



laboratorio dell'immaginario  
issn 1826-6118

rivista elettronica  
[http://cav.unibg.it/elephant\\_castle](http://cav.unibg.it/elephant_castle)

**IL FRAMMENTO**  
a cura di Michela Gardini  
ottobre 2012

MARICA LOCATELLI PREDÀ

## John Keats: l'ansia scolpita negli *Elgin Marbles*

*Still it survives*

*Ruin'd, but in its ruin beautiful*

William Haygarth, *Greece: A Poem*

### Introduzione

Gran parte degli autori romantici ebbe un profondo interesse per l'arte, ma nessuno quanto Keats. I suoi contemporanei Wordsworth e Coleridge trovarono l'oggetto della propria poesia nella contemplazione della natura, mentre Keats sviluppò l'interesse per la natura attraverso la mediazione dell'arte. La sua produzione è ampiamente composta da rappresentazioni di rappresentazioni, meditazioni, sperimentazioni sull'incompiuto, sulla rovina, sul frammento. Abbiamo spesso la sensazione che Keats – come sottolinea Grant Scott – ci conduca a “vagare in un museo, seguendo una guida particolarmente eloquente e fine”. Ci troviamo di fronte a ciocche di capelli, libri di poesia, gemme, quadri, urne e archi che prendono vita attraverso l'ekphrasis keatsiana, tropo di musei e gallerie d'arte per eccellenza. La poesia romantica di Keats, intrisa di nostalgia per un passato che si conserva attraverso gli archivi della memoria culturale, caratterizzata dall'ansia del narrare il frammento, si rivela in “On Seeing the Elgin Marbles”. In questo sonetto il poeta esprime come la trasformazione di un tradizionale impulso ekphrastico di narrare l'opera d'arte si tramuti nel desiderio struggente di narrare il proprio modo di guardare l'opera d'arte stessa. Gran parte della critica riguardante “On Seeing the

Elgin Marbles" separa il sonetto sia dal contesto storico che da altri scritti sulla scultura e l'arte. Lo scritto di Keats non è infatti mai stato messo in relazione al dibattito culturale generato dall'arrivo degli Elgin Marbles in Gran Bretagna, né è stato inserito nel genere specifico della poesia ekphrastica. L'intento del mio saggio è quello di ricollocare il sonetto nell'ambito dell'iniziale indifferenza, seguita invece poi da grande entusiasmo con cui vennero accolti i "marbles". Si tenterà di offrire così una rivalutazione della ricezione estetica contemporanea al fascino frammentario di quelle rovine, mostrando come il sonetto sia una meditazione sulla mortalità della forma estetica, in opposizione diretta all'idea rinascimentale di poesia e arte, intese come monumenti eterni. Emerge l'ansia di Keats a proposito della debole natura della fama, del decadimento delle forme, della eternità negata alla poesia e all'arte.

Una larga parte della critica relativa a "On Seeing the Elgin Marbles" tende a separare nettamente il sonetto di Keats tanto dal contesto storico in cui prese forma, quanto dalla produzione di altri poemi e poesie sulla scultura e sulla pittura degli *Annals of the Fine Arts*. Il componimento è sempre stato analizzato di per sé, o comunque nell'ambito della produzione poetica keatsiana: infatti la critica ha frequentemente analizzato il sonetto nei termini dello sviluppo della sensibilità estetica dell'autore (cfr: Bate, Bush, Gittings, Hirst, Murray), o come un'isolata, dolorosa confessione di inadeguatezza personale (cfr: Fitzgerald, Crisman, Griffith). L'opera non è mai stata messa in relazione diretta con il dibattito culturale generato dall'esposizione degli Elgin Marbles a Londra, né con la discussa possibilità di acquistarli per esporli al British Museum in modo permanente. Inoltre, essa non è mai stata considerata poesia ekphrastica, genere cui realmente appartiene, né messa a confronto con altri scritti su statue e opere d'arte che circolavano sui giornali e sulle riviste dell'epoca. Risulta interessante considerare il sonetto come una risposta all'iniziale indifferenza e sconcerto seguite da entusiasmo con cui vennero accolti i "marbles" a Londra al fine di meglio apprezzarne la profondità e unicità dei contenuti e dello stile e prestare attenzione alla collocazione che esso ha

negli *Annals*, posizionandosi come caso emblematico del genere ekphrastico nel linguaggio, nella logica e nei tropi caratteristici.

