

Il poeta selvaggina (una parte)

In un illuminante saggio apparso su Atelier 53 del marzo 2009¹ si discute del rapporto tra opera artistica e ingenuità primigenia dell'autore della stessa; sono attraversati "a volo" interi secoli di letteratura e attività dell'arte (si parte dall'Odissea dei viaggi "meravigliosi" per giungere, saltando le stagioni e accennando ad autori decisivi dell' '800 e '900, ad una riflessione sull'umana struttura e, forse, essenza - in senso universale).

Prendo spunto dalle idee del saggio per sfiorare un'altra prospettiva, diversa faccia della stessa medaglia, quella dell'artista maturo e "civile" (meglio dire "civilizzato"), uomo culturale, razionale, in un certo senso ovattato. La scelta mi sembra scaturire dal tentativo di integrare (sempre "a volo" o di sfuggita) lo splendore emanante del "poeta selvaggio" con la sua zona oscura (o illuminata?), occupata dal "poeta selvaggina", l'uomo di mercato, colui che tenta la propria agnizione e la sente come il risultato di un riconoscimento immediato e, a tal scopo, sembra darsi o essere dato in pasto alla società degli uomini.

Nessun tentativo di approfondimento in direzione d'esaustività muoverà la mia penna: si tratterà piuttosto di bagliori e intermittenze, secondo lo stile del saggio originario.

*

"Virgilio era giunto da tempo a godere di questa tranquillità perché [...] da Ottaviano e Mecenate egli aveva ricevuto in Campania un risarcimento per le terre perdute"².

Artista e potere, opera e commissione: se l'origine dei due poemi omerici pare spingersi ben oltre l'VIII secolo precedente l'era cristiana, diluendosi nell'incertezza immaginifica dell'oralità e dell'arbitrarietà di scelte frammentarie (fino almeno alla diffusione in scrittura e alla successiva canonizzazione dovuta ad un lavoro che abbraccia almeno tre secoli - VI, V, IV - dell'epoca antecristiana), dando giustificazione temporale di un modo di procedere rituale e, naturalmente, mitologico di trasmissione della parola, con Virgilio abbiamo a disposizione una macroscopica testimonianza (fissata, accertata, dissezionata) del rapporto "civico"³ tra artista e contesto, in particolare tra artista e potere.

Il desiderio di stabilità anelato da Augusto trova la sua espressione artistica nel poema del ritorno alla casa dell'origine (di un popolo che, frustrato dal grave impatto sociale delle guerre civili e dal dissolversi del vecchio ordine politico, avvertiva il bisogno di una giustificazione ma soprattutto di un riconoscimento, di una rinnovata identità), in forma reazionaria e moralistica, secondo la volontà del *princeps*. La grandezza stilistica del poema, la perizia tecnica del suo artefice non possono certo obliare la sua origine "commissoria"; le scissioni tematiche, le forti contrapposizioni (*Enea-pietas* vs *Didone-furor*, a titolo d'esempio la più passionale delle opposizioni) anche nella struttura del poema, sono i segni del fallimento di Virgilio. La tensione ad un equilibrio irraggiungibile sui diversi piani (solo a livello formale e metrico si concretizza tale aspettativa) sembra derivare direttamente dalle scelte esistenziali del poeta che contraddicono la sua stessa natura di creatore ed artefice.

*Hinc mihi prima mali labes, hinc semper Ulixes
criminibus terrere novis; hinc spargere voces
in volgum ambiguas et quaerere conscius arma.*⁴

¹ "Lo scrittore selvaggio", Davide Brullo, Atelier 53, marzo 2009, pp. 53-63.

² Ettore Paratore, *Introduzione a "Eneide"*, trad. di Luca Canali, 1978 - 1983, Fondazione Lorenzo Valla.

³ L'utilizzo del termine fa riferimento alla funzione etimologica assunta in tempi moderni che lo vede annodarsi tra senso della sedentarietà, della stabilità e della dimora, in tal modo contrapponendosi decisamente alla peregrinazione e al nomadismo.

⁴ "Di qui il principio della mia rovina, di qui sempre/ Ulisse ad atterrirmi con nuove calunnie, a spargere/ ambigue voci tra il popolo, e cercare sagace i mezzi d'offesa". *Eneide*, II, vv. 97-99, trad. Luca Canali.

