

*I sogni di Calipso.*

*L'arte e il viaggio nel paese delle cose perdute.*

Jonathan Molinari

*Senti Colombina, non te pol continuar a veder cosa che non ghe!*

Arlecchino

L'uomo come "animale razionale" (Arist., *Pol.*, I, 2, 1253a, 9), come "animale politico" (Arist., *Pol.*, I, 2, 1253 a 27), come "immagine di Dio" (*Gen.*, I, 266): quello che la cultura occidentale ha sempre messo al centro, nell'interrogarsi sull'uomo, è il valore della ragione, della sua capacità di imporsi sulle passioni, di dettare le regole della convivenza civile, di investigare la natura con i mezzi della logica e della scienza. Ragione e intelletto sono gli elementi fondamentali che distinguono l'essere umano dagli altri animali, che lo elevano al di sopra di loro, che ne fanno un mondo intermedio posto tra la terra e dio. Sulla base di questo presupposto tutto quello che non è razionale è bestiale, disumano, dannoso, malvagio. *In primis* le passioni, forze tremende, che se non controllate dalla ragione trasformano l'uomo in bestia, perché cancellano il fondamento stesso della sua superiorità: se l'uomo razionale è superiore all'animale proprio perché dotato di ragione, l'uomo accecato dalle passioni non si distingue più da un qualsiasi altro animale.

Nell'umanesimo italiano troviamo una bellissima immagine di questa lotta tra l'uomo razionale e i suoi fantasmi:

"se [vedrai] qualcuno come da Calipso accecato con vani miraggi della fantasia e, succube di seducente incantesimo, fatto servo dei sensi è brutto quello che vedi, non uomo" (Pico della Mirandola, *Discorso sulla dignità umana*).

Ci sono tre elementi in questa frase (ma altre citazioni concettualmente identiche le troviamo in tutta la storia della filosofia, dall'antichità all'epoca moderna), che indicano l'abisso in cui

l'uomo razionale può cadere: la fantasia, gli incantesimi e i sensi. Calipso (il cui nome viene dal verbo greco *kalýpto*, nascondere) è tra le più belle delle ninfe, è *colei che nasconde*, che acceca, che seduce, che incanta con la fantasia, che induce al sogno, che trasforma l'animale razionale in un *servo dei sensi*. Il potere di Calipso non ha a che fare con la realtà, non è la sua bellezza "reale" che incanta, non da lì viene il pericolo della sua seduzione. Anzi, forse ciò che Calipso nasconde è proprio la realtà stessa, quella realtà che l'animale razionale sa controllare e che gli sfugge nel momento in cui viene rapito dalla sognante seduzione della bella ninfa. Al posto della realtà, Calipso offre un altro mondo, che non ha più nulla a che fare con la ragione, che segue altre regole e che si apre ad un altro sguardo: è il mondo della *fantasia*, dell'*immaginazione*, del *sogno*.

Nel mondo greco esiste una relazione profonda tra questi tre concetti. Il termine "fantasia" viene dal verbo greco *phaino* (che significa "far vedere", "mostrare", "svelare", "manifestare"), ed indica quella facoltà immaginativa capace di rappresentare, di far apparire, di formare l'immagine del proprio oggetto in modo assolutamente libero. Dal verbo *phaino* deriva anche il termine greco "*fantasma*" (in latino *spectrum, visum*), che in greco indica l'oggetto che "viene presentato", che viene mostrato (*fainetai*) dalla fantasia e che significa "apparizione", "visione". L'immaginazione (*imaginatio*) viene invece indicata da Platone con il termine *eikasia* e considerata come una facoltà distinta dalla fantasia: l'*eikasia* (immaginazione) riguarda le immagini delle cose corporee (*eikon*), la fantasia riguarda invece l'immagine (*fantasma*) che lei stessa si rappresenta (*fainetai*) liberamente (Cf. Plat., *Rep.*, VI, 509d-511e). Oltre al termine "fantasma", nella cultura greca troviamo anche altri nomi per indicare il sogno. Il termine *oneiros* (in latino *somnium*) indica il sogno inteso come la visione che si ha durante il sonno, contrapposta alla visione reale, quella che si ha in stato di veglia (che in greco si dice *ypar*). Un altro termine usato per indicare il sogno è *enypnion* (in latino *insomnium*), che indica il fatto oggettivo di avere visioni durante il sonno; il termine *orama* (in latino *visio*, viene dal verbo *oráo* che significa "vedere", "guardare") indica la visione in quanto tale, che può darsi anche nella veglia, come accade ai veggenti; *chrematismos* (in latino *oraculum*) è invece il sogno premonitore, oracolare.