Gli Elgin Marbles arrivarono a Londra nel 1801 e furono sorprendentemente accolti con iniziale indifferenza al punto che vennero collezionati a casa di Lord Elgin, in attesa del suo ritorno e di un cambiamento nei gusti e nella percezione estetica nazionale. I marmi di Elgin vennero poi esibiti privatamente sei anni dopo, nel giugno 1807: l'artista Ozias Humphry narra che "c'era senza dubbio qualcosa di grandioso nei marmi, e senza dubbio un alto livello scultoreo, ma nell'insieme si trattava di una massa di rovine". (Grieg ed. 1925: 46, traduzione mia), Sir George Beaumont scrive che "i frammenti mutilati portati da Lord Elgin da Atene dovrebbero essere restaurati poiché al momento essi provocano nel



Fig. 1: *The Parthenon Marbles*. East Pediment. British Museum. London.

pubblico più disgusto che piacere” (72, traduzione mia), Nollekens ammette di non trovare “alcunché di bello in essi” (145, traduzione mia) e Farington stesso, autore della raccolta, ricorda che nonostante “l’alto livello dell’Arte” lasciò ben presto, e freddamente, l’esposizione. Il più noto commento negativo sui marmi di Elgin arrivò però da Lord Byron che all’interno di *English Bards and Scotch Reviewers* critica aspramente l’opera, il cui valore è sminuito a causa delle pessime condizioni in cui si trovano le statue. [Fig. 1] Fu certamente questa serie di reazioni a portare Benjamin Haydon a scrivere nel proprio diario: “Ritornai a casa dopo aver visto gli Elgin Marbles con la malinconia nel cuore. Quasi desidererei che li avessero i francesi; noi non meritiamo tali produzioni. Essi sono là, coperti dalla polvere, e grondanti di umidità”. (Pope W.P. 1960: 439, traduzione mia). Siamo esattamente 16 anni prima che i marmi venissero esposti in modo permanente al British Museum: come sottolinea Grant Scott, è come se i Marbles fossero arrivati a Londra prima del tempo o comunque prima che la loro tipologia di bellezza estetica potesse essere giustamente apprezzata (Scott 1994: 47). Quando vennero finalmente esibiti, come nota Jacob Rothenberg, si trattò di un’occasione che rappresentò una nuova era nel gusto britannico: l’accettazione dei “marbles” “cambiò la funzione sociale delle antichità rare da decorativa a educativa, e da privata a pubblica” (Rothenberg 1977: 7, traduzione mia). La loro ascesa incoraggiò anche uno spostamento lento, ma evidente, dalla conoscenza e cultura neoclassica verso “un nuovo rispetto per la santità e inviolabilità degli originali” (445, traduzione mia) e per le rovine e i frammenti in generale. Fu nel febbraio e marzo 1816 che il Select Committee of the House of Commons riconobbe ufficialmente il valore degli Elgin Marbles, chiamando a raccolta i pittori e gli scultori più influenti del tempo tra cui Benjamin West, Thomas Lawrence e John Flaxman. Di conseguenza, dall’indifferenza e dallo sconcerto, si passò alla più profonda ammirazione, ad un consenso crescente, al riconoscimento dei “marbles” come “le migliori opere mai scoperte”, sempre più spesso paragonate ad Apollo Belvedere, Ercole Farnese o Laocoonte. La statua di Dioniso (o Teseo o Ercole) rappresenta, come notò Hayden, un esem-



Fig. 2: Dionysus. East Pediment. British Museum. London.

