

libretto *Die Frau ohne Schatten*, di cui si è detto, ricordiamo *Zum "Jedermann"*. *Etwas zur Entstehung des Spiels*, in cui Mell racconta come Hofmannsthal arrivò alla scelta dei *Lieder* da inserire nella rappresentazione. Degli scritti già noti il piú bello e interessante resta il *Letztes Gespräch in Rodaun*, nel quale, in un'atmosfera di sogno, Mell rievoca il suo ultimo incontro con il poeta: una giornata di sole e di festa per il ritorno dall'America del figlio minore, l'allegria dei giovani, la dolcezza del paesaggio, la grazia della padrona di casa... Ma su tutto questo un'ombra greve e minacciosa, avvertita da Hofmannsthal con un'acutezza impressionante, con la chiarezza del veggente e insieme con l'istinto della vittima destinata al sacrificio.

La scelta dei curatori di inserire questi scritti in appendice all'epistolario — forse giova ripeterlo — ci sembra ottima; ed è un segno di coraggio aver ripubblicato un testo come il *Letztes Gespräch*, tanto "altmodisch" e sentimentale, quanto profondo e vero.

ANDREA LANDOLFI

OSKAR KOKOSCHKA, *La mia vita*, a cura di CARMINE BENINCASA, Venezia, Marsilio, 1982, XXVIII-220 p., L. 22.000.

Nella collana "Frammenti sull'arte" della Marsilio, curata da Carmine Benincasa, *La mia vita* di Kokoschka appare come secondo titolo dopo l'*Autobiografia* di Antoni Tàpies, uno dei maestri dell'arte informale. La logica delle scelte è evidente. In un momento in cui l'attenzione degli artisti e del pubblico si volge verso la pittura in senso tradizionale e la categoria dell'interiorità, piú che il significato di una meditazione profonda, trova tutta la fortuna di una nuova 'moda culturale', bisogna dare atto al critico della tempestività delle sue proposte.

Stabilire quale posizione occupi quest'opera nella produzione artistica dell'autore comporta un margine di disagio che deriva dalla resistenza del testo alla classificazione. Fin dall'inizio sembra che Kokoschka voglia eludere il genere canonico dell'autobiografia come confessione, *cabier des doléances*, o ritrattazione senile. Né lo scrittore intende dare la rappresentazione di un'epoca o di una stagione culturale, sebbene, durante la sua lunga esistenza (1886-1980) egli sia stato partecipe, nella Vienna del primo Novecento, di una *koiné* di popoli e di cultura mai piú raggiunta, che non cesserà di rimpiangere.

Umanista secondo la massima di Protogora: «l'uomo è la misura di tutte le cose», ricorrente nelle sue pagine come polemico *Leitmotiv*, Kokoschka afferma di non amare l'umanità; moralista nel senso etico della parola, egli contesta le regole di condotta della società in cui vive; per quanto nel suo pessimismo si possa trovare la sofferenza di una lacerazione eterna patita dall'uomo — la passione del Cristo —, il mistero della divinità diviene per lui l'enigma dell'anima, con una sfumatura più psichica che religiosa. Rispetto alla conciliazione ideologica dell'umanesimo classico-borghese, per il quale conservazione e progresso sono due termini solo in apparenza antitetici, egli scarta la soluzione romantica dello storicismo idealistico e sceglie l'inattualità della conservazione contro il progresso. L'esigenza di descrivere se stessi, propria di ogni biografia, monumento egotista cui raramente un artista rinuncia, viene soddisfatta e schivata al tempo stesso. Non si tratta di una storia intima, ma di un viaggio spirituale in cui i fatti narrati sono adoperati come blocchi di marmo, materia da plasmare attraverso lo spazio — l'ordine compositivo della narrazione —, e il colore — la luce interiore.

