

## Lo zen e l'arte di raccontar balle



di Paolo Repetto, 30 aprile 2014

*È lo stile che ci fa credere in qualcosa  
– nient'altro che lo stile!*  
Oscar Wilde

Una volta chiesi ad Osvaldo quanto ci si impiegasse per raggiungere Deگو. Dovevo portare sin là con uno scassatissimo Transit la band del paese, strumenti e amplificazione compresa. Erano le otto passate, si era in inverno e l'esibizione era prevista per le dieci. Rispose: *“Deگو? Quaranta minuti”*.

Rimasi interdetto. Sono quasi ottanta chilometri, all'epoca senza un metro di autostrada, tutti tornanti e attraversamenti. Obiettai: *“Ma lo sai dov'è Deگو? Ci sei mai stato?”* Mi zittì: *“Sia un po' dove vuole. In quaranta minuti ci si va”*.

Avrei dovuto saperlo. Non si obietta all'affermazione di un maestro. Fossi stato un discepolo zen avrei rimediato una bastonata. Osvaldo non bastonava, ma ammolava certi cartoni sulla schiena da lasciarti senza respiro per un quarto d'ora. A buon diritto, perché era maestro in un'altra disciplina: nell'arte antichissima di raccontar balle.

Questa conversazione non vuole offrirvi un trattato sulla menzogna. Non ne farà la storia, perché dovremmo partire da Eva e passare poi per Platone, Torquato Accetto e tutti gli altri, e non basterebbero due settimane per un riassunto. Toccherà solo marginalmente la letteratura, che pure è zeppa di bugiardi, da Ulisse a ser Cepperello e a Iago, per citare solo i più famosi:

ma anche qui, al di là del fatto che la letteratura è di per sé menzogna, non ne usciremmo più. Mi terrò infine prudentemente lontano dalla psicologia, per cui non sarà un corso accelerato per mentitori, e nemmeno offrirà un prontuario per smascherarli. Tanto l'uno che l'altro sarebbero perfettamente inutili, conosciamo già tutto quel che serve e sappiamo anche che non serve a nulla.

E allora? Allora vado a proporre una serie di riflessioni a ruota libera, sia pure confortate da autorevoli esperti, su un'attitudine che per alcuni costituisce un vero e proprio sport, per altri una naturale necessità, per altri ancora uno strumento, di affermazione o di sopravvivenza. Nelle intenzioni dovrei limitarmi al tema dello stile, prescindendo da ogni considerazione morale o civica. Per questo il titolo parla di arte: si può essere semplicemente dei bugiardi o si può essere degli artisti nel travisare la realtà. Dei primi c'è poco da dire: quando non sono pericolosi sono patetici. Io voglio naturalmente parlare dei secondi.

Mi accorgo però che sarà difficile tagliar dritto, fingendo che il discorso sullo stile possa essere avulso da quello più generale sul nostro bisogno di nascondere o travestire la verità. C'è il rischio che ne nascano ambiguità e confusione. Non garantisco quindi che non verranno percorse anche altre vie.

Devo fare un'ulteriore precisazione: quando affermavo che non avrei parlato della menzogna volevo dire in realtà che non tratterò di ciò che noi normalmente intendiamo per menzogna. Il termine può essere infatti usato in un'ampia gamma di sfumature, ma la connotazione prevalente è la più negativa, quella già evocata dalle facili assonanze con rognà e vergogna; tanto che quando è riferibile ad un atteggiamento nostro gli preferiamo sempre la locuzione "raccontare bugie". In questo modo da mortale il peccato diventa immediatamente veniale.

Ciò di cui vado a trattare rimane in effetti entro il campo del veniale: non intendo avventurarmi nei vizi capitali. Possiamo dunque metterci rilassati, ma solo dopo aver accettato come assiomatico un dato di fatto: tutti quanti raccontiamo bugie, e non una volta ogni tanto, ma continuamente. Una psicologa ha realizzato uno studio dal quale si evince che ciascuno di noi mente in media un paio di volte al giorno. La ricerca in questione è evidentemente una stupidata, ma se vogliamo avere una dimensione quantitativa del fenomeno direi che ci stiamo dentro, e anche un po' stretti. E nessuno creda di poter fare quello cui non tocca il pollo: non venitemi a raccontare che i giudizi che date sul cibo che vi viene servito, in casa o presso amici, o i pareri sulle

gonne che vostra moglie ha appena preso “d’occasione”, o sui regali che ricevete a Natale, siano sempre del tutto veritieri. Uno che se intendeva, Mark Twain, che sarà chiamato a testimoniare più volte nel corso di questa conversazione, diceva che “*mentiamo ogni giorno, ad ogni ora, da svegli e nel sonno*”; e avrebbe potuto aggiungere che mentiamo a noi stessi e agli altri.

C’è persino una teoria evoluzionistica secondo la quale l’uomo avrebbe sviluppato un cervello più grande rispetto al suo parentado del ramo primati proprio per avere la capacità di ingannare e quindi di prevalere, o almeno di sopravvivere. Jan Leslie, in *Bugiardhi nati*, la riassume così: “*L’homo sapiens si distingue dagli altri animali per questa caratteristica: la capacità di raccontar frottole e addomesticare la realtà*”. Il linguaggio, secondo questa interpretazione della specificità umana, sarebbe prevalentemente strumento di inganno, e direi che qui non ci piove, non ci vuole nemmeno la psicologa per dedurlo, è un’evidenza che avvalora tra l’altro la narrazione biblica. Se interpretata alla maniera giusta, la teoria non mi sembra affatto infondata. Cominciamo a mentire più o meno nello stesso momento in cui iniziamo a parlare, e nel farlo costruiamo una dimensione alternativa, che opponiamo agli altri per autodifesa o nella quale cerchiamo rifugio quando la verità ci riesce inaccettabile. Ed è proprio il fatto di vivere in questa continua tensione tra due piani della realtà a distinguerci dagli altri animali. Quindi, prendiamo atto che siamo per natura dei contaballe, e vediamo piuttosto come esercitiamo questa prerogativa.

In genere lo facciamo senza cattiveria, a volte addirittura senza intenzione, e si tratta nella stragrande maggioranza dei casi di bugie piccole, tutto sommato innocue, quelle che aiutano anzi a mantenere un certo equilibrio nei rapporti familiari e sociali (paradossalmente, senza una certa dose di mistificazione sarebbero guai). Non è sempre così, però. A volte si mente per prevaricare, per ottenere vantaggi a danno degli altri, altre per semplice megalomania, per compulsione o per debolezza, altre ancora per pietà, per compassione. Ci sono quindi menzogne egoistiche e bugie altruistiche. E ci sono anche modi diversi di mentire: si può farlo per omissione, non dicendo tutto quel si dovrebbe dire (è quasi sempre il caso delle bugie pietose) o per falsificazione.

