

IL CRITICO A VOLO RADENTE

PAESTUM: LA TOMBA DEL TUFFATORE

E DINTORNI

ACHILLE BONITO OLIVA

“Per prima cosa qui *erörtern* vuol dire: indicare un luogo (Ort). E poi osservare il luogo... Originariamente Ort significa punta della lancia. Tutte le sue parti convergono nella punta. L’Ort, in quanto punto più alto ed estremo, riunisce, attirando verso di sé. Ciò che riunisce, trapassa e permea di sé tutto. Come quel che riunisce, l’Ort trae a sé, custodendo ciò che ha attratto, non come scrigno, ma penetrandolo della sua propria luce” (Martin Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*).

Così parte il critico, figura imperiale a cavallo, armato di tanta lancia, verso le spedizioni e le proprie ricognizioni nel territorio dell’arte, fatto di sentieri accidentati, svolte a gomito e paesaggi ameni.

Qui arriva, pronto a cogliere ogni movimento di foglie, ogni sussulto del suolo. Appunta lo sguardo a ventaglio sopra i campi elisi dell’arte, sperando di cogliere i dettagli, il fumo che si alza

dalla cottura delle opere. Il critico, per definizione, è monoculare, esasperato nell’organo della vista, attento a non batter ciglio davanti alle grandi opere. Naturalmente egli non si presenta disarmato davanti allo spettacolo dell’arte, teso a penetrare la forma, a rimuovere la distanza. Perché l’arte risiede in una distanza diversa, non misurabile sempre con lo stesso metro. A volte si presenta lontana, altre volte invece si dà come inciampo tra i piedi del critico. A Paestum un’immersione nella storia che corre dalla Tomba del Tuffatore (primo quarto del V secolo a.C.) fino all’arte contemporanea: la Fontana di Carlo Alfano e i quadri di de Chirico, Sironi e Cagli. Un vasto territorio archeologico disseminato di opere di secoli diversi fatte di pittura, scultura e una vasta oggettistica di arti minori. Qui non esiste un tempo cronologico, ma piuttosto una simultaneità temporale che accorcia ogni distanza

e fonda una coesistenza di stili dominati dalla memoria. Dimostrazione del dominio di tutte le arti di non subire un movimento lineare nella storia ma piuttosto di imporre l'arbitrio di un movimento eccellente che è quello di muoversi liberamente, avanti e indietro, fuori dalle logiche scolastiche della pura successione.

In tal modo l'arte progetta il passato, si muove lungo tangenti che portano ad un armistizio del tempo. Prevale in tal modo il valore della simultaneità.

Comunque le sue apparizioni sono saltuarie e discontinue. Così il critico è costretto ad una attenzione concentrata e sostenuta.

Da qui il bisogno di osservare per poi ritagliare un campo di osservazione delimitato, dentro cui arpionare l'opera.

Il critico oltre che armato si presenta necessariamente *allarmato*, posto sul piede di guerra, perché la preda non sfugga al suo sguardo. Se anche nei campi dell'arte regnasse la pace, per il critico non c'è mai la possibilità del disarmo. Egli deve proseguire il cammino, nella direzione della sua lancia, verso la punta.

L'occhio è nel luogo più alto del corpo e nello stesso tempo compenetra di sé tutte le altre parti. Nella sua mobilità, rotola lungo tutte le pendenze, lungo le braccia, sulla nuca ed anche tra le dita dei piedi. Per questo il critico non corre mai molti rischi, egli cade sempre in piedi, pronto a schivare gli ostacoli,

calibrando il proprio passo secondo le asperità del suolo. Eppure l'opera d'arte è ubiqua e talvolta procura inciampo, anche per la sua possibilità di agire velocemente e di aggirare, di prendere in giro, di contropiede chi la interroga. L'interrogazione sembra essere la posizione di partenza del critico, l'invocare l'opera a distanza, nella speranza di rimuoverne la mitica inaccessibilità. Non è certo la voce l'organo potente del critico: non ha la lancia conficcata dentro la gola. Deve dunque tornare allo sguardo, laddove l'occhio si protende in avanti verso la lancia. Non parte con la lancia in resta, come chi può scegliere il momento ed il luogo dell'attacco.