Per Kokoschka, come per tutti i grandi moralisti (le citazioni di Socrate e di Montaigne, ricorrenti nel testo, sono indicative), nel primato della conoscenza di se stessi è insito un motivo euristico: la comprensione dell'uomo. La storia di una vita, perciò, non è quello che «una signora viziata» può aspettarsi che sia, seguendo le convenzioni di un'epoca, né consiste in una idealizzazione, ma deve essere una storia vera. Da questo obiettivo 'scientifico' di conoscenza ha origine la completa mancanza di *pathos* di un racconto in cui, secondo una prospettiva tipicamente nietzscheana, l'umanità viene considerata come «oggetto di esperimento»: «Qualunque cosa sia stata detta sul mio umanesimo in realtà io non amo l'umanità; la vedo come un fenomeno, come un lampo in un cielo sereno, un serpente nell'erba, la sua nobiltà e anche la sua trivialità e assurdità mi attraevano come un visitatore allo zoo è attirato dal desiderio di osservare la vita dei suoi antenati o come un naturalista esamina pietre, piante e fossili per raccogliere dati» (p. 35).

Questa apparente crudeltà, *topos* tipico sia del teatro che della pittura espressionista, non può trarre in inganno, essa adempie a due funzioni essenziali nella concezione poetica dell'artista: una maieutica, di scavo per «mettere allo scoperto, come con un apriscatole, un carattere tenuto chiuso dalle convenzioni»; l'altra di 'shock', nel senso deputato di straniamento da una realtà stabilita dalle medesime convenzioni. Kokoschka procede nell'indagine della propria esistenza e del mondo che lo circonda secondo un doppio registro, il quale non ha niente in comune con «un verbale di accertamento»; ciò che lo interessa non è una ricognizione fattuale, o un'analisi meramente psicologica,

quanto superare sia il razionalismo che il positivismo classico. Le leggi della ragione non sono date 'a priori', né esauriscono la realtà perché le frontiere del reale sono infinite come le possibilità dell'uomo, che ne percepisce l'immensità attraverso la memoria e il sogno. A differenza che nel racconto classico, fatalmente soggetto ad un ordine logico-temporale, la narrazione rispetta solo in superficie la successione degli eventi, che non si svolgono temporalmente ma in una dimensione spaziale. Stilisticamente questa dimensione è ottenuta attraverso le continue riflessioni che scandiscono le situazioni reali, le azioni vissute, i personaggi incontrati, secondo un ritmo che sfalda la costruzione obiettiva dei fatti introducendo in essi il "tempo interiore". Il passato cronologico nel suo ordine 'chiuso', ineludibile ma irrimediabilmente estraneo, cozza così con un ordine 'aperto', soggettivo, che diviene il punto centrale del conflitto con il mondo esterno.

Coerentemente a ciò, tutte le osservazioni sono "considerazioni inattuali": sul piano ideologico, dove il contrasto con il progresso tecnocratico, il materialismo della industrializzazione, le utopie sociali dell'epoca, diventa più acuto, fino all'esaltazione del vecchio impero austro-ungarico e alle violente requisitorie sulla democrazia e gli stati nazionali; come a proposito dei movimenti artistici moderni, dallo *Jugendstil* all'Astrattismo, dall'Informale alla Nuova Oggettività, condannati per un peccato capitale: aver bandito la rappresentazione della figura umana.

Perfettamente consapevole del pericolo di essere definito un conservatore, Kokoschka si difende con apparente ambiguità « si rende conto il lettore perché sono contro il progresso ma non posso neppure sottoscrivere la tendenza reazionaria? Perché entrambe succhiano lo stesso latte! Mentre io ho la mia pelle da salvare » (p. 123). Questa brutale giustificazione, che sembra derivare da un gretto desiderio di sopravvivenza personale, si comprende solo all'interno di quella necessità trasgressiva nei confronti della morale borghese inerente alla concezione etica di Kokoschka, per cui l'istinto vitale è al di sopra di ogni teoria artistica o politica. Contro l'ideale illuministico di un progresso che, al pari della tirannide, finisce per togliere all'uomo qualsiasi libertà, contro la pretesa scientifica dello storicismo, la cui logica deterministica trasforma la vita in una « natura morta in frigorifero », Kokoschka si fonda, per le sue valutazioni, sull'esperienza della prassi vitale, sull'intensità degli interessi e dei bisogni umani, senza cedere ciecamente ai miti del tempo; perciò resta "politicamente innocente" e artisticamente al di fuori di qualsiasi programma. Tale atteggiamento spiega, fra l'altro, la sua interpretazione dell'Espressionismo: un modo da orientarsi nel mondo attraverso la pittura, ed è conseguente con il

cómpito che egli assegna all'arte, il cui obiettivo non può essere quello di smascherare la società, ma di rappresentare la "vita interiore" di un individuo, il suo valore spirituale.