Nel momento stesso in cui si è reso conto della sua capacità di mentire, e quanto questa capacità potesse diventare un’arma, utile o pericolosa a seconda della parte del coltello che si impugna, l’uomo ha cominciato a darsi da fare per trovare gli antidoti, per smascherare la menzogna altrui. E ogni

volta che ha fatto un passo avanti, acquisendo cultura, la cultura ne ha fatti due, elaborando nuove tecniche di inganno. Ultimamente però il gap parrebbe essere stato colmato. Sono state infatti individuate le specifiche aree del cervello che entrano in azione quando si dice una bugia, producendo impulsi elettrici. Questi impulsi vengono rilevati grazie a una speciale tecnica, l'*imaging neurale*, che ci mostra come le aree del cervello più attive nella costruzione delle bugie siano la regione frontale sinistra e la corteccia anteriore. È dunque possibile stabilire quando una persona sta mentendo poiché il cervello produce una risposta bioelettrica inconfondibile (si chiama N400). So cosa state pensando: c'è gente che con una cuffia in testa e quattro elettrodi potrebbe alimentare un condominio. Ma se ci riflettete un attimo, capirete che siamo fritti. Sarà sufficiente che ci applichino appena nati un microscopico rilevatore sottocutaneo, come già si sta pensando di fare per monitorare in tempo reale tutte le funzioni vitali, e tanti saluti alle vecchie care bugie: col rischio che saltino del tutto i già precari equilibri con colleghi, familiari, dipendenti o amici.

Non tutte le bugie, però, possono essere rilevate: e qui entriamo nel vivo della nostra conversazione. (In merito alla quale posso assicurare, anche se sembra un paradosso, che ogni riferimento a persone o cose sarà vero).

Io ho avuto la fortuna di conoscere due grandi Maestri, davvero due artisti nel loro campo, che era appunto quello del contar storie. Non ci sono parametri o criteri per l'attribuzione del titolo: l'artista lo riconosci dalla reazione che ti provoca. Davanti ad una balla più o meno evidente puoi provare fastidio e irritazione, quando non addirittura sdegno: oppure puoi provare un ammirato e divertito stupore. Ora, questa seconda reazione scatta evidentemente solo in presenza di qualcuno che non sta cercando di ingannarti e di procurarti del danno: al massimo si può essere "ammirati" nei confronti di chi ha saputo rifilarti una fregatura in maniera elegante, se la fregatura non ha procurato danni eccessivi. Ma io non considero neppure questo secondo caso. Voglio occuparmi di frottole fini a se stesse, pure come l'imperativo kantiano, non contaminate da interessi o secondi fini. Del piacere di raccontarle e di ascoltarle, e di come questo piacere sia davvero all'origine della nostra evoluzione culturale, ma non per i motivi egoistici supposti dalla teoria: o almeno, non solo per quelli.

Per questo ritengo che ciò di cui vado a parlare non sarebbe rilevabile con l'*imaging neurale*; non avrebbe alcun senso, e d'altro canto non sareb-

be di alcuna utilità farlo. I sensori elettrici non scatterebbero perché si tratta di un travisamento della verità che con la menzogna voluta e consapevole, quindi con quella energia maliziosa necessaria ad occultare il vero e ad elaborarne un surrogato, quella che produce gli impulsi, ha a che fare molto marginalmente. Anzi, nemmeno di travisamento si dovrebbe parlare, ma piuttosto di enfattizzazione. Di qualcosa che esce dall'ambito della quotidianità comportamentale, per assurgere a quello della creatività artistica. Un altro esperto, Oscar Wilde, scrive: *“L'arte stessa è una forma di esagerazione: e la scelta, che è lo spirito stesso dell'arte, non è niente più di una maniera intensificata di super-enfasi”*.

Parlerò dunque di un'attitudine che è presupposto e motore di ogni creatività artistica.

I due maestri di cui dicevo sono il succitato Osvaldo e mio padre. Due artisti di impostazione diversa, che usavano tecniche e linguaggi differenti; ma comunque due sommi. Senza tema di sacrilegio li ascrivo alle tradizioni illustri rappresentate dagli esperti chiamati in causa: la scuola americana di Mark Twain, quella inglese di Oscar Wilde e quella internazionale del Barone di Münchhausen. Mi si obietterà che a voler trovare degli artisti nel raccontar balle non è necessario uscire dal nostro paese, ne abbiamo da esportare: ma devo dire che la nostra tradizione non mi è affatto congeniale, nei casi migliori c'è comunque alle spalle quella presunzione di superiore furbia che riesce disturbante in ogni manifestazione di pensiero italiana. Le frottole di cui parlo io non sono destinate ad un pubblico di Calandrini o di teleudenti lobotomizzati: anzi, per non andare sprecate esigono un uditorio consapevole e complice.

Dunque, Twain descrive in *Come raccontare una storia* un tipo caratteristico di narratore, che identifica con l'uomo della frontiera, brutale, spaccone, capace davanti al falò di un bivacco o ad una bottiglia nel saloon di vanterie spropositate, di esagerazioni assurde: cacciatori che hanno lottato a mani nude con gli orsi, o hanno abbattuto tre prede con un solo colpo; pescatori che hanno tirato a riva lucci di due metri, con lo stomaco ancora pieno di trote vive e guizzanti; minatori andati in letargo in autunno e risvegliatisi a primavera inoltrata, un po' smagriti, che con i loro racconti comici e surreali convertono la durezza della vita di frontiera in una fonte di risate catartiche.

Twain spiega come ciò che fa la differenza tra il fanfarone e l'artista non sia l'oggetto, ma il modo del racconto. Svela anche i trucchi del mestiere:

*“Raccontare una sfilza di scemenze senza alcun nesso, in maniera farneticante e spesso gratuita, mantenendo un’aria innocente e inconsapevole e fingendosi ignari dell’assurdità di ciò che si sta dicendo è il vero fondamento dell’arte americana”. E poi “farfugliare il nocciolo della questione”, “lasciar cadere casualmente un’osservazione in verità studiata” ed infine, la pausa, che “è una caratteristica straordinariamente importante per qualunque tipo di storia”. Lo humor nero e spaccone della frontiera è nelle sue corde perché Twain sa di cosa parla, nel senso che quegli uomini li ha conosciuti personalmente ed ha ascoltato i loro racconti. Proprio la loro scarsa o nulla credibilità gli ha fatto comprendere l’importanza della espressività linguistica, dell’uso calibrato dei vari slang, dello sfruttamento pirotecnico delle immagini per descrivere tipi e situazioni. Sa anche che se vuole trasformare l’umorismo di frontiera in letteratura deve sbarazzarsi delle strutture e delle convenzioni linguistiche tradizionali e trovare costruzioni del periodo più originali. Ma deve prima di tutto rispettare la serietà con la quale nella versione orale la più assurda delle storie viene imbandita, senza orpelli, senza strizzate d’occhio agli ascoltatori, che ne seguono gli sviluppi con altrettanto solenne gravità. “Nessuno nella taverna sembrava cosciente del fatto che una storia di prima qualità era stata raccontata in una maniera di prima qualità, e che era ricolma di una caratteristica che loro non avrebbero mai sospettato: l’umorismo”, scrive Twain ricordando la volta che aveva sentito il racconto della rana della contea di Calaveras.*

Oswaldo non era nato nell’Oregon, ma in Vallescura. Richiesto se conoscesse Mark Twain avrebbe risposto che lo aveva incontrato una volta ad una gara di agnolotti, a Campomorone. Se però avesse aperto a Kansas City o a El Paso il bar che aprì a Lerma non avrebbe sfigurato al confronto coi suoi personaggi. All’epoca d’oro, tra i miei venti e trent’anni, il bar di Oswaldo era la meta pomeridiana e serale dei giovani di tutti i paesi dei dintorni. Sono arrivato a contare, una vigilia di Ferragosto, qualcosa come centoventi tra ragazzi e ragazze assiepati nelle due sale interne e nel déhors. Lui disse che non potevano essere meno di duecentocinquanta.

