

L'arte della ragionevole menzogna

Andrea Cannas e Giovanni Cara

Il testo che qui presentiamo è la trascrizione di una lezione introduttiva che abbiamo tenuto a due voci per i rispettivi corsi, in modo da dare agli studenti qualche minima ragione del fatto che erano lì, imbrogliati dal pluridecennale smantellamento del sistema universitario, a sentire parlare di arte e letteratura in corsi di varia nomenclatura.

La letteratura salva la vita

*Pape Satàn, pape Satàn aleppe
pan et salam, pan et salam a fette
(Paolo Conte, La Java Javanaise)*

Non si può campare di poesia. Perfino un Ministro della Repubblica ebbe modo di sottolineare l'effimera insussistenza della pagina letteraria con una battuta, conservata gelosamente negli annali delle cronache parlamentari, che suonava grossomodo: «provate a farvi un panino con la *Divina Commedia*». Cionondimeno, se per un attimo volessimo riconsiderare quell'antica postilla secondo la quale non di solo pane vive l'uomo, è forse ancora opportuno e finanche necessario affermare che la letteratura salvi la vita.

Per difendere una tesi così impegnativa chiamerò a deporre un gruppo di testimoni autorevoli, sfilandoli dagli scaffali di una biblioteca niente affatto esclusiva. A cominciare da quel libro fuori dall'ordinario che noi occidentali associamo, con una certa approssimazione, all'Oriente esotico e mirabolante: il libro de *Le mille e una notte*. Si tratta di un testo che, ancor prima di venire fissato in forma di scrittura – quando cioè circolavano oralmente le prime novelle, e si era ancora ben lungi dall'anno Mille –, ha dimostrato una spiccata tendenza a percorrere lo spazio e il



tempo, dalla penisola indiana fino alle sponde islamiche del Mediterraneo, da dove è salpato per attraccare infine nei porti dell'Europa cristiana. Dunque si può affermare che esso viaggia attraversando luoghi e stagioni, e che nel suo moto acquista spessore, nel senso che le più svariate culture e civiltà, ciascun popolo, tendono ad espandere il libro-universo interpolandovi motivi, personaggi e ambientazioni che possano compiacere a un nuovo orizzonte d'attesa: un po' come accade per gl'intricati sentieri del racconto mitico, direbbe Hans Blumenberg (*Elaborazione del mito*), «fondamentale non è ciò che esiste all'inizio ma ciò che resta alla fine, ciò che fu in grado di soddisfare le ricezioni e le aspettative». Com'è noto, *Le mille e una notte* è innanzitutto una storia di corna, dal momento in cui il re Shahriyār perde la testa conseguentemente alla scoperta del tradimento della sposa – anche se, in verità, con una macabra reificazione della metafora, è la moglie fedifraga a vedersi reciso il capo dal collo.

Va da sé che, da quel momento in poi, il sovrano non sia in nessun caso disposto ad accordare fiducia al genere femminile, inaugurando quella triste e apparentemente ineluttabile liturgia per la quale la teoria delle novelle spose, consumata la prima notte d'amore, diveniva corteo funebre, ciascuna essendo giustiziata prima del sorgere dell'alba. Almeno fino a quando non emerge in primo piano la figura della bella Shahrazād, la più matura fra le figlie del Gran Visir, la quale è disposta a correre quel rischio estremo, e sceglie di fatto l'autosacrificio, pur di mettere in atto una strategia in grado di eludere il breve circuito che conduce le giovani vergini del paese verso gli abissi imperscrutabili della morte. Come si salva Shahrazād? Raccontando storie. Si tratta evidentemente d'irretire l'interlocutore, il fresco sposo Shahriyār, apparcchiando una novella che riesca ad avvilupparlo e precipitarlo entro la dimensione della finzione, governata peraltro dall'illusionistica meccanica dell'immedesimazione. Ancor più si tratta d'ingannare il tempo e condurre la narrazione al suo punto di svolta in perfetta corrispondenza delle prime luci del mattino, barlume che può alludere alla sopravvivenza. In bilico sul crinale che separa il giorno dalla notte, il sovrano è vincolato a scegliere se consegnare la sposa al boia – ma non saprebbe mai come va a finire la storia – oppure se concederle dell'altro tempo in un'estenuante veglia dei sensi –

appagando così la propria curiosità di ascoltatore, il quale è un’evidente proiezione del lettore ideale. In definitiva, Shahrazād si salva perché

- 1) ha la capacità d’inventare storie, o perlomeno può liberamente attingere a un patrimonio di storie condivise;
- 2) le sa raccontare in modo intrigante, riuscendo così ad adescare il suo interlocutore fino a metterne in discussione l’assoluta onnipotenza;
- 3) con lucida destrezza le fa durare, le gestisce lasciando fluire la narrazione per il lasso di tempo prefissato senza che lo sposo in ascolto percepisca il lento rintocco delle ore che scivolano via: vivifica insomma uno scenario tipicamente calviniano – quando, per intenderci, l’autore delle *Lezioni americane* definisce il racconto come «un’operazione sulla durata, un incantesimo che agisce sullo scorrere del tempo, contraendolo o dilatandolo» a seconda delle esigenze del narratore.