pio di perfetta simmetria, di equilibrio tra azione e reazione, un’esperienza assimilabile ad una rivelazione [Fig. 2] che “fa battere il cuore”. (Pope 1960: ed. 289). Viene a cadere il canone di bellezza ideale, ispirata ai canoni di perfezione e armonia riconducibili al classicismo dal momento che nel Romanticismo – come sottolinea Marcello Pagnini (Pagnini 1986: 15) – la concezione dell’arte si omologa con quella del creato organicisticamente concepito. L’arte imita allora la Natura in quanto essa offre manifestazioni particolari, possibilità di crescita, sviluppo, creazione. Essa imita infatti il flusso creativo che sottende la vita del mondo: si tratta di un’imitazione, in simbiosi con soggetto e oggetto, che passa attraverso i sensi e coglie i misteri del creato, attingendo all’essenza dell’essere. Il processo d’ispirazione fantastica si modella sul processo stesso della conoscenza neo-mistica: in entrambi i casi esso è irrazionale, emotivo, intimo, personale. Il poeta, o l’artista, non esprime ciò che tutti sanno, ma si fa portatore di Verità, verità che gli uomini comuni non possono conoscere, divenendo visionario, “a man

speaking to men", profeta dell'umanità. La sua opera non si ispira a nessuna norma prestabilita, anzi, si ribella a tutte le regole, e fa ricorso a figure poetiche non come ad un ausilio esterno, ornamentale, ma come a strumenti conoscitivi delle misteriose profondità dell'Uomo e della Natura. Gli Elgin Marbles stessi vengono recepiti nel Romanticismo inglese, contro gli standard di eccellenza del diciottesimo secolo rappresentati da Payne Knight e ripresi poi nei Townley Marbles, come un nuovo modello di bellezza emblematico del Sublime romantico, fonte d'ispirazione e d'ansia, generatori di sentimenti contrastanti. Il giudizio estremamente positivo riguardo ai marmi viene rinforzato ulteriormente dalla visita di Canova e dalla successiva lettera scritta e inviata a Lord Elgin in cui lo scultore italiano chiede espressamente che non venga apportata alcuna forma di restauro ai marmi, nell'attitudine del *laissez-faire* estetico, poiché è la stessa condizione di opera d'arte in rovina e in stato di frammentarietà a conferirle accezioni di bellezza e di sublime. Nel contesto di tali giudizi a proposito dei 'marbles', è piuttosto intuitivo immaginare come un giovane poeta che si apprestava a vederli per la prima volta potesse rimanerne intimidito, turbato, colto da ansietà. È nel marzo del 1817 che John Keats si reca con Haydon a vedere i celebri marmi del Partenone esposti al British Museum. La vista di queste opere di classica perfezione desterà grande impressione nel poeta inglese che, come sappiamo, le farà diventare protagoniste di alcune delle opere più suggestive della sua poesia. Il peso dei commenti di accademici, letterati e artisti che già avevano ammirato i marmi esposti, unitamente all'entusiasmo dell'amico Hayden, crearono in Keats, assai curioso di vederli dal vivo, una forte aspettativa: il poeta inglese si apprestò alla visita al British Museum pensando all'idealizzata magnitudine dei 'marbles' con un forte senso d'ansia, domandandosi come potessero essere queste opere greche, se la loro realizzazione potesse essere confrontata con altre sculture, o addirittura superata, e se esse fossero davvero esempio di genialità (Scott 1994: 51).

È particolarmente interessante riflettere sull'eterogeneità dei commenti e dei giudizi espressi a proposito degli Elgin Marbles. Per

