

IL ROMANZO DI BURGESS SU MARLOWE

Morte di un drammaturgo

La morte di Christopher Marlowe, drammaturgo di prima grandezza, costituisce un mistero ancora insoluto. Nel 1988 William Ury, già archivista della cattedrale di Canterbury, è riuscito nell'impresa di reperire materiale inedito che gli è servito, fra l'altro, per ricostruire

nei dettagli il feroce episodio: il 30 maggio del 1593, durante una rissa scoppiata in una taverna di Deptford, Robert Peley, Nicholas Skaces e Ingram Frizer si avventarono su Marlowe, ferendolo col loro pugnali. Fatale fu, in particolare, il colpo con cui Frizer

ferì l'avversario del momento, trafiggendogli un occhio. Dice avversario del momento, perché i quattro uomini erano tutti spie al soldo della corona. Un mese dopo Frizer, l'unico ad essere incriminato, otteneva il perdono regiole. In realtà i veri motivi dell'aggressione sono sempre rimasti ignoti, un enigma tanto più affascinante in quanto legato ad una figura fra le più controverse dell'età elisabettiana. Autore di tragedie di altissimo livello

formale, agente segreto, omosessuale, alto convinto e dichiarato, c'è quanto basta per definire romanzesco il suo profilo ed invitare studiosi e scrittori a cimentarsi. Lo hanno fatto due anni fa anche Judith Cook e Anthony Burgess, dando alle stampe due romanzi incentrati sul truce avvenimento: «La punta acuminata della morte» e «Un cadavere a Deptford». Il romanzo di Burgess precedeva di qualche giorno la morte dell'autore,

avvenuta nel mese di novembre. Appare ora in italiano per Garzanti, tradotto da Lydia Salerno, che ha fatto del suo meglio per rendere un dettato così nutrito, in sintonia con le ben note qualità mimetiche dello scrittore, immagini e stili propri del periodo elisabettiano. Burgess sceglie di tener fuori dal suo racconto tutto ciò che si riferisce più da vicino al teatro, preferendo concentrarsi sul clima politico e religioso del tempo. È un peccato, perché il teatro

rappresentava il luogo in cui le contraddizioni del presente confluiscono con maggiore chiarezza, ricevendo una sanzione principalmente estetica, ma anche sociale, politica e culturale in senso lato. Per il resto, le qualità stilistiche che hanno reso Burgess familiare anche al pubblico italiano rifuggono tutte la sapienza tessitura linguistica, l'attenzione per la forza dirompente che ha il male nella vita degli uomini, la curiosità per le esistenze marcate

dalla compresenza di genio e sregolatezza, il tentativo di individuare ciò che veramente muove la storia, al di là della mera superficie degli eventi.

Stefano Manfredini

ANTHONY BURGESS UN CADAVERE A DEPTFORD

GARZANTI P. 320, LIRE 32.000

INTERVISTA. Fascino e complessità dell'arte di fronte ai luoghi comuni dei cattivi «educatori»

Alla Bbc ascoltando Hitler

Ernst H. Gombrich nasce a Vienna nel 1909. Allievo di J. von Schlosser all'università di Vienna si forma nel clima vivace della capitale austriaca. Nel 1936 si trasferisce a Londra dove entra in contatto con il prestigioso ambiente intellettuale dell'Istituto Warburg (che, in seguito, dirigerà a partire dal 1959). Ma gli anni della guerra sono per tutti duri e difficili e Gombrich trova momentaneamente un impiego alla Bbc: lì deve ascoltare i discorsi di Hitler e Goebbels per poi tradurli in inglese. Fa lui, infatti, a comunicare a Churchill e al mondo intero che Hitler era morto. Interessato da sempre soprattutto ai problemi di metodologia si è

avvalso, per l'esame del fenomeno artistico, delle tecniche più aggiornate della psicologia e degli studi sulla percezione visiva. Tra le sue pubblicazioni (nell'impossibilità di fornire su queste pagine il lungo elenco) si ricorda «La storia dell'arte raccontata da Ernst H. Gombrich», un vero e proprio successo editoriale tuttora oggetto di numerose ristampe e scritto inizialmente come testo divulgativo destinato all'infanzia, «Arte e Illusione» (1960), «A cavallo di un manico di scopa» (1963), «Immagini simboliche» (1972), «Norme e forma. Studi sull'arte del Rinascimento» (1973), «Freud e la psicologia dell'arte» (1965) sino ai più recenti «Immagine e l'occhio» (1986) e «Riflessioni sulla storia dell'arte».

