

Riccardo Vaglini

“UNA BELLISSIMA MELA BANALE”.
APPUNTI PER UN’ESTETICA DELLA REDENZIONE

Gli ‘appunti’ del sottotitolo di questo mio intervento odierno sono da prendersi in senso letterale. È come semplice compositore e non come filosofo, teologo o estetologo, che ho però la possibilità, grazie a questo invito, di riflettere, almeno frammentariamente, sul senso del mio lavoro e, più in generale, forse, sul senso dell’arte oggi.

Vorrei partire dalla lettura di un frammento dal cap. 13 di *Lolita* di Vladimir Nabokov.

«Personaggio principale: Humbert il Canterellante. Tempo: una domenica mattina di giugno. Luogo: un salotto baciato dal sole. Arredi: un vecchio sofà a strisce, riviste, grammofono, ninnoli messicani (il fu Harold E. Haze – Dio l’abbia in gloria – aveva generato il mio tesoro durante la siesta in una camera celeste; era una luna di miele a Vera Cruz, e i souvenir di quel viaggio, Dolores compresa, erano sparsi dappertutto). Quel giorno Lo indossava un grazioso vestito di cotone stampato che le avevo già visto una volta: gonna ampia, corpetto aderente, maniche corte, rosa, a quadretti d’un rosa più scuro. Per completare l’insieme cromatico s’era messa il rossetto, e teneva nelle mani a coppa una bellissima, banale mela rosso Eden.»¹

Impossibile restare impassibili all’accostamento degli aggettivi ‘bellissima’ e ‘banale’: attraverso quale strano corto-circuito la scrittura funambolica e smagliante di *Lolita* può sopportare il contatto tra un valore e un disvalore così opposti al punto che una semplice mela possa definirsi insieme bellissima e banale, o meglio – e con conseguenze ancor più dirompenti –, che una mela possa essere bellissima anche e soprattutto perché banale?

¹ VLADIMIR NABOKOV, *Lolita*, trad. it. di Giulia Arborio Mella, Milano 1993, pp. 76-77.

Sorge subito un'obiezione: l'ossimoro bellissima-banale (a sua volta rafforzato subito dopo dall'altro ossimoro, più implicito, dell'aggettivo 'rosso Eden' che, nell'illuminare di bagliori infernali la purezza del mondo antecedente il peccato originale sembra voler traslare un'identica fortissima antitesi da un ambito estetico ad uno più marcatamente morale) non riguarderebbe nient'altro che una voce narrante letterariamente inventata, e, per di più, non una voce moralmente neutra, ma la voce di chi vive in modo assoluto e totalizzante una perversione inaccettabile, credo, per la maggioranza dei lettori. In altre parole nessuna redenzione di un disvalore potrebbe mai farsi accettare fintantoché proveniente da un lato da una finzione d'arte, dall'altro da una voce tanto ignobile. Eppure colui che prosegua la lettura di *Lolita* non potrà a un certo punto non interrogarsi, proprio per come si costruisce la scrittura, sull'inspiegabile (inspiegabile sul metro del giudizio morale) simpatia, o almeno comprensione per il tortuoso e incondizionato amore del protagonista per una ragazzina, una ragazzina americana, una 'ninfetta' che viene eletta tale, ancora una volta, perché una tra le tante, perché una ragazzina banale.

La vasta e sfaccettata categoria del banale percorre tutto *Lolita*; è all'insegna del banale che riesplode, trasformata, la seconda passione erotica del protagonista: poiché se la prima passione del giovanissimo Humbert, che si era fissata per sempre sul confine sfumato tra l'infanzia e l'adolescenza di Annabelle, era stata iscritta nell'ambiente di un'Europa alto-borghese, ambiente caratterizzato dal gusto per valori estetici tanto raffinati quanto irrimediabilmente perduti, l'impossibile replica a distanza che vede bloccati per sempre i contorni temporali dell'oggetto amato senza però riuscire a evitare che il tempo smetta di trascorrere anche per il soggetto amante, colloca *Lolita* in un mondo, quello americano, minuziosamente descritto come copia disordinata e pretenziosa di quel primo, in una parola, come Kitsch, banalizzazione di una cultura assimilata troppo in fretta e quasi 'ad orecchio'. Tutta l'esistenza e l'orizzonte di *Lolita*, con i suoi gesti e i suoi gusti, con la sua innocente avidità e incrollabile fede in qualunque messaggio pubblicitario e la sua impermeabilità ad ogni tipo di 'bellezza' non mercificata e non preconfezionata, tutto di lei, in lei e attorno a lei ha a che fare con la banalità di un mondo di cartapesta (le pagine dell'infinito girovagare tra l'asfalto e i motel degli *States*

