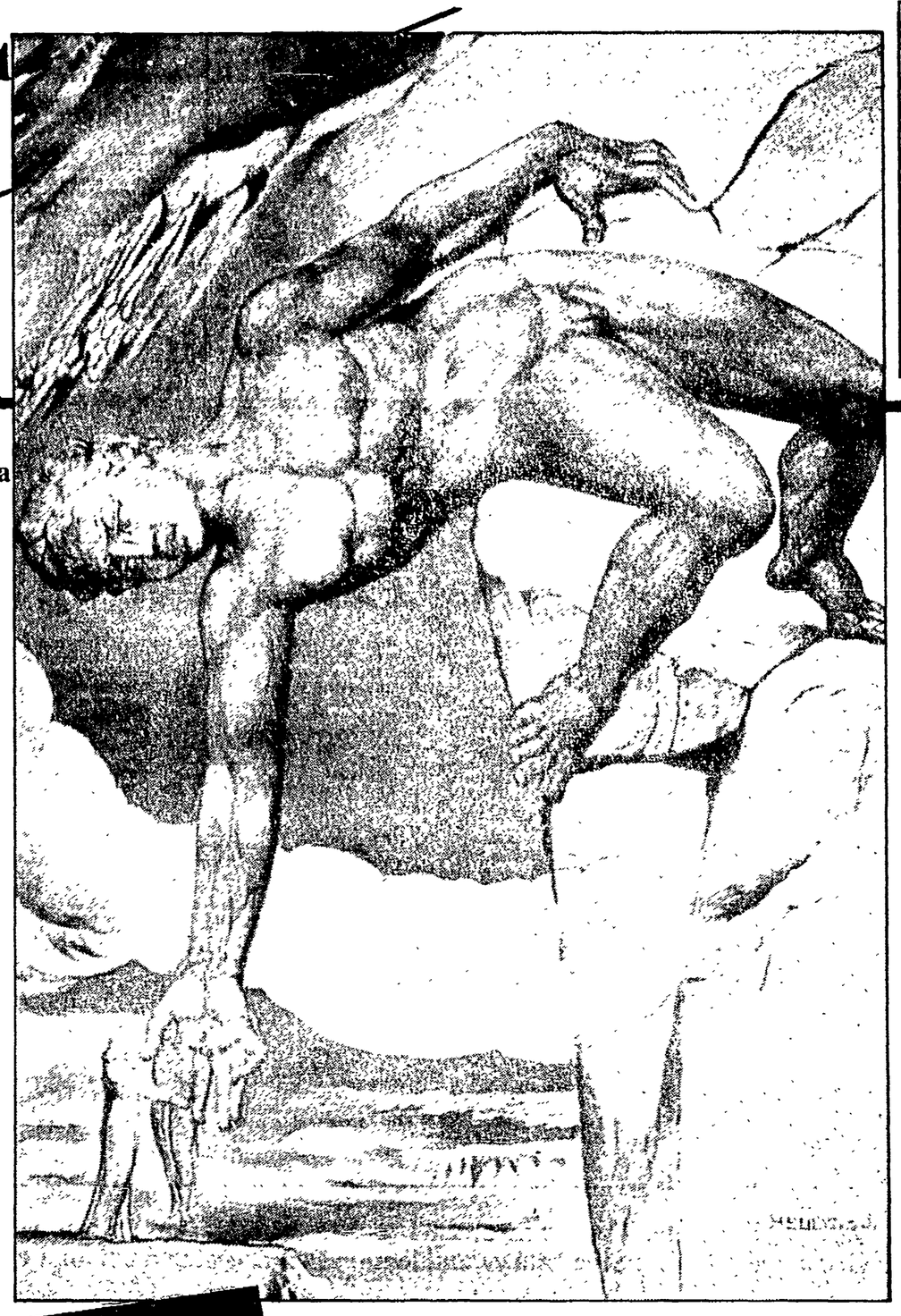
Spet Cultura



Anteo depone Dante e Virgilio sul fondo ghiacciato del nono cerchio»

Esposte, per la prima volta in Italia, le tavole che William Blake disegnò, nel 1824, per illustrare il poema dantesco: e anche per cambiarne il contenuto

La Dipinta Commedia

Nostro servizio

PESCARA — Una piacevolissima sorpresa attende il visitatore volenteroso che decida di vedere la mostra «Blake e Dante» aperta fino a tutto ottobre a Torre de' Passeri. La Casa di Dante che la ospita è un castello risalente al XIV secolo (e la cui torre dà il nome al paese sottostante), ma del castello non ha nulla, nulla della cupezza difensiva e irta che solitamente si attribuisce a un tale edificio. Anzi, l'apparenza è quella di una grande villa settecentesca (nel Settecento infatti fu riadattato). Anima di questo luogo dato agli «ozi» e ai piaceri dell'intelletto è Corrado Gizzi che da qualche anno con ferrea tenacia organizza infaticabile mostre e rassegne di argomento in qualche modo dantesco.