È per questo che la protagonista s’impone alla nostra attenzione con l’evidenza dell’emblema. Come ha scritto a riguardo Tahar Ben Jelloun, nell’introduzione all’edizione Einaudi de *Le mille e una notte*, Shahrazād inanella le novelle una dopo l’altra, o una dentro l’altra, per salvarsi la pelle – e il silenzio, la mancanza di fantasia le spalancherebbero dinanzi agli occhi una vertigine d’angosce ben motivate: e, se è vero che tutti gli scrittori sono dei condannati a morte, al punto che ciascuno di loro scrive per sopravvivere nel corpo dell’opera, Shahrazād s’erge come «un baluardo contro la morte. Non solo la nostra, ma quella di tutta l’umanità. Una società senza letteratura sarebbe una società in cui non si manifestano problemi, quindi senza immaginazione», ovvero una compagine votata all’estinzione. Con il gesto che è proprio dei personaggi immortali, pare che la figlia del Gran Visir si volga a scrutare allarmata il nostro tempo.

Certo, si può obiettare che il primo testimone a sostegno della tesi da cui abbiamo preso abbrivio sia un personaggio il quale si aggira dentro una dimensione di finzione, e dunque di discutibile autorevolezza, per il fatto stesso che può vantare lo spessore di un foglio di carta. È allora necessario trovare un qualche poeta in carne ed ossa, che alla prontezza dello spirito sappia coniugare l’irreversibilità delle cose compiute. Il primo nome che

mi venga in mente è quello che ogni ragion vuole che debba venire a galla dalle profondità di una memoria poetica. Perché Dante sta all'inferno dei viventi come Omero all'universo degli eroi – in fondo, prima di attraversare l'ultimo vecchio ponte, Dante ci vuole ammonire rispetto a un'eventualità i cui sintomi ha potuto saggiare con mano: la possibilità concreta che coloro i quali avrebbero dovuto beneficiare della verità cristiana finiscano per fabbricarsi l'inferno su questa terra – come scriveva Auerbach, il vero oggetto della *Commedia* si riferisce al dramma dell'uomo nell'aldilà. Ad ogni modo, nel corso del poema Dante (personaggio) è fin da principio impegnato a salvarsi l'anima e la pelle, e deve attraversare l'inferno perché alla conquista del bene (il paradiso) è necessaria la conoscenza del male. Nel frattempo Dante (autore) dispiega un percorso liturgico che è inscritto entro il solco del sacrificio salvifico di Cristo: predispone gli eventi in modo tale che il suo protagonista discenda nel regno di Dite un venerdì santo, gli fa varcare il confine fra la terra dei viventi e il regno dei morti (l'Acheronte) suggellando il momento solenne con un terremoto che evoca ancora il Calvario; soprattutto si assicura che dall'Inferno-utero il pellegrino mortale scaturisca a riveder le stelle al terzo giorno, in perfetta corrispondenza con la Pasqua di resurrezione: è nato l'uomo nuovo.

Se è vero che ogni buon lettore ha a disposizione tutti gli elementi utili per replicare il percorso di espiazione appreso attraverso l'esempio della *Commedia*, è pur vero che è l'opera in sé, nella sua stessa struttura, ad essere stata concepita in opposizione al caos del mondo reale. Il suo mattone costitutivo è il numero 3, sacro per i cristiani, già magico per i pitagorici – anche se, in effetti, a pensarci bene, esso costituisce la cifra del nostro modo di relazionarci con il mondo e comprenderlo, a partire dalle tre dimensioni dello spazio e senza trascurare le tre stagioni fondamentali del tempo: passato, presente e futuro. Il più fulgido esempio di epica cristiana è di fatto uno e trino, un solo testo tripartito nelle tre cantiche che danno conto dei tre regni dell'ultramondo; e tuttavia sciorinare l'intera gamma delle cifre su cui si fonda la tessitura della *Commedia* sarebbe qui stucchevole, perché è una misura che si acquisisce fin da ragazzini sui banchi di scuola: il respiro stesso dell'opera, il ritmo ineludibile, promana dalla grande invenzione dantesca della terza rima che vorrebbe riprodurre il battito

all'unisono di tutto ciò che è stato creato. Quasi 'Terzo Testamento', il poema sacro s'innerva su una misura armonica, e il suo volto numerico è espressione di proporzione e perfezione così come l'universo che mette in scena, con la Terra sistemata nel mezzo e nove sfere concentriche che le danzano intorno sospinte dall'amore di Dio. Il codice genetico ad alta intensità geometrica e ciò che viene concepito sul piano delle coordinate cosmologiche alludono all'impeccabile mente del Dio creatore: la *Commedia* si erge nell'insieme ordinato delle sue parti perfettamente connesse come un baluardo, appunto, prospetta una via di scampo, la confutazione della violenza, della corruzione e dell'odio di parte che sconquassano il mondo reale e la Storia degli uomini.