Gombrich: lasciate che i piccoli vengano al museo

GABRIELLA DE MARCO

Due libri entrambi pubblicati da Einaudi inducono ad occuparsi di Ernst H. Gombrich sicuramente uno dei massimi studiosi di storia dell'arte. Si tratta de «Il linguaggio delle immagini» (p. 201, lire 24.000) una lunga quanto stimolante intervista tra lo storico e Didier Eribon e «Argomenti del nostro tempo. Cultura e Arte del XX secolo» (p. 259, lire 80.000) una raccolta di saggi e conferenze sull'arte del Novecento relativi all'attività di Gombrich degli ultimi anni. Due testi indipendenti l'uno dall'altro ma che ben si integrano coinvolgendo non soltanto l'addeito ai lavori ma anche il lettore appassionato.

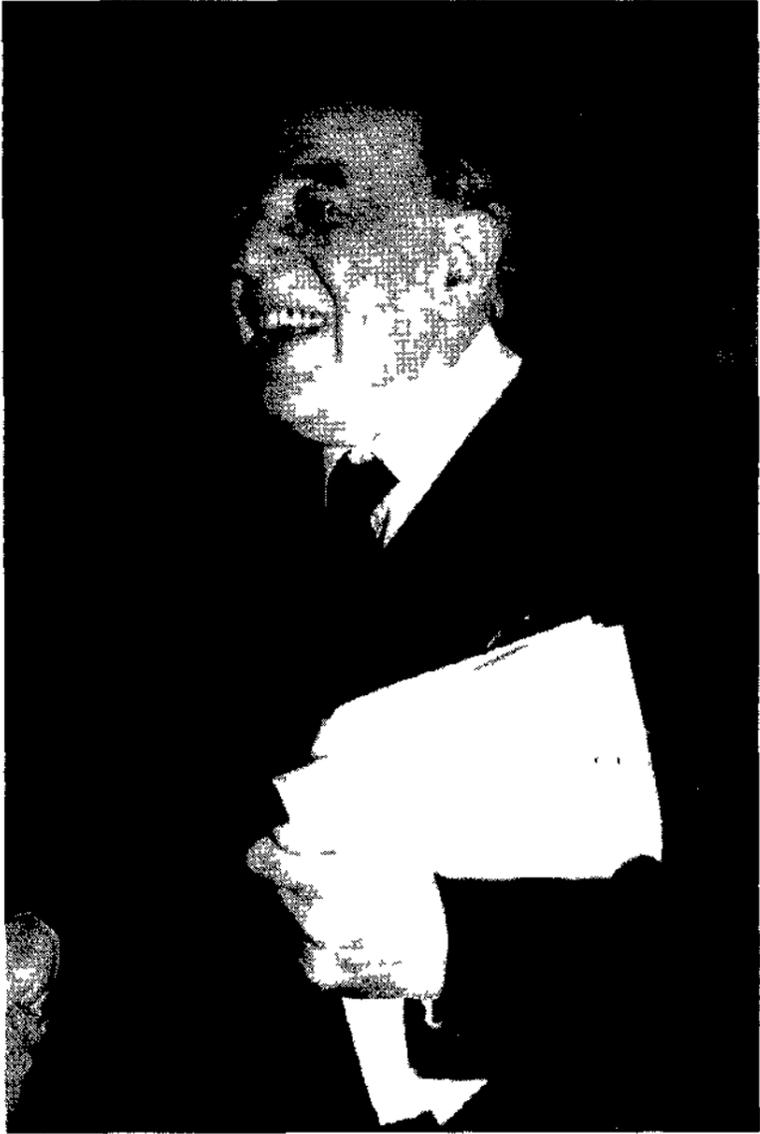
«Arte e cultura contemporanea. Credo che l'ipertrofia della specializzazione sia la morte di ogni attività intellettuale»