della seconda parte del romanzo ne sono forse la descrizione più esemplare mai tentata in letteratura). Niente di più facile prevedere che il sarcasmo di un educato signore europeo avrebbe buon gioco nello smantellare quel nuovo mondo non poi così ‘nuovo’ pezzo dopo pezzo, grazie all’esercizio di un potere proveniente non da una superiorità economica né a maggior ragione morale, quanto culturale e quindi estetica, e la caustica descrizione esercitata tanto sull’affittuaria signora Charlotte Haze (dal volto definito “come una soluzione molto diluita di Marlene Dietrich”)² che sulla sua casa è quanto meno memorabile. Ma appunto tale descrizione è anche, e non a caso, l’ultima del romanzo ad avvalersi della corrosività di acidi così letali: proprio alla fine della visita alla casa (il cui arredamento è irrimediabilmente e irredimibilmente bollato come “orrendo ibrido tra la farsa del cosiddetto «funzionale moderno» e la tragedia delle sedie a dondolo decrepite e dei tavolini rachitici sovrastati da lampade che non si accendono”),³ nel momento in cui Humbert non pensa ad altro che alla soluzione meno sconveniente per svignarsela più in fretta possibile, ecco che, “senza preavviso” sboccia di nuovo, insieme alla visione di Lolita che prende il sole nella loggia, anche la prima passione che Lolita ricalca e in Lolita rivive: l’inondazione emotiva che ne segue spazzerà via da quel momento in poi in Humbert – e quindi nel lettore – ogni precedente superiorità nel giudizio di gusto: incredibile potenza di una passione senza argini e distinzioni che, attraverso la figura-perno di Lolita, redime anche ogni kitsch in adorabile e dolorosa banalità. Se ciò che adora Lolita, per il fatto stesso che è lei che adora, è in egual misura adorato dalla passione adorante di Humbert, significa che, attraverso gli occhi di lei, una clamorosa torsione del giudizio estetico avviene in lui, che già si definisce, mentre le passa “accanto travestito da adulto (un grande, possente, splendido esemplare di virilità hollywoodiana)”. “«Quella era la mia Lo» disse la Haze «e questi sono i miei gigli»”: all’ininterrotto cicaleccio di Charlotte che ormai non ha più molte speranze di guadagnarselo come pensionante, un Humbert letteralmente rapito risponde “«sì, sono belli, belli, bellissimi!»”.⁴

² *Ibid.*, p. 51.

³ *Ibid.*, p. 52.

⁴ *Ibid.*, p. 55.

Dunque quell'aggettivo massimamente imbarazzante (e a maggior ragione imbarazzante per chi rischia sul versante estetico) può a pieno titolo riscattarsi rovesciandosi nel suo contrario. La banalità stessa può divenire bellissima a patto che la passione che la travolge si faccia anche passione che la redime mentre l'accoglie, che la redime perché l'accoglie: ogni rifiuto può trasformarsi allora in invito, ogni peccato in purezza, ogni negazione in radicale e costante negazione di ogni negazione.

Vorrei però riflettere su una possibile seconda obiezione: con quale diritto può considerarsi, in senso assoluto, redimibile e redento un disvalore di tipo estetico in un'opera letteraria (ma, in senso traslato, artistica), come *Lolita*, che fa della qualità della scrittura l'unico movente capace di spingere il lettore ad un patto col protagonista, ad un'accettazione temporanea – ma totale, almeno per la durata della lettura dell'opera – della sua 'doppia' perversione, morale ed estetica? In altre parole, se, come credo, tutti concordano nel definire la scrittura di quel romanzo 'bellissima' appunto in ragione inversamente proporzionale alla sua 'banalità', come è possibile trasferire un'analogia capacità di redimere il peccato 'estetico' da un semplice piano di materia del contenuto ad un piano di forma del contenuto e di forma dell'espressione? Non vi è forse il rischio che, alla fine del processo, si possa arrivare all'abolizione di ogni segno negativo, alla 'cancellazione preventiva', da un ipotetico vocabolario del giudizio estetico, di ogni disvalore; in realtà, affinché persino la banalità possa redimersi in modo non banale, l'arte sembra dover continuare a fare appello allo stesso strumentario concettuale di sempre, soltanto mutato in senso più ampio e di volta in volta più comprensivo. Cosicché, persino un banalissimo ciclostilato che riporta in ordine alfabetico l'elenco dei compagni di scuola di Dolores Haze⁵ cessa di essere banale non tanto per il fatto di essere inserito in un'opera letteraria, quanto per il tipo di investimento emotivo che agli occhi di Humbert (cioè ai nostri) fa di quel foglietto una commovente reliquia da mandare a memoria. Sarebbe errato quindi sostenere che il banale potrà mai perdere la sua dose e dote di banalità e che riuscirà a fare a meno di trascinarsi dietro il pesante fardel-

⁵ *Ibid.*, pp. 69-70.

lo, né che il marchio che lo identifica potrà col tempo scolorirsi, proprio perché quel fardello, quel marchio rappresentano sì tutta intera la ragione del suo riscatto e la necessità della sua redenzione, ma anche la memoria persistente della sua condizione.

