

OSpettac Cultura

Il ritratto di John Keats dipinto da Joseph Severn e in basso un olio di Shelley



Un libro interviene a rompere il tabù sul tema della morte e lo affronta con l'aiuto di Marx

Ma la Morte è anche rossa

Due anni di grande poesia, un amore disperato, un viaggio a Roma in un estremo tentativo di ritrovare la salute, la morte a 25 anni, il 23 febbraio 1821, in un appartamento affacciato su Piazza Spagna, il celeberrimo epitaffio autografo sotto la Piramide. «Qui giace uno il cui nome fu scritto nell'acqua». Ecco la meteora di John Keats, che torna a brillare nei cuori dei cultori di poesia italiani grazie a due belle edizioni Poésie, a cura di Vanna Gentili, traduzione di Mario Roffi (Einaudi, pp. 148, L. 8.500), Lettere sulla poesia, a cura di Nadia Furlani (Feltrinelli, pp. 235, L. 13.000).

Il «piccolo Keats» abbandonò la carriera di medico per darsi tutto al sogno dell'arte, inebriandosi dei suoi predecessori, e maturò rapidissimamente, fino a far lezione al più anziano (di 3 anni) e affermato Shelley (anch'egli da poco tornato in Inghilterra con una scelta di Poésie a cura di R. Sanesi, Mondadori, pp. 302, L. 12.000). «Se non approfitterò del tuo invito (a raggiungermi in Italia) gli scrive, sarà perché impedito da una circostanza che sento di dover vaticinare, e allude alla sua morte. Gli rimprovera la prevaricazione dell'ideologia sulla scrittura: «Potresti moderare la tua generosità ed essere più artista, e riempire ogni vena» del tuo soggetto di metallo prezioso... Attendo il tuo Prometeo da un giorno all'altro, ma se nel suo interesse si fosse esaurito il mio desiderio, esso sarebbe ancora presso di te in manoscritto».

Keats cerca la ricchezza e il sfarzo dell'espressione perfetta attraverso la disciplina più severa, quella di disciplina che al sovrabbondante Shelley spesso manca. «La mia immaginazione è un monastero e io ne sono il monaco», aggiunge. Le lettere forniscono un commento insostituibile alla poesia, oltre a essere opere in sé compiute.

Due libri ripropongono la figura e l'opera del poeta inglese che cercò la purezza linguistica attraverso la disciplina calata nella sensualità e nel desiderio

Keats, monaco all'inferno

te, autobiografia intellettuale d'un genio schizzato sul nascere, pastoso ritratto della società della Reggenza. Da alcuni brani la critica posteriore non ha più saputo prescindere: la definizione della «capacità negativa» che sarebbe propria del poeta, la capacità cioè di calarsi tutto nel fenomeno oggetto d'osservazione («non ha carattere, gode la luce come l'ombra, vive di sensazioni — brutte o belle, alte o basse, ricche o povere — si diletta egualmente di creare uno fango e una Imogene»); i brani su Milton e Wordsworth e la loro maturità relativa alle «stanze della vita umana»; la meditazione sulla vita come officina nella quale l'anima originariamente indifferenziata acquisirebbe la propria identità... Quest'ultima riflessione Keats la abbozza come alternativa alla visione cristiana tradizionale, la quale — salvo qualche tentennamento dovuto alle sofferenze della fine — non lo convince mai.

Come queste pagine dimostrano Keats aveva stoffa di critico e pensatore di miti



poeti, e due suoi abbozzi di poema sulla caduta del Titano (Iperione, La caduta di Iperione) non sfuggano troppo accanto ai loro modelli, rispettivamente Milton e Dante. Ma il Keats più risolto è quello immerso nella tradizione lirica inglese di Spenser e Shakespeare, l'autore dei sonetti, delle sublimi (non per tono ma per altezza) odi, e dei meravigliosi poemetti Isabella, La vigilia di Santa Agnese e Lamia, opere d'un robusto decorativismo, purtroppo escluse dall'essenziale e come sempre elegante edizione einaudiana (le si può leggere in un volumetto della UTET recentemente ristampato: J. K., Poésie, a cura di A. Grosio, pp. 282, s. i. p.).