Questo era Oswaldo. La sua versione della realtà era costantemente sopra le righe: non le consentiva mai di toccare terra. Per anni, dopo la mezzanotte, estate e inverno, calate le serrande, il suo bar ha vissuto un altro paio d’ore di vita segreta e di atmosfera iniziatica. Quando mi capitava d’essere lontano non provavo alcuna nostalgia di casa, ma dopo la mezzanotte scattava l’ora che volge al desio, e pensavo a quello che magari stava accadendo

da Osvaldo in quel momento, alle storie che sarebbero state raccontate. Al bar accadeva questo: partite a biliardo nelle quali alla consumazione si sostituiva il traverso (diecimila lire a botta, all'epoca una cifra, oggi cinque euro!), giri di "bestia" nei quali non vinceva chi barava, ma chi barava meglio, partite di Champions o incontri di boxe trasmessi nel cuore della notte: ma soprattutto c'era il rituale magico delle sei-sette sedie in cerchio, e del cazzeggio. Lì Osvaldo dava il meglio, sciorinava competenze ed esperienze enciclopediche, tutte maturate in prima persona e tutte incontestabili. Non era un cartesiano, non ammetteva dubbi o sottigliezze. *"Cos'è 'sta roba nuova che hai messo sul bancone?" "C'è scritto. Cuori di palma". "Ho capito, ma voglio dire, che gusto hanno, sono dolci, salate, amare?" "Ma quale dolce o salato. Cosa ne vuoi sapere! Hanno il gusto giusto!"* Oltre al bar, che di giorno era curato dalla moglie, conduceva anche una piccola attività di piastrellista. Poteva quindi venir fuori una sera che avesse riscosso in pagamento da un cliente moroso, proprietario di un'armeria a Genova, quattrocento chili di cartucce, naturalmente trasportate a casa su una vecchia Bianchina. *"Caspita, gli dicevo, e adesso cosa te ne fai?" "Come, cosa ne faccio. Non ne ho già più!" "E che accidenti ne hai fatto? non è nemmeno stagione di caccia!" "Ho abbattuto a fucilate un bosco di roveri".*

Raccontata così, senza il colore del dialetto, senza la sua voce cavernosa di basso, senza i nottambuli immersi nell'atmosfera rilassata e complice dell'estate lermese, la cosa non colpisce granché: ma vi garantisco che le sue sparate sono rimaste impresse nella mia memoria come in quella degli altri fortunati che hanno condiviso quella stagione incantata, e sono diventate epos. Una sera toccò l'apice raccontando di una rissa scoppiata alle due di notte, lungo la discesa dei Giovi, a causa di un tamponamento in colonna (alle due di notte, giù dai Giovi, di lunedì, che se uno si sente male lo trovano il fine settimana successivo). Col suo Millecento familiare, sul quale viaggiavano naturalmente nove persone, aveva tamponato una Cinquecento targata Priaruggia. Da questa erano scesi cinque energumeni alti due metri e larghi altrettanto, ed era iniziato lo scontro, interrotto poi alle sei del mattino dall'arrivo della stradale. Un'altra volta era stato importunato dalle prostitute di via Prè, che respinte sdegnosamente avevano chiamato alla vendetta i loro magnaccia. Ne era seguito uno scontro al termine del quale questi ultimi erano finiti ammonticchiati sotto le acacie al bordo della strada (in via Prè!). Ogni racconto era un fuoco d'artificio, e venivano fuori così, non c'era alcuna preparazione. C'era una risposta a qualsiasi domanda, a qualsiasi obiezione. Anzi, il succo vero, la ciliegina erano quelle risposte.

Perché questi racconti non infastidivano? Perché avremmo addirittura pagato per ascoltarli? Come dicevo sopra, c'è gente che riesce fastidiosa anche quando racconta la pura verità, ed è addirittura insopportabile quando cerca pateticamente di venderti qualche frottola. Direi che sono la maggioranza, e attivano un gioco perverso di tolleranza reciproca. Ma ci sono poi gli artisti, quelli che non ti assillano, quasi si fanno pregare; che si muovono in una dimensione coerente nella sua eccezionalità.

Twain ha già anticipato quelli che sono i requisiti fondamentali: la totale gratuità, il puro piacere del racconto, la genuinità spontanea e sfrontata. E ancora: la capacità di mantenere un assoluto "distacco". Di fingere di non aver alcun sospetto circa la presenza di implicazioni buffe o divertenti in ciò che si sta raccontando.

Ma forse per Osvaldo l'ascendente più appropriato non è nemmeno Twain, quanto addirittura Münchhausen. Come il Barone, Osvaldo era un protagonista assoluto, e proprio la totale mancanza di remore, il "candore" con cui sparava le sue formidabili fanfaronate, ponendosi al di sopra delle leggi naturali e contraddicendo le più elementari nozioni della logica e dell'etica, lo rendevano un eroe al di sopra, o al di là, del bene e del male. Allo stesso tempo, faceva sempre professione di fedeltà ai fatti: come Münchhausen pretendeva d'essere creduto incondizionatamente. E se il primo chiamava amici e conoscenti come Sinbad e Gulliver a garantire che *"tutte le avventure del Barone, in qualunque paese esse abbiano avuto luogo, sono fatti positivi e reali"*, Osvaldo ti rimandava per eventuali conferme ai personaggi più improbabili o irraggiungibili, quando pure esistevano. Avrebbe senz'altro fatto proprie le parole del Barone: *"Qualcuno pensa che i miei racconti siano solo colossali bugie. Ci tengo a dire che quanto ho scritto in questo libro è solo il fedele resoconto dei miei molti viaggi per mare e per terra e delle mie avventure di guerra e di caccia. Leggete e giudicate voi"*, se solo le avesse lette. Magari traducendole in un linguaggio meno forbito.

