

l'equivoco di partenza. Styron fa parlare Nat in pubblico con le cadenze negre, e in un inglese spezzato e asintattico; in privato, Nat acquista pienamente la propria identificazione e si esprime secondo stili che si inseriscono quasi automaticamente nel filone sostenuto e rigonfio dell'oratoria sudista di matrice faulkneriana. E volendo trascurare le frequenti irruzioni di puro e semplice *kitsch* — che spiegano, tra l'altro, la prontezza di Hollywood nel garantirsi i diritti cinematografici del libro — alle quali in precedenza Styron era andato non di rado soggetto, lo scontro tra lo stile nobile e la ricostruzione della parlata popolare ribadiscono i termini dell'esperimento archeologico tentato dallo scrittore, e il paternalismo cui accennavamo in precedenza. Si aggiunga l'inserzione di tutta una parte dedicata agli amori di Nat con una donna bianca, fin troppo trasparentemente emblematica ma non ancorata mai al significato appunto simbolico ed esemplare — l'unico legittimo — che Styron e ancor più Genovese le attribuiscono. Ci arrestiamo invece ad abbandonare decadenti, al ricorso del tutto gratuito e furbescamente rattenuto al sesso che in non pochi passaggi — pensiamo alle prime pagine della terza parte — rammentano le più corrive concessioni di un Tennessee Williams, e dove il vaniloquio di impronta post faulkneriana sfiora il ridicolo del cattivo sottoprodotto («... le mie mani nere già lacerando quella lucida seta cangiante...», «... la donna continuava a piangere tra le mani, vedevo la sua nuca liscia, bianca come una ninfea, e altrettanto tenera e vulnerabile...»). Siamo qui alle

cartoline illustrate a colori dei candidi edifici neoclassici del Sud antebellum, come si usa dire da quelle parti riferendosi al periodo che precedette la guerra civile. Giova riandare al puntualissimo saggio di Ralph Ellison in *Shadow and Act*, laddove si afferma che i negri della narrativa americana sono non delle immagini ma dei falsi e delle contraffazioni, e si aggiunge con estrema penetrazione che introducendo simili *clichés* lo scrittore bianco « si prepara emotivamente a sostenere un ruolo sociale », o meglio ancora a celebrare « un rituale simbolico ». Nel caso di Styron si tratta di un rituale di espiazione; anch'egli, come scriveva Ellison nel suo saggio, si comporta non dissimilmente dal membro di una tribù o di un clan che danza nel gruppo dei suoi compagni, così sublimando un processo simbolico e psicologico di liberazione.

Il fallimento dell'ultimo libro di Styron, curiosamente e significativamente lodato dai recensori per la nobiltà dell'assunto e la risolutezza dell'impegno, riporta a un contesto storico, sociale e culturale che abbiamo tentato di delineare sulla scorta di una serie di documenti interni. La barriera di incomprensione rimane, nel senso che l'integrazione del negro si configura volenti o nolenti secondo schemi di sudditanza. Ma il tentativo di Styron tradisce lo stato di saturazione e di ossificazione di un linguaggio ormai riproduttivo e rinsecchito, a conferma della nostra convinzione che la crisi della cultura del Sud non può trovare in se stessa alcuna via d'uscita.

CLAUDIO GORLIER

ARTI FIGURATIVE

Biennale di Venezia e contestazione

Come è nata la contestazione alla Biennale? Il suo vero punto di partenza si è avuto dopo l'occupazione, da parte di studenti, architetti, artisti e intellettuali, della Triennale di Milano e dunque per estensione di programma, automaticamente. Que-

sta è stata la prima mossa che ha ingenerato degli equivoci. La contestazione alla Triennale milanese, infatti, era motivata dal riconoscimento che la categoria degli architetti, di cui la Triennale è espressione, aveva svolto un ruolo troppo compiacente di mediazione col potere politico, economico e industriale. Si è constatato che le nostre città forse

avrebbero potuto essere uguali, ma non peggiori senza l'opera dell'architetto, dei suoi schematismi e della sua retorica. Gli artisti hanno preso atto che l'invito a collaborare con gli architetti, che è stato il miraggio offerto da tutta una cultura, quando c'è stato, ed è il caso della Triennale, ha finito col rivelare un carattere di strumentalizzazione, come invito a rientrare nelle alternative poste dal consumo, ad allearsi per benefici comuni. La contestazione della Triennale, a cui ha contribuito anche una parte degli architetti, ha avuto un aspetto di esame di coscienza e comunque ha chiarito una impasse, anche ideologica, dell'architettura.