Estremamente ricco e complesso è dunque il mondo a cui conducono i "vani miraggi della fantasia" di Calipso, ma un elemento è evidente: che si tratti del sogno inteso nel suo senso comune (come visione che si da durante il sonno), o che si consideri il sogno nelle accezioni di allucinazione, di visione durante la veglia, di premonizione o di veggenza, ci troviamo sempre di fronte all'esatto contrario del mondo dell'animale razionale. I "seducenti incantesimi" della bella ninfa conducono l'uomo nel "paese del sogno", un luogo in cui l'animale razionale non entra se non accettando tutti i pericoli e gli inganni che incombono sul più infelice degli animali: quello che sogna. Ma che cosa cerca e cosa trova, nel sogno, questo strano animale?

“Vedendo il diluvio di stupidi di cui abbonda questo nostro tempo, nauseato com’ero, mi venne in mente che il luogo a me più congeniale per passarci la vita, date le mie abitudini, sarebbe stato *il paese del sogno*. Lì, infatti, si può delirare a piacere, *come si vede quando si sogna*. Andai perciò da un prete esperto di magia, e dopo molte preghiere ebbi da lui alla fine, l’indicazione della strada che porta proprio al paese in cui si involano quelli che sognano. E ci andai subito”. (Leon Battista Alberti, “Il Sogno”, *Intercenales*, IV, 1)

Dalle prime righe dell’*Intercenale* “Il Sogno” di Leon Battista Alberti, sembrerebbe che la ragione del sogno consista principalmente nell’evasione, nella fuga da una realtà nauseante, stupida e senza senso. E certamente, se fosse solo questo, sarebbe ben triste la condizione del sognatore, quasi un codardo incapace di affrontare la realtà. Si tratta invece dell’esatto contrario: il paese del sogno viene descritto come un mondo a rovescio, carnevalesco, a tratti grottesco. Ad esempio, per attraversare il “rapidissimo fiume che dicono gonfie delle lacrime degli sventurati”, si ride parecchio, usando, come fossero zattere, “alcune vecchie, in vita, da giovani, superbe e sdegnose”. È un mondo, quello del sogno, che resta sempre inseparabile da una dimensione di denuncia, dal capovolgimento di tutti i valori tipico del carnevale, dall’allucinazione usata come strumento di denuncia di una realtà distopica e deformata. La visione e il sogno ridicolizzano la stupidità del reale – dalle vecchie trasformate in zattera da Alberti all’universo pantagruelico di Rabelais – lo deformano, e così facendo lo comprendono meglio: nella mostra le “deformate allucinazioni” (l’espressione è di Paolo Gambi) di Giulio Malinverni conducono in questa direzione la riflessione sui linguaggi e sul significato del sogno.

Ma ben lontano dall’essere un luogo di pura evasione, il paese dei sogni è il luogo in cui più spietatamente la verità si rivela. È qui che l’uomo scopre che il mondo è solo uno scorrere di ombre, che può ridere di tutto quello che credeva tragico, in primo luogo di se stesso, dei suoi mali, del tempo e della sfortuna, perché ad imporsi su ogni cosa è ora l’essenza umbratile, ma quasi teatrale e comica, di tutta la vicenda umana.

Il mondo al contrario di cui parla Alberti è più vero della realtà stessa e ha a che fare con l’arte e con la vera filosofia. Il problema è che l’animale razionale è incapace di descriverla, gli mancano le parole per farlo, soprattutto gli manca una grammatica dell’assurdo su cui costruire il suo discorso. Al posto delle dimostrazioni logiche servono le metafore, al posto dell’ordine causale servono salti di spazio e di tempo, al posto dell’analisi concettuale servono le immagini. È un pensare per immagini che inventa da sé il proprio ordine nello spazio e nel tempo: il mondo dell’animale che sogna è un carnevale della ragione, ma ciò non significa affatto che sia un mondo assurdo e senza senso. Nel mondo del sogno, come nel carnevale, è la fantasia a dettare le regole, è l’immagi-

nazione a crearlo e ha la libertà di farlo come vuole, seguendo soltanto le leggi che lei stessa inventa.