Ai requisiti indicati da Twain dobbiamo quindi in questo caso aggiungerne altri: la capacità di creare una dimensione autonoma, quasi un mondo opposto rispetto a quello razionale e reale, dove l'inverosimile sconfigge di continuo il verosimile, e contemporaneamente una tutta particolare "autorevolezza" della fonte, dalla quale discende una sia pur remota verisimiglianza dei fatti raccontati. Questo significa aver di fronte un narratore "certificato", del quale conosci la tecnica, le misure, dal quale ti attendi quindi certe cose e sai che all'interno di una logica tutta particolare le devi accetta-



re. Come dice anche Wilde: *“Perché l’artista dovrebbe essere disturbato dallo stridulo clamore della critica? Perché coloro che non possono creare dovrebbero arrogarsi la valutazione dell’opera creativa?”* È un po’ ciò che accade con i cartoni animati. È un mondo regolato da leggi interne diverse da quelle della quotidianità, e se segui le disavventure di Gatto Silvestro devi tenere per buono che quando sega in tondo la parte centrale del soffitto al quale è appesa la gabbietta di Titti precipiterà lui col resto del soffitto, mentre la parte centrale rimarrà in aria. Non puoi opporre l’insensatezza della cosa. Nel mondo di Gatto Silvestro le leggi della fisica classica non valgono, vale solo il paradosso. *“A tali increduli io dirò soltanto che li compatisco per la loro scarsa fede e li debbo pregare, se mai ve ne siano tra i presenti, di andarsene prima che io dia inizio alle mie Avventure marine, tutte egualmente autentiche”* premetteva alle *Avventure di mare* il Barone di Münchhausen. Per questo, quando chiedevi ad Osvaldo un panino, non dovevi lamentarti se arrivava una pagnotta di sette etti con tre dita di farcitura, pena sentirti rispondere che lui il mattino, prima del caffè, ne mangiava due appena sfornate, con ripieno di cipolline e acciughe; o se al contrario ti veniva negato, perché era in corso da un mese uno sciopero dei panettieri, e anche la birra era stata bloccata al confine, da dove partiva una coda di camion che attraversava tutta la Svizzera.

Quanto a quella che ho definito “autorevolezza della fonte”, chiaramente allargandomi un po’, mi riferisco alla capacità di dare la sensazione che, fatta la giusta tara, le cose avrebbero potuto andare veramente così. Non ho mai provato con Osvaldo il percorso per Dego (che richiese, per la cronaca, quasi due ore), ma ricordo una andata-ritorno Pegli-Lerma-Pegli, la volta che avevo dimenticato i tesserini della squadra per il campionato di calcio, con passaggi negli abitati di Rossiglione, Campo e Masone dei quali si parla ancora dopo due generazioni, e un fischio ininterrotto di gomme su e giù lungo il Turchino al quale i successivi rally passati per il paese facevano un baffo. Così come, tolte le improbabili acacie, i magnaccia ammonticchiati ai bordi di via Pré potevano starci tutti.

Dicevo sopra che la narrazione di Osvaldo avveniva prevalentemente in prima persona. Era narrazione autobiografica, lo diventava anche quando parlava di altri, quando da protagonista diventava regista, perché il taglio del film era sempre quello. Osvaldo costruiva ininterrottamente lo stesso personaggio, il suo era un racconto seriale, episodi di una stessa saga, come per Rin Tin Tin. Al contrario, i racconti di mio padre erano corali, e costruivano quadri d’assieme. Non ne veniva fuori una storia, ma un mondo, nel

quale protagonisti erano i personaggi più disparati e lui si riservava il ruolo di testimone. Non l'ho mai sentito raccontare di se stesso. Anzi, le cose che so di lui, della sua giovinezza, del fatto che senza una gamba fosse un pilastro della squadra di pallapugno, le ho sapute da altri. Il suo piacere era ancora più puro di quello di Osvaldo. Sembrava aver fatto proprio l'assunto di Mark Twain: *“Nella vita reale la cosa giusta non accade mai nel posto giusto nel momento giusto; è compito dello storico rimediarsi”*. Lui rimediava infarcendola, ricreandola per effetto di moltiplicazione. La galleria dei suoi vicini di casa durante l'infanzia era spettacolare. Uno ad ogni starnuto staccava un pezzo della parete di roccia al di là del fiume. Un altro girava con medaglie militari grandi come coperchi di stufa, pur senza aver fatto la guerra. L'inarrivabile 'Ngin, che era migrato per un certo periodo in America, aveva visto a New York l'erba medica alta tre metri. Un padre e due fratelli avevano vissuto per quarant'anni nella stessa casa, di tre stanze, mangiando alla stessa tavola, e lavorato lo stesso vigneto, senza mai rivolgersi la parola. Una volta aveva pranzato lui stesso presso una famiglia, in una cascina nei bricchi, con sette figli maschi così lunghi e affamati che si sentiva il tonfo di ogni boccone nello stomaco, come dentro un pozzo.

A dire il vero, a volte un po' d'intenzione c'era anche, nella costruzione delle storie. Come quando fece credere ad un altro vicino, uomo cattivissimo e invidioso, che una famiglia del paese, appena uscita dalla miseria più nera, avesse rilevato il servizio di autolinea tra Ovada e Genova. Quando il vicino chiese conferma all'osteria tutti, avendo capito immediatamente quale potesse essere la fonte, si affrettarono a confermare la notizia e a corredarla di nuovi particolari.

Anche nel suo caso l'operazione non era del tutto avulsa dalla realtà. I personaggi, le loro eccentricità e manie, l'essenza stessa dei fatti erano reali. Ma sarebbero rimasti figure anonime, storie monotone, pietose, a volte persino crude, se non fosse intervenuta la potenza vivificante dell'immaginazione. Per cui, *“... qualunque cosa sia non è un realista. O piuttosto direi che è un figlio del realismo che non si parla con suo padre”* avrebbe detto, molto a proposito, Oscar Wilde. E anche in questo caso, l'effetto della trasposizione letteraria non può che essere inadeguato. Dopo aver ascoltato il racconto sulla rana saltatrice Twain disse che, se avesse saputo scrivere la storia così come l'aveva ascoltata, quella rana avrebbe fatto il giro del mondo. Quante volte ho pensato la stessa cosa, davanti alle affabulazioni di mio padre!

Credo che a questo punto si sia capito di cosa volevo parlare. Qualcuno del genere lo avrete conosciuto anche voi, mi auguro. In caso contrario avete persa l'occasione di assistere di persona alla nascita di capolavori. Naturalmente, torno a ripetere, perché ciò accada è necessario che a raccontar balle sia un genio spontaneo, che non cerca l'effetto, ma riesce naturale in quanto in quel mondo sopra le righe ci vive: e tuttavia questo mondo deve anche saperlo dominare, non esserne preda, ma guardarlo lui stesso divertito. Stiamo quindi parlando di arte. Per questo, lasciato il buon Twain, che associava la capacità di inventare frottole al rude spirito della frontiera, alla necessità di esorcizzare attraverso l'exasperazione narrativa le paure e la monotonia di una vita solitaria e rischiosa (*"Gli aspetti duri e squallidi della vita sono troppo duri e troppo squallidi e troppo crudeli per essere riconosciuti e toccati con mano ogni giorno senza alcun influsso mitigante"*) scriveva, per cui *"l'umorismo della frontiera è il velo gentile che rende la vita sopportabile"*), devo invece lasciare la parola proprio a Wilde. Il che significa che anche il tono del nostro discorso cambierà parecchio.

