

IL MITO E IL DETECTIVE

La scena della memoria dell'uomo della carta in cui entra il nuovo personaggio era questa. Anzi è questa: il verbo al presente, perché il contenuto del ricordo si materializza immediatamente nel tempo dell'evento, non più memoria, ma accadere. La scena, dunque: è la luce forte e limpida e trasparente dell'estate piena, a Napoli, con un sentore e luore di mare anche nelle strade da cui l'orizzonte del mare è escluso. Anche fra le pareti bianche di quella sala del museo archeologico. L'uomo è fermo davanti al marmo che riceve la luce di sghembo, dalla finestra aperta nella parete che fa angolo con quella alla quale è appeso o murato. Legge distintamente (quasi soddisfatto di trovare lì, reali nell'antica finzione del marmo, le figure che conosce già, perché ha guardato tante volte la riproduzione di quell'immagine) i nomi incisi nella lastra sopra i tre personaggi del gruppo: Hermes, Eurydike, Orpheus.

Sulla pietra del fondo solcato di crepe le tre figure si accampano come immagine d'insieme così armoniosamente composta che all'attenzione di chi guarda si impone l'ordinata cadenza delle linee prima dell'espressione dei volti, l'epifania di una bellezza scultorea assoluta prima della vicenda, del senso della vicenda che il marmo racconta. E quando lo sguardo dell'uomo crede di cogliere, nell'immagine che ha di fronte, un paradosso, dice a se stesso, quasi sdoppiato in un alter ego che possa, consenziente, ascoltarlo: «Guarda le mani». Le mani: intende i movimenti, quelli che il marmo sottintende, quelli che si devono supporre negli attimi che precedono o che seguiranno l'immobilità delle mani di marmo. Inquietano l'uomo quelle mani, come un oscuro, indistinto o

immotivato segnale.

L'uomo è preso da una voglia inattesa (pensa che sia inattesa): la voglia di capire, no, di immaginarsi di voler capire – come fa il detective – da dove viene il particolare che non convince, di seguire, con ipotesi successive, un possibile percorso di... non di eventi, piuttosto di impressioni, presagi, possibilità, sottintesi. E coinvolge nel gusto dell'inchiesta anche il se stesso in cui si sdoppia e a cui parla. Vuole essere assolutamente impersonale: i pensieri che nascono nella sua mente ed anche le parole per dire quei pensieri a se stesso si formulano escludendo quanto più possibile il trabocchetto della soggettività. E, se quello che qui si leggerà, è il percorso seguito da quell'uomo fattosi detective, si farà in modo che non sia registrata nessuna ombra di soggettività. Quel che segue sarà formulato con una neutra prima persona plurale: la voce dell'esecutore dell'indagine.

Eccoli, in caratteri greci, maiuscoli, i nomi – però latini – incisi sopra il capo di ciascuno dei tre personaggi: Hermes, Euridike, Orpheus (ma, contro il nostro moderno senso destrorso, le lettere del nome di Orfeo, che vedi alla tua destra, si voltano da destra a sinistra quasi a comporre, con armoniosa simmetria, il terzo acroterio del timpano di un ideale tempio. Perché, sulla pietra del fondo segnato da fratture, le tre figure si impongono secondo una geometria misuratamente verticalizzante che richiama l'immagine, appunto, della ben composta faccia anteriore di un tempio e le tracce incise di quelle tre parole, di quei tre nomi possono equivalere all'elegante delimitazione dell'architettura dentro lo spazio segnato dagli acroteri che coronano il vertice e i due angoli bassi di un piccolo frontone.

Ma questa elegante scansione geometrica contiene il rac-

conto di una vicenda. Vicenda, perché la scena pretende un predicato verbale, non nominale: dice, pur nella sua immobilità di pietra, un mobile accadere, non un immoto essere. E, appena lo sguardo cessa di cogliere la misura formale dell'insieme (non cessa, va oltre tale momento) e si fa analitico, allora avvertiamo qualcosa che pare contraddittorio rispetto all'emozione estetica che per prima ci ha colpito e ci ha guidato. Perché? Il marmo qui racconta un punto – il punto culminante – di un dramma che ti sembra di conoscere da sempre: il punto in cui il voltarsi per amore – un amore così forte, così impellente che non permette di rimandare più oltre l'attimo in cui riempirsi gli occhi dell'immagine dell'essere amato che è lì alle spalle, proibito allo sguardo solo da un divieto incomprendibile – viene punito come se l'amore fosse una colpa. E questo è, della vicenda, il momento drammatico all'altezza del quale la suspense (una storia narrata comporta sempre, a ogni snodo, l'attesa di ciò che succederà, di ciò che sarà narrato essere successo) ha giocato tutte le sue carte e l'irreparabile esplose. Ma come può – ecco il paradosso – il grido dell'irreparabile disserrarsi nella calma sublime dei corpi che sembrano modulare la bellezza della stasi, nella dolente, sì, ma sommessa (silenziosa, appunto, non gridata) elegia degli sguardi che paiono dire una lunga consapevolezza del male, non lo sbigottimento della catastrofe improvvisa?

La contraddizione inquieta, spiazza colui che guarda. Può darsi che l'artefice le cui mani, forse due millenni e mezzo lontano da noi (la lastra di Napoli è copia romana? Ma questo, qui, non conta), narrarono nella pietra questa scena di morte dentro la morte (la morta Euridice, ancora lungo il sentiero sotterraneo dei morti, ri-muore quando Orfeo si volta) obbedisca a una norma della sua tèchne, allo stile che vuole, sempre, frenato il pathos a favore della compostezza.

Ma noi vogliamo avvertirle, queste immagini, non come figure di uno stile: come figure, invece, dell'esistere, dell'accadere. E, tra l'altro o soprattutto, le mani di Euridice e le mani di Orfeo e anche di Hermes come possono non inquietare, non inquietarci? Guardiamo queste braccia, queste mani. Orfeo, alla nostra destra, in faccia ad Euridice che occupa il centro, mentre con la mano sinistra regge la lira, inarca il braccio destro fino a toccare il braccio sinistro della sposa e quasi a trattenere – ma la pressione pare minima, appena tentata – attraverso il polso tutta la persona di lei: tutta la persona in quell'essere faccia a faccia che non doveva darsi, che è la sua colpa. E la mano sinistra di Euridice tocca (accarezza o respinge? Oh, la triste dolcezza dell'ambiguità...) la spalla di Orfeo. È già compiuto – da un attimo? da un tempo più lungo? – l'atto colpevole, il voltarsi di Orfeo, per cui il distacco sarà inevitabile? Il braccio destro di lei è già irreparabilmente allacciato dal braccio sinistro di Hermes: pare un destino fissato di mai più reversibile distacco dal mondo dei vivi, dall'orizzonte di luce, dalla tenerezza del canto, insomma da tutto ciò a cui invece tornerà Orfeo, che non lascia la lira ma deve lasciare lei. In questa esistenza “finta” dal marmo colpisce soprattutto la mano di Euridice che accarezza-allontana la spalla di Orfeo: da questo curvo movimento che sembra assommare l'intersecarsi di una necessità irrimandabile e di una malinconia infinita, da questo gesto che sembra dire, nell'estenuata lentezza del suo compiersi, una decisione faticosissima, nasce il sospetto di qualche angolo oscuro, di qualche residuo di non detto nella trama del mito.

Queste figure di pietra sono finte (*fictae*) dall'arte: sono mito. Ossia un racconto: fatto qui di immagini (la parola è ridotta alla magra didascalia dei tre nomi) delle quali ci avventuriamo a cercare un senso: uno, forse, fra altri, come è inevi-