La punta della lancia porta il critico a tenere la testa ritta, il collo rigido e proteso in avanti. Perché la lancia lo costringe a dirigersi fuori dal piacere del puro movimento, lo tiene legato all'economia dell'assedio e della cattura. Egli deve bene impiegare i propri attrezzi, l'armamentario appuntito di cui dispone. Il critico tenuto in piedi dalla rigidità dell'arma, unito nelle sue parti dalla fissa determinazione dell'utensile di guerra, non spezza una lancia per nessuno, tantomeno per l'arte o per un'opera d'arte.

Naturalmente esistono due poli magnetici, fissati nella punta della lancia e nell'emergenza dell'opera d'arte. La rincorsa avviene nell'interstizio che separa i due luoghi. La punta della lancia trascina il corpo del critico nella

direzione dell'arte, avendola egli prima sventagliata davanti a sé nell'intero arco del paesaggio. Le mediazioni sono tante, il territorio è molto vasto. Egli applica, per circoscrivere il luogo, molte tattiche ma tutte finalizzate alla stessa strategia, quella dell'*assedio* e del *saccheggio*.

L'indicazione del luogo e la sua osservazione avvengono in maniera circospetta e puntuale. Cratere di Pronomos; Antonio Giarola (detto il Veronese), *Bacco e Arianna*, 1640 (fig. 9); Giuseppe Sciuti, *Il Tempio di Venere*, 1876 (fig. 18); Giovanni Muzzioli, *Al tempio di Bacco*, 1881 (fig. 29).

È necessario un primo momento, quello della ricognizione per una previdente conoscenza dei luoghi. Nel codice militare tale compito viene espletato dalla staffetta o dalla guida, che si reca in avanscoperta per poter saggiare la consistenza delle forze avversarie, contare e descriverne la dislocazione. Tale lavoro avviene sotto il segno della precisione e della filologia. Tali notizie non costituiscono di per sé il risultato da raggiungere, ma servono per impostare la precisione dell'affondo.

Questo significa che l'incontro con l'arte non è mai casuale e, dunque, non a tutti i critici è dato un incontro con l'arte. È più facile avere altre apparizioni. Pochissimi hanno potuto incontrare l'arte. Perché molti sono disposti a vedere la pagliuzza nell'occhio dell'altro e non la lancia nel proprio. Molti cam-

minano all'indietro perché seguono direzioni contrarie a quella della punta della lancia. Preferiscono disarmarsi da soli, dando le spalle e perdendo di vista ciò che la punta indica e segnala. La coscienza di ciò porta il critico a restare fissato alla rigidità della propria arma, a vegliare con lo sguardo lungo l'orizzonte, pronto a portarsi sul luogo necessario da dove giunge il turbinio dell'opera, il suo fermentare umori e veleni. Ma l'arte è particolarmente velenosa e indisponibile, comunque si lascia uncinare dalla punta della lancia. Quando avviene l'impatto, il critico si erge per lo sforzo, sale d'altezza, come preso dall'altezza stessa dell'opera. Come un pescatore, arrotola lo sguardo, come una salamandra tira velocemente la lingua in dentro per poter meglio assaporare la preda. Naturalmente l'incontro avviene a metà strada, tra la posizione dell'arte e quella del critico, che esce dal proprio disordine per effettuare la presa. Così egli si accorge che l'opera mostra alcunché di socievole.

Il critico nega la distanza. Laminetta aurea di Hipponion (fig. 14); Marcel Bérrouneau, *Orfeo (Orphée)*, 1897 (fig. 30); Giorgio de Chirico, *Orfeo trovatore stanco*, 1970 (fig. 44).