Poi accade che i lettori rammentino con più soddisfazione i grandi personaggi disseminati lungo il percorso e le loro gesta: l'amore adulterino di Paolo e Francesca, l'ultimo folle volo di Ulisse oltre i limiti concessi all'uomo, l'amletica faccenda della tecnofagia perpetrata, oppure no, dal conte Ugolino sul cadavere dei poveri figlioli. Perlopiù si richiama in verità l'unico movimento, quello che ha definito irrimediabilmente la loro sorte nell'aldilà e la conseguente posizione nell'ultramondo, poiché Dante ha a disposizione per ciascuna anima una manciata di versi, o poco più: non può dar conto dell'intera parabola di un'esistenza, deve piuttosto levare materia, tralasciare tutto ciò che non è discriminante fino a distillare il ricordo perfetto, ciò che s'impone come il centro di gravità della loro vicenda mondana – cui tende anche la memoria, re-innescata in morte attraverso il racconto.

E certamente i lettori incamerano con celerità mirabile gli automatismi che, dall'Inferno al Purgatorio, fanno funzionare a pieno regime la legge del contrappasso, nella piena corrispondenza fra il peccato commesso in vita e il supplizio assegnato al corpo fatto d'aria. Questa comporta, per esempio, che gli spiriti amanti, i quali si fecero travolgere dalla passione dei sensi, vengano ora sballottati da una tempesta infernale; così come i violenti sono immersi in un fiume di sangue ribollente e gli adulatori nello sterco. Invece gli indovini, che presunsero in vita di scrutare troppo innanzi, verso le sconfinite praterie del futuro, sono costretti a camminare con la testa ritorta violentemente all'indietro; e gli invidiosi del Purgatorio si ritrovano con le palpebre cucite con il fil di ferro e devono sorreggersi a

vicenda. Il contrappasso è il luogo della *Commedia* ove la fantasia dell'autore pare agitare le figure a briglia sciolte, senza alcun vincolo, laddove in realtà, come aveva notato ancora Erich Auerbach, è qui che Dante si muove con particolare attenzione e precisione, se non altro perché deve garantire al lettore l'illusione prospettica secondando la quale il giudizio, e le relative concrete applicazioni a danno delle anime perdute, provengono direttamente dall'infalibile (e rassicurante) giudizio di Dio. In definitiva, tutto è stato concepito in funzionale opposizione al pandemonio e ai quotidiani massacri della vita reale, un grandioso macchinario sorretto dalla fede e da una visione unitaria e sintetica che stringa assieme con amore ogni carattere di cui si componga il libro dell'universo.

ahi dura terra, perché non t'apristi?
(Dante, *Commedia*)

Completare un salto nel tempo di parecchi secoli potrebbe risultare per il critico un esercizio mortale eppure straniante, in ogni caso gravido di conseguenze. A lungo l'immaginario dell'uomo occidentale, ancora motivato dalla propria confessione religiosa ovvero dagli incubi del subconscio, si è raffigurato l'oltretomba alla maniera di Dante. Se invece, in proposito, ci volgessimo a considerare il punto di vista di un autore come Italo Calvino, il quale non contempla spazi ultramondani e neppure aspira a una visione unitaria del mondo, potremmo cogliere le nostre metropoli mentre si inabissano con moto repentino in una dimensione nuovamente infera. In quello che è probabilmente il suo libro più bello, *Le città invisibili*, per la precisione in quello spazio strategicamente orientato istituito dall'explicit, Calvino scrive che l'«inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più»: è la scelta del conformismo e dell'omologazione. Il secondo è «rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio».

Ecco, la formula secondo la quale “La letteratura salva la vita” non vuole essere dispensata alla maniera del bugiardino che accompagna il dolce sapore di un confetto di cioccolato alle nocciole: l’arte, in generale, salva la vita nella misura in cui mostra quanto possa essere disgraziata, ingiusta e balorda l’esistenza di ciascun individuo. Se dal canto suo Aristotele nella *Poetica* rifletteva sulla differenza tra il poeta e lo storico, consistente nell’evidenza per cui il secondo riferisce i fatti per come si sono verificati, laddove i poeti danno conto degli accadimenti per come sarebbero potuti accadere – e per questa ragione la Poesia è più filosofica e responsabile della Storia –, il filone della narrativa utopica, oltretutto attraverso la gran parte delle culture letterarie, si fonda per statuto proprio su tale opposizione binaria. A partire dal capostipite moderno che è il capolavoro del 1516 di Thomas More, *Utopia* per antonomasia, ovvero la testimonianza dell’esistenza dell’Isola che non c’è: il cronotopo sublimato e pacifico dove gli uomini vivono senza più differenze sociali, dove il lavoro dura il tanto necessario a garantire i bisogni primari, e soprattutto non è inteso in contrapposizione con il godimento, e dove in effetti ciascuno ha l’agio di dedicare il molto tempo libero alla cura di se stesso, come parte di un tutto, e dunque alla propria evoluzione culturale. E tuttavia, poiché la percezione comune tende talvolta a rimuovere il lato inquietante delle cose, va detto che *Utopia* è in verità un testo che si costituisce di due parti in relazione speculare fra loro – un po’ come nella *Commedia* di Dante la voragine dell’Inferno sta alla montagna dell’Eden dislocata agli antipodi, con una simmetria generatrice di senso. Nella prima parte Thomas More descrive le condizioni socio-economiche dell’Inghilterra del suo tempo – e di nuovo si dispiega davanti agli occhi del lettore la rappresentazione veritiera di mondo violento e disarmonico, entro il quale per esempio è ampiamente praticata, come strumento di controllo a ossequio del privilegio, la pena di morte, mentre si vive quotidianamente abbarbicati su un orizzonte di ordinaria povertà. Nasce appunto dalla contemplazione del mondo reale la compagine sociale d’Utopia, alligna sul terreno fertile della coscienza critica ed è esercizio salubre alla stregua di una palestra che alleni all’elasticità mentale, poiché ci obbliga a riconsiderare i dogmi, gli statuti e le convenzioni del consueto civile consorzio: non è protesa a negare quella che è la realtà del mondo