Così Sinone in un passo molto intenso del poema in cui, mentre Enea racconta a Didone la vicenda dell'inganno del cavallo, il probabile cugino di Ulisse convince i troiani a trasportare il marchingegno-bestia tra le mura della città e realizza, con un doppio gioco diabolico, il progetto premeditato. La citazione, pretestuosa, serve a ricollegarci al saggio di partenza nel quale Ulisse è presentato antonomasticamente come "Nessuno", il privo d'identità, l'ingenuo che nelle sue peregrinazioni – fantastiche, immaginarie, oniriche – uccide o beffa mostri (ancora i propri sogni) nel tentativo di riconquistare la patria, la dimora, il proprio numero "civico". Il "bambino" (il balbettante) Ulisse è sostituito, nell'Eneide, dal pio e maturo Enea, Enea l'umile, il responsabile (sappiamo quale ipocrisia si nasconde dietro la costruzione a tavolino di un tale personaggio); Enea è "l'adulto" (il nutrito, anche di nozioni, il cresciuto in quantità).

Il fallimento di Virgilio si legge nell'ambiguità del proprio operato, laddove le forzature di un *habitus* scrittoria imposto limitano lo slancio della creazione, in un'oscillazione perpetua tra apertura passionale e strettoie di una scrittura teleguidata.

È vero, anche Ulisse cerca la dimora ma non in funzione di una morale astratta, bensì perseguendola nello slancio e nelle cadute cui è destinato dalle sue scelte: Ulisse balbetta appunto, Enea è guidato da un destino pretestuoso e inesistente. Omero è mille voci, Virgilio ha dentro la voce-virus dell'altro (che è il potere, l'astrazione per eccellenza) e fa sempre i conti con i propri compromessi.

"Il primitivo è la somma di due tensioni: l'*ingenuità* e la *ferocia*"⁵, anche il "civico" è la somma di due tensioni: la *falsa* ingenuità e la *falsa* ferocia. La civiltà vive nel barbaglio della scissione originaria e ne aumenta la complessità aggiungendovi l'ipocrisia, noto meccanismo di difesa. L'adulto odia e desidera il male dell'altro ma simula per evitare l'odio stesso e il desiderio di distruzione e di autodistruzione. Parabola antica: l'anestesia del dolore porta alla cieca indifferenza, su su fino al cinismo (ironico? risaputo? stanco?) della nostra postmoderna contemporaneità.

"*Gli abiti morali (virtù e vizi) [...] cioè: le inclinazioni, le tendenze, la capacità di giudicare, di decidere, di realizzare. Gli abiti morali operano una libera modificazione del desiderio non deliberato. [...] Nell'uomo concreto, quello reale, il desiderio si trova già modificato a causa degli abiti morali acquisiti*"⁶.

Spoliazione, esfoliazione morale per giungere al desiderio originario, l'appetito dovuto ad un'assenza particolare, impercettibile; distanza che piano si colma destituendo di forza la spinta del desiderio, fino alla prossima ondata: slancio, scottatura, distruzione. L'uomo "civico" sente la spinta del desiderio ma è allo stesso tempo consapevole delle regole che governano la propria società: le subisce, vi si adatta o, in ipotesi estrema, tende a conoscerle al punto da ricavarvi giovamento. Gli artisti-massa tendono a questo: impadronirsi del sistema di riferimento e indirizzarlo a proprio vantaggio.

"Ora, questa è la legge della giungla, vecchia e vera come il cielo"⁷: tutto è giungla e spirito di sopravvivenza, tutto pare giustificarsi in nome della salvaguardia, morte le ideologie (?) risuscitano le strategie di sopravvivenza ed il gesto, la posa, assumono rilievo a scapito della sostanza... del desiderio, appunto. Emerge dal saggio di riferimento il rischio, il mistero insondabile del sogno che getta l'artista nel mondo primordiale dell'incoscienza che, stilisticamente, trascina all'azione netta, incisa e incisiva: "Gli vidi aprire la bocca spalancata – gli dava uno strano aspetto vorace – quasi avesse voluto ingoiare tutta l'aria, tutta la terra, tutti gli uomini che aveva davanti"⁸, questa strana

⁵ Davide Brullo, *op. cit.*, p. 53

⁶ E. Colom – A. Rodríguez Luño, *Scelti in Cristo per essere santi. Elementi di Teologia Morale Fondamentale*, 3ª ed., Edizioni Università della Santa Croce, Roma 2003, cap. V

⁷ Rudyard Kipling.

⁸ Joseph Conrad, *Cuore di tenebra*, trad. di Piero Jahier e Maj-Lis Rissler Stoneman in *Opere – Romanzi e racconti* 1895.1903, a cura di Mario Curreli, Classici Bompiani, Milano 2001.

voracità esposta è la stessa velata nell'uomo "civico" (cfr. il riferimento alla *Testa della tigre* di Antonio Ligabue nel saggio di riferimento).

La parola io (secondo la nota canzone) è il fulcro focale della tradizione culturale "occidentale" ed ecco chiamato in causa un altro mostro sacro: Arthur Rimbaud.