Se Twain ci dice come deve essere raccontata una storia, limitandosi almeno in apparenza alla pura trattazione tecnica, Wilde va molto più in là. Ne *La decadenza della menzogna*, un saggio in forma di dialogo, tra i suoi più brillanti, ci spiega perché la capacità di spacciare panzane è così importante. L'assunto iniziale è simile a quello di Twain: *"La natura ha buone intenzioni, naturalmente, ma come disse una volta Aristotele, non sa tradurle in atto. È una fortuna per noi, tuttavia, che la natura sia così imperfetta, perché altrimenti non avremmo l'arte. L'arte è la nostra vibrante protesta, il nostro tentativo di insegnare alla natura a stare al suo posto"*. Poi chiarisce, come ho vanamente tentato di fare io, cosa deve intendersi per menzogna. A uno degli interlocutori, che afferma: *"La menzogna! Credevo che i nostri uomini politici ne avessero mantenuto vivo l'uso"*, l'altro risponde: *"Quelli non si sollevano mai al di sopra della distorsione deliberata, e consentono addirittura a discutere, ad argomentare. Quale differenza dalla tempra del vero bugiardo, con le sue affermazioni impavide, franche, con la sua superba irresponsabilità, con il suo disprezzo naturale per qualsiasi tipo di prova!"* Sembra avere in mente Osvaldo, e nello stesso tempo traccia la linea che separa il cialtrone dall'artista. La distorsione deliberata è quella che persegue un meschino fine egoistico, e il fatto che imbonitori politici, religiosi e culturali d'ogni risma abbiano successo non significa affatto che costoro siano artisti: testimonia solo della povertà di spirito di coloro che li ascoltano. Aggiunge ancora: *"Se un uomo è talmente privo di*

*fantasia da produrre delle prove a sostegno di una menzogna, tanto vale che dica subito la verità”.*

Più oltre Wilde sostiene che anche nel raccontare balle non si improvvisa: «*La gente suole parlare distrattamente di un “bugiardo nato”, proprio come parla di un poeta nato. Ma si sbaglia in entrambi i casi. La menzogna e la poesia sono arti – arti, come capì Platone, non prive di rapporti reciproci – e richiedono lo studio più attento, la devozione più interessata. Come si riconosce il poeta dalla sua bella musica, così si può riconoscere il bugiardo dalla sua opulenta effusione ritmica, e in nessuno dei due casi l’ispirazione casuale del momento è sufficiente».* Sarebbe insomma questione di allenamento. In questo non mi trova del tutto d’accordo: credo valga soprattutto la disposizione naturale, e che quando questa viene troppo coltivata si perda quella spontaneità che invece la rende tollerabile.

Vediamo però di seguire con un po’ d’ordine il filo del pensiero di Wilde, per discuterlo semmai dopo. “*Se la natura fosse stata accogliente – dice – l’umanità non avrebbe mai inventato l’architettura, e io preferisco le case all’aria aperta. In una casa ci sentiamo tutti delle proporzioni giuste. Ogni cosa è subordinata a noi, modellata per il nostro gusto e per il nostro piacere. All’aperto si diviene astratti e impersonali. Si viene totalmente abbandonati dall’individualità. Ogni volta che passeggiavo nel parco qui fuori sento inmancabilmente di non essere per lei più del bestiame che bruca nel pendio o della lappola che fiorisce nel fosso. Niente è più evidente del fatto che la Natura odia la Mente. Pensare è la cosa più malsana del mondo, e la gente ne muore, proprio come muore di qualsiasi altro male. Per fortuna, almeno in Inghilterra, il pensiero non è così contagioso”.* Nemmeno in Italia, se è per questo: direi anzi che godiamo di ottima salute. Ma proviamo piuttosto a tradurre in spiccioli i paradossi di Wilde, che in mezzo ai fuochi d’artificio estetizzanti dei quali non riesce a fare a meno ci offre riflessioni profondissime. Delle eventuali incongruenze è responsabile la mia rielaborazione.

Posso sintetizzare così. L’uomo è un animale “inadatto” rispetto agli standard naturali: non ha artigli e zanne, non ha una pelliccia che lo difenda dal freddo o un guscio che lo protegga dai predatori. Di per sé sarebbe alla mercé dell’ambiente, e la specie umana avrebbe dovuto estinguersi da tempo. Ma l’uomo è dotato di un grande cervello, e almeno in una parte degli umani il cervello funziona anche. Funziona per ovviare all’inadeguatezza, e quindi inventa le tecniche: poi, sull’abbrivio, l’uomo finisce per porsi delle domande sul posto che gli compete nell’ambito della natura, e appena

comincia a rispondere a queste (ha iniziato a farlo Darwin, pochi anni dopo la nascita di Wilde) approda immancabilmente all'interrogativo intorno al significato dell'esistenza. In questo senso pensare è una malattia.

Fino a quando però le domande sono finalizzate alla sopravvivenza questo ultimo interrogativo non si pone. Sarebbe assurdo chiedersi che senso ha l'esistenza, prima di essersela bene o male garantita. Per questo *“finché una cosa ci è utile o necessaria, o ci colpisce in qualche modo, nel dolore o nel piacere, o agisce fortemente sulle nostre simpatie, o fa parte vitale dell'ambiente in cui viviamo, si trova fuori della sfera appropriata dell'arte. Il materiale dell'arte dovrebbe esserci più o meno indifferente”*. Wilde parla di arte, ma si riferisce più in generale a quella dimensione “superiore” alla quale l'uomo accede nel momento in cui si separa dalla naturalità. Ed è in questo significato più ampio che noi qui continueremo a intendere il termine. Si badi che Wilde non ha in mente alcuna trascendenza, alcuna “spiritualità”, almeno in senso religioso. Se fosse un filosofo sarebbe un materialista. Guarda con ironia al revival spiritualistico che caratterizza gli ultimi decenni dell'Ottocento, e che si traduce anche in una sorta di culto neopagano della natura, soprattutto nei paesi nordeuropei: *“Se consideriamo la natura come la raccolta dei fenomeni esterni all'uomo, la gente scopre in essa soltanto quello che le reca. La natura da sola non ha niente da suggerire”*. È un atteggiamento controcorrente, come del resto ci si poteva attendere da lui, e viene senz'altro enfatizzato anche per posa. Ma Wilde ne è molto più convinto di quanto saremmo portati a credere. Trovare nella natura la risposta al nostro bisogno di significato, o se vogliamo di consolazione, gli sembra una contraddizione in termini. Questo bisogno esiste proprio perché non siamo più, o non siamo soltanto, natura. Anche dopo Darwin, forse più che mai dopo Darwin, l'uomo rimane diverso dagli altri animali: quantomeno ha altre aspirazioni. Questo è un dato di fatto, e Wilde non vuole darne spiegazioni: parte da una evidenza, e cerca semmai di spiegarne le conseguenze.