Non si tratta di elogi esagerati: Gizzi è riuscito ora infatti a portare in Italia, per la prima volta, le tavole che William Blake compose per la Divina Commedia. L'artista visse tra il 1757 e il 1827 senza muoversi mai da Londra e non fu troppo apprezzato, e ancor meno conosciuto, dai suoi contemporanei; solo gli occhi dei posteri hanno saputo cogliere tutta la modernità e la potenza grandiosa della sua arte. Blake fu poeta, incisore, pittore e, perché no, profeta esaltato di un mondo governato da una spiritualità religiosa, da un misticismo antinaturalistico e simbolista.

Si può considerare, nelle opere letterarie come in quelle pittoriche, il campione inglese del «sublime», la categoria estetica derivata dal trattato dello pseudo-Longino del III sec. d.C., che ricevette una formulazione filosofica da Burke, alla metà del Settecento e, poco più tardi, nella kantiana «critica del giudizio» e costituì uno dei cardini dell'arte preromantica. «Sublime» è il sentimento che contrapponendosi alla fredda logicità della ragione sconfina oltre il visibile trascendendolo, si congiunge all'idea d'infinito ma anche di terrore (per la finitezza nella quale è costretto l'uomo). Così Blake eleggerà a suo modello la «sublime terribilità» di Michelangelo e sceglierà di coniugarla con le visioni di un altro immortale della cultura, Dante.

Genio eccentrico, consapevole di sé (ammise perfino che nel lavoro era «giorno e notte guidato da messaggeri che vengono dal cielo») quanto sfortunato ma attivissimo per tutta la vita (le tavole per la Divina Commedia cominciò a dipingerle mentre era infermo), Blake si fa personalissimo interprete della concezione dantesca sulla vita eterna, non esitando quando occorre anche a dar corpo a private visioni religiose divergenti da quelle del poeta italiano. Così avviene per Beatrice che in Blake non rappresenta tanto la Virtù teologale quanto piuttosto la Chiesa col suo potere che soggioga l'uomo. E infatti Blake, per il canto XXX del Purgatorio, la presenta in tutta la sua potenza, coronata d'oro come una regina e non «cinta d'oliva» dantesca. Questa vistosa licenza deriva in Blake da un violento anticlericalismo che aveva radici ben profonde se già una trentina d'anni prima, in una illustrazione sul conte Ugolino e il suo tremendo supplizio, aveva scritto a commento: «Può il tuo Dio, o prete, fare una simile vendetta?».

Se la Chiesa ha tutti i difetti e i peccati mondani, non per questo Blake è ateo, anzi, la sua religiosità brucia di fiamme altissime, di un divorante spiritualismo, di un cristianesimo idealista e soprattutto non conformista. Il colloquio quotidiano e privato che l'artista intrattiene con il Cielo, lo porta nelle opere letterarie (tutte ricchissimamente illustrate e colorate dalla sua mano con una particolare tecnica di «miniatura a stampa», dal *Libro di Thel* ai *Canti dell'innocenza*, dai *Canti dell'esperienza* a *Milton*, a *Gerusalemme*, dalle *Visioni delle figlie d'Albione*, a *Europa* e *America, una profezia*, ma soprattutto a *Il matrimonio del Cielo e dell'Inferno*) all'elaborazione di una filosofia aperta, anche ricca di intuizioni anticipatrici. Una filosofia sempre occupata dalla contrastata lotta del Bene e del Male necessaria non solo all'esistenza ma anche ad ogni progresso: «Attrazione e repulsione, ragione e energia, amore e odio sono necessari all'esistenza umana» e ancora «Bene è il passivo che obbedisce alla ragione, Male è l'attivo che scaturisce dall'energia».