Il suo assedio tenta la caduta della distanza. Permette di vedere da vicino ciò che è possibile solo sospettare: l'opera d'arte che nel suo movimento segue orbite chiuse e senza interferenze,

come se trovasse dentro di sé la forza e lo slancio.

Il critico entra con la punta della lancia nell'orbita dell'arte, ma non la interrompe o la spezza. Egli semplicemente attrae verso di sé e si lascia attrarre dalla fascinazione dell'opera. Vi lascia cadere l'occhio reso aguzzo dalla punta della lancia che per prima entra e rovista tra la materia. Il critico non ha segreti. Non tiene per sé ciò che ha scoperto. Non sa tenere la bocca chiusa, così come non riesce a trattenere l'erezione della lancia. *Miles gloriosus*, pronto a vantarsi di aver incontrato l'arte.

Non come scigno: egli non conserva il tesoro, il prezioso oggetto della sua ricerca. Ma lo attraversa e lo penetra per poter poi testimoniare della "socialità" dell'arte. La socialità è pari alla docilità dell'opera di allargare la propria orbita fino al punto di includere, ai margini del proprio movimento, il luogo dove dimora la lancia dell'occhio critico. L'orbita si impiglia dunque nella punta della lancia senza lacerarsi, perché il critico ammorbidisce la durezza della propria arma.

Curvare la punta non significa cedere le armi, non significa disarmarsi al momento dell'incontro agognato, ma poter meglio frugare, assecondando le difficoltà della materia dell'arte. Allora comincia il saccheggio, l'atto successivo alla ricognizione ed al riconoscimento del territorio da attraversare. Il sac-

cheggio significa ancora movimento, capacità di saper approfittare dei tesori dell'arte, superamento dell'estasi della presenza. Il critico è disposto a godere soltanto nella posizione attiva del saccheggiatore.

Il saccheggio non nasce da un desiderio di ricchezza, perché l'arte non si lascia depredare impunemente, né permette che le sue ricchezze siano spostate e portate in altri luoghi, né la punta della lancia può reggere tanto peso. Il saccheggio serve al critico per tenere a bada la distanza prodotta dall'arte, per sottrarre l'opera alla perfezione della solitudine. Se l'arte è elevazione, la critica è differimento di tale ascesa: il critico pratica un movimento discensionale nei riguardi dell'arte. Ma l'arte sopporta tale movimento, allargando docilmente la propria orbita. Comunque non resta mai ferma davanti allo sguardo del critico e del mondo. Resta velata sopportando la vicinanza e gli accerchiamenti operati dal critico, che saggia il terreno intorno e tutte le contiguità. Egli si accontenta di penetrare, di rendere pubblico il proprio lavoro di svelamento, per poterne ricavare il senso di una cattura e la giustificazione del proprio sguardo a punta.

Al critico è affidato il compito di scovare l'opera dalla sua segretezza e portarla nell'agone sociale. Per far tutto questo, il critico adopera ogni movimento possibile per approdare al momento strategico, quello dello spo-

stamento dell'arte dall'orbita chiusa a quella aperta. Il critico è *transitivo*, opera affinché l'arte effettui la sua transizione: necessaria è l'azione, la mobilità sul campo che gli permette di cacciare la preda, di appostarsi con la delicatezza dell'animale, nella dolcezza dell'agguato. L'azione prevede un insieme codificato di mosse che portano infine all'approdo. Perché questo avvenga è necessario che l'assedio sia portato ad arte, con la perizia e l'accortezza necessarie. Mentre l'arte ruota su se stessa, dislocata ed acquattata in diversi luoghi, il critico si aggira impostando la propria ricerca su una alternanza di mosse.

Pelike attica, cerchia del pittore di Telephos (475-450 a.C.) con scena di palestra (fig. 6a-b); Anfora a figure nere del Pittore di Priamo raffigurante donne che si tuffano in uno specchio d'acqua (fig. 1a-b); Nino Migliori, *Il tuffatore*, 1951 (fig. 43).