*"Le sommeil dans la richesse est impossible. La richesse a toujours été bien public"*⁹.

A parte l'alterità, l'estraneità, l'estraniamento, l'alterazione questa immane psiche scossa e scuotitrice ci aiuta a comprendere la netta separazione tra realtà ed utopia ed è estremamente chiaro (nella seconda parte della sua opera poetica, la sua esistenza senza un verso) come la prima incomba fino a sovrastare, distruggendo, la seconda. Se un ulteriore messaggio siamo pronti a raccogliere, dopo il paradigmatico naufragio di Rimbaud, è proprio l'impossibilità individuale di portare a compimento il sogno che lega le nostre fibre, struttura la nostra natura: l'agnizione, il riconoscimento collettivo, in una parola la nostra *comunione*. E solo fuggendo la ricchezza, metonimia del possesso (reale estraniamento), è possibile sperare nel sogno, altrimenti è la *routine*. Il messaggio dell'alterità consiste nell'identificazione passionale (passiva nella piena fiducia, quasi fede religiosa) con l'altro, certo non con la troppo stretta alienazione e scissione individuale. Rimbaud leggeva cabala e religioni orientali.

L'artista "civico" è immerso nel reale e di possesso si nutre.

*"Se l'arte era una risorsa e parziale coscienza critica, ora si è trasformata in una accelerazione esotica, non più rivelazione né rivoluzione, ma rilevazione di un nuovo stato sociale, a livello personale, dei nuovi ricchi e di un nuovo potere o di un nuovo territorio non artistico, da occupare o coltivare per la nuova distribuzione dell'oggetto o meglio dell'artefatto del prodotto artistico, voluto in questi termini naturalmente da un punto di vista industriale. E che questo processo sconvolga la vecchia e antica funzione analitica e critica dell'arte, nel presente quanto nel passato, è provato dal fatto che non è più l'arte a sollecitare la creazione dei musei, ma sono i nuovi musei a sollecitare l'arte, una sorta di limbo asettico e temporale, il famoso White Cube"*¹⁰.

Allora si crea un distacco tra la temporalità economica dell'artista "civico" e la spazialità franta e incoerente dell'artista primitivo, dilettante o selvaggio che dir si voglia, la sua presenza-assenza. La presenza, in questi termini, è l'effettività di un mondo, in pratica la sua atmosfera. La riflessione si distende in ogni campo di lavoro. Prendiamo un libro di poesia: il campo è la tessitura della sua atmosfera. Senza clima non può esserci *habitus* (abito, abitudine), non può esservi identificazione! Tante parole spese sullo stile che, a mio avviso, è la semplice conseguenza di un comportamento (non una individuazione, piuttosto una realizzazione). Il comportamento si costruisce, non si riceve, è un getto di slanci senza principio. Un buon libro di poesie, oggi come sempre, non ha un principio, non ha una fine: "Niente è la partenza in nessun ritorno", ha un ritmo che a sua volta è la risonanza di una tradizione, nel cuore umano una specie tutta particolare di nostalgia, eco di solite onde amplificate in una cassa di risonanza ancora più ampia. La relazione apre uno stile. Le parole ci scelgono nell'ambiente che si è interformato, tra noi, quasi senza scelta se non quella della disposizione ad accogliere la relazione, cosa che al bambino accade con frequenza quasi assoluta; il bambino è un'apertura immensa che ha bisogno di essere stuzzicata, accarezzata e poi lasciata aperta. Qualunque modalità di espressione artistica deve possedere questa capacità di interessare e tralasciare, deve essere in grado di mantenere una "vacanza", la possibilità della partecipazione in un clima definito ma non rigido. Parole che perdono ogni valenza nell'economia di mercato

⁹ "Il sonno nella ricchezza non è possibile. La ricchezza è sempre stata un bene pubblico". *Una Stagione in inferno*, Mondadori, Milano 1975, trad. di Diana Grange Fiori.

¹⁰ Germano Celant al Primo appuntamento del ciclo di incontri dedicato all'arte contemporanea, PAC – Padiglione d'Arte Contemporanea – 13/01/2009, Milano.

artistica di tutti i tempi, dunque anche oggi che l'arte è strettamente legata al mondo del collezionismo, della commissione laica e comunque in dipendenza delle aspettative economiche derivanti dalla funzione merceologica del prodotto artistico stesso. L'arte veicolata dal valore "adulto" e astrattivo dello scambio in denaro perde la sua essenza di riflessione sui valori e richiede la presenza di artisti altamente esercitati al possesso delle dinamiche sociali del mondo di riferimento, in contrasto con la ricezione ingenua del bambino, del "primitivo", fatta di stupore e meraviglia. Siamo sull'argine che distingue e interseca etica ed estetica ed è qui che si realizza l'opera d'arte, distante anni luce dall'acquisibilità della bellezza in quanto prodotto; soglia utopica in cui occorre soffermarsi per una sosta rigenerante:

*"La nostra anima si sta risvegliando da un lungo periodo di materialismo, e racchiude in sé i germi di quella disperazione che nasce dalla mancanza di una fede, di uno scopo, di una meta"*¹¹.