concreto, non tende a nascondere le macerie sotto il tappeto, ma ci incalza a rimettere in discussione – per esempio vorrebbe saggiare lo spessore di queste decadenti democrazie che ci avvolgono con nubi di gas esilaranti e invita ad accantonare lo sguardo di mucca col quale rimuginiamo l'eterna necessità contingente, mentre qualcuno s'è rubato il futuro.

Ora, tra le definizioni formulate in materia, ho deciso di scegliere quella proposta da un autore il quale di Utopia ha, in verità, messo provocatoriamente in scena il funerale, in quel capolavoro di parole e musica che è *La domenica delle salme*: secondo quanto dichiarato in una delle rare interviste televisive, per Fabrizio De André «un uomo senza Utopia, senza sogno, senza ideali, vale a dire senza passioni, senza slanci, beh... sarebbe un mostruoso animale fatto semplicemente d'istinto e di raziocinio, una specie di cinghiale laureato in matematica pura». Un elogio costruito a partire da ciò che umano non è, per colui il quale considerava l'ideale come il motore metafisico che indefessamente sospinge l'uomo a desiderare di migliorare la propria condizione esistenziale. La stagione dell'improvvisa ma sempre discreta popolarità, per il cantautore genovese, scoccò in virtù dell'interpretazione che l'inarrivabile Mina offrì poco oltre la metà degli anni Sessanta de *La canzone di Marinella*: una fiaba dal finale tragico annunciato in verità, fin dall'abbrivio, da una prolessi che condiziona la ricezione di tutto il movimento narrativo («Questa di Marinella è la storia vera / che scivolò nel fiume a primavera»). Tutti conoscono, perché l'hanno ascoltata almeno una volta, la vicenda di Marinella, ma in pochi sanno che gli accadimenti cantati vengono in realtà ritagliati su misura a partire da una notizia di cronaca nera, ripresi cioè da un trafiletto di giornale che riferiva della morte violenta di una prostituta massacrata di botte e scaraventata nel «fiume» cui si accennava. L'oscura vittima della furia di un cliente diventa la protagonista di una «storia [più] vera»: in virtù degli strumenti operanti al servizio della finzione la reietta si trasforma in una sorta di principessa – l'autore concede insomma alla prostituta una seconda chance confezionandole una vita nuova: è il potere del canto poetico di trasfigurare e di sublimare, in ragione del quale la fanciulla dal fiume può volare «sopra una stella». La candida Marinella attende l'imponderabile visita di un principe azzurro, evento che puntualmente si compie nell'istante in cui un re evidentemente scoronato

o comunque detronizzato («un re senza corona e senza scorta») bussava effettivamente alla sua porta: le viene allora concesso di vivere una giornata d’amore intenso e sensuale, se vogliamo alla maniera dantesca è tutta una vita concentrata in pochi gesti (e versi) stringenti. Senonché l’eroina alla fine della canzone muore in modo ancor più banale e dunque più atroce della prostituta: per una circostanza del tutto accidentale, mentre torna a casa, Marinella scivola e finisce nello stesso fiume dov’era annegata la derelitta, come freddamente documentato dalla pagina di cronaca nera – il fiume è con tutta evidenza il luogo della finzione che si affaccia sulla realtà, nel quale il corso dei due destini, che fino a un certo punto scorrevano in parallelo, finalmente confluiscono. Ma allora perché concedere alla prostituta l’opportunità di un re-inizio, raccontare i fatti *come sarebbero potuti accadere*, se poi lasci che s’inabissi con gli abiti della festa?

Occorre probabilmente considerare che la letteratura vanta un numero discreto di facoltà taumaturgiche, può anche riscattare una vita, ma tende a non mentire su quanto disgraziata, ingiusta e balorda possa essere a volte l’esistenza degli uomini.

La teoria degli autori e delle opere rischia di estendersi in modo incontrollato. Così pure la tesi di partenza potrebbe essere facilmente smontata, se non altro per il semplice fatto che essa si palesa in un elenco di buone intenzioni oppure s’incarna in una sequela di più o meno fortunati personaggi della finzione letteraria. Occorre qualcuno che sia immediatamente tangibile, che non sia provvisto solo d’uno spirito poetico.