Aveva senso proporre agli artisti un analogo esame di coscienza, muovere analoghe accuse? Secondo noi non lo aveva e non perché l'artista sia di investitura divina, ma perché è sua capacità il non identificarsi con la struttura sociale. Senza questa capacità, di cui il lavoro artistico è la verifica continua, e ha questo senso proprio di liberazione per chi lo compie prima che essere diretto ad altri, senza questa capacità non si può parlare di artista, ma di pittore o scultore, ossia di membri riconosciuti di una categoria, da un lato culturale, dall'altro sindacale. Non si è artisti perché si è bravi pittori o bravi scultori, ma perché nella pittura e nella scultura si esercitano i problemi della libertà creatrice. In questo senso la Biennale, sempre nell'ambito di una istituzione, che cioè tende a controllare i valori, a determinare gerarchie, ecc., non è stato un luogo di reazione. In quanto istituzione culturale è ovvio che è un organismo continuamente da contraddire, ma in quanto accoglie degli artisti accoglie dei rivoluzionari. Cioè una umanità che si presenta sempre come pericolosa all'ordine stabilito della società e che la società, tramite le istituzioni, cerca di assorbire in parte per i suoi stessi dinamismi, in parte di neutralizzare. Dunque una contestazione alle istituzioni non può non trovare disponibili gli artisti, ma che sia chiaro in che senso essa viene fatta. La contestazione alla Biennale, invece, è stata condotta sostanzialmente per motivi diversi e ha accumulato ambiguità su ambiguità. Essa ha condensato lo scontento di una larga parte di pittori e scultori

che, rimasti esclusi dalla Biennale veneziana, tentavano un rilancio su una presunta apertura culturale. In effetti non esistono artisti validi esclusi dalla Biennale poiché, sia pur con inevitabili frange, ritardi, concessioni al clima del momento, essa ha rappresentato alternativamente tutti i movimenti di ricerca dell'arte moderna. Ma qualcuno ha sperato di vedervi accedere un domani gli esponenti di sottoprodotti: arte di protesta, proletaria, per tutti, ecc. Averli esclusi è pur stato un merito culturale della Biennale di Venezia di cui bisogna dar atto, perché i nomi dell'arte moderna sono quelli che sono stati fatti, quelli i testi su cui meditare, non per trovare il Michelangelo o il Raffaello di oggi, ma per capire qualcosa del nostro tempo e di una nostra condotta. Oltre agli esclusi, la contestazione alla Biennale ha raccolto personalità di un certo rilievo compromesse o nella Biennale stessa o in manovre di potere, che ambivano innanzitutto a rifarsi una verginità e a prendere le redini di un possibile « nuovo corso » dell'arte dopo la contestazione. E poi gli studenti, più precisamente gli studenti di Belle Arti a cui ancora si fa credere di stare facendo la preparazione per diventare artisti. Se gli artisti possono venir fuori da tutte le parti, e quindi anche dall'Accademia, è certo che dall'Accademia vengono fuori insegnanti, diplomati in una certa disciplina, e niente d'altro, così i problemi degli studenti dell'Accademia non hanno niente a che vedere con quelli degli artisti, ed è stato assurdo tentare di mischiarli. A questo si aggiungano politici, letterati, ideologi, gente che non si era mai occupata d'arte e che improvvisamente tentava di spiegare all'artista chi era e cosa doveva fare per non essere soggetto al sistema. Così si sono risentite vecchie, screditate tesi zdanoviste, insieme a molte proposizioni che ricordavano i tempi più chiusi dei blocchi intellettuali del dopoguerra.