Per dare figura immediatamente visibile al suo pensiero Blake fa appello al titanismo michelangiolesco contaminandolo con elementi classici greci, romani e gotici. Egli traduce Michelangelo nella sua lingua, che è lingua lineare («quanto più è distinta, netta e filiforme la linea contornante, tanto più è perfetta l'opera d'arte» ebbe a scrivere Blake) non si pone nemmeno il problema di una tridimensionalità sia per sensibilità personale sia probabilmente perché non la riscontrava in Michelangelo che non conosceva in originale, ma solo attraverso le copie offerte dalle incisioni.

Ogni accidente fenomenico è bandito dalla rappresentazione della progenie di semidei che popola il suo mondo. Così avviene anche per il centinaio di tavole acquarellate sui temi della *Commedia* alle quali Blake cominciò a lavorare dal 1824, cioè quasi alla fine della propria vita. Di questi disegni ne vengono proposti al pubblico italiano oltre una ventina provenienti dalla Tate Gallery di Londra, da Oxford e da Melbourne. Colpiscono in modo particolare le tavole relative all'*Inferno* che Blake popola di dannati i quali, pur tra le pene più terribili e degradanti, conservano la coscienza di sé, della loro dignità di uomini: lo splendido «Capaneo» tra fiamme al neon e fulmini come laser non inveisce al Cielo ma subisce stoicamente la punizione; «Buoso Donati» assalito dal serpente si muove in uno scenario teatrale, come illividito dalle luci del boccascena mentre fiamme e fumo sembrano sottolineare le quinte e il fondale, «Anteo» infine, depone Dante e Virgilio (che hanno costantemente il ruolo di comprimari e un curioso aspetto asessuato) nel nono cerchio con un acrobatico colpo di reni che ne contrae tutto il corpo possente.

Se nell'*Inferno* le emozioni, i colori e l'atmosfera sono cupi, man mano che si sale dal Purgatorio al Paradiso il disegno blakiano si alleggerisce fin quasi ad abbozzare solo le figure, come se la penna non volesse osare tanto. Il michelangiolismo di Blake, professato ampiamente anche in questo caso, non è tuttavia accademico, anzi funziona in senso trasgressivo secondo il volere di una linea spesso frenetica che contrae le forme, anima di vortici, di spirali, di curve lo spazio in ogni sua parte con un gusto neoprimitivo capace di dare al disegno un'ingannevole apparenza di ingenuità.

Un'ultima cosa: si prevede che nei prossimi mesi la mostra verrà ospitata alla Galleria comunale d'arte moderna di Bologna e poi a Roma e Milano.

Dede Auregli

30 milioni una berretta di Carlo I

LONDRA — Un berretta da notte, che re Carlo primo d'Inghilterra indossava quando venne decapitato nel 1649, è stata venduta all'asta da Christie's per la somma di 13.000 sterline (più di 30 milioni di lire). La berretta, riccamente ricamata con fili d'oro e di seta, è stata venduta ad un collezionista privato, George Apter, che ha fatto fortuna nel campo delle stazioni di servizio. La berretta doveva servire a raccogliere i suoi capelli per lasciare scoperta la nuca al momento della decapitazione.

Marx e il lavoro: un convegno

ROMA — L'appuntamento è per lunedì prossimo, alle 9, alla Sala dei convegni della Biblioteca Nazionale Centrale. È in programma il convegno «Marx e il lavoro: crisi, disoccupazione, bisogni», organizzato dalla Provincia di Roma e dall'Università di Urbino. Partecipano ai lavori, Giorgio Baratta, Peter Kammarerer, Paolo Leon, Antonio Lettieri, Cesare Luporini, Ettore Masina, Aldo Natoli e Gianfranco Pala. I lavori dureranno l'intera giornata.