Dunque: l'uomo recide il cordone ombelicale che lo teneva vincolato dalla natura nel momento in cui crea dei simboli. *“L'arte comincia con la decorazione astratta, con opere puramente fantasiose e piacevoli, trattanti quanto è irreal e inesistente. Questo è il primo stadio”*. I simboli non sono l'imitazione di oggetti naturali; sono già una riflessione sugli oggetti, comportano la scelta di quelli che sembrano i caratteri essenziali, quindi letteralmente un'astrazione. La capacità di astrarre fa sì che attraverso un simbolo non si indichi un singolo oggetto, ma vengano rappresentate tutte le possibili inter-

pretazioni, e gli usi conseguenti, di quell'oggetto. Non solo: a livello più alto può coinvolgere tutti gli oggetti possibili. Un simbolo numerico, ad esempio, applicato agli animali evoca un branco, una mandria, uno stormo, un gregge, applicato agli umani una famiglia, una tribù, un popolo. Ma il simbolo va oltre: proprio perché non imita la realtà, ma astrae da essa, può rappresentare anche ciò che non c'è, o che non è alla portata dei nostri sensi.

I simboli non sono solo visivi: sono gli strumenti di ogni linguaggio. Parole, gesti, immagini. Proprio servendosi dei primi *“[...] colui che per primo, senza essere uscito per la dura caccia, raccontò agli esterrefatti cavernicoli, nell'ora del tramonto, come aveva trascinato il megaterio fuori dalla purpurea tenebra della sua caverna di diaspro, o ucciso il mammut in singolar tenzone per riportarne le zanne dorate, non possiamo dirlo [...] quale che fosse la sua razza o il suo nome, egli certamente fu il fondatore delle relazioni sociali. Egli è la base stessa della società civile [...]”*. L'invenzione della bugia è l'invenzione della socialità. Se la bugia viene illustrata e avvalorata da immagini, è l'invenzione delle arti decorative. Quindi, l'uomo comincia a popolare il mondo di simboli: la spiegazione che la natura non può dare viene inventata sovrapponendo ad un ordine naturale che segue leggi sue impercetrabili degli schemi di lettura elaborati a misura delle nostre paure ed aspirazioni. Il mondo popolato di simboli è un mondo magico, perché i simboli si sottraggono, al contrario delle cose e dei fatti, alle leggi della natura, e possono essere ricombinati e accostati con i criteri più svariati.

In un secondo stadio, prosegue Wilde, *“la vita, affascinata da questo nuovo prodigio, domanda di essere ammessa nel cerchio incantato. L'arte prende la vita come parte del proprio materiale grezzo, la ricrea, e la rimodella in forme nuove, è assolutamente indifferente al fatto, inventa, immagina, sogna, e mantiene fra se stessa e la realtà la barriera impenetrabile del bello stile, del trattamento decorativo o ideale”*. Qui il concetto di arte sembra restringersi, a rappresentare davvero solo il campo della raffigurazione, plastica o pittorica. Ma in realtà abbraccia ogni aspetto dell'“artificio”, della ri-costruzione o ri-lettura del mondo. Intendo dire che il rimodellamento della vita non riguarda solo la sua rappresentazione; quest'ultima produce un influsso che va a modificare la vita stessa. È l'effetto reversivo dell'evoluzione umana, che si estende dall'autopercezione ad una percezione culturalmente mediata di ciò che ci circonda. Arruolando al proprio servizio la vita, l'arte crea *“una razza di esseri totalmente nuovi, i cui dolori erano più terribili di qualunque dolore l'uomo avesse mai provato, le cui gioie erano più intense delle gioie dell'amante, che aveva l'ira dei titani e*

*la calma degli dei, che aveva peccati mostruosi e meravigliosi, mostruose e meravigliose virtù*". In altre parole, l'arte crea dei tipi ideali che riassumono il meglio e il peggio degli uomini, ma che soprattutto offrono a questi ultimi parametri assoluti coi quali confrontarsi.

La mediazione culturale naturalmente differisce da uomo a uomo, ma è su grande scala che le differenze si cristallizzano: *"L'intera storia delle arti decorative in Europa è la cronaca della lotta fra l'Orientalismo, con la sua franca ripulsa dell'imitazione, il suo amore della convenzione artistica, la sua avversione della rappresentazione puntuale di qualsiasi oggetto della natura, e il nostro spirito imitativo"*. Nel primo caso *"abbiamo avuto opere belle e fantasiose nelle quali gli oggetti visibili della vita sono trasformati in convenzioni artistiche, e le cose che la vita non ha, sono inventate e foggiate per il suo piacere"*. Nel secondo, quello dell'Occidente, l'arte cessa di essere ri-creazione e diventa racconto. Aderisce al vero, alla "vita", ma nel farlo elabora le convenzioni "linguistiche" attraverso le quali questa vita può essere riprodotta. Lo studio dei volumi, della luce, dei colori, l'adozione di una rappresentazione prospettica dello spazio e di una analitica del corpo e degli oggetti, educano lo sguardo: e non solo quello dello spettatore, ma quello del ricercatore stesso, che da artista si trasforma in scienziato. Credo che l'esemplificazione più lampante di questa trasformazione si possa trovare nel percorso che va da Piero della Francesca a Leonardo, proprio perché in entrambi convivono ancora i due aspetti. Poco alla volta *"gli oggetti visibili della vita"* non sono più percepiti attraverso le convenzioni artistiche, ma attraverso convenzioni matematiche: vengono ricondotti a *numero, pondere et mensura*.

E questo è già l'ingresso nel terzo stadio. *"Il terzo stadio è quando la vita ha il sopravvento, e scaccia via l'arte, nel deserto. Questa è la vera decadenza, ed è di questo che soffriamo oggi"*. Nel passaggio rinascimentale da un approccio magico-alchemico, che utilizza una simbologia "animata" ed autonoma, ad una "conoscenza" scientifica, che si avvale invece di una simbologia fredda e puramente strumentale (il simbolo è solo un indicatore), si impone la legge dei fatti. Galileo, Bacone e gli altri loro contemporanei sanciscono la dominanza dei fatti e della loro commensurabilità sulla fantasia (si pensi ad esempio alla traduzione dell'astrologia in astronomia). Ciò rende possibile uno sviluppo esponenziale delle scienze, che erodono sempre più il terreno dell'incognito sul quale la fantasia poteva essere coltivata. In sostanza prevale il valore d'uso, contro l'astrazione e l'estetizzazione. La scelta stessa dei temi da rappresentare, il passaggio dalle immagini sacre a

quelle profane, le nature morte, la paesaggistica, il ritratto, viene imposta dall'evolversi delle realtà politiche, economiche e sociali, ma a sua volta condiziona assieme al modo di apparire anche quello d'essere di tali realtà, ribalta completamente l'assunto originario dell'arte: *“I fatti stanno usurpando il dominio della fantasia. Il loro gelido tocco è su ogni cosa. Stanno involgarendo l'umanità. Il crudo commercialismo dell'America, il suo spirito materialista, la sua indifferenza per il lato poetico delle cose, e la sua mancanza di immaginazione e di ideali alti e irraggiungibili stanno involgarendo l'umanità”*.