Due proposte di grande interesse quindi non solo per l'inevitabile qualità di chi le firma ma soprattutto per l'evidente capacità di padroneggiare con un giusto equilibrio la possibilità di rivolgersi ad un più vasto pubblico (pur non scendendo mai nell'ovvio) e di interessare al tempo stesso con argomentazioni pienamente scientifiche anche il lettore più attento. Ma la dote sicuramente rara di saper andare di ritmi al cuore del problema avvalendosi di un linguaggio chiaro lineare e che, certo non appiattisce e la personalità dello studioso non è solo una qualità di Gombrich scrittore quanto piuttosto una precisa indicazione di metodo.

Qui l'apertura inevitabile alla storia ma anche alla psicologia della percezione (indicativo il sodalizio con Ernst Kris, storico dell'arte viennese che sollecitò da Freud diventerà un importante analista pur non abbandonando lo studio delle relazioni tra i due campi) e alla fisiologia della visione sino agli scambi frequentati con il cote filosofico grazie alla lunga amicizia con Karl Popper. Ma soprattutto va riconosciuto a Gombrich la capacità di avvicinarsi all'arte abbandonando ogni sorta di preconcetto e luogo

comune. Così quando gli ho chiesto quali consigli darebbe ad un bambino che si accinge ad entrare per la prima volta in un museo mi ha risposto semplicemente che «a un bambino come ad ognuno di noi suggerirebbe di entrare senza pregiudizi e di cercare di godere di quello che il museo offre senza preoccupazioni di carattere intellettuale e soprattutto senza ascoltare gli slogan degli educatori». In definitiva secondo lo studioso l'arte

non deve essere viziata dal luogo comune che soltanto apparentemente ci avvicina a quell'universo così complesso e affascinante. Un esempio? Gombrich si è sempre battuto contro l'opinione - ampiamente diffusa - che considera il manufatto artistico come espressione di ciò che si chiama riduttivamente «spirito del tempo» e se si vuole «gusto di un'epoca» (dove naturalmente l'epoca vana di volta in volta secondo il secolo d'appartenenza dell'opera) come se l'arte e l'artista fossero una sorta di proiezione spontanea e



Ernst H. Gombrich

Paola Agosti

di fatto prevedibile di un qualche modo come univoco e rappresentativo di un intero periodo. Gombrich bisogna comunque ricordare non è solo studioso di arte antica. Più precisamente è uno storico che pur avendo rivolto la propria attenzione principalmente ai fatti e alle problematiche dell'arte del passato non ha comunque rinunciato a riflettere sulle ragioni dell'arte del nostro tempo. E indicativa può dirsi sicuramente la vicenda relativa alla sua tesi di laurea uno studio sugli affreschi di Giulio Romano nel

Palazzo del té a Mantova decisamente orientato quindi ai fasti dell'arte del passato. Tuttavia Gombrich ammette di essere stato influenzato in quegli anni dalla pittura di Picasso nel senso che l'aver individuato in Giulio Romano la coesistenza di due stili uno classico severo l'altro manierista stravagante gli era derivato da un suggerimento della contemporaneità. «Quando scrivevo la tesi» mi ha detto a questo proposito «non conoscevo attentamente l'opera di Picasso ma sapevo che colui che era considera

to come l'iniziatore del cubismo si avvaleva sia della distorsione delle immagini sia di un idioma neoclassico quale quello utilizzato per i Balletti Russi. Ciò conferma l'ipotesi che un artista non è sempre legato ad una sola maniera ma può cercare contemporaneamente soluzioni diverse. Questo dimostra inoltre come l'occhio dello storico dell'arte possa essere sollecitato anche dall'arte a lui contemporanea. Un'affermazione estremamente interessante che conferma quanto sia dannosa quell'assen-

za di scambio e di dialogo che tende a separare lo studio della cultura contemporanea dall'arte del passato. «Appartengo a quella generazione» ha infatti sottolineato Gombrich ribadendo un concetto già altre volte espresso «che è convinta che non ci si possa porre nuovi e interessanti interrogativi in arte senza conoscere i problemi generali. L'ipertrofia della specializzazione mi appare come la morte di ogni attività intellettuale».