Un disegno di Galantara: «Il risveglio del popolo russo» e a destra Jurij Trifonov

A giorni in libreria per gli Editori Riuniti «Il tempo e il luogo» dello scrittore sovietico: nel romanzo l'agonia di un insetto imprigionato dalla carta moschicida diventa la metafora della condizione di un intellettuale negli anni dello stalinismo

La mosca di Trifonov nella Mosca di Stalin

«Da una delle molte carte moschicide che pendevano dal soffitto, una mosca era caduta davanti a lui e giaceva sul dorso, avvelenata, in una di quelle pozze dove confluiva la luce delle lampade a petrolio fra le pieghe appena visibili della tela cerata; era la malinconia della prima primavera, come quando dopo la pioggia soffia un vento violento. La mosca fece un palo di tentativi, sempre più deboli, di raddrizzarsi, e una seconda mosca che pascolava sull'incerata correva di tanto in tanto a vedere come stava. Anche Homo la osservava con attenzione, perché lì le mosche erano un gran tormento. Ma quando venne la fine, la mosca, morendo, congiunse le sue zampine ad angolo aguzzo e le tese verso l'alto, poi morì nella sua pallida macchia di luce come in un cimitero di silenzio, che non si poteva né misurare né udire, ma che pure esisteva».

Questo noto passo di Robert Musil, che in diverse varianti è spesso ripetuto nei suoi libri e nel suo Diario, m'è tornato alla mente leggendo l'ultimo romanzo di Jurij Trifonov, il grande scrittore sovietico scomparso due anni fa, «Il tempo e il luogo», che gli Editori Riuniti traducono oggi nel «David» (382 pagine, 16.500 lire). E mi è tornato al ricordo per più d'una ragione.

Anzitutto per quel raro equilibrio tra elementi «realistici» e motivi allusivi che la piccola scena raccoglie in se stessa; da un lato la lenta agonia d'un insetto colta nei suoi effetti visivi (le zampette che nel loro agitarsi è come se disegnassero la morte), dall'altro il rinvio a quel «cimitero di silenzio» che potrebbe anche intendersi — e senza troppe forzature — come l'inutile e affettuosa quotidianità della vita; inutile di fronte al Tempo, ma affettuosa per chi l'ha vissuta e sofferta. Qualcosa di simile è nella struttura del romanzo di Trifonov.

Il suo protagonista è Saša Antipov. L'autore, che in lui ha collocato i momenti più segreti della sua autobiografia (sentimenti, vocazioni, incertezze, delusioni, orgogli), lo accompagna per le pagine del libro dagli undici anni che egli ha nel 1937 ai cinquantaquattro che ha vissuto al momento della sua morte, nel 1980. Al di là di questa vita — la vita comune di uno scrittore e di un intellettuale che ha riscosso un successo non troppo alto e notevolmente difficile — c'è in trasparenza la vita collettiva di un popolo e di una nazione; anzi: di una «potenza»: l'Unione Sovietica di Stalin e del dopo-Stalin. Gli anni dell'«accerchiamento», della guerra, di Yalta.

Il 1953, quando tutto il popolo russo piange, anche se non sa bene di che piange; l'ultimo trentennio, quando tutto sembra mutato e nulla è mutato. La vita del singolo scorre, uguale, tra primavere ed inverni; così come, tra la neve che si scioglie e che si raggela nelle vie di Mosca, scorre l'esistenza degli altri, quella vita «comune» che le piccole perfidie, le meschine gelosie, le banali sopraffazioni, le volgari cattiverie degli uomini (piccoli funzionari, burocrati astutelli, anime ingenerose) rendono, oltre che più amara, dolorosamente uniforme, monotona e senza bagliori di speranza. Senza averne l'aria, Trifonov disegna in realtà una nuova condizione umana — quella dell'uomo contemporaneo; e che l'abbia collocata nell'Unione Sovietica, né poteva fare diversamente, è del tutto marginale.

È ben piuttosto vera (ed importante) la domanda che lo scrittore pone proprio nella prima pagina di questo suo libro-testamento: è necessario ricordare? Ed ecco la prima risposta immediata: «Il bambino Saša è cresciuto. Da un pezzo si è fatto vecchio ed è morto. Ecco perché non è necessario proprio un bel nulla per nessuno». Eppure, come nella pagina di Musil, c'è sempre chi si ferma ad osservare questo nostro insensato agitarsi che ci accompagna sino alla morte, e che ci fa tanto spesso somigliare a una mosca avvelenata; e sarà proprio lui, allora, lo scrittore, a trovare una risposta positiva anche a ciò che parrebbe non averne. È su questa fiducia che si può continuare a credere nell'arte e nel romanzo.