Mobilità ed alternanza costituiscono gli accessi all'azione, la possibilità per il critico di transitare nei luoghi dell'arte e nello stesso tempo di renderla transitiva, nel senso di una sua apertura fuori dalla propria circolarità. La capacità di trasformazione del critico, quella di agganciare l'arte verso il basso, nasce anche dalla qualità mimetica insita nel suo comportamento.

Se l'arte vive sul momento dello stile, sulla compostezza, il critico invece vive delle peripezie di una incessante

ricerca. Egli non ha stile, perché li ha tutti, da usare, simulare e dissimulare a seconda delle circostanze. Il critico è necessariamente un opportunista. Va in campo aperto, spinto all'azione e determinato a compierle tutte pur di arrivare allo scopo. Per questo non si fissa su un unico schema d'attacco, ma assume le vesti mutevoli della "volpe" e del "lione", secondo un doppio comandamento.

L'arte del travestimento è la pratica sviluppata dal critico che assume le posizioni della lateralità e della frontalità a seconda della circostanza. La circostanza determina l'imperativo morale dell'azione, un imperativo relativo all'intensità dell'opera da affrontare ed alla forza necessaria per lo scopo. Una naturale attitudine allo spostamento ed al cambiamento porta il critico a non fissarsi ma ad aprirsi all'esperienza dell'arte, per definizione sempre differente.

Anfora a figure nere raffigurante Sisifo che porta un macigno (fig. 7); Antonio Canova, *Cinque danzatrici che reggono corone*, 1795 (fig. 23); Corrado Cagli, *Viaggio a Paestum*, 1933 (fig. 33).

L'astuzia del critico nasce dalla coscienza della propria sterilità iniziale, da uno stato di pura potenzialità che lo regge. Privo di qualsiasi vocazione, egli vive fuori da qualsiasi ossessione e si aggira attirato dalla possibilità di un incontro che gli permetta di passare dalla vaghezza della propria condizio-

ne alla concretezza dell'apparizione dell'arte. L'esser sterili non significa assolutamente stallo o immobilità, bensì vagare senza preferenze. Nel suo vagabondaggio, il critico stabilisce volta per volta contatti, rapporti, stringe alleanze, contrae debiti di riconoscenza, promuove ostilità e qualche volta si riposa.

La strategia prende forma per tattiche differenti, la guerra lampo ed il lungo assedio, l'imboscata e lo scontro frontale. La mancanza di vocazione permette di spostarsi tra lo stato della "volpe" e quello del "lione", con la velocità di chi non ha preferenze. I due animali sono le figure araldiche dello stemma, gli emblemi che prefigurano la sua azione e le sue possibilità. Nell'arco di spostamento tra le due figure esiste la potenzialità di altri piccoli travestimenti, ma sempre interni alle due possibilità.

Di tutte le sue azioni sul campo, il critico tiene un bollettino di guerra su cui appunta la dislocazione delle forze, gli schieramenti e gli eventuali scontri. Il bollettino è sempre scritto con la punta della lancia, che torna ad essere appuntita per poter tracciare il resoconto definitivo dell'impatto con l'arte.

Corredo della Tomba 24 di Andriuolo (fig. 42); Aslan d'Abro Pagratide, *Funerale di un console presso Capo Miseno*, 1877 (fig. 28); Lastra della Tomba delle Danzatrici da Ruvo di Puglia (fig. 16);

Francesco Netti, *Coro greco* (fig. 24).

Questo è il momento della scrittura, quando il critico seleziona e definisce gli elementi da trattenere. Perché tutto ciò che il critico lascia fuori dalla propria trama è come non fosse mai avvenuto. Egli soltanto può prolungare e spostare verso gli altri l'evento dell'incontro. Nella scrittura il critico tramuta l'azione in memoria dell'azione, in riflessione sulle tattiche esperite.