quanto riguarda il dibattito culturale generato dall'arrivo dei marmi del Partenone a Londra, notiamo da un lato Knight e la scuola di Farington che disprezzano l'opera proprio a causa delle condizioni in cui si trova, dall'altro una ricezione che trascende i confini dei canoni estetici classici, collocando la bellezza dei 'marbles' nell'ambito del sublime romantico legato in questo caso a concetti di eleganza, purezza e grandiosità delle forme, qualità che generalmente non si associano a opere del frammento, ma che certo rimandano ad una nostalgica ricreazione dell'antica Grecia. Si tratta di osservazioni che echeggiano da *The Champion* fino a *Examiner* alludendo all'organica completezza e armonia che contraddistinguono l'immediata impressione che possiamo avere delle statue. Risulta particolarmente interessante un commento apparso su *House of Commons Report* in cui l'autore, anonimo, ricorda come a contraddistinguere la prima visita sia lo sconcerto, sentimento che già svanisce la volta successiva, mentre attraverso una più costante esamina di questi modelli caratterizzati da purezza di gusto e accuratezza estrema, l'immaginazione riesce a supplire i danni del tempo. Al contrario, Humphry, Beaumont e Byron, come già accennato, si dichiarano disgustati da statue che restituiscono agli occhi nient'altro che masse di frammenti e rovine. Come sottolinea Pagnini, è possibile sospendere l'esperienza della 'rovina' e concentrarsi invece sulle virtuosità dell'opera che ancora sono evidenti, oppure ricostruire con l'immaginazione i frammenti mancanti vivendo l'esperienza sublime dell'incompletezza, del mistero, del dubbio (193).

"On Seeing the Elgin Marbles" di Keats si colloca allora come forza mediatrice tra i due punti di vista predominanti, perché i marmi sono 'wonders' e 'shadow of a magnitude'. La testimonianza keatsiana si colloca nella riconciliazione tra le due posizioni offrendo un'esperienza specifica di ambivalenza in cui il poeta ci conduce alla percezione estetica del fascino frammentario delle rovine. Il sonetto si colloca come una meditazione sulla mortalità della forma estetica, in opposizione diretta all'idea rinascimentale, e in particolare shakespeariana, di poesia e arte, intese come monumenti

eterni. Tale consapevolezza fa scaturire l'ansia di Keats a proposito della debole natura della fama, del decadimento delle forme, dell'eternità negata alla poesia e all'arte. Un altro elemento che senza dubbio aggravò l'ansia del poeta fu l'idea che gli Elgin Marbles diventassero tesori nazionali, fonte d'ispirazione per giovani, poeti, pittori e scultori. La glossa conclusiva del *Select Committee*, ripresa poi da Keats negli *Annals*, presenta i 'marbles' come modelli e luoghi che enfatizzano il loro spirito cinetico: "Gli artisti, catturati dalla novità, attratti dalla loro bellezza, innamorati della perfezione di tesori nuovamente scoperti, verranno ispirati dallo spirito genuino dell'antica eccellenza. Questo, e questo solo, è il giusto metodo per studiare gli Elgin Marbles" (Elmes 1817: 314, traduzione mia). Atteggiamento analogo era espresso nei *Gentleman's Magazine* del 1816 che definiscono i "marbles" come "le più nobili rovine dell'Antichità". È interessante ricordare come lo stesso approccio sia condiviso anche da Felicia Hemans verso la fine del poema *Modern Greece* del 1816: la credenza dell'autrice che i marmi di Elgin potessero trasmettere il proprio genio ai giovani inglesi dell'epoca riflette la speranza che gli stessi membri della Royal Academy riponevano nei giovani studenti di quel tempo. La reazione di Keats fu però ben diversa: allo sconfinato entusiasmo patriottico dei suoi coetanei e connazionali il giovane poeta risponde provando un sentimento di inadeguatezza e di ansia. Come sottolinea Martin Aske nel suo studio *Keats and Hellenism* la visione dei marmi di Elgin rappresenta una presenza opprimente che il poeta sente di dover esorcizzare dalla propria immaginazione (Aske 1985: 2). I marmi, nella loro frammentarietà, nel loro stato di rovina, fanno sentire Keats debole, inadeguato e indolente, contrariamente alla reazione dominante caratterizzata da sensazioni di onnipotenza, grandezza e ispirazione artistica. Keats non idealizza l'esperienza vissuta, ma sente la necessità di esprimere come la trasformazione di un tradizionale impulso ekphrastico di narrare l'opera d'arte si tramuti nel desiderio struggente di narrare il proprio modo di guardare l'opera d'arte stessa. Inizialmente la vista dei marmi portò Keats al silenzio più assoluto (Haydon 1960:2), seguito poi da una sensazione di profondo dolore che si traduce