Non per nulla, del resto, il protagonista del libro è uno scrittore, un romanziere. Ma un romanziere che cerca di concludere la sua carriera con uno scritto che rifletta non soltanto la crisi sua personale, ma quella di una generazione e di un'epoca: uno scritto tormentato, forse il più tormentato possibile: un libro nel quale lo scrittore tende a confutare se stesso: l'analisi di una vita impossibile da scrivere. «Il luogo e il tempo» di Trifonov è, in realtà, questo libro che lo scrittore-protagonista finge di scrivere.

Egli sa bene d'andare contro-corrente. Tutti coloro che hanno letto i primi abbozzi di questo romanzo-specchio, non sanno dare dei giudizi definitivi o appropriati. Nessuno lo stronca, è vero; ma nessuno lo giudica con soddisfazione e convincimento. Tutti reclamano l'assenza di qualcosa di fondamentale e di essenziale sicché, nel coro generale dei primi verdetti dei giudici patentati, affiora come una musica indistinta che accompagna il lavoro come una musica funebre. «Certe mosche — scrive a questo punto Trifonov — appiccicate alla mortale striscia di carta, seguitano lungamente a ronzare e a sgambettare»: così fa il protagonista del romanzo, che continua a ronzare e a sgambettare attorno al suo libro come attorno a una carta moschicida che lo trascinerà nel pozzo della morte. In un mondo che esige sempre di più dal singolo il sacrificio della propria persona, egli ha lanciato una sfida assurda per difendere, inutilmente, il proprio privato. Trifonov, come l'osservatore di Musil, rimarrà a guardare gli ultimi guizzi della mosca moribonda.

Soltanto a guardare? Non direi. Egli difende infatti, anche se non lo dice palesemente, il senso della vita di questa mosca moribonda. Cosa sanno Trifonov e Antipov, lo scrittore vero e lo scrittore simbolo? Essi hanno certo nostalgia della grande arte «realistica». Essi sanno, per esempio, che lo scrivere di uno scrittore è l'ultima delle cose. Che questo succede quando non si sa proprio di che scrivere, quando si è privi d'impressioni, quando non si conosce la vita e si è lontani dalla gente. È allora che ci si getta a scrivere dello scrittore. Per il dolore. Ed essi sanno perfino — e lo confessano — che una letteratura di questo tipo non può che essere arida.

Ma è proprio a questo punto che dal dolore e dalla sofferenza insorge l'orgoglio della sfida; è da questo punto morto che nasce la vita del nuovo romanzo.

Quando Stendhal, per difendersi dalle accuse di immoralità in cui egli sarebbe caduto nel dipingere il fango del mondo, invocava lo «specchio» del romanzo — Eh, signori, un romanzo è uno specchio che si muove su una grande strada. Lo specchio ne mostra il pantano e voi accusate lo specchio! — non faceva che invocare la libertà e la moralità dell'artista: la sua libertà nel dipingere e la sua moralità nel denunciare. Orbene: quando Trifonov, per reagire alla morte del romanzo ottocentesco, invoca lo specchio dell'anima, e finge di scrivere non un semplice romanzo su uno scrittore, ma un romanzo su uno scrittore che scrive su uno scrittore il quale, a sua volta, scrive su di un altro scrittore, e proclama audacemente che uno scrittore è in effetti una biografia, non fa che scandagliare fino all'assurdo e al paradosso le profondità di quel privato che possono essere un nulla di fronte alla grandiosità della Storia, al suo Tempo e al suo Luogo, ma che hanno pure un senso e un affetto nel luogo piccolo e nel tempo breve di un'esistenza comune e banale.

E se infine si aggiunge che lo specchio di quest'anima e di questa vita ha sempre reagito di fronte ai grandi eventi collettivi, e non soltanto soffrendoli ma rappresentandoli, pur deformandoli come ognuno ha il diritto di deformare e rappresentare il mondo in cui vive, si comprenderà che anche il nuovo romanzo del Novecento — quando è vero romanzo — non ha del tutto abdicato a ciò che si chiama il «realismo». Esso l'ha piuttosto introiettato e, insieme a una nuova tecnica, gli ha donato un nuovo spirito, forse più complicato ma non meno suggestivo: quello che soffia dal cuore apparentemente indebolito dell'uomo che annaspa nel gorgo. Nasce una nuova denuncia e una diversa rappresentazione: la ribellione alla società disumana che stritola e la più difficile rappresentazione delle sofferenze «interiori» di chi è costretto a vivere in un mondo che gli è ostile dal momento stesso in cui nasce.

Ugo Dotti