A conferma, è sufficiente un generico sguardo dall’alto sull’arte moderna e contemporanea. Quando Duchamp espone in museo un orinatoio,⁶ il disvalore estetico che proviene dal suo essere oggetto di non-arte riesce a farsi arte soltanto continuando a condannarsi alla non-arte, si fa arte in ragione della sua impossibilità di farsi arte; e così è avvenuto, e continua ad avvenire, quando John Cage espone il pubblico di una sala all’ascolto del silenzio o dei rumori casuali,⁷ quando Joseph Kosuth rende equivalenti oggetto, fotografia dell’oggetto e definizione che il dizionario dà dell’oggetto,⁸ quando Marco Lenzi registra lo stridìo di una chiatta ancorata al porto di Livorno e la ‘virgoletta’ come musica,⁹ quando Piero Manzoni inscatola le proprie deiezioni per esporle come merda d’artista¹⁰ (e venderle letteralmente a peso d’oro), quando Giuseppe Chiari concepisce per partitura la semplice scritta “Suonare liberamente”,¹¹ quando Marina Abramovič si mette in vetrina nel quartiere a luci rosse di Amsterdam e contemporaneamente invia la lavorante, cui ha usurpato il posto e al suo posto, in galleria per una vernice,¹² quando Mauricio Kagel fa suonare la stessa musica su un pianoforte gran coda e contemporaneamente su uno stonatissimo verticale non accordato da tempo¹³... quando, in una parola, l’artista presenta al pubblico nient’altro che ciò che fino a quel momento è stato scartato, inutilizzato, rifiutato, emarginato, censurato, deriso, nascosto, rimosso, superato, ossia ciò che fino a quel momento è stato im-pensato come oggetto degno di redenzione estetica, ecco, allora, ho il sospetto che,

⁶ MARCEL DUCHAMP, *La Fontaine*, coll. priv., 1917.

⁷ JOHN CAGE, *4’33”*, New York, 1952.

⁸ JOSEPH KOSUTH, *One and Three Chairs*, coll. priv., 1965-67.

⁹ MARCO LENZI, *Orano, 194...*, Carrara 2007.

¹⁰ PIERO MANZONI, *Merda d’Artista*, Milano 1961.

¹¹ GIUSEPPE CHIARI, *Solo per megafono* (1968), in *Musica Madre*, Milano, 2000.

¹² MARINA ABRAMOVIČ, *Role exchange*, performance di 4 ore, quartiere a luci rosse/De Apple Gallery, Amsterdam 1975.

¹³ MAURICIO KAGEL, *Ludwig van*, film 16 mm, 100’, Vienna 1969.

da almeno due secoli a questa parte, in arte (o almeno in quella che io ritengo tale) non si faccia altro che questo: negare ogni valore alla possibilità che persista ancora a lungo l'idea stessa di un disvalore. Altri esempi in musica? Il dilagare della voce parlata, da Schönberg al rap; della dissonanza finalmente emancipata, da quella acustica, grazie ancora una volta a Schönberg, a quella concettuale di Castaldi; del rumore delle percussioni rese autonome da Varèse e del pianoforte preparato di Cage; del sempre crescente numero di opere che stanno minando gli stessi rassicuranti concetti di autore e persino di opera: la banale-bellissima carrellata potrebbe continuare a lungo poiché, come recitava una banalmente profonda scritta adesiva all'ultima Biennale di Venezia, "*There are no Foreigners in Art*": in arte, nessuno è straniero. Ma per finire, parafrasando Thelonious Monk¹⁴ che, al ritorno da una seduta di registrazione, affermava sconsolatamente di aver messo le note sbagliate al posto sbagliato, io suggerirei di fare ancor di più (cosa che provo a fare io stesso, ma ammetto che è sempre molto difficile, sempre più difficile): di mettere le note sbagliate al posto giusto ma anche le note giuste al posto sbagliato in modo che tanto le note sbagliate che quelle giuste diventino tutte sbagliate. Cioè tutte, nuovamente e nessuno sa fino a quando, giuste. Giuste perché sbagliate.

¹⁴ Riportato in LUCIANO BERIO, *Intervista sulla musica*, a cura di R. Dalmonte, Roma-Bari 1981.