Fig. 3: *Horsemen*. West Frieze. British Museum. London.

nell'ispirazione per "On Seeing the Elgin Marbles", sospeso tra descrizione delle forme artistiche e consapevolezza della mortalità della forma estetica e della fama. Lo natura ispiratrice dei marmi si contrappone alla frammentarietà delle statue [Figg. 2-3]: il sonetto keatsiano affronta il tema del decadimento delle forme legato alla fragilità del mezzo artistico stesso. Come sottolinea Scott, Keats propone una sequenza temporale attraverso una linea narrativa che evoca l'immagine squisitamente romantica del sole che tramonta sul mare: il progredire del sonetto verso le ultime ore del giorno è in grado di trasformare il 'dolore vertiginoso' provato dal poeta nell'esperienza del Sublime. Il fascino dei marmi è inestricabilmente legato non solo al dibattito nato nel momento in cui essi vennero esposti per la prima volta a Londra, ma anche alla percezione del tempo che fugge e all'ansia da esso generata. Analogamente a "Ode on a Grecian Urn" il paradigma della temporalità è oscillante e, come rileva Carla Locatelli:

si oppone al paradigma temporale non più mitico, ma vitalistico dello svolgimento, che appunto viene allontanato nel momento della creazione artistica, ma che viene reintrodotta nel momento della fruizio-

ne. Davanti all'oggetto artistico esso riconosce la sua diversità, la sua lontananza: c'è quindi una profonda ragione all'opporsi paradigmatico di "ever" e "still" come momenti di una dimensione "mitica" e momenti di una dimensione "umana" (Locatelli 1981: 127).

La grandiosità greca lascia spazio allo scorrere del tempo così come il sole, visto riflesso in un'onda e poi sul mare, diventa una fugace ombra della sua brillantezza nell'istante in cui tramonta, tuffandosi nell'acqua. L'intero sonetto traccia l'arco di un solo giorno, dall'alba all'oscurità, nell'ansia crescente del tempo che scorre e non ritorna più, della mortalità, del decadimento delle forme, dell'eternità negata all'arte e alla poesia. Nel rompere le relazioni sintattiche e la linea poetica, Keats non solo confonde volutamente tempo e spazio, ma mette in atto il processo di decadimento del linguaggio attraverso il sistema di metafore e immagini del sonetto, analogamente a "After Dark Vapors" scritto poche settimane prima, in cui la morte del poeta è preceduta da allusioni all'autunno, alla sera e alla sabbia che scorre nella clessidra. Il tema della morte si inserisce nello sviluppo tematico-narrativo anche in un'altra ode keatsiana, "Ode to Autumn", inteso come fuga dal dolore, processo di continuazione di quella completezza portata dall'autunno e poi caricata di paura e di risonanze negative. La scrittura keatsiana, come sottolinea Carla Locatelli, è "tutta romantica" proprio perché lacerata, divisa e ciononostante capace di essere tensionale, divisa tra l'artificio, la consapevolezza del mezzo linguistico, l'urgenza del sentire e l'illusione di parteciparlo nella parola" (Locatelli 1981: 103). Nel sonetto dedicato agli Elgin Marbles il poeta rompe le tradizionali barriere tra soggetto e oggetto e intreccia il proprio disorientamento, la propria percezione vertiginosa, il proprio stato d'ansia con l'aspetto frammentario dei marmi. Osservatore e oggetto dell'osservazione, percepito e colui che percepisce si fondono in un'unica "ombra di magnitudine" in cui il poeta e i marmi convergono: l'uno nella propria irruente giovinezza, nel proprio talento crescente, nella speranza – illusa – di lunga vita; gli altri nella grandiosità evanescente, nel genio decadente, nella nostalgia dell'antica Grecia. Attraverso associazioni personali, sensazioni e memorie, la risposta keatsiana è fortemente soggettiva, in-

