

## LETTERATURA AMERICANA

### Barth, Mailer e la discussione sul romanzo

Nel 1851, in una memorabile lettera indirizzata a Hawthorne, Herman Melville metteva a nudo — stupendamente ricorrendo alla rabbia e all'ironia — la condizione dello scrittore americano costretto a subire le leggi dell'industria culturale, la maledizione del danaro (« dollars damn me... »). Ciò che egli sentiva di dover scrivere, e che voleva scrivere, sembrava proibito, e non rendeva (« it will not pay »); d'altronde, aggiungeva perentoriamente Melville, « scrivere nell'altro modo io non posso ». Pure, dal rifiuto di Melville nasceva paradossalmente la tensione tragica della sua opera, la capacità di pervenire a simboli non ipotecati dalle verità contingenti: per rammentare uno dei vertici, il « preferirei di no » di *Bartleby*. Una realtà ostile ma descrivibile, concretamente innercata persino sulle sue contraddizioni e sulle sue ambiguità, consentiva allo scrittore una *querelle* con il mondo, con l'individuo, con Dio, ma non con il mezzo di cui egli si serviva, a patto che egli non scendesse a compromessi. Le strutture, fossero esse ideologiche od espressive, erano alla portata di chi sapesse coscientemente e coerentemente servirsene, preparato a non attendersi alcuna pratica remunerazione. E il discorso, in una età più instabile, valeva ancora per Henry James: anche qui soccorre il rimando a una lettera diretta a Henry Adams, ove apprendiamo che, al fondo dell'abisso, si trova pure una forma di salvezza, cioè il coltivare i propri interessi, il reagire creativamente, prerogativa concessa allo « strano mostro, l'artista », al suo perseguimento di conclusioni non effimere (« obstinate finality »), alla sua « sensibilità inesauribile ».

La situazione della narrativa negli Stati Uniti oggi presenta un quadro simmetrico e capovolto rispetto a quella che emerge dalle testimonianze preziose di Melville e di James; in questo senso, un antecedente probante potrebbe essere isolato nella disintegrazione, dinamica ma irrimediabile, dell'ultimo Mark Twain, dello scrittore, cioè, a

suo modo più aperto verso il futuro, e non incline a profittare di una tradizione che affondava le sue radici in un suolo nutrito di linfe disperate, arricchitesi nel tempo ma a loro modo privilegiate. In sostanza, mentre le dicotomie della società americana si acquiscono e si frammentano, il linguaggio della tribù acquista una liquidità senza precedenti e tende a sfuggire dalle mani dello scrittore, costretto a cercare di continuo soluzioni che comportano una componente o di rischiosa immedesimazione, o di precaria evasione, o, ancora — ma ricadiamo forse