Lo sviluppo delle scienze, a sua volta, influenza le arti spingendo la ricerca espressiva verso un cul de sac. La direzione è infatti quella del realismo, che conduce ad un punto morto: i suoi limiti e la sua inutilità vengono sanciti a metà dell'Ottocento dalla nascita della fotografia (estrema conferma di un procedimento tecnico-scientifico che surroga quello artistico). Di questo Wilde non parla, ma è l'approdo implicito del suo ragionamento. La fotografia ritrae la realtà in tutta la sua crudezza e imperfezione, non la idealizza. È documento, non trasfigurazione. Allo stesso modo in cui lo è il romanzo realista o naturalista, alla Zola, per intenderci (e qui invece l'esteta vien fuori: *«Nella letteratura vogliamo trovare distinzione, fascino, bellezza e forza fantastica. Non vogliamo essere straziati e disgustati dal resoconto delle gesta delle classi inferiori ... La differenza tra un libro come “L'Assommoir” di Zola e “Les illusions perdues” di Balzac è la differenza tra il realismo senza fantasia e la realtà fantastica»*). Wilde, pur avendo in mente fenomeni come la pittura preraffaelita piuttosto che l'impressionismo, sembra già intuire nuovi percorsi, che torneranno a ridare dignità all'arte attraverso l'astrazione. Ciò che non può o non sa presagire è che il nuovo corso dell'astrazione, quello che sfocerà nell'astrattismo, non avrà più il compito di ricondurre ad unità, e quindi ad una certa qual comprensibilità, l'infinita varietà dell'essere, ma anche nelle espressioni più genuine, che durano lo spazio di un mattino prima di essere risucchiate nella logica di mercato e di ridursi ad autocitazione, si assumerà piuttosto un ruolo di denuncia, di distruzione delle certezze e delle convenzioni di sguardo, senza sostituire ad esse alcuna altra indicazione. Wilde non coglie nel segno, pertanto, quando afferma che *“La società presto o tardi dovrà tornare alla sua guida perduta, al colto e affascinante mentitore”*: o meglio, ci azzecca, ma è molto improbabile che il mentitore odierno corrisponda a quello colto e affascinante cui faceva riferimento.



Come immaginavo, la faccenda mi ha preso mano ed è scivolata verso una piega in apparenza poco coerente col discorso iniziale. Ma forse non è proprio così. Il percorso delineato da Wilde segue una strada un po' particolare, ricchissima di suggestioni che io ho raccolto solo in infinitesima parte, ma non è comunque originale negli esiti, perché conduce agli stessi ai quali possiamo arrivare per cinquanta altre vie: ad un mondo reso sterile dalla mancanza di fantasia e di proposte di idealità. L'aspetto più interessante, almeno per quanto concerne il nostro argomento, sta in ciò che viene fuori a margine. Wilde afferma che pensare la vita in un certo modo significa già viverla in quel modo, fare delle scelte rispetto a ciò che ci interessa coglierne e ciò che invece escludiamo. Il clou del suo pensiero è il seguente: *“La vita imita l'arte assai di più di quanto l'arte imiti la vita. Un grande artista inventa un tipo, e la vita tenta di copiarlo, di riprodurlo in forma popolare”*.

Ciò che Wilde sostiene ha delle conseguenze straordinarie, che non vanno tuttavia nella direzione che lui sembra scorgere o indicare. Intendo dire che proprio la nostra peculiarità, ovvero la capacità di riflettere sulle cose e sui fatti, e di interpretarli secondo schemi che non sono quelli naturali, spinta oltre un certo livello finisce per far prevalere l'artificio sulla natura, addirittura per sostituirlo ad essa. Wilde scrive: *“L'arte non va giudicata secondo alcun criterio esterno di somiglianza. È un velo, piuttosto che uno specchio. Ha fiori sconosciuti a qualsiasi foresta, uccelli che nessun bosco possiede. Fa e disfa molti mondi, e può tirar via la luna dal cielo con un filo scarlato... può operare miracoli a piacere, e quando evoca mostri dal profondo, questi vengono. Può far fiorire i mandorli d'inverno, e mandare la neve sul grano maturo. Perché, che cosa è la natura? La natura non è una grande madre che ci ha partoriti. È la nostra creazione. È nel nostro cervello che prende vita. Le cose sono perché noi le vediamo, e quel che vediamo, e come lo vediamo, dipende dalle arti che ci hanno influenzati. Guardare una cosa è molto diverso dal vederla. Non si vede niente sinché non se ne è vista la bellezza. Allora, e soltanto allora, la cosa comincia ad esistere. Al momento attuale la gente vede delle nebbie non perché vi siano delle nebbie, ma perché poeti e pittori le hanno insegnato la misteriosa grazia di tali effetti. Può darsi che vi siano state nebbie per dei secoli a Londra. Arrivo a dire che vi furono. Ma nessuno le ha mai viste, e così noi non ne sappiamo niente. Non sono esistite, finché non le ha inventate l'arte”*.

E questo è senz'altro vero, mi pare corrisponda a quanto andavo dicendo poco sopra. Il problema nasce però dal fatto che a creare i tipi, a inventare le nuove nebbie che ci impediscono di vedere come stanno realmente le

cose o ce ne fanno vedere altre che non esistono, non è più l'arte quale la intendeva Wilde, ma il meccanismo subdolo e complesso di persuasione e di distorsione sul quale si reggono totalmente l'economia, la politica, la società. Ciò che un tempo faceva l'artista oggi lo fanno su scala ben più ampia il pubblicitario, il creatore di campagne promozionali o elettorali, l'opinionista politico, tutti coloro che attraverso l'imbonimento mediatico suggeriscono stili di vita e propugnano l'omologazione del pensiero. L'artista foggia modelli ideali che costituivano una "*vibrante protesta*" contro il nonsenso della vita: il pubblicitario, l'opinionista promuovono l'accettazione di una vita insensata, da riempire con lo stordimento consumistico e da svuotare di responsabilizzazione, conferendo ad altri la delega di inventarle un significato. La guida dello sguardo e della mente, la costruzione di consenso per ogni forma di potere, religioso o civile che fosse, era già implicita nel lavoro di Fidia come in quello degli architetti del gotico, nei pittori e negli scultori del Rinascimento come negli illustratori delle riviste dell'Ottocento: ma questo ruolo trovava il suo limite nella persistenza di una realtà naturale esterna che ancora dettava i ritmi quotidiani e stagionali del lavoro e degli scambi, le ritualità religiose o laiche, i regimi alimentari e le tipologie abitative, ecc; ancora si contrapponeva all'artificio e lo rendeva evidente. Anzi, era proprio questo confronto a creare quella linea di tensione tra l'essere e il poter essere che originava l'idealità.