Quando oramai iniziamo ad avvertire come prossima l’eventualità dello scacco, ci viene in soccorso l’anima accesa di un individuo storico e l’opportunità di un riscatto prefigurato da una manciata di versi: l’uomo è Primo Levi, il libro al quale dobbiamo una fiducia incondizionata è *Se questo è un uomo*, il luogo, Auschwitz, rappresenta il pozzo più oscuro e profondo della Storia recente, l’inferno realizzato sulla terra. Se l’undicesimo libro dell’*Odissea* illustra una delle prime catabasi del mondo antico, il corrispettivo numerico del romanzo – l’undicesimo capitolo dedicato al *Canto di Ulisse* – propone in verità un itinerario di breve respiro:

si prende spunto da una faccenda banale, a Levi è stato assegnato l'incarico di recuperare il pentolone del rancio, una cinquantina di chili da strascicare con l'aiuto del compagno di pena *Pikolo*. Durante il tragitto, al cospetto di un interlocutore nel quale ha appena riconosciuto un estimatore della cultura del bel paese, Levi s'improvvisa precettore e somministra una stringata lezione di lingua italiana, adottando i versi della *Commedia* di Dante Alighieri come testo-guida esemplare. Chissà perché la memoria del protagonista viene irresistibilmente irretita dal XXVI canto dell'*Inferno* – e va detto che non sempre la memoria è disposta ad assecondare l'inaspettato fervore didattico. Eppure c'è un gruppo di terzine che restano scolpite in modo indelebile e che riemergono in tutta la loro evidenza, fino alla piena espressione del concetto più lampante: «Considerate la vostra semenza: fatti non foste a viver come bruti, ma per seguir virtute e canoscenza». Se diamo retta a Primo Levi, quei versi gli hanno salvato la vita, poiché gli hanno inaspettatamente prospettato in cosa consista la dignità di un uomo – nel luogo e nel tempo in cui ogni umano anelito pareva essere stato annichilito una volta per sempre.

[A. C.]

Il nonno di Pantoli, i gomiti dei signori Velázquez e un mazzo di fiori

Oramai più di dieci anni fa, ricordo, aiutai Primo Pantoli ad allestire una sua mostra personale agli Antichi Forni di Macerata. Un bellissimo spazio, suggestivo, ma con problemi d'illuminazione, specie per quadri – come sono alcuni di Pantoli – così pastosi e ricchissimi di sfumature minime di colori. Mentre li appendevo seguendo le indicazioni, da lontano lui osservava il risultato visivo; intanto io sentivo anche e con nettezza il rumore dei suoi pensieri che dovevano calibrare un percorso storico coerente, un itinerario per gli spettatori, probabilmente pure qualche colpo a effetto con gli oli più grandi disposti come sentinelle tra una sala e l'altra. A un certo punto sbottò: «No, ho cambiato idea; *Mio nonno in bicicletta*¹ lì

¹ http://www.primopantoli.it/include/list_aux_foto7.php?Galleria=15

sta male, lo spostiamo nell'altra sala». E così mi resi conto che neppure prestavo attenzione al tema delle tele, ma eseguivo solo quanto mi veniva chiesto per mordere al tempo le ultimissime ore dei preparativi, com'è normale sempre in ritardo. E guardai meglio quel quadro, che avrei potuto descrivere ma su cui non avrei saputo dire niente: quasi poggiata sulla soglia inferiore, una linea orizzontale taglia l'inquadratura e, lungo quello che sembra uno specchio d'acqua che ripete l'immagine della natura, corre un omino in bicicletta. Pantoli vive in Sardegna ma è romagnolo, sicché in quel momento ho immaginato Primo bambino in qualche campagna nativa che guarda di lontano il nonno che, solitario, corre in bicicletta. Lo sguardo dello spettatore corrisponde a quello di chi, in soggettiva e dentro il quadro, sta guardando il nonno di Primo Pantoli in bicicletta; cioè il medesimo Pantoli, anche se non quello dentro il quadro: quello è irrimediabilmente perduto coi pochi anni dell'infanzia in Romagna. Ma questo io potei e posso dirlo solo a partire dal momento in cui l'autore mi disse il titolo della sua opera; quello non è *un* nonno, è *suo* nonno, quindi quello è lo sguardo di un nipotino che vede l'omino lontano in bicicletta sul lungargine e può dire: quello è *mio* nonno; è così che so che il piccolo Primo implicato nella vicenda del quadro è un altro dallo spettatore ridotto a mio pari, che mi sta dicendo di avere cambiato idea sulla disposizione del quadro nei Forni maceratesi. Il riverbero brillante di questa banalità mi fu chiaro dalla risposta che mi diede mentre spostavo il quadro. Gli chiesi: «Quindi questo è tuo nonno quand'eri piccolo?». «Sissignore – disse – quello è mio nonno in bicicletta. O almeno, così io lo ricordo».

È tutta una questione di sguardi e di memoria, insomma; è – altra banalità – un problema di gioco con le cornici che s'interpongono tra noi e un'opera d'arte.