Tutto questo è vero e deve far riflettere tuttavia non si può ignorare che il linguaggio artistico ha registrato nel XX secolo in molti suoi aspetti una radicale contestazione del codice estetico. Come studiare - gli chiedo quindi - l'arte degli ultimi cento anni? «Il solo consiglio che posso dare» risponde Gombrich «è quello di non aderire immedesimandosi all'ideologia degli artisti facendo proprie le forme di autocelebrazione presenti sia nei manifesti sia negli scritti. Chi deve occuparsi della storia di questi movimenti deve staccarsi da ogni forma di pregiudizio ma anche da ogni coinvolgimento personale».

Il rischio c'è ed è forte perché si tratta di una materia per molti aspetti ancora troppo vicina al punto di vista di chi la deve studiare. «Io credo» mi dice «che sicuramente sia possibile scrivere dell'arte del Novecento ma in forma di cronaca annotando cioè la successione dei movimenti e con essa il successo di alcuni artisti. Ma per farlo bisogna adottare criteri diversi da quelli utilizzati per l'arte del passato. Vorrei fare un esempio quando si scrive la storia dell'arte del Rinascimento si devono evidenziare i percorsi rintracciando quella linea che da Perugino procedeva fino a Raffaello e da lui a Giulio Romano individuando così una possibile coerenza. Al contrario il culto dell'originalità a tutti i costi introdotto dalle avanguardie del primo Novecento (un'ideologia del progresso che come ho imparato dal mio amico Karl Popper deriva in fondo dalla Metafisica di Hegel) ha azzerato nell'arte del nostro secolo ogni possibilità di coerenza determinando il diffondersi di molte mode dove è sempre più difficile trovare una logica coerente».

Per concludere Professore c'è qualche giovane artista che la interessa e sul cui lavoro le piacerebbe scrivere qualche pagina di arte?

«Conosco per soffermarmi su un ambito inglese il lavoro di Antony Gormley. Recentemente l'ho incontrato ho avuto un dialogo con lui che tra breve sarà pubblicato».

non intende superbamente esiliarsi dalla città degli uomini comuni» (p. 34).

Si comprende così anche il disprezzo che caratterizza il giudizio su Leopardi dell'ultimo Nietzsche. Leopardi sa che la volontà rappresenta l'ultimo compimento di un impotente sfida dell'uomo alla propria limitatezza culminante nella tecnica (cioè nell'estrema figura della metafisica). La pona tra Eternità e Tempo resta in lui concettualmente insoluta ma permane nella poesia. Per Nietzsche invece riappropriarsi della terra alienata dalla filosofia occidentale nella figura della trascendenza si presenta ancora come compito della volontà e rientra allora ancora una volta nella pretesa immortalità ed eternità dell'umano.

ANTONIO NEGRI INTERMINATI SPAZI ED ETERNO RITORNO

LE LETTERE P. 234, LIRE 40.000

E il superuomo toccò l'infinito

ALBERTO POLIN

La vasta letteratura critica sul rapporto Leopardi/Nietzsche si arricchisce di un contributo importante con la pubblicazione del volume di Antonio Negri «Interminati spazi ed eterno ritorno. Nietzsche e Leopardi». Già la raccolta dei passi in cui il filosofo di Basilea parla di Leopardi esplicitamente o anche solo implicitamente dovuta all'attenta e sensibile cura di Cesare Gallimberti (Friedrich Nietzsche «Intorno a Leopardi» Genova Il Melangolo 1992) ha rappresentato un momento essenziale nell'affrontare una questione che si presenta ormai ricorrente nel nostro secolo - e non solo per motivi di mera ricostituzione filologica - volta a definire quanto il nichilismo leopardiano abbia influito nell'elabora-