Il tema dell'ignoranza dell' "io profondo" è un motivo tipicamente novecentesco che oggi interessa soprattutto la psichiatria, ci è più familiare parlare del preconcio o dell'es che dell'anima; per Kokoschka l'idea dell'anima pare, in generale, mantenere la pienezza del suo significato classico, con un'accentuazione, tutta romantica, di sviluppo interiore; solo verso la fine della biografia il suo pensiero viene svelato: « e ora oso pronunciare una parola che oggi è, più o meno, tabù, ma che è potenzialmente la più produttiva e la più pericolosa: la parola "anima". L'anima è stranamente plastica e non può essere definita come facoltà puramente funzionale neppure dagli psicanalisti » (p. 191). A parte la polemica antipositivista, caratteristica dello spiritualismo tedesco del XIX secolo, vi sono nel testo tre attributi che qualificano l'anima in modo affatto particolare: la plasticità, insieme all'indicazione del potenziale produttivo ma pericoloso di questo elemento — considerato dai romantici quasi divino — il più immateriale fra le determinazioni umane.

La qualità « stranamente plastica » dell'anima è evidente in tutta la ritrattistica del pittore, che con la graffiatura del segno, scompone, mette a nudo fino ai nervi, ai tic nascosti, ogni piccolo tratto del soggetto per raggiungere non la rappresentazione veristica del modello, ma la sua smaterializzazione fisica. « Ancor oggi — scrive Kokoschka — provo di fronte alla tela vuota una specie di "horror vacui", che scompare solo quando, dietro alla superficie predisposta, riesco, quasi senza intenzione, a decifrare la divisione, il volto interiore » (p. 36). Il procedimento pittorico dell'artista si spiega con uno dei dati fondamentali della sua poetica, la coscienza delle visioni, strettamente legata all'idea che egli ha dell'anima. Fra coscienza e visione — come ha indicato acutamente Ferruccio Masini a proposito dei drammi dell'artista austriaco — non vi è opposizione. Le rigide coppie antitetiche della filosofia tradizionale, o le grandi antinomie del reale della coscienza romantica, vengono superate, nella concezione del mondo di Kokoschka, perché le cose non esistono separate dal soggetto che le percepisce; esse sono essenzialmente visioni, diventano impressioni mutevoli e dinamiche che la conoscenza seleziona, ma che, perfino quando a suo arbitrio elimina, lasciano una traccia, « esalano il loro spirito ». Questo 'aldilà' costituisce la loro trascendenza, la coscienza non è solo « la tomba delle cose » — ha scritto il pittore in un testo del 1912 —, ma un « mare che ha per orizzonte le visioni ».

La volontà, propria dell'Espressionismo, di eliminare con la vio-

lenza del segno la cosa da esprimere, non giunge nell'opera di Kokoschka, alla completa distruzione dell'oggetto — la cui crisi finale si consuma nell'astrattismo del "Blauer Reiter" —, né alla convulsione emblematica della materia — come negli artisti della "Brücke" —, proprio perché egli annulla il dualismo di soggetto e oggetto nella esperienza visionaria. A questa dimensione sospesa, dove gli opposti non si fronteggiano e non si fondono, ma coesistono carichi della loro primigenia pulsione vitale, bisogna riportare tutta la concezione del reale di Kokoschka, per cui perfino una facoltà straordinaria come la preveggenza assume un senso del tutto naturale. I presentimenti, le fantasie, gli stati di *trance* si trasformano in accadimenti veri, che si possono narrare; la realtà non è data dal "mondo come appare", bensì dal mondo "condizionato dal momento", il mondo delle nostre impressioni, delle visioni ed è in questo senso che la vita può anche essere un sogno.