La cultura della Reggenza guarda allo stile impero d'oltreregno imborghesendo. La poesia di Keats, come del resto quella di Shelley, è colma di immagini classiche, ma queste risultano addomestiche e poi calate nel clima sensuale caratteristico del periodo, rese palpanti, utili, e inascoltabili, da una melancolica dolcezza, melodiosa di un'inesauribile

bile — shakespeariana — ricchezza di lingua. Keats prende spesso ad argomento l'arte stessa: il suo primo grande sonetto descrive la rivelazione costituita per il giovane da una traduzione elisabettiana d'Omero, altri testi esaltano i marmi del Partenone, Chaucer, il Re Lear, l'urna greca. Ma non si tratta di celebrazioni mistiche, bensì di passionali transfert baluginanti d'immagini poderose. Non di rado appare la figura del poeta in trance, come risulando in anticipo su Nietzsche a una classicità «dionisiaca»: «Troppo fiacco è il mio spirito — pesante / mortalità / opprime, quasi sonno / involontario...» «Allora / simile ad uno che si affida / lo mi senti, quando un nuovo pianeta / nuota sotto il tuo sguardo; o al valoroso / Cortés, silente, sopra un picco in Darién...» «Mi duole il cuore e non so nulla / di miei sensi un torpore di cieca / o di greve sonniferità».

«A volte la sensualità prende la mano a Keats ed egli si sofferma adolescentemente

te sul corpo dell'amata: «Respiro / caldo, lieve sussurro, semitono / tenero ed occhi splendidi, perfetta / forma e bacino languido...» «il caldo e bianco seno dalle mille gioie». Torna allora a mente il ritratto in versi, che del poeta schizzò Yeats: «Quando lo penso vedo uno scolarotto, con la faccia e il naso attaccati alla vetrina d'un pasticcero, perché sicuramente andò alla tomba con sensi e cuore insoddisfatti, ed essendo povero, malato e ignorante, escluso da tutta la ricchezza del mondo, rude figlio di uno stalliere, credi un capro inusurgente. Per Keats il poeta inventa quello che non ha in un processo d'inversione speculare fra uomo e opera, ma preferiamo accettarne l'azzecata definizione di «canto lussureggiante».

«Non toglie che in Keats sia effettivamente presente il pungolo della privazione, l'interrogazione angosciata («Perché ho riso stanotte? Nessuna voce me lo dirà»), la consapevolezza del dolore, ma il poeta non si esaurisce nel dolcissimo dell'esistere è risolto in un'immagine in cui la mente posa pienamente. Si veda appunto il sonetto su Re Lear. «O massimo / tu fra poeti e voluti d'Albione, / che generaste il nostro tema eterno / e profondo / Allorché nella foresta / di querce antiche lo sarò passato, / assistetemi trarre in uno sterlito sogno, nel fuoco m'consumi, / datemi nuove all di Felice, / perché volli seguendo il mio desio, / Oltre il bruciare della grande poesia sono quale un'immagine di Felice» per compiere idealmente la parabola interrotta dal desiderio.

E chi leggerà nella partecipazione di Roffi (corredata dalle finte e ampie annotazioni della Gentili) l'estremo capolavoro, l'ode all'autunno, vedrà come questo poeta sprema fino all'ultima dolcezza i voluti d'Albione, tutto breve a lui concesso, come cioè egli secondo il suo programma «riempia ogni vena di metallo prezioso». È un delicato, accurato «passaggio inglese fra 1700 e 1800, ma di ogni cosa come di ogni parola pare di sentire il gusto sul palato: «Stagione nelle nebbie e della soffice / fecundità del sole che si narra tutto tu amica prediletta, / tu che con lui cospiri a benedire / e a colmare di frutti le viti / appese alle gronde / lungo il letto di pioggia, / fino a più riposta fibra / ogni frutto maturo, / e le zucche rigonfi, ed arrottondi / il guscio alle nocciuole / col dolce seme, ed altri fai sboccare, / altri fiori / per le api, / fino a quando esse pensino che mai / le tepide giornate abbiano fine...» «Che è anche, lo si capisce, una metafora della poesia».

Massimo Bacigalupo

«La morte non ha posto nel materialismo», e il materialismo cade irrimediabilmente in crisi allorché si guarda la morte. Io ho affermato qualche tempo fa un autorevole studioso e filosofo cattolico, Vittorio Mathieu. E certo, questo rilievo critico coglie pienamente nel segno, almeno se si prende in considerazione il materialismo «volgare». La memoria corre subito a quegli autori del Settecento e dell'Ottocento la cui riflessione sulla morte si riduceva in ultima analisi alla celebrazione dell'immortalità della materia. D'altro canto, non poche volte lo stesso marxismo ufficiale si è appiattito su questa tradizione materialistica, risolvendo immediatamente l'individuo, se non nella materia universale, comunque nella specie umana, nel perenne avvicinarsi delle generazioni, col conseguente avvento di una generazione finalmente felice e conciliata.