Quando, in piena epoca barocca, Velázquez dipinse *Las meninas*², il termine spagnolo «capricho» non aveva il senso tra il condiscendente e il negativo che ha oggi, quando per esempio lo si usa per un innocente gesto d'innamorati ancora pieno di scherzi e aspettative o – dopo che il fuoco

²<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f?searchMeta=las%20meninas>

dell'amore è spento – di intollerante stanchezza. La parola ebbe fortuna in Spagna nell'ambito delle arti figurative grazie a Vicente Carducho (1576 ca.-1638), che definì il capriccio come – cerco di tradurre – un «pensiero originale del pittore», e fu poi applicato nel Settecento proprio a *Las meninas* da Antonio Palomino (1655-1726), che – novità su novità – vide nel quadro di Velázquez un «capriccio originale». Insomma, anche l'epoca tardo barocca e rococò riconobbe nella capricciosa deviazione da un dato sistema normativo un salto, un atout, una carta vincente; un assetto dal quale non poter più prescindere, come le mani di Dio e Adamo nella creazione michelangiolesca, come il monologo di Amleto, come il vecchio cavaliere cervantino in cerca di giustizia, come la generale antipatia nei confronti di Achille o l'universale empatia con Ettore, come l'orizzonte assoluto al di là della siepe recanatese e così via viaggiando nella nostra personale camera delle meraviglie.

E così, tra gli adepti, *Las meninas* divenne da subito un bellissimo mistero, un capolavoro di arguzia, un sofisticatissimo gioco a rimpiattino tra autore, committente, personaggi, spettatori e colleghi dell'autore, i quali, per secoli fino ai nostri giorni, si sono cimentati in una sorta di “scrittura a margine”, di glossa o citazione, un palinsesto di stratificazioni di testo su testo (o di tela su tela).

Eppure quel dipinto non solo non ebbe da subito un nome, ma neppure ebbe una immediata diffusione e, anzi, negli atti testamentari e nelle liste notarili dei beni regali neppure viene citato, oppure viene evocato con ambigui riferimenti e scarso interesse; gli si attribuisce un valore monetario inferiore a mobili e arredi e gli si dà una titolazione variabile (semantica della mancanza di una identità, certo; ma anche brillante conseguenza della polivalenza di Proteo che il quadro ha): ritratto dell'infanta? Ritratto dell'*entourage* domestico dell'infanta? Ritratto del pittore?

Las meninas, in fondo, è un bel titolo con cui far passare alla storia un incanto speculativo come quello: *Le damigelle di corte*, più o meno in italiano, o *Gente al servizio dell'infanta*, se vogliamo levare quel tutto femminile e dare qualche ruolo ai tre personaggi maschili presenti nella rappresentazione (quattro, se si comprende il pittore). Gli altri due personaggi implicati, il re e la regina, come è noto sono presenti appunto

come speculazione, in senso stretto, nello *speculum*, cornice in abisso dove appaiono fantasmatici.

La celebre interpretazione che nel Novecento Foucault diede del quadro in *Le parole e le cose* ha segnato il passo per le successive e ha restituito una spiegazione moderna all'altrettanto celebre opinione che, nel Seicento, diede Luca Giordano (1634-1705), secondo il quale *Las meninas* è una «teologia della pittura»: il che, tradotto in termini attuali, e visto che la teologia era considerata la disciplina speculativa al vertice di tutte le altre, si potrebbe dire anche «metafisica della pittura» o, tecnicamente, «metapittura». Virtù delle parole e del loro rapporto variabile con la storia. La lettura di Foucault, affascinante e suggestiva perché è in grado di coinvolgere tutto un sistema moderno di relazioni tra uomo e mondo, don Chisciotte e Amleto compresi, considera (e presuppone) che vi sia stato un momento in cui i rapporti stabili che si potevano instaurare linguisticamente tra noi e ciò che ci circonda sono irrimediabilmente saltati. Se le parole non riescono più a nominare l'asintotica inattingibilità delle cose, e il linguaggio finisce per essere una magia evocativa insufficiente e imprecisa, tutto il nostro dire esplode in una logoforia entropica piena di mezze verità, assolute menzogne, comici esperimenti irrisolti in cui persino il verbo per eccellenza, il verbo *essere*, non ci si sa più spiegare perché riesca contemporaneamente a risultare identificativo e predicativo, ontologico e allusivo a una qualità, assoluto e circostanziale: «Cos'è quell'oggetto che hai sistemato dentro quell'altro?». «È una rosa in un vaso». «Quella rosa è rossa». «Quale rosso è?». «È rosso porpora». E così via speculando e barcamenandoci tra è copula (per dirla con un termine che i linguisti trovano inesatto) ed è corrispondente all'assoluto *esistere*; e senza tener conto, come pensavano Aristotele e il suo maestro Platone, del fatto che persino la *rosa* non esiste in assoluto, esistono solo rose. Povero Bertrand Russell quando, in prigione, forse stava andando via di testa se, cercando di risolvere un quesito pertinente anche alle sue teorie scientifiche, di fronte all'ostacolo, pensò: «È una disgrazia per l'umanità che si sia scelto di usare la stessa parola è per due idee completamente differenti».

Torniamo a Foucault e Velázquez che, comunque la si voglia mettere, *sono stati*, ontologicamente *stati*, *esistiti*, anche se non sappiamo come predicativamente *sono stati* e di quanti *essere* predicativi poterono essere

vestiti (simpatico, bello, brutto, collerico, nasone, sdentato, eccetera). E non so se mai sia esistita questa epoca aurea in cui per l'uomo vivere e dire fossero partecipi di un qualche insieme comune. Tuttavia c'è un altro problema nell'interpretazione di Foucault, che ha il suo nucleo proprio nell'immagine allo specchio dei sovrani che il pittore sta dipingendo nell'atto di dipingere. E se non fosse esattamente quello, il nucleo?