Al tema del sogno, gli espliciti riferimenti a Calderón — frequenti nel testo — aggiungono immediatamente un significato ulteriore legato al sentimento prettamente barocco del mondo come teatro delle meraviglie. Questo teatro, però, ha perduto ogni ordine stabile; inversamente a quanto accadeva nel dramma barocco del secolo d'oro, dove l'avventuroso e il meraviglioso erano resi possibili dalla stabilità e immutabilità della vita, in Kokoschka la recita della "commedia umana" diventa necessaria proprio perché il mondo non è più soggetto ad un ordine divino. La libertà è un'illusione, il libero arbitrio "mera sofisticheria", il processo storico un fatto reale-razionale invece di un "mistero esistenziale"; il nascere, crescere, morire non fanno più parte di un fenomeno naturale ma sono deterministicamente programmati sia per gli individui, che per gli stati e la società. L'uomo, allora, quest'immagine malriuscita di Dio, si difende dal "ridicolo della caducità" interpretando un personaggio — il motivo della maschera, del clown è strettamente unito, nella poetica di Kokoschka, a quello della trappola e della morte. Viene instaurato un cerimoniale che neppure nei suoi riti più consumati, la guerra, la pace, l'amore, può restituire all'umanità il senso ignoto, 'incompleto', 'infinito' della vita. « È come in palcoscenico. Qualcun altro rimane ucciso e quando cala il sipario si torna a casa » (p. 102).

Il pessimismo 'attivo' di Kokoschka non ha niente in comune con il "pessimismo romantico" che Nietzsche attribuiva ai falliti e ai rinunciatari. Kokoschka incarna in modo quasi esemplare quello spirito libero in cui la capacità di osservazione è fornita di una « misteriosa ostilità, quella di guardare contro ». Tuttavia, malgrado egli sia stato capace di fissare negli occhi la Gorgone senza arrendersi fatalisticamente al vuoto, sebbene abbia scoperto il senso nascosto della vita essenzialmente nella lotta, o forse proprio per questo, la sua biografia termina con un

grande mito romantico: quello dell'arte come promessa e salvezza spirituale.

ANDREINA DE VITA

TEODORO SCAMARDI, *Ödön von Horváth. Teatro popolare nella Repubblica di Weimar*, Bari, Adriatica Editrice, 1980, 214 p., L. 8.000.

Il teatro di Ödön von Horváth giunse in Italia, come si ricorda, attorno alla fine degli 'anni sessanta', sulla scia delle affermazioni disacranti di alcuni drammaturghi tedeschi della giovane generazione che, ribellandosi alla dittatura intellettuale esercitata dall'eredità brechtiana sul teatro del secondo dopoguerra, contrapposero polemicamente l'estrosa schiettezza e la trepida umanità dell'autore austro-ungarico all'implacabile e stilizzata coerenza dello scrittore di Augusta. A Brecht preferisco Horváth, affermò per esempio Peter Handke, « seine Unordnung und unstilisierte Sentimentalität. Und ich mag diese irren Sätze bei ihm, die die Sprünge und Widersprüche des Bewußtseins zeigen, wie man das sonst nur bei Tschechow oder Shakespeare findet ». Oltre alla stima di Handke, Kroetz, Fassbinder e altri come loro, Horváth aveva d'altronde più di un motivo per attrarre, una quindicina d'anni fa, le platee di un'Europa alla ricerca di alternative ai formalismi e alle ortodossie etiche e ideologiche del tempo; non ultimo, quello di stare a cavallo tra il lieve, ironico e nostalgico mondo della vecchia Austria e il rannuvolato universo weimariano, di essere interprete di due aree culturali diverse ma che entrambe (forse per il segno disperato che le accomuna) hanno suscitato, soprattutto in Italia, così grande attrazione.

E infatti il successo non mancò; da noi si ricordano ancora le sanguigne edizioni di alcuni *Volksstücke* che diede Enriquez, il gran numero di consensi critici, le giornate di studio, i seminari fioriti tutt'a un tratto. Horváth può oggi essere considerato uno dei più grandi drammaturghi di lingua tedesca di questo secolo, ma l'improvvisa fiammata di entusiasmo iniziale si attenuò un poco e, guardando indietro, ci si accorge che in Italia non molto è restato scritto: le belle pagine anticipatrici che Chiusano ha dedicato a Horváth nella sua *Storia del teatro tedesco moderno*, qualche contributo più meditato, l'edizione italiana del suo teatro popolare con un intelligente introduzione di Castellani. Tutto qui. Il libro di Scamardi colma dunque un vuoto nei