La condizione odierna è ben diversa. La realtà non è trasfigurata, e quindi messa in discussione, nell'arte, ma spettacolarizzata nella sua banalità e imposta come possibilità unica (e in ciò è complice anche quel che oggi passa per arte). "*Fidia e Prassitele – scrive Wilde – avversarono il realismo per ragioni puramente sociali. Sentirono che il realismo rende inevitabilmente brutte le persone*". Chissà cosa penserebbero oggi, di fronte all'"arte povera" e alla cultura del reality show.

Penso che questo sia il nocciolo, il punto nel quale alla fine tornano ad incontrarsi Twain e Osvaldo, Wilde e mio padre. Le spacconate di Osvaldo e le esagerazioni di mio padre rientravano in quella dimensione nella quale i mandorli possono fiorire d'inverno e la neve scendere sul grano maturo, e noi ne eravamo comunque consapevoli: non si pagava il biglietto, ma era come andare al cinema, assistere ad una sparatoria con Clint Eastwood che fa fuori quattro avversari con tre pallottole, poi uscire dal buio della sala e rientrare nel mondo vero. La catarsi si consumava attraverso lo humor o in scariche di adrenalina giustizialista, ma all'interno di una zona sia reale che mentale letteralmente sacra, ovvero recintata, separata. Esattamente come

nella celebrazione religiosa, in un luogo e in tempo speciale l'inverosimile diventava verosimile: il vino si tramutava in sangue e le acacie crescevano in via Prè.

Questa separazione oggi è venuta meno. Attorno a noi non c'è più nulla che faccia risaltare per contrasto l'artificio. Ci muoviamo ormai indifferenti alla ciclicità dei giorni e delle stagioni. Annulliamo spazi e tempi viaggiando on line. Viviamo come fossimo sottratti alle leggi naturali: l'invecchiamento stesso e la morte vengono negati o occultati (è una forma di occultamento anche la bulimia mediatica di morti innaturali) e quando la natura torna a farsi valere, attraverso i grandi cataclismi, la sua furia è immediatamente riciclata in spettacolo. La play station e i social network hanno definitivamente fatta saltare la valvola salvavita, adescandoci ed educandoci al grande gioco interattivo che ha pervaso ed oggi domina totalmente anche la quotidianità: i rapporti, gli scambi, gli acquisti, i consumi, la partecipazione politica, spesso anche il lavoro, tutto avviene all'insegna del virtuale. E sotto questa insegna i confini si cancellano: nulla è più inverosimile, perché nulla è più vero.

L'arte antichissima di raccontar storie, risalente alla Bibbia e ad Omero, e prima ancora alle grotte di Lascaux e di Altamira, deve dunque congedarsi da un mondo che ha cancellata ogni distinzione tra gli spazi consacrati alla fantasia, al sogno, in definitiva all'utopia, e il dominio della realtà che sta al di qua della balaustra. L'ostracismo vale tanto per l'Arte con la maiuscola, quella di cui parla Wilde, quanto per gli artisti della frottole di cui parlo io. Nella Repubblica ideale, dice Platone, se un poeta o un artista si presenteranno alle porte cingeremo il loro capo con corone di fiori e offriremo loro il pane e il sale dell'ospitalità, dopodiché li pregheremo di accomodarsi altrove. Nella nostra, che ideale non è affatto, va loro ancor peggio. Sono rimpiazzati da patetici buffoni che si prestano a far da comparsa nel baraccone televisivo. Gli artisti genuini, se ancora ne esistono, non solo non vengono onorati, ma non ci si prende nemmeno la briga di respingerli. Sono assolutamente innocui. Un mondo nel quale tutto è artefatto, i corpi e le intelligenze vengono costruiti in laboratorio, le prestazioni atletiche e sessuali sono frutto di additivi, i deserti si riempiono di campi da golf, le pesche maturano in inverno, da cosa può ancora farsi stupire? Lo stupore stesso è stato sostituito dalla stupefazione chimica e dall'istupidimento mediatico.

Per questo ho forti dubbi che la società voglia "*tornare alla sua guida perduta, al colto e affascinante mentitore*". Con buona pace di Wilde, non c'è più spazio per quello stile che lui identificava come forma impressa dall'arti-

sta o da una scuola artistica ad un'epoca, a partire da un modello comunque inarrivabile e da spostare in avanti ad ogni approssimarsi della realtà. Wilde scriveva che *“Nessun grande artista vede le cose come sono nella realtà ... I disegni fatti da Holbein degli uomini e delle donne della sua epoca ci colpiscono nel senso della loro assoluta realtà. Ma questo è semplicemente perché Holbein costrinse la vita ad accettare le sue condizioni, a mantenersi entro i suoi limiti, a riprodurre il suo tipo e ad apparire com'egli desiderò che apparisse”*. Paradossalmente ciò che ai tempi di Holbein era l'espressione di uno stile oggi si risolve nel suo contrario. I ritratti di uomini e donne di Andy Warhol non pongono condizioni alla vita, semplicemente la certificano: ne prendono atto. La loro stessa serialità racconta di uomini e donne e scatolette di minestra fatte in serie: questa non è una denuncia o una proposta di modello: è la consacrazione del banale contemporaneo, che va a sostituire la speranza, la tensione verso l'idealità futura. Le cose come sono in realtà non le vede nessuno, e non certo perché siamo tutti artisti, ma perché non abbiamo né il tempo né la voglia di farlo. Con un futuro ridotto ad un presente esteso, di fronte alla cancellazione di ogni distanza, e quindi, assieme agli spazi, di ogni differenza, a cosa dovremmo tendere? Dobbiamo stordirci con quanto abbiamo, sopperire con la quantità delle cose e delle esperienze alla perdita della loro qualità e diversità.

*Febbre, io qui t'invoco ...* L'altro giorno passavo davanti al vecchio bar di Osvaldo. Pur essendo la vigilia di Pasqua c'erano solo tre gatti, due ragazzi e un mio coetaneo. Ho finto di interessarmi ai prezzi dei gelati per poter origliare qualche brandello di conversazione. Dico brandello non perché ci senta poco, ma perché la conversazione si svolgeva proprio a brandelli, intervallati da lunghe pause, mentre ciascuno continuava a smanettare sul suo smartphone. Ad un tratto uno dei ragazzi si è acceso: *“Cavolo! Mi offrono ottocento messaggini a soli sei euro”*. *“Lascia stare, è una fregatura, sono solo dei contabelle. E poi, cosa te ne fai di ottocento messaggini?”* ha ribattuto, dopo una ventina di secondi, il mio coetaneo. *“Potrebbe sempre tirar giù un bosco di roveri”* ho suggerito, mentre mi allontanavo.

Non credo abbia capito. Ma è giusto così.