Nella perfetta costruzione di un artificio, è intanto ovvio pensare che ci troviamo di fronte a un gioco alla Escher dove il pittore è dipinto dal pittore che dipinge, sicché è teoricamente pensabile che, di fronte allo specchio dipinto, fuori dall'inquadratura e oltre la tela che lo spettatore oggi vede al Museo del Prado, ci dovesse essere uno specchio reale che permettesse al pittore storico di vedere riflesso il proprio doppio: e, a rigore, il proprio doppio rovesciato, in quella fantastica camera di immagini e prospettive che è il Barocco. Aggiungiamo anche che, nell'epoca di Velázquez, si conoscevano già bene gli inganni ottici del nostro organo visivo, che deforma l'immagine e la restituisce al cervello perché la rielabori e che, per esempio, ha bisogno di piccoli accorgimenti materiali; lo sapevano già molto bene anche i greci, i quali, quando innalzavano i colonnati dei templi, costruivano "materialmente" l'impressione architettonica della fuga in verticale per ottenere proporzioni visive che, diversamente, in panoramica, sarebbero risultate distorte. Una menzogna d'arte, insomma, per ottenere un effetto di realtà.

Qual è il fulcro, nel nostro caso? Il fulcro consiste nel fatto che, se proprio vogliamo cercare la rigida costruzione prospettica, il punto di fuga del quadro non è lo specchio col simulacro dei re, ma è il gomito del personaggio che, sullo sfondo, voltandosi verso l'interno della stanza, scosta la cortina per uscire dalla soglia opposta rispetto a quella virtuale della quarta parete teatrale: quella che incornicia lo spettatore, anzi, i milioni di spettatori e di vite appresso che sono stati davanti a *Las meninas*. Chi era questo signore? Era quel che in spagnolo si chiamava *aposeñador* della regina: qualcosa tipo responsabile degli arredi, dell'immagine, della sistemazione, una sorta di guardacamere, *personal stylist*, sovrintendente all'estetica della rappresentazione pubblica, dalle tazzine da infuso alla scelta e disposizione della mobilia. Solo sapendo questo ci accorgiamo di una coincidenza: cioè che anche Velázquez era *aposeñador*, però del re (nel

quadro infatti si ritrae con la chiave di camera e di *apostador* appesa alla cintura). Né può sfuggire, se non un secondo indizio, almeno una frangia della suddetta coincidenza: l'*apostador* si occupava anche dell'affissione di arazzi e tele delle stanze reali, compresi i quadri mitologici riprodotti da Velázquez ne *Las meninas* (a loro volta doppi fittizi di quadri realmente presenti all'epoca nel palazzo reale di Madrid e in *quella* stanza). Quindi tanto l'*apostador* della regina quanto quello del re avevano precisamente a che fare con l'oggetto precipuo di cui stiamo parlando: un quadro.

Una coincidenza è una coincidenza, come si dice: due cominciano a essere un sospetto.

Il signore in fondo, in alto a destra sull'inquadratura, sulla soglia di uscita in quinta (fuoriscena, dov'è la vita che è scorsa, che scorre e che scorrerà e che nessun quadro riuscirà a sequenziare in eterno), l'*apostador* della regina, *nomen omen*, si chiamava – storicamente, dico – José Nieto Velázquez. Non che i due *apostadores* fossero parenti, oramai sembra escluso dagli storici: ma il punto è che nome personale e qualifica ufficiale sono comuni e, terzo fatto, il gomito di quel signore là in fondo costituisce il punto di fuga del quadro. Ed effettivamente tre dati insieme, a questo punto, costituiscono ancor più che un sospetto: all'osservatore scatta quello che Leo Spitzer avrebbe chiamato un *clic* critico. Anche perché la flessione del gomito destro che scosta la tenda è palesemente speculare a quella del braccio sinistro del pittore che regge la tavolozza. Salvador Dalí lo visualizzò icasticamente in una delle sue rivisitazioni interpretative del quadro³, andando dritto al cuore di questa «teologia della pittura». Nel quadro di Dalí i due *apostadores* e la tela stessa – quella rovesciata del quadro, il cui verso non riusciremo mai a vedere perché rimarrà sempre nel silenzio de *Las meninas*, forse vagamente riflesso nello specchio *en abyme* – sono il gomito numerico del 7, tra i numeri più misteriosi e simbolicamente densi della nostra tradizione culturale. Ma provare a soffermarsi sul motivo, o sui motivi, per cui Dalí abbia affidato il 7 al telaio del quadro e ai due Velázquez, è già tutto un altro capitolo aperto sul codice surrealista, codice del rimosso per eccellenza (forse per questo la

³ *Las criadas en espera (Las Meninas)*, collezione privata: <http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-maids-in-waiting-las-meninas>

pittura surrealista non piaceva a Freud?). Però è evidente che *Las meninas* novecentesche sono tutta una riflessione sulla menzogna – la “bella fola” – di Velázquez, sulla rimozione, sui silenzi che ci sono nel dire qualcosa in assenza, come i tratti di un pennello su una tela rovesciata che noi non vedremo mai, restandoci solo come istante prolungato del pittore *mentre* dipinge: istante prolungato che, però, noi abbiamo visto, vediamo e vedremo per sempre; lui no.