Nell'impulso alla descrizione, la scena spesso acquista come una torsione, una tensione anamorfotica che testimonia come il critico non possa essere imparziale e tantomeno impassibile.

Dal bollettino risulta chiaramente che il critico corre le sue avventure non come un capitano di ventura, al soldo di altri, ma per poterle catalogare dentro il libro mastro, in cui scrivere significa correre il pericolo dell'arte per poi incorrere nella scrittura del bollettino. "Perché era caratteristico della mentalità greca guardare con sospetto chi varcava il confine del paese vicino senza averne richiesto o ottenuto il permesso" (Tucidide, *La guerra del Peloponneso*, Libro IV). La tattica del critico richiede regole particolari, l'applicazione di un codice che gli permette di sfondare un territorio che inizialmente non gli appartiene. Il sospetto accompagna ogni sua operazione, sa che si tratta sempre di un'intrusione, benché spesso agisca alla luce del sole, sotto gli occhi attenti del corpo sociale

che sorveglia ogni tentativo di forzare i confini. Come Brasida, il condottiero spartano che conduce la sua campagna nella Tracia, si attiene alle regole delle tribù che lo circondano. Intorno alla sua azione non v'è certo entusiasmo, le sue mosse descrivono un manifesto desiderio di sconfinamento in territori che appartengono all'arte. Qui se egli penetra, bada sempre a conservare una via di ritorno. Il critico dunque non ha scelta come non ha sosta, non può vagare nel non luogo della propria condizione, ma deve sempre praticare lo sconfinamento.

Il suo è un destino tenuto tra due tensioni, quella dell'assedio e quella del ritorno. E il movimento ultimo tende al *nostos*, ad una tensione del ritorno che richiede peripezie ed il senso dell'avventura. Al critico si richiede la capacità doppia dell'azione e della riflessione. Egli deve condurre l'affondo nel territorio dell'arte, farsi prendere dalla sua seduzione e nello stesso tempo sfuggirvi, per poterne poi scrivere. "Mi trovai costretto ad assumere il comando" (Daniel Defoe, *Vita, avventure e piraterie del capitano Singleton*). Sul bollettino appare e traspare il senso della decisione, la capacità di valutare le circostanze, di piegarle al progetto della intrusione sotteso ad ogni comportamento del critico. Nomade e girovago per necessità, è attratto dallo stile dell'arte, dalla sua imperturbabilità. Il critico è un don

Giovanni della conoscenza, colui che, seppure armato di lancia nello sguardo, gira graziosamente la testa a ventaglio per sorvegliare tutti i territori dell'arte. Dioniso con il tirso (fig. 8); Mario Sironi, *Il pastore*, 1938 (fig. 32); Corrado Cagli, *Il neofita*, 1933 (fig. 33); Francesco Netti, *Antico pittore davanti alla sua opera* (fig. 17).

Se l'arte è stile, il critico è armato di stilo. Con la punta della lancia, egli direziona il proprio sguardo e porta l'attacco nella parte dolce dell'opera, laddove mostra accondiscendenza. Esiste un erotismo dell'attacco, la pulsione di spingere nella direzione dove non c'è ripulsa. Per questo l'assedio è spesso paziente, nell'attesa di cogliere il punto dell'intesa. Come don Giovanni, il critico tende al catalogo, a spostarsi verso nuove conquiste, mai soddisfatto del saccheggio effettuato, ma pronto a nuove operazioni. Egli non vuole accumulare una fortuna, ma provare il magnetismo della punta della lancia, la sicurezza della propria intraprendenza ed irresistibilità. Alla conquista la punta risulta tenera ma nello stesso tempo ferma. Perché fermo ed irriducibile resta il desiderio. Da qui lo stato melanconico del critico, che effettua le sue peripezie pur sapendo che nulla può sminuire o fermare la sua disponibilità. L'arte può commuovere la sterilità del critico, spostare in avanti la punta dello sguardo. Ma il critico resta a guardarsi la punta della lancia.