Rintracciare un parallelismo tra il periodo in cui queste parole furono scritte ed il nostro potrà apparire arbitrario, ma le necessità umane non hanno datazione e lo stesso senso di costrizione e di vuoto sono vissuti con uguale intensità a qualunque latitudine e cronologia. Lontano da forzature sociologiche e para-realiste (leggi: la tendenziosa e massificata diffusione di scrittori "buoni", impegnati e intelligentissimi lettori critici delle problematiche della nostra società in quanto epoca di appartenenza) interessa considerare l'inettitudine morale degli artisti e delle utenze-competenze a cui sono rivolti i messaggi d'arte:

*"Attualmente [...] lo spettatore è quasi sempre incapace di emozioni"*¹².

Responsabilità della più o meno giustificabile commerciabilità del prodotto o dell'epoca?

*"Per la sua abilità, per le sue capacità d'invenzione e di sentimento, l'artista cerca un compenso materiale. [...] A un lavoro comune e profondo subentra la lotta per arricchirsi"*¹³.

*"L'arte che non ha avvenire, che è solo figlia del suo tempo ma non diventerà mai madre del futuro, è un'arte sterile"*¹⁴.

Oggi come sempre spinge l'artista una forte esigenza, non occorre lo stile o la ricerca dello stile di un periodo (o peggio il tentativo di creare lo stile di un periodo) piuttosto il desiderio di una lettura dell'essere sentito come necessità (secondo l'idea heideggeriana dell'arte come linguaggio dell'essere), unica educazione che possa spostare gli orizzonti, quindi:

*"Il professionismo nell'arte non esiste [...]. Il grado, il valore di mercato annulla l'idea, basica, che l'arte sia un rischio, uno scandalo"*¹⁵.

Si ripresenta così lampante la necessità u-topica dell'arte (la sua presenza-assenza, spirituale, effimera e allo stesso tempo incisiva, pregnante d'essere). Fuori da ogni possibilità commerciabile, l'arte non stabilisce valori, semmai ne analizza le metamorfosi, ne vive l'essenza non la valenza.

Riguardo l'utopia in quanto luogo-non luogo, fuori da ogni teoria, essa è l'arte stessa, nessun paradiso, nessun ideale, nessuna città del sole:

"Non è la patria"

¹¹ Wassily Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, a cura di Elena Pontiggia, SE, Milano 2005, p. 17.

¹² Wassily Kandinsky, *op. cit.*, p. 18.

¹³ Wassily Kandinsky, *op. cit.*, p. 20.

¹⁴ Wassily Kandinsky, *op. cit.*, p. 20.

¹⁵ Davide Brullo, *op. cit.*, p. 56.

*il comodo giaciglio
per la cura e la noia e la stanchezza;
ma nel suo petto, ma pel suo periglio
chi ne voglia parlar
deve crearla. -”¹⁶.*

Ci si ricollega allo spunto di partenza: dall’Ulisse-mille voci che crea una tradizione, dall’Enea virgiliano che sulla base della tradizione consolidata e di un contesto di riferimento ne fissa e, forse distrugge, la canonizzazione (fino all’immane propaggine dantesca – ancora un viaggio riuscito – ed alle ramificazioni romantiche e moderne – con tutti i naufragi ed i deragliamenti), si giunge all’utopia (sogno? desiderio?) che nell’arte stessa si concretizza, in quanto espressione della comunicazione tra le generazioni umane e dell’evoluzione dei comportamenti, fino alla libertà del diletto, di ciò che si cerca con tutta l’attenzione e la serietà caratteristiche dell’ignoto.

Con lo stesso slancio che ha mosso questi appunti sugli ulteriori appunti del saggio di riferimento, chiudo (mantenendo tutta l’ambiguità del termine) con un’ulteriore citazione:

“La coscienza della vita è superiore alla vita, la conoscenza delle leggi della felicità è superiore alla felicità: ecco con che cosa bisogna lottare!”¹⁷.

Gianluca D’Andrea

www.nabanassar.com – maggio 2009

¹⁶ Carlo Michelstaedter, *Poesie*, a cura di Sergio Campailla, Adelphi, Milano 2005 (VII ed.), p. 76.

¹⁷ Fëdor Dostoevskij, *Il sogno di un uomo ridicolo*, a cura di Marilena Salvarezza, Editoriale Opportunity Book, Milano 1995, p. 38.