Se la fine della conta interna per Dalí è il 7 (pittore, il suo *alter ego* verso l'uscita, e tela: quindi tutto ciò che sta prima, durante e dopo l'atto della pittura), il principio è costituito, in basso sulla destra esattamente sopra la linea della cornice inferiore – la cornice del dipinto e quella storica alla quale noi ci affacciamo – dall'1-2 del nano cameriere del re Nicolasito Pertusato e dal cane mastino dall'aria tra il sopito e l'incipiente attenzione per il fastidio, visto che Nicolasito lo sta tormentando col piede; chi ha esperienza coi cani conosce perfettamente quella postura tra sonnolenza e nervosismo. Il fatto è che 2, il cane, è sistemato dentro l'intera rappresentazione in posizione liminare, sulla soglia, dove spessissimo l'iconografia prevede la sistemazione di animali od oggetti che hanno una valenza omologa: sto pensando, per esempio, a *San Girolamo nel suo studio*⁴ di Antonello da Messina (1474-1475), dove, nella stessa posizione e con simbolismo analogo, campeggia un pavone; oppure al *Monumento funebre*⁵ a Ilaria del Carretto (1406-1407) di Jacopo della Quercia, col cane accucciato ai piedi della salma. Il pavone, come il cane, è tradizionalmente un tramite tra questo e l'altro mondo, una sorta di *memento*: in una parola, ha la fortissima valenza di traghettatore di anime, psicopompo che, nel caso di Velázquez, s'inserisce in posizione liminare a guardia della stessa opera, come un Cerbero decisamente più simpatico, che ricorda agli altri compagni di conta 3, 4, 5, 6 e coppia di 7, nonché al giovane entusiasta 1 che ci sta giocando, che il materiale lì dentro (dentro un 7, il telaio) è tutto con data di scadenza; quel che non scade e non scadrà mai è la

⁴ www.nationalgallery.org.uk/paintings/antonello-da-messina-saint-jerome-in-his-study

⁵ www.museocattedralelucca.it/cattedrale.htm

rappresentazione del materiale a perdere: è il quadro *Las meninas*, un altro 7 che solo noi possiamo vedere.

Las meninas sì che si salva, e ci salva, dandoci una bellissima rappresentazione del grande gioco teatrale del mondo.

Forse tutto dipende dalle bellissime menzogne che ci raccontiamo, per dare almeno un po' di consolazione alle cose.

Ritorno ancora sulla settimana maceratese della personale di Primo Pantoli. Un altro ricordo, tra i tantissimi belli che ne ho, e ancora relativo ai momenti dell'allestimento. Avevamo appena appeso un grande olio che richiedeva quattro e non sole due mani: un mazzo di fiori che chiunque avrebbe potuto interpretare come natura morta. Pantoli adesso rigirava tra le mani lo schizzo sul suo foglio, dove aveva previsto la sequenza numerata dei quadri. «Allora, fammi vedere – disse –, accanto a *Un mazzo di ricordi* cosa mettiamo?»⁶. Mi passò il foglio facendomi segno che non riusciva a ricordare dove aveva poggiato gli occhiali. Lo presi io, il foglio: «Primo, qua è segnato come *Un mazzo di rimpianti*, non *di ricordi*». Non mi diede del deficiente, come avrebbe dovuto. Anzi, guardò un attimo il quadro e disse: «Ricordi, rimpianti... È lo stesso».

[G. C.]

⁶ www.primopantoli.it/include/list_aux_foto7.php?Galleria=15

Gli autori

Andrea Cannas

Andrea Cannas è ricercatore e docente di Letteratura italiana presso il Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Cagliari, ha pubblicato monografie e saggi su autori quali Leopardi, Bruno, Galilei, Pavese, Calvino, Deledda, Satta, Atzeni. Si è occupato di riscritture novecentesche del mito e di forma breve; ancora, della canzone d'autore (De André) e del fumetto. È autore di racconti e redattore della rivista di letteratura *Portales*.

Email: deandrade@libero.it

Giovanni Cara

Giovanni Cara è ricercatore di Letteratura spagnola presso l'Università di Padova. Tra le pubblicazioni più recenti si segnalano, con Anna Bognolo e Stefano Neri, *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Amadis di Gaula*, collana "l'Europa delle corti", Bulzoni, Roma 2013; studio e traduzione del *Condenado por desconfiado (Dannato perché incredulo)* in Maria Grazia Profeti (coordinatrice), Lope de Vega Carpio, Tirso de Molina, Miguel de Cervantes, *Il teatro dei Secoli d'Oro*, vol. I, Classici della letteratura europea, Bompiani, Milano 2014.

Email: giovanni.cara@unipd.it

L'articolo

Data invio: 12/03/2015

Data accettazione: 08/05/2016

Data pubblicazione: 30/06/2016

Come citare questo articolo

Cannas, Andrea, e Cara, Giovanni, *L'arte della ragionevole menzogna*, "Medea", II, 1, 2016, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-2430>