Una volta superato il problema del linguaggio e dei limiti di quel sapere (razionale) in cui dovrebbe consistere il primato dell'uomo sugli altri animali, una volta entrati nel *paese del sogno*, si scopre una strabiliante ricchezza. In primo luogo qui troviamo “valli in cui si conservano le cose perdute”: “come ti ho detto – scrive Alberti – troverai là tutte le cose perdute. In mezzo alle praterie, giacciono quei famosi imperi gentili di cui si legge; e autorità, benefici, amori, ricchezze, e tutte queste cose che, una volta smarrite, non tornano più qua, alla luce del sole” (Leon Battista Alberti, “Il Sogno”, *Intercenales*, IV, 1). Il sole e la luce, fin da Platone simboli di verità e di bene, diventano qui il segno di una realtà triste e infelice, marcata solo dalla legge dell'incessante divenire che sottopone tutto alle leggi del tempo, una realtà in cui tutto è destinato a scomparire. Il vero e l'eterno esistono solo nella dimensione fugace del sogno, o in quella dell'arte che strappa al tempo il proprio oggetto, come nelle *Cattedrali Rurali* di Zanin esposte in questa mostra.

L'irrealtà stessa del sogno diviene l'unico luogo in cui l'uomo può trovare ciò che cerca senza dover sopportare il peso della perdita, e in questo senso il sogno è più reale della realtà stessa, meno sfuggente della luce del sole, che qui sembra indicare soltanto l'incessante passare dei giorni che trascina e cancella con sé ogni cosa. Con i versi di Paolo Gambi, ispirati dalle opere di Silvia Infranco e alla sua riflessione sul tempo e la memoria, possiamo dire che la riflessione di Alberti segna sempre la contrapposizione tra una realtà in cui “vita e morte intrecciano le dita” e il sogno che invece vive della “magia di chi ferma il tempo”: “sotto, il reale / sopra, tutto il resto”.

Il “paese del sogno” descritto da Alberti è il luogo delle cose perdute, un luogo straordinariamente simile alla luna dell'Ariosto:

*«Le lacrime e i sospiri degli amanti, l'inutil tempo che si perde a giuoco, e l'ozio lungo d'uomini ignoranti, vani disegni che non han mai loco, i vani desideri sono tanti, che la più parte ingombran di quel loco: ciò che in somma qua giù perdesti mai, là su salendo ritrovar potrai»* (Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*: canto XXXIV, 76).

L'animale razionale di Aristotele sa che neppure sulla luna può trovare ciò che ha perso: l'ampolla col senno di Orlando, le antiche e sospirate amanti divenute docili ricordi di cui ridere attraversando il fiume della sventura, e addirittura – nella bella ironia del personaggio di Alberti – “una porzione non piccola del mio cervello: quello che mi aveva sottratto una vecchietta di cui mi innamorai”. Triste primato quello di un animale che perde per sempre tutto ciò che ha amato e desiderato. Nel carnevale della ragione dell'animale che sogna invece nulla va perduto. La fantasia e l'immaginazione avranno sempre una luna, o un paese del sogno, in cui cercare un mondo a rovescio, che pur nella

totale assenza di sensatezza (o forse proprio per questo, perché neppure aspira ad avere un senso), risulta molto meno crudele di quello reale.

