ribella ai canoni impersonali e oggettivi di un'arte; si teme che essi soffochino il genio creatore. In realtà non esiste opera tradizionale, legata dunque a principi immutabili, il cui aspetto non esprima una certa gioia creativa dell'anima, laddove l'individualismo ha prodotto, tranne alcune opere geniali ma spiritualmente sterili, tutta la bruttezza - indefinita e mortificante - delle forme che riempiono la vita ordinaria dei giorni nostri"(23)

Non è mia intenzione riproporre qui un contenzioso che ha fatto versare fiumi d'inchiostro, lasciando per lo più il tempo che trova: è evidente che l'arte è innanzitutto ciò che racconta la sua storia e la storia recente dell'arte va in un senso che è molto lontano dall'arte delle società tradizionali, anche se alla "coralità" di quella ha sostituito raramente l'irripetibilità del genio creativo e molto più spesso il mimetismo della moda e dell'accademia. Trovo più interessante constatare che gli ultimi fenomeni descritti, a proposito dell'evento mediatico e della sua capacità quasi rituale di dettare i tempi della vita corrente, sembrano stranamente riportarci a qualcosa di simile all'onnipresenza dell'archetipo nelle rappresentazioni primitive. Questa inquietante circolarità è notata da Marc Augé, quando scrive: "i media svolgono oggi il ruolo che un tempo spettava alle cosmologie, alle visioni del mondo che sono al tempo stesso visioni della persona e che creano un'apparenza di senso legando strettamente i due punti di vista. Le cosmologie articolano lo spazio e il tempo 'simbolizzandoli', cioè imponendo a entrambi un ordine arbitrario che si afferma anche sulle relazioni che gli esseri umani intrattengono tra di loro e con il mondo"(24). E ancora, i media: "sono totalitari per essenza. La cosmotecnologia spiega tutto, racconta tutto e si rivolge a tutti. Come le altre cosmologie, aliena chiunque la prenda alla lettera"(25).

Ah, questi francesi, spiccano con la più bella nonchalance i loro aforismi taglienti, senza preoccuparsi che siano concettualmente inediti (e poi, a chi scrive bene si perdona tutto, purtroppo!). A me vengono in mente certe pagine scritte mezzo secolo fa della "Dialettica dell'Illuminismo", dove Adorno-Horkheimer denunciavano la parabola discendente di un progressismo tecnologico che rende i soggetti sempre più ignari della macchina, la quale prende ai loro occhi la medesima minacciosa stanza della forma mitica che si credeva vinta. E, ancor prima, mi vengono in mente le pagine finali della "Scienza Nuova" di Vico, dove il filosofo napoletano indicava come destino non necessario ma possibile delle età razionalistiche il ritorno ad una "nuova barbarie". Corsi e ricorsi storici? E' un pensiero arduo, con cui ci si dovrà misurare.

NOTE

- 1) Ernst Cassirer, *Saggio sull'uomo*, Armando Editore pag. 120
- 2) *Ivi* pag. 118
- 3) H. Bergson, *Materia e memoria*, Laterza 2006 pag. 16
- 4) *Ivi* pag. 52
- 5) *Ivi* pag. 63
- 6) Gaston Bachelard, *La poetica della reverie*, Dedalo 1972, pag. 111
- 7) *Ivi* pag. 116
- 8) *Ivi* pag. 135
- 9) *Ivi* pag. 118
- 10) C. Baudelaire, *Curiosità estetiche*, citato in Bachelard, *op. cit.* pag. 131
- 11) Citato in Jean Guilton, *Arte nuova di pensare*, Edizioni San Paolo 1996, pag. 30
- 12) Okakura Kakuzo, *Il libro del tè*, SugarCo 1978
- 13) Gillo Dorfles, *L'intervallo perduto*, Skira 2006, pag. 11
- 14) Pavel Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Adelphi 2007 pag. 159
- 15) *Ivi* pag. 207
- 16) Citato in Ivan Illich, *Nella vigna del testo*, Raffaello Cortina Editore 1994 pag. 2
- 17) Ugo di San Vittore, citato in Illich, *op.cit.* pag. 30
- 18) E' la realizzazione di un'idea, tutt'altra cosa dalla determinazione di un concetto. Di fatto questo è ciò che Kant attribuisce al giudizio riflettente, nella *Critica del Giudizio*.
- 19) Marc Augé, *Che fine ha fatto il futuro?*, Eleuthera 2009 pag. 40-41
- 20) Mario Perniola, *Miracoli e traumi della comunicazione*, Einaudi 2009 pag. 20
- 21) *Ivi* pag. 23
- 22) Marco Dinoi, *Lo sguardo e l'evento*, Le Lettere 2008
- 23) Titus Burckhardt, *L'arte sacra in Oriente e in Occidente*, Rusconi 1976 pag. 7
- 24) Marc Augé, *Che fine ha fatto il futuro?*, Eleuthera 2009 pag. 40
- 25) *Ivi* pag. 41