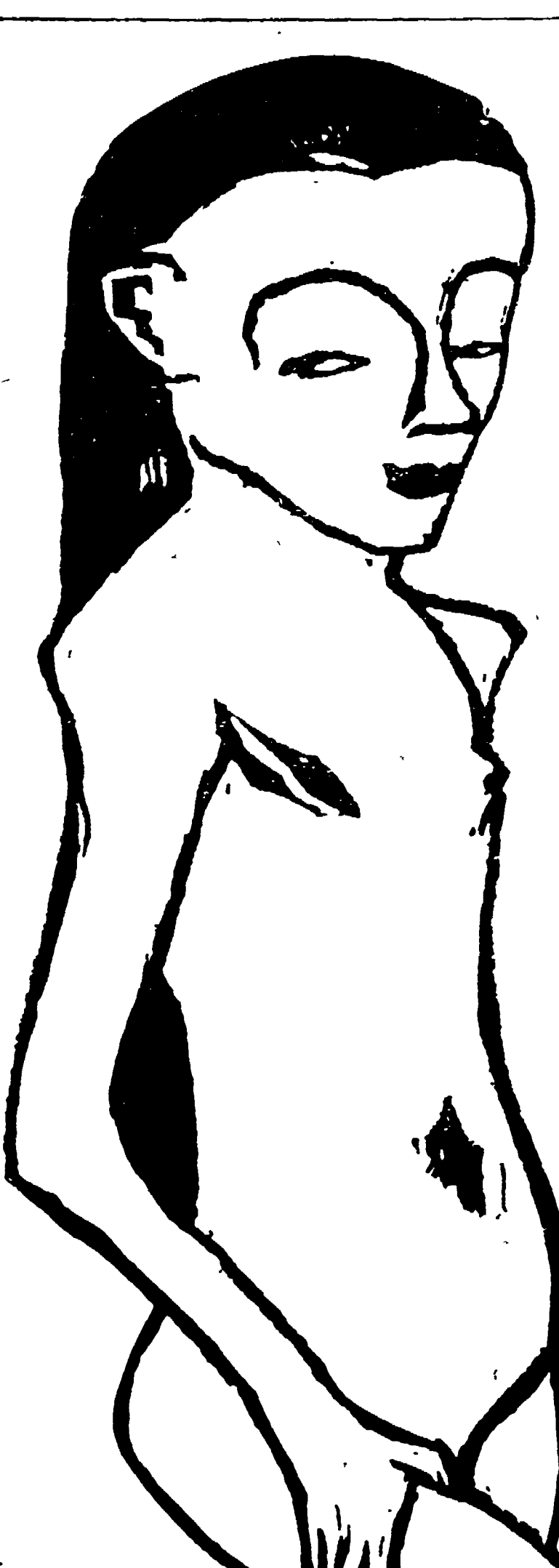
Il tema della morte propriamente detta, che è poi la morte dell'individuo, nella sua irripetibilità e senza possibilità di ritorni di alcun genere, veniva sostanzialmente eluso e anzi rimaneva un tabù, a rompere questo tabù interveniva ora un arcaico libretto (Giovanni, «La morte rossa I marxisti e la morte», Bari, Dedalo, pp. 116) Si capisce perché questo tabù abbia resistito così a lungo. Per tanto tempo il tema della morte è stato sbandierato dagli ambienti più gretamente conservatori e reazionari per dimostrare l'infinità di ogni trasformazione sociale, il tema in questione era parte integrante dell'ideologia, per dirla con Marx, della «valle di lacrime» in seguito al peccato originale, assieme alla morte, la miseria e l'infelicità gravavano irrimediabilmente sulla specie umana. In una società dominata da disuguaglianze stridenti e ingiuriose, la morte era l'unico elemento egualitario, «memento mori» predicava instancabilmente, e coi toni più struggenti, l'ideologia dominante, ma in realtà intendeva dire, con lo sguardo rivolto al povero e allo sfruttato ricordati che devi rassegnarti!