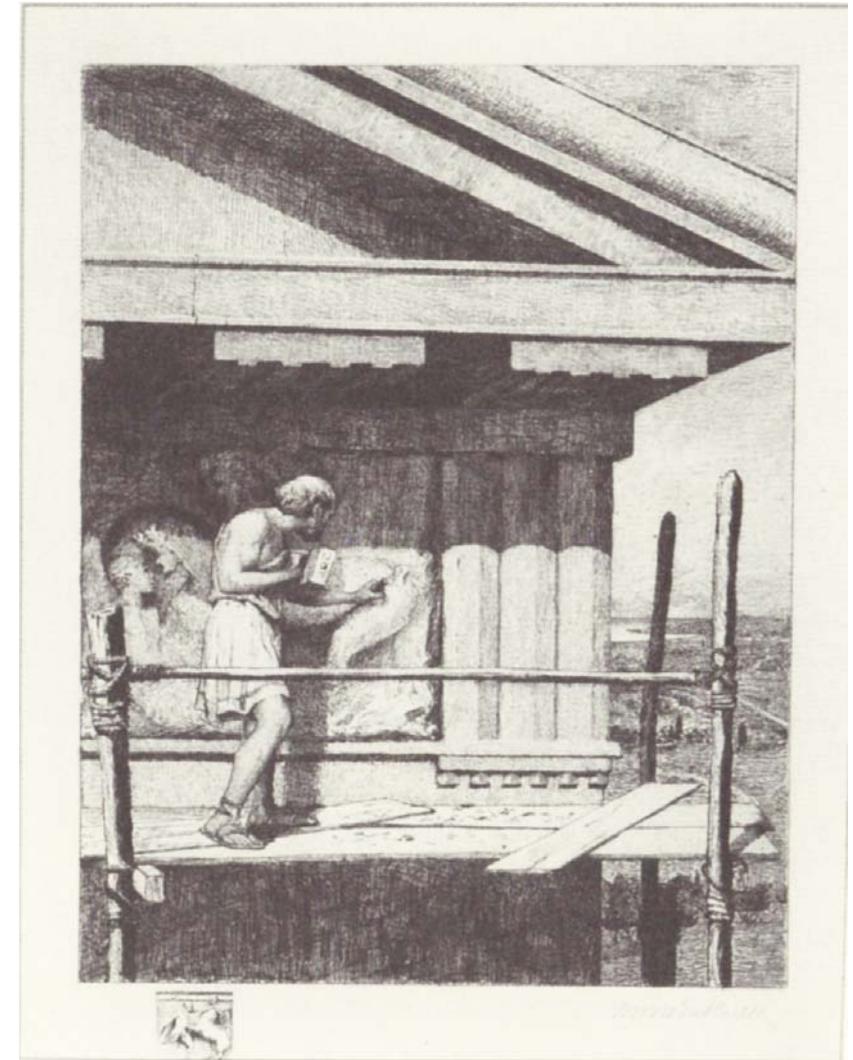


Fig. 4: William H.W. Bicknell. *Phidias at Work on the Parthenon*. Florence Tonner Memorial Collection, Muhlenberg College, Pennsylvania.

tima, a tratti imperscrutabile al punto che le immagini del sonetto appaiono frammentarie almeno quanto i marmi del Partenone [Fig. 4]. Il sonetto si pone di conseguenza come una complessa rivalutazione della risposta estetica contemporanea (romantica) agli

Elgin Marbles nella consapevolezza che nessun apprezzamento della grandiosità dei marmi li potrà mai riportare all'iniziale perfezione, che la forma estetica è mortale, in opposizione diretta alla concezione rinascimentale di poesia e arte, intese come monumenti eterni. La meditazione keatsiana sulla mortalità dell'arte si colloca allora in forte contrasto con la credenza shakespeariana e rinascimentale in cui il sonetto è un monumento supremo e immortale. L'ansia di Keats si estende anche alla natura precaria della fama, al decadimento che inevitabilmente non potrà non permeare qualsiasi forma d'arte, decadimento che rende ogni grandiosità classica nient'altro che un frammento, sublime nella sua rovina.

### Bibliografia primaria

KEATS J., *On Seeing the Elgin Marbles*, in Jack Stillingier (1982), *Complete Poems*, Harvard University Press, Harvard.