Comunque, e indipendentemente dalle sorti della Biennale, possiamo conteggiare risultati positivi sul piano dell'esperienza fatta: gli artisti si sono accorti fino a che punto la loro opera e la loro stessa fisionomia siano poco a fuoco nella società, non diciamo in quella passiva, assente da tutti i problemi, ma tra gli elementi più vivi, tra i gio-

vani stessi. I giovani, dopo essere partiti con affermazioni provocatorie del tipo « A noi dell'arte non ci importa niente », nel senso di « l'arte è una mistificazione », sembrano passati piuttosto alla coscienza di che cosa sono stati privati da una società che ha per l'arte tanto rispetto apparente, ma che in realtà la sottrae a vaste categorie di persone.

Arte come privilegio, occuparsi d'arte come privilegio mentre l'artista, circondato dal privilegio, è in realtà tenuto in una zona marginale, come un intellettuale specializzato in certe operazioni tecniche e perciò poco accessibile ai non addetti ai lavori.

CARLA LONZI

TEATRO

Il malinteso

La storia de *Il malinteso* di Camus è già narrata in una paginetta de *L'Etranger*, quando Meursault racconta i primi tempi del carcere, il continuo bisogno di dormire, i ricordi e la storia di un fatto di cronaca letto e riletto in un vecchio foglio di giornale. « Un fatto di cronaca di cui mancava il principio ma che doveva essere avvenuto in Cecoslovacchia — scrive. — Un uomo era partito da un villaggio ceco per fare fortuna. Dopo venticinque anni, diventato ricco, era ritornato con la moglie e un bambino. Sua madre e sua sorella avevano un albergo nel suo villaggio natale. Per far loro una sorpresa egli aveva lasciato in un altro albergo la moglie e il bambino, poi era andato da sua madre che non l'aveva riconosciuto. Per scherzo aveva preso una camera. Aveva mostrato il denaro. La notte sua madre e sua sorella l'avevano assassinato a colpi di martello per derubarlo e avevano gettato il suo corpo nel fiume. Il mattino era venuta la moglie e senza saperlo aveva rivelato l'identità del viaggiatore. La madre si era impiccata, la sorella si era gettata in un pozzo ».

Così scarnito, il fatto si realizza come una tragedia. Il paese lontano, il senso di colpa per averlo lasciato, per essere stato per venticinque anni in esilio, il ricordo di immagini familiari alla sua infanzia, sono l'improponibile realtà che si vuole ritrovare, anche a costo della vita.

« Da una parte mi pareva inverosimile — dirà Meursault commentando il fatto di cronaca —

dall'altra era naturale. In ogni modo trovavo che il viaggiatore se l'era un po' meritato e che non si deve mai giocare ».

L'amarezza di questa riflessione è alla base de *Il malinteso*. Anche se crudele l'assunto, la verità è che nella vita non si può giocare, è una tragedia che si compie senza sotterfugi, visto che tutto è sul filo instabile di un precario equilibrio.

Camus non è totalmente « lo straniero » e il suo commento non coincide con la morale della commedia, ma il « malinteso » resta la cifra per entrare nello spirito di un teatro che è dell'indifferenza solo e in quanto l'indifferenza è costruita sulla base di convenzioni, di forme innaturali, di convinzioni esteriori.

L'ordine innaturale che presiede la nostra esistenza è retto su un precario attorcigliarsi di fili, di sottili trame che avvolgono le nostre debolezze, le nostre prudenze, i nostri slanci e le nostre virtù. Basta alterare le componenti e tutto precipita nella notte dei secoli, ritorna il nostro vivere civile alla tragedia della barbarie. In questo senso può giustificarsi il richiamo al nazismo, e ai suoi simboli effettuato dal regista Rossati: in antefatto, all'inizio del dramma, il regista fa ascoltare la voce martellante ed isterica di Hitler; ma non la sostituzione dell'indifferenza, sottolineata dall'ambigua possibilità che madre e sorella per un momento abbiano riconosciuto figlio e fratello nel personaggio del viaggiatore, all'equivoco.

In questa dimensione *Il malinteso* di Camus perde la sua carica drammatica, sfrangia il suo sapore cru-