Il libro che stiamo esaminando dimostra invece che è possibile affrontare in modo diverso il problema della morte. Tutta l'analisi che Marx fa del capitalismo del suo tempo viene a configurarsi in questo quadro come un'analisi che ha al suo centro la morte per gli individui delle classi popolari. A leggere certe pagine del «Capitale», sembra anzi verificarsi un paradosso, e significativo, rovesciamento di posizioni. In questo caso è l'ideologia dominante che, celebrando il progresso e l'impetuoso sviluppo delle forze produttive, occulta le zone d'ombra e le macchie oscure di questo processo, i gravissimi costi che esso comporta per certe classi e individui. Il capitale non si preoccupa della durata della vita della forza-lavoro. E esso prolunga il tempo di produzione dell'operaio entro un termine dato, mediante l'accorciamento del tempo che questi ha da vivere. Ed ecco che vengono citati i risultati delle indagini e dei rapporti medici sulla situazione nelle fabbriche inglesi alla metà del secolo scorso: «lavorare a morte» — suonava la diagnosi, o l'autopsia, che suggeriva la fine di innumerevoli individui, tutti appartenenti però ad una medesima classe sociale.

Certo, anche la più radicale trasformazione politico-sociale può allungare la durata media della vita e spostare in avanti il momento della morte, ma non può fare, ovviamente, nulla di più. E può ben darsi che in certi momenti, i marxisti, nell'urgenza della lotta politica, abbiano dimenticato, o sottovalutato, l'ampiezza del negativo, assumendo toni promettenti e utopistici. La «critica della valle di lacrime» che, per dirla sempre con Marx, è parte integrante della battaglia contro l'ideologia che vorrebbe predicare la rassegnazione e celebrare l'eternità dei rapporti politico-sociali esistenti, questa critica è allora sfociata nel sogno di una palingenesi totale, capace di far dimenticare persino il problema della morte dell'individuo.

Su questo problema è invece necessario riflettere, non certo per liquidare come utopia e messianismo qualsiasi prospettiva di liberazione mondana e politica, ogni progetto di società in cui non ci sia spazio, ad esempio, per la morte per inedia, o per un'esistenza che è non-vita prima ancora della morte. No, su questo problema è necessario riflettere per comprendere l'urgenza di certe trasformazioni e la necessità di portarle avanti nel modo più indolore possibile. Soprattutto oggi, dinanzi al pericolo della catastrofe nucleare, «parlare di morte diventa «rivoluzionario» e si lega indissolubilmente all'impegno per la salvezza e il cambiamento della vita», sono queste le conclusioni, che ci sentiamo pienamente di sottoscrivere, del libro significativamente dedicato a Enrico Berlinguer, alla sua morte rossa».

Domenico Losurdo



A sinistra «Bambino in piedi di Erichette Kol» e a destra «Lo sbadiglio» di Max Beckmann del 1918

Ritratti crudeli e grotteschi, morbidi paesaggi: a Milano in mostra gli artisti della «Brücke» Da Nolde a Otto Dix ecco l'avanguardia tedesca

Le carte degli espressionisti



MILANO — L'oscurità, anzi, la tempesta e il delirio degli espressionisti nordici che da qualche tempo spumeggia nelle sale espositive italiane non accenna a placarsi: se possibile, aumenta d'intensità. A Milano non s'era ancora chiusa la bella antologica degli «Espressionisti del Museo di Hannover», con cui si erano inaugurati i nuovi locali adibiti alle esposizioni d'arte contemporanea di Palazzo Reale, che anche la gio-

riosa Società della Permanente apriva le sue sale (fino al 20 gennaio) alla mostra della «Grafica dell'Espressionismo tedesco» curata da Serge Sabarsky e corredata da un catalogo Maszotta (tra febbraio e marzo sarà alla Ca' Pesaro di Venezia). Vi sono raccolti 175 fogli, tra silografie, acquaforti, litografie, firmati dal maggior tra gli espressionisti operanti in Germania tra il 1905 e il 1927; artisti che esplorano con passione tutte le svariate tecniche dell'inci-

sione, affascinati dalla possibilità, ch'esse offrivano, di una larga diffusione delle immagini, ma soprattutto dall'indubbia consonanza del «medium» con la loro poetica primitivista e irrazionalista. Il gusto per le forme sintetiche e anguste, il contrasto tra le accensioni luministiche e i larghi tratti neri delle ombre e dei contorni. Interventiva poi, in modo più o meno conciso, un'attrazione verso gli aspetti manuali