### Bibliografia secondaria

- AGOSTI S. (1972), *Il testo poetico*, Feltrinelli, Milano.
- ASKE M. (1985), *Keats and Hellenism: An Essay*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BARNARD J. (1987), *John Keats*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BATE W.J. (1979), *John Keats*, Harvard University Press, Harvard.
- BRYSON N. (1983), *Vision and Painting: the Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven.
- BUSH D. (1960), *Modern Essays in Criticism*, Garland Publishing, New York.
- CURRAN S. (1993), *The Cambridge Companion to British Romanticism*, Cambridge University Press, Cambridge.
- DICKSTEIN M. (1971), *Keats and his Poetry: A Study in Development*, Chicago University Press, Chicago.

- DODD W.N. (1971), "Ode to a Nightingale" and "On a Grecian Urn": two principles of organization' in *Lingua e stile*, Carocci, Roma.
- ELIOT T.S. (1974), *L'uso della poesia e l'uso della critica*, Feltrinelli, Milano.
- ELMES J. (1817), *The Annals of the Fine Arts*, Hurst-Robinson, London.
- EVERT W. (1965), *Aesthetic and Myth in the Poetry of Keats*, Princeton University Press, Princeton.
- GOSLEE N. (1985), *Uriel's Eye: Miltonic Stationing and Statuary in Blake, Keats and Shelley*, University of Alabama Press, Alabama.
- GRIEG J. ed. (1925), *The Farington Diary*, Hutchinson, London.
- HAYDON B.J. (1960), *The Diary of Benjamin Robert Haydon*, Ed. Willard B. Pope, Harvard UP, Cambridge Mass.
- JACK I. (1967), *Keats and the Mirror of Art*, Oxford University Press, Oxford.
- KRIEGER M. (1967), "Ekphrasis and the Still Movement of Poetry; or Laokoon Revisited" in *The Poet as Critic*, ed. F.McDowell, Northwestern University Press, Evanston.
- LEECH G. (1969), *A Linguistic Guide to English Poetry*, Oxford University Press, Oxford.
- LOCATELLI C. (1981), *Le poetiche romantiche inglesi. Pratiche del testo poetico*, Patron Editore, Bologna.
- LOMBARDO A. (1961), *La poesia di John Keats*, Feltrinelli, Milano.
- MAC LEISH A. (1960), *Poetry and Experience*, Cambridge University Press, Cambridge.
- PAGNINI M. (1986), *Il Romanticismo*, Il Mulino, Bologna.
- POPE W.P. ed. (1960), *The Diary of Benjamin Haydon*, Harvard UP, Cambridge.
- PRAZ M. (1970), *Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts*, Princeton University Press, Princeton.
- ROTHENBERG J. (1977), "Descensus ad Terram": *The Acquisition and Reception of the Elgin Marbles*, Garland Publishing, New York.

- SCOTT G.F. (1994), *The Sculpted Word*, University Press of England, London and Hanover.
- SLOTE B. (1958), *Keats and the Dramatic Principle*, University of Nebraska Press, Lincoln.
- SPITZER L. (1962), *Essays on English and American Literature*, Princeton University Press, Princeton.
- ST.CLAIR W. (1967), *Lord Elgin and the Marbles*, Oxford University Press, London.
- STILLINGER J. (1982), *Complete Poems*, Harvard University Press, Harvard.
- VENDLER H. (1983), *The Odes of John Keats*, Harvard University Press, Cambridge Mass.
- WASSERMAN E. (1967), *The Finer Tone: Keats's Major Poems*, John Hopkins University Press, Baltimore.
- WATTS C. (1985), *A Preface to Keats*, Longman, London.
- WIGOD J. (1972), 'The Darkening Chamber: The Growth of Tragic Consciousness in Keats', in *Salzburg Studies in English Literature*, ed. James Hogg, Salzburg.
- WOLFSON S.J. (1986), *The Questioning Presence: Wordsworth, Keats and the Interrogative Mode in Romantic Poetry*, Cornell University Press, Ithaca-New York.