zione di un pensiero così complesso e per molti versi intrattabile come quello nietzschiano del «eterno ritorno dell'uguale». Il libro di Negri coglie con grande lucidità il nucleo essenziale che articola il pensiero dei due filosofi soprattutto intorno al problema dello spazio e del tempo due nozioni che dopo Hegel e i marxismo centrali nella cultura europea dell'Ottocento. Per comprendere la portata teoretica della questione è bene ricordare che per Hegel l'espressione tempo cosmico (che equivale all'«infinito andar del tempo» leopardiano o all'«eterno ritorno» nietzschiano) è in sé contraddittoria il tempo può essere concettuale solo come concetto ed esiste nella sua storicità in quanto progetto umano. Tra Tempo ed Eternità esiste perciò una dicotomia es-

senziale l'uomo in quanto ente storico può concepire il tempo solo nell'ambito del suo fare concreto mentre l'Eterno restando indicibile non può essere oggetto di discorso filosofico. Rispetto a questa acquisizione hegeliana che sarebbe troppo lungo in questa sede sviluppare sia Leopardi sia Nietzsche si trovano in rotta di collisione sebbene in modo diverso. Anche per Leopardi il tempo e lo spazio non sono cose ma idee cioè sono nulla in quanto cose a sé stanti ed estranee al discorso umano. «Il tempo - egli afferma nello Zibaldone - non è una cosa. Esso è un accidente delle cose e indipendentemente dalla esistenza delle cose è nulla e un accidente di questa esistenza o piuttosto è una nostra idea una parola» (Zib 4233 14 dic. 1826). Ma per Leopardi oltre

il concetto c'è l'immaginazione che parla un linguaggio diverso da quello propriamente discorsivo e l'immagine evoca appunto il silenzio collocandolo nello scarto esistente tra significato proprio della voce e la sua determinazione semantica precisa. Nel Frammento apocrifo di Stritone di Lampsaco che è stato scritto un anno prima di questo pensiero zibaldonico c'è che viene analizzato con molto acume da Negri Leopardi come noto sostiene l'infinità della materia. Egli tuttavia non sostiene l'infinità del mondo. Per lui il mondo è la modalità concreta dell'esistenza la quale è destinata a finire. La materia è eterna i mondi sono finiti. Ma la materia per Leopardi è spazio e cioè nulla (inteso come pura possibilità dell'esistenza). Il nulla è eterno in quanto spazio (e perciò indicibile) il mondo è

limito in quanto tempo. Ora non c'è dubbio che anche Nietzsche avverte l'irrepresentabilità concettuale dell'Eterno e sente perciò la necessità di nascondersi dietro «maschere» e «figure» che vanno interpretate. In lui tuttavia esiste e proprio quella «volontà di vendetta» verso la tradizione metafisica impreveduta da Heidegger e che egli invece impropriamente attribuisce a Leopardi. La formulazione della teona dell'«Eterno ritorno dell'uguale» che avviene nei capitoli centrali dello Zibaldone è intrinsecamente aporetica dal punto di vista filosofico come può infatti l'identico tornare a se stesso se non si è mai mosso da lì? Il movimento presuppone una differenza. Ma se non è possibile minor gradimento il piede nella stessa acqua del fiume. Che in lui scano le acquisizioni della fisica

postmeccanicistica e postmatematica in cui l'energia viene sostituita alla materia come opportunamente e molto documentatamente sottolinea Antonio Negri non toglie che rimanga insoluta il suo pensiero dal punto di vista teoretico. Heidegger comprende perfettamente per l'appunto questo rovesciamento della metafisica operante nella meditazione nietzschiana e culminante nella formulazione della teona della «volontà di potenza».

Antonio Negri Logie bene questa differenza tra Leopardi e Nietzsche proprio laddove mette in rilievo la differenza tra il superuomo nietzschiano e l'uomo leopardiano. «L'uomo leopardiano che si dispone a vivere questo destino non è l'Übermensch (il superuomo) nietzschiano. Un zu erben» controcorrente inattuale quanto si vuole egli