di un lavoro che costringeva ad accanirsi, a colpire, a ferire — per la preparazione delle matrici — levigate superficialmente e metalliche. Nolde, potente paesista lirico, fu il più audace di mascherare umane e di visloni ispirate a un terribile senso di morte; il suicida Kirchner, da uno spensierato ritrattismo della società borghese l'ambiente variegato del caffè dei teatri — si ritrasse in una poesia interiore sempre più stravolta. Nel foglio di Schmidt-Rottluff è una lettura della realtà in chiave di primitivismo cubista e naïf, mentre Pechstein muoveva verso analoghi risultati partendo da un diverso punto di vista: l'incantato Müller inseguiva sogni di evasione in un'età dell'oro zingaresca, mentre Heckel, tra tutti, era il più attento a un'impugnabile ed equilibrata impaginazione delle immagini. Pechstein, tedesco e americano, trasformava progressivamente la città in una composizione astratta di ortogonali ed oblique; Beckmann e Otto Dix includevano nei bisturi spietati il ritratto grottesco di una società corrotta.

Purtroppo questa mostra della Permanente risulta una ripetizione, in tono minore, di quella di Palazzo Reale, poiché anche là erano giunte, dal museo di Hannover, numerose opere grandi, insieme però a un nucleo ancor più abbondante di dipinti a olio e ad acquarello. Non soltanto vi ricompaiono gli stessi artisti e perfino le stesse opere — niente di male in questo —, ma uguale è stata anche la formula «antologica» di scegliere, per ciascun artista, un numero limitato di opere su un arco di anni abbastanza lungo che in questo caso, non essendo la limitazione di dover attingere alla collezione di un solo museo, si poteva diversificare, concentrando la cronologia a un numero minore di anni, per offrire una documentazione più limitata quanto a varietà ma più utile sul piano critico.

È però vero che un filo più unitario lega le opere esposte alla Permanente. E non mi riferisco, ovviamente, alla maggior omogeneità tecnica. Penso infatti — e a suo tempo Luigi Carluccio l'aveva perfettamente capito — che se si vuole usare il termine «Espressionismo» per quanto riguarda l'area tedesca — non come una mera etichetta storiografica che copra tutto quanto avvenne in campo artistico tra l'inizio del nostro secolo e la presa

del potere da parte del Nazismo, bensì come un'indicazione stilistica, allora gli esponenti della «Brücke» (Il Ponte) Kirchner, Heckel, Pechstein, Schlemmer, Rottluff, Müller associatisi tra il 1906 e il 1913 a Dresda e a Berlino, vanno tenuti ben distinti dalle figure più significative del «Blaue Reiter» (Il Cavaliere Azzurro) di Monaco, del 1911-1912; Kandinskij, Klee, Müntz — si ritrasse stranamente non solo le opere eseguite in quegli anni, ma la posteriore evoluzione di ciascuno di essi (coloro che scamparono ai disastri della Prima Guerra Mondiale).

«I uomini della Brücke furono un'azione integrativa, per quanto si discostarono dal naturalismo e dallo stile floreale «fin de siècle» per trarre da Van Gogh, i Fauves, Müntz, la scultura africana, una forma primitiva, volutamente elementare e spigolosa, un colorismo dissonante e innaturale (che nelle incisioni si traduceva in un acceso contrasto bianco/nero), evitando ogni blandimento e imbellettamento. Di fatto essi non si scacciarono mai dal soggettivo ottocentesco, per quanto vi riversassero l'urto di una soggettività esasperata. Col Cavaliere Azzurro si aprono questioni diverse, poiché quegli artisti procedettero verso un'azione integrativa del dato naturale, conseguita da Kandinskij sin dal 1906, da Klee e Marc nel corso di quell'esperienza; né essi aspiravano al primitivismo, né ad esprimere un drammatico soggettivismo, ma una spiritualità musicale, un religioso e superiore principio di armonia.

La mostra della Permanente non a torto esclude gli esponenti del Cavaliere Azzurro, presenti invece a Palazzo Reale, per collegare invece agli artisti della Brücke, le cariche denunce politiche, ma anzitutto estetiche, di Beckmann e Otto Dix (assente quest'ultimo nella raccolta del museo di Hannover) i quali, abbandonati gli ultimi sogni di accordo tra uomo e uomo, uomo e natura che ancora sussistevano prima della Guerra Mondiale, espressero senza mezzi termini l'orrore dei massacri, l'egoismo e la decadenza di una borghesia di cui sollecitavano impietosamente la maschera perbenistica, per immortalarla in un'indimenticabile galleria di crudeli, repellenti e ghignanti ritratti.

Nello Forti Grazzini