Con questa logica che non è logica, con un pensiero per immagini che si nutre della metafora e della vertigine della ragione, allora diventa possibile *vedere* ancora i girasoli di Arles e scoprire che anche loro, come tutte le cose che la ragione credeva perdute, vivono e vivranno sempre nel gioco estetico dell'immaginazione e del sogno. Dico vedere e non *ricordare*, perché l'immaginazione in questo caso crea, non riproduce. Il sogno che l'immaginazione e la fantasia artistica costruisce non è riproduzione, non è ripetizione, non è ricordo: è una nuova realtà, è una nuova possibilità del reale che l'artista crea a partire soltanto dalle regole che ha scelto. È quello che fa Quayola, quando sulla sua luna, per dirla così, ritrova e porta giù, con le regole che sceglie per la sua arte, il Laocoon-te o la natura su cui Van Gogh posava gli occhi nei suoi ultimi anni ad Arles. L'Alberti è categorico su questo: nel mondo del sogno e dell'immaginazione c'è tutto, nessuna possibilità del reale, nessuna speranza, nessun pianto, va perduto. All'artista il privilegio e il peso di inventare il modo in cui far vedere agli altri cosa si nasconde in quella luna.

Ecco allora che da questo punto di vista Calipso, con i suoi incantesimi, non acceca l'uomo, ma gli apre gli occhi su una realtà più vasta. Calipso, che può annientarlo e renderlo cieco, può anche donargli la vista più acuta, farlo giungere nel paese del sogno e là trovare non solo tutto ciò che è perduto, ma anche tutto ciò che può essere e non è stato. È il mondo dell'arte e delle infinite possibilità non realizzate quello su cui posa gli occhi la bella ninfa, e l'animale che sogna è libero di farsi accecare e trasformarsi in bestia, o di liberarsi nella contemplazione estetica che lo trasforma in un qualcosa di quasi divino.

Questa condizione tragica di essere tra due abissi – il dover scegliere se vivere come un animale o come un uomo nel senso più nobile e bello – caratterizza non solo la riflessione etica sul problema della libertà (per essere libero devo poter fare il male, devo vivere la tragedia che può scagliarmi nell'abisso o portarmi al cielo), ma da Platone in poi è anche un *topos* della riflessione sull'arte. Accanto all'immaginazione, alla fantasia e al sogno, è la follia una delle chiavi di questa tragedia. In altre parole: sulla luna di Calipso ci si può andare in due modi, o come folli accecati da "vani miraggi", o nell'eroico-socratico furore dell'artista. Sono le due Veneri, sono i diversi tipi di follia del *Simposio* platonico, che definiscono il sogno in questa sua irriducibile ambiguità. La Venera volgare, la sfrenatezza dei sensi, la follia del malato, fanno del sogno un delirio fine a se stesso, incomunicabile e patologico. La vera bellezza, la contemplazione estetica del bello, la follia divina del poeta e del vero filosofo invece, elevano il sogno a via d'accesso alla Verità – e, in questo senso, delirante perché senza senso è la realtà comune, e non il sogno.

Ma come distinguerle? Come distinguere il sogno che ci trae incanti deliranti e senza senso, dal sogno che dice la verità, dall'opera che ridisegna e realizza ciò che senza di lei sarebbe soltanto una possibilità inespressa e perduta, un'ampolla di senno su una luna irraggiungibile? Con Schopenhauer potremmo rispondere che tutto dipende da come viene letto il libro della vita e del sogno: “la vita e i sogni sono fogli di uno stesso libro: leggerli in ordine è vivere, sfogliarli a caso è sognare” (Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, I, 5). È l'ordine che distingue la realtà dal sogno, è *il filo* delle opere di Maurizio Pellegrin che sembra dirci: “segui il percorso: / è una mappa / nel paesaggio della memoria” (i versi sono sempre di Paolo Gambi, nella poesia dedicata all'opera di Pellegrin); su come questo filo debba essere pensato si interroga tutta la riflessione filosofica moderna, da Descartes a Leibniz, da Voltaire a Kant e a Schopenhauer. Ne la *La vita è un Sogno*, Calderón de la Barca si chiede come sia possibile, in fondo, “sapere se quel che si vede o si gode sia un Sogno o verità” (atto III, scena X). E sembra impossibile rispondere, perché “il tempo in cui dormiamo – scriveva Platone – è uguale a quello in cui siamo desti e nell'uno e nell'altro la nostra anima afferma che solo le opinioni che ha in quel momento presente sono vere; sicché per un eguale spazio di tempo noi diciamo che sono vere ora le une ora le altre” (Plat., *Teet.*, 158c).

