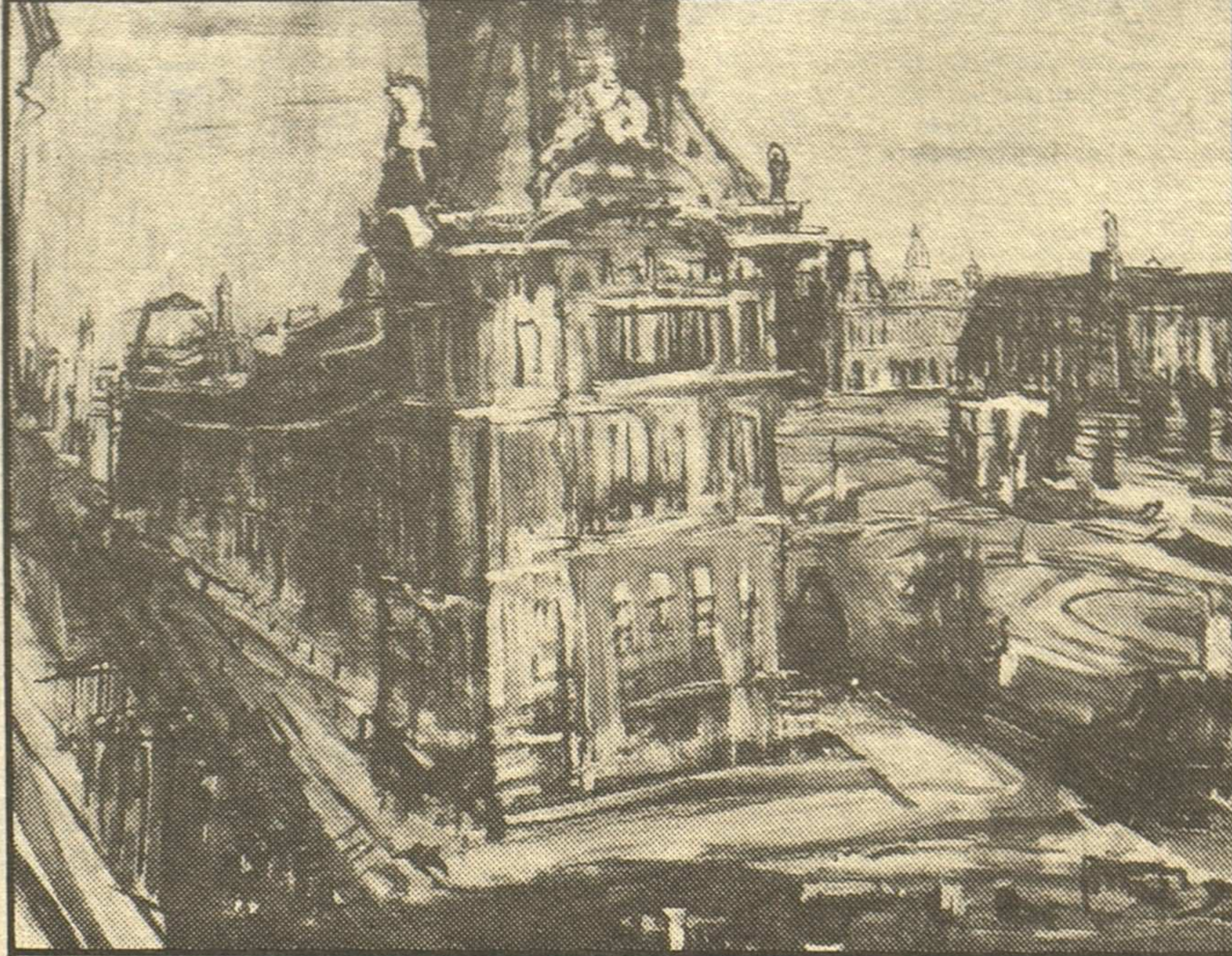
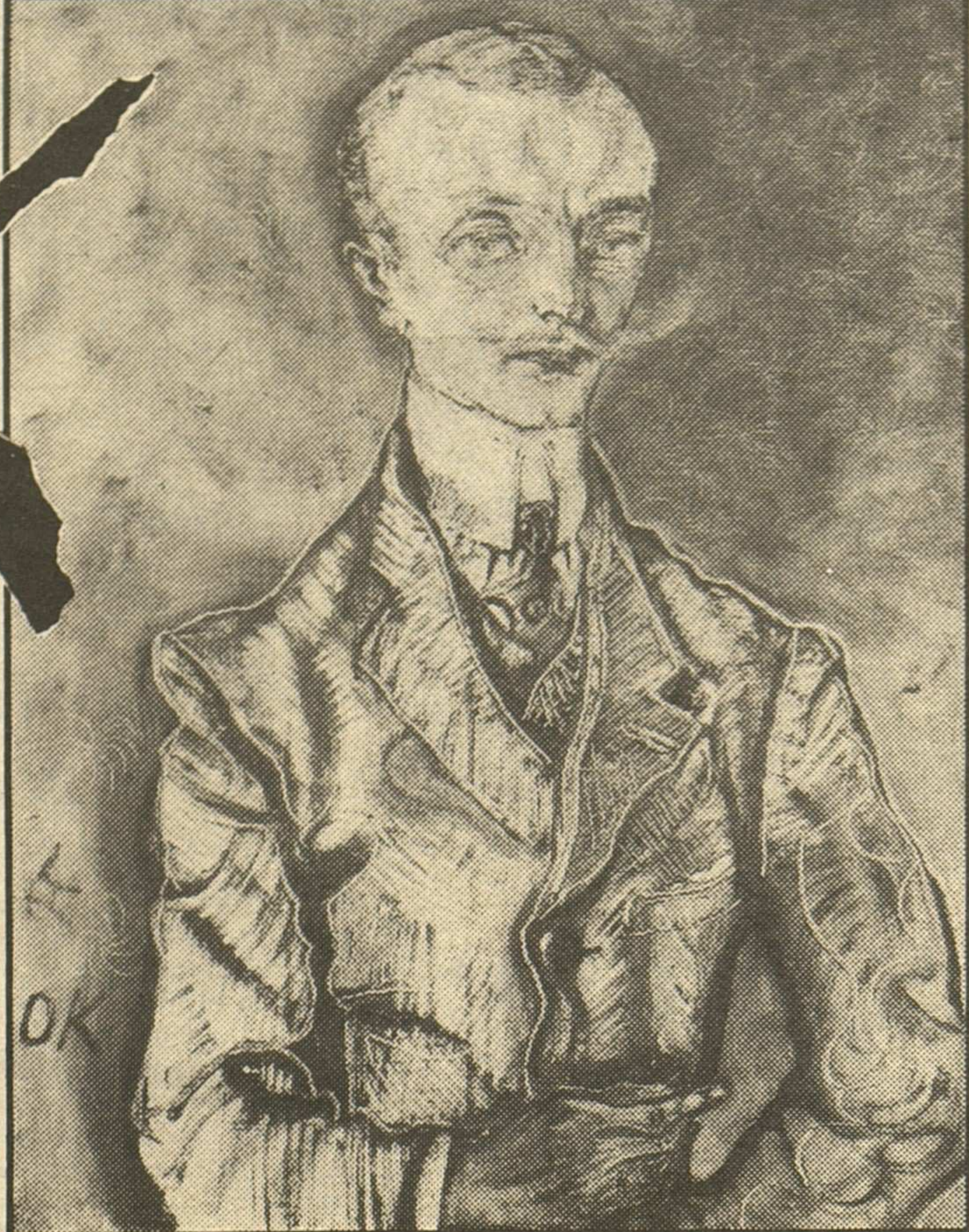