Forse allora l'unico criterio per sapere se Calipso ci sta conducendo al delirio o agli incanti di una verità più profonda è proprio quello di chiedersi come stiamo leggendo il nostro libro, quale sia l'ordine tra le pagine che stiamo sfogliando. Pensare a sogni, ad “atti d'immaginazione” liberi dall'ordine del vivere, dello spazio, del tempo, dall'ordine delle cause e degli effetti, ma retti dalle regole dell'immaginazione stessa. E in questa mostra è Donzelli che ci fa riflettere su chi sia l'autore di queste regole e su come esse vengano costruite e ricostruite. Che occhi servono per guardare il *paese del sogno*? O meglio: che tipo di sguardo ci orienta nel mondo dell'immaginazione e della fantasia artistica, dove tutte le possibilità esistono, vivono, rivivono e si manifestano? E di chi sono gli occhi? Dell'artista che ruba alla luna e reinventa ciò che pensavamo perduto, come l'ampolla di senno dell'Ariosto, o di chi, con un altro “atto dell'immaginazione” (un altro sogno, in un certo senso) osserva l'opera? Chi mette ordine nelle pagine di questi sogni?

Ci sono almeno due ordini che ci permettono di capire se Calipso ci sta facendo delirare, o se ci sta portando a vedere, con la fantasia, verità più profonde. Il primo di questi ha a che fare con la storia. Il delirio non ha storia, non si inserisce in nessuna trama, non ha precedenti, né influenze. È episodico, patologico e solipsistico. L'immaginazione artistica invece si rapporta alla propria visione nutrendosi della propria storia, è nella storia che trova il proprio “filo”, l'ordine che la distingue dal delirio, gli strumenti di comunicazione che la emancipano dall'inutilità del solipsismo. Lo sapeva Strawinskij e lo sapeva Kundera parlando di Strawinskij.

Per Kundera il romanzo nasce da un atto di immaginazione che vive soltanto dentro e nella relazione con la propria storia, non ci può essere romanzo senza la storia del romanzo:

“La storia. È ancora lecito appellarsi a questa autorità obsoleta? Quella che sto per fare è soltanto una confessione del tutto personale: in quanto romanziere mi sono sempre sentito dentro la storia, incamminato su una strada, impegnato in un dialogo con chi mi ha preceduto e forse anche (meno) con chi verrà dopo di me [...] Sto dichiarando qui la mia adesione alla storia del romanzo, mentre tutti i miei romanzi esprimono l'orrore della Storia, di questa forza ostile e disumana la quale, pur non essendo invitata né desiderata, invade dall'esterno le nostre vite e le distrugge. Questa mia doppia posizione non ha però nulla di incoerente poiché la Storia dell'umanità e la storia del romanzo sono due cose del tutto diverse. La prima infatti non appartiene all'uomo, ma gli si è imposta come una forza a lui estranea sulla quale egli non ha alcun potere, la storia del romanzo (come quella della pittura e della musica) è invece nata dalla libertà dell'uomo, dalle sue creazioni interamente personali, dalle sue scelte” (Milan Kundera, *La storia del romanzo come vendetta sulla Storia*, in *Testamenti traditi*).

L'opera d'arte s'inserisce, almeno secondo Kundera, sempre all'interno di una relazione con la propria storia, ma non lo fa seguendo leggi imposte dall'esterno, né tantomeno lo fa a caso: questa relazione segue invece un ordine preciso, un filo, fondato sulla libera *scelta* dell'artista. Non è mai una pagina letta a caso dal libro della vita e del sogno di Schopenhauer, ma è la libertà dell'artista che numera le pagine secondo le regole della propria arte.

Il “filo” che lega l'opera d'arte alla sua storia è ciò che la distingue dalla fantasia solipsistica e dal delirio fine a se stesso, ma è anche il punto in cui l'intera storia di un'arte si riavvolge su stessa rinnovandosi. È in questo senso che secondo Kundera “nell'opera di Stravinskij, la musica europea ha ripercorso la propria vita millenaria”:

“Senza dubbio, Stravinskij si portava dietro la ferita dell'esilio al pari di tutti gli altri; senza dubbio la sua evoluzione artistica avrebbe preso una piega diversa se egli fosse potuto rimanere nel paese dove era nato. Il suo viaggio attraverso la storia della musica inizia, infatti, quando il paese natale per lui non esiste più; avendo capito che nessun altro paese può prenderne il posto, egli trova la sua unica patria nella musica [...] la sua unica patria, la sua unica casa, era la musica, *tutta la musica di tutti i musicisti*, l'intera storia della musica; là egli ha deciso di fermarsi, di mettere radici, di abitare; là ha trovato in fondo i suoi unici compatrioti, i soli parenti, i soli amici, da Pérotin a Webern; e con loro ha iniziato *una lunga conversazione* che ha avuto termine solo con la sua morte” (M. Kundera, *Stravinskij a casa propria*, in *Testamenti traditi*)

La domanda è sempre la stessa: come distinguere la Calipso che conduce al delirio solipsistico, da quella che proprio con le regole della fantasia e con l'incanto del sogno ci porta a vedere meglio la realtà stessa?

Il primo elemento, come si è detto, è la storia, è la relazione tra l'opera d'arte con il passato e il futuro dell'arte stessa, è l'ordine che l'artista crea liberamente all'interno di questa storia e che colloca l'opera all'interno di un percorso che nasce “dalla libertà dell'uomo, dalle sue creazioni interamente personali, dalle sue scelte” (Milan Kundera, *La storia del romanzo come vendetta sulla Storia*, in *Testamenti traditi*). In quanto prodotto umano, creata dalla libertà umana e liberamente collocata dentro a una storia umana (e non divina, non trascendente, non determinata da altra legge che da quella che l'artista sceglie), l'opera d'arte appartiene all'umanità stessa, e non al singolo individuo.

Il secondo elemento diventa più chiaro proprio a partire dall'immagine della storia di un'arte come patria dell'artista, usata da Kundera a proposito di Stravinskij. Chi abita in questa patria? Perché se si trattasse di una terra che accoglie soltanto gli artisti saremmo pur sempre nella solitudine incomunicabile dei sogni ad uso di pochi, di opere che certo troverebbero la propria logica nei percorsi di interazione reciproca che l'artista crea a partire liberamente dai principi della propria arte, intesi come strumenti che indirizzano la relazione tra le sue opere e il passato e il futuro di quell'arte, ma non saremmo comunque distanti da un delirio collettivo per pochi iniziati. Perché la fantasia di Calipso non inganni e porti alla verità, bisogna che questa patria sia popolata dall'umanità intera e che questa umanità partecipi alla costruzione della storia a cui quell'opera appartiene. Una verità per pochi non è una verità, resta effimera e nessuno può dire se sia davvero verità o “vano miraggio”, per riprendere la prima citazione di Giovanni Pico.

Ecco allora che nella patria di Stravinskij trovano casa anche tutti gli ascoltatori di tutte le musiche e di tutti i musicisti. Così come nella patria di Kundera abitano tutti i lettori di tutti i romanzi di tutti i romanzieri. È certo che il lettore, come l'osservatore o l'ascoltatore, è sempre un “personaggio congetturale”, ma ciò ovviamente non lo priva della propria cittadinanza a quella “patria artistica” che tanto assomiglia alla luna dell'Ariosto e al paese dei sogni di Alberti. A dire il vero, questa patria non esisterebbe affatto, ovviamente, senza gli occhi di chi la osserva. Le opere stesse che la compongono si sgretolerebbero nel silenzio di forme prive di relazione e significato: “c'è infatti il silenzio che separa le cose tra loro – come ha osservato Maurizio Donzelli – ma nello stesso tempo anche un intero mondo mosso dall'aspettativa e dal desiderio, che ha a che vedere con il richiamo – a fermarci – per osservare ciò che implicitamente ogni cosa realmente è, dal momento in cui esiste” (Maurizio Donzelli, *Una conversazione*, Marignana Arte, n.1). Solo l'osservatore può superare questo “silenzio che separa le cose”, perché è solo la sua fantasia (sempre nel senso greco,



la facoltà che *fa apparire*) l'elemento che alla fine unisce i colori alle forme, che collega le percezioni ai ricordi, le immagini ai concetti e alle emozioni, nel tentativo infinito di capire che cosa davvero si nasconde nei sogni di Calipso.