OK



A sinistra: Oskar Kokoschka: Ritratto di Joseph de Montesquiou-Fezensac. A fianco: Ritratto di Victoria de Montesquiou-Fezensac. Sopra: La chiesa di Notre Dame a Bordeaux. In alto a destra: Alma Mahler



allegorie private non prive di narcisismo ma, in fondo, mai, come forse si proponevano di essere, drammatiche. Vieni fatto quasi di intitolarle, come vecchi film di Buster Keaton, *Io e la guerra*, *Io e le donne*, *Io e il coniglio*, *Io e Alma Mahler*. L'amata, temuta, affascinante e rompscatole nata, Alma Mahler.

E poi, dopo il momento stilisticamente più meditato degli anni di Dresda (1917-1923) con quelle intense campiture di colore, a intarsi, quasi come in un De Staël, ecco la lunga sequenza delle opere del Kokoschka più conosciuto, più diffuso. Il progressivo disciogliersi del segno in confusione cromatica (direi proprio confusione, non dissonanza), quel piovare a vento di pennellate colorate, fitte, disperse, quella grandinata di grafismi sempre descrittivi, ma *ad abundantiam*, insomma quella scelta metodica dell'improvvisazione assoluta con cui negli anni maturi cercava di esprimere un desiderio ansioso di risvegliare le coscienze, o, se vogliamo, agitava i fantasmi della propria volontà. E magari in quel non-stile in quel rifiuto di autocontrollo si può leggere, se non la disperazione, almeno lo smarrimento, il distacco dal passato, di fronte all'avanzare delle tenebre che minacciavano di oscurare l'Occidente.

Infine, dopo la seconda guerra mondiale e negli anni suoi più tardi, Kokoschka prosegue ottimisticamente, sulla strada del non-stile: nel suo improvvisare c'è sempre più spregiudicatezza, sempre più disprezzo per ogni accorgimento inerente al mestiere di pittore. E in quella riesumazione, incontenente e volutamente volgare dell'espressionismo, in quel rinnovato e sciagurato «fauvisme» cui si abbandona negli anni Sessanta e Settanta, non si può non cogliere una straordinaria analogia con certe manifestazioni della più recente pittura contemporanea, e in particolare con più di un'opera degli artisti della cosiddetta Transavanguardia.

Un'analogia che colpisce, che fa pensare. Ma se è negli anni Sessanta e Settanta che il non-stile di Kokoschka giunge ad un parossismo diciamo pure transavanguardista, molto più lontano è il tempo in cui lasciò deliberatamente la strada maestra della pittura; quella strada dei valori, intendo, che nessuno dei grandi artisti più o meno suoi contemporanei, e nemmeno i più rivoluzionari, aveva mai abbandonato. E' solo dai margini esterni di quella strada che egli sfiora con superficialità e approssimazione ora El Greco — e proprio negli anni in cui Julius Meier Graefe riportava sull'artista cretese l'attenzione dei moderni — ora Van Gogh, punto di riferimento inevitabile per gli espressionisti, ora Munch.

Né bisogna dimenticare che Kokoschka si era formato in un ambiente intellettuale dominato da Adolf Loos, Karl Kraus e Arnold Schoenberg: un architetto, uno scrittore e un musicista che erano tutti tesi a rompere violentemente i legami di quella costrizione stilistica che dominava Vienna all'inizio del secolo. Rompere quindi anche con lo stilismo esasperato della Secessione, dello Jugendstil, della Wienerwerkstätte, di Klimt, dello stesso Schiele. Le prime inclinazioni, si sa, non si cancellano mai del tutto; difficilmente si tradiscono le prime scelte, se coscienti e meditate. Così mi sembra di poter leggere il lungo percorso di Oskar Kokoschka come un progressivo cammino verso la negazione dello stile.

L'Oskar dei sinceri

soché scientifica, che contrastava fortemente con quel coinvolgimento esistenziale che brillava, come una folle scintilla, nell'occhio degli espressionisti. Ma in fondo poteva anche bastare per chi, come Kokoschka, era ben conscio, e lui stesso lo scrisse, «di poter esprimere la propria introspezione soltanto con il dipingere». E non c'è dubbio che egli ebbe la facoltà di farci percepire, dietro la «caricata» veemenza dei suoi ritratti, le tensioni, le ansie, gli oscuri presentimenti e le fragili speranze della borghesia colta europea dell'inizio del secolo e l'impegno intellettuale che parte di essa dimostrava nel tentativo di orientarsi, di guardare dentro se stessa, di immaginare un futuro, nella vigilia inquieta di un mondo che si avviava alla dissoluzione.

Una sincerità candida, disarmante, testarda, sostiene quel suo impegno di osservatore onesto, di buon testimone, che traspare da ogni pagina dell'autobiografia che

Kokoschka pubblicò nel 1971 (aveva 75 anni!), ma anche da quel suo volto squadrato, fronte bassa e mento pesante, da quei tratti che sembrano scolpiti nel legno, da quel suo sguardo fermo e chiaro, più attento che sensibile. Uno sguardo che va incontro a ciò che vede senza incertezze, senza dubbi e che rivela la fiducia di appartenere ad una élite intellettuale, o piuttosto a un mondo morale che garantisce in qualche modo la sopravvivenza offrendo un posto di osservazione sicuro dal quale lui, Kokoschka, può lanciare il suo messaggio di salvezza: «Curerò i mali del mio tempo offrendo loro un'espressione artistica».

Tempesta interiore

Ma la sua pittura? Diciamo subito, e in favore di Kokoschka, che tutta quella sua distaccata sicurez-

za, anche se reale, era soprattutto retrospettiva; né fu la compagna costante della sua vita, così come, per converso, quel senso drammatico di una tempesta interiore che fa turbinare, stridere e contorcere il suo segno e incupisce i colori e li esaspera in violenti contrasti, non corrisponde pienamente ad un reale stato esistenziale. Non è infatti un commosso e drammatico sentimento della condizione umana, non è una tempesta sconvolgente dei sensi quella che sottende l'immagine complessiva della pittura di Kokoschka, che pur delle tempeste — del cielo e dell'animo — si sentiva interessato spettatore.

Nella sua violenta deformazione della realtà non leggiamo l'orrore e l'amore del mondo, non vediamo una discesa all'inferno, come quella di Otto Dix. Vi è certo un'esasperazione stridente, un desiderio di mettere a nudo ciò che la facciata nasconde, e di esacerbarlo, nel ritratto che ci ha lasciato della società viennese e berlinese

degli anni della sua giovinezza. Ma è un'esasperazione sempre circoscritta in una ricerca fisionomica, talvolta quasi caricaturale, fortemente descrittiva. Come per esempio nei due ritratti di Victoria e di Joseph de Montesquiou-Fezensac del 1910, o in quello di Felix Albrecht Harta, dell'anno precedente.

Immagini oniriche

Va detto a suo merito che se il rapporto personale col ritrattato era più intenso e coinvolgeva la sfera dell'impegno intellettuale e una profonda amicizia, più intenso era anche il risultato pittorico, come nel caso dei ritratti di Adolf Loos e di Herwarth Walden; così come va detto che talvolta Kokoschka sa suscitare un sentimento di umana pietà, come nel ritratto del Conte Verona, consunto dalla tisi, che di-

A proposito di una polemica tra Guido Almansi e Giorgio Manganelli

di BENIAMINO PLACIDO

HO SEGUITO con interesse la polemica fra Guido Almansi (*Panorama*) e Giorgio Manganelli (*Il Messaggero*) sulla natura e l'opportunità della «stroncatura». Almansi si rammarica di non leggere in Italia le «deliziose stroncature» che fioriscono invece in Inghilterra. Manganelli è del parere che le stroncature non facciano bene a nessuno: né a chi le fa, né a chi le riceve. Fanno piacere (un piacere maligno) solo al lettore.

Devo dire che non ho un grande amore per la «stroncatura», e cioè per la deliberata demolizione di un libro o di un autore. E non sono nemmeno sicuro (forse perché non vivo parte dell'anno in Inghilterra come Almansi) che laggiù fiorisca

così rigogliosa la stroncatura letteraria.

Ma farei qualsiasi cosa — anche il viaggio di andata e ritorno a piedi, se necessario — per cogliere in Inghilterra e trapiantare in Italia quel fiore modesto e luminoso che è la «recensione seria». Di cui è pieno, per esempio, dalla prima all'ultima pagina del Supplemento Letterario del *Times* (*Times Literary Supplement*).

Com'è fatta, la recensione tipica del *Times*? È fatta così: illustra il libro, ne espone i meriti (se il libro non avesse dei meriti, perché recensirlo?) e poi ne elenca pacatamente i difetti. Nell'ultimo numero che ho per le mani (30 giugno 1986) c'è, a pagina 672, la recensione del saggio di tale Elisabeth Lawson sulla *Vita intellettuale*

nella tarda Repubblica romana. Un libro serio e importante, che viene vivamente raccomandato all'attenzione del lettore.

Ma un'intera colonna dell'articolo — la terza ed ultima — è dedicata all'analisi degli «errori». A pagina 31 c'è una interpretazione sbagliata di una certa Epistola di Orazio. Alle pagine 67, 200 e 283 ci sono una parola greca e due latine trascritte male. A pagina 5, a pagina 19, a pagina 71, a pagina 72, a pagina 109, a pagina 228...

Nelle pagine indicate — e in altre — ci sono degli «errori». Perché — forse l'abbiamo dimenticato, conviene che ce lo rimettiamo subito in testa — in un libro serio gli errori, le omissioni, le fragilità interpretative, le citazioni discutibili ci sono.

Lo stroncatore inesistente

Indicandole e discutendole con scrupolosa, rispettosa attenzione, i membri di una società letteraria (laddove ce n'è una) si rendono un reciproco servizio.

In Italia, invece, i libri che escono e che vengono normalmente recensiti in Supplementi Letterari solenni, corrispondenti — nella forma — a quello del *Times*, sono sempre perfetti. E i loro autori bravi, simpatici, interessanti; e in fondo, innocui: come gli ospiti di un ricevimento.

E quando qualcuno si permette (in questo giornale ce lo permettiamo, qualche volta) non dico di stroncare, ma di strapazzare o di criticare severamente un nuovo saggio o un nuovo romanzo, apriti cielo! Perché l'ha fatto? Quale interesse politico-economico-edi-

toriale, interno ed internazionale, segue adesso *la Repubblica*? Con chi sta? Chi c'è dietro?

Sicché abbiamo a disposizione due ipotesi, e due soltanto (tutt'al più due e mezzo) per spiegare il fenomeno italiano.

A differenza dei volumi scritti dai professori di Oxford o di Cambridge, i libri prodotti dagli autori italiani (comprese le biografie di Eliogabalo o di Napoleone scritte in sei settimane) non contengono un solo errore. Sono perfetti.

Oppure: perfetti non sono, ma nessuno ne nota e segnala le imperfezioni, perché una «società letteraria» da noi non esiste.

O ancora (in via subordinata): perché una «società letteraria» esiste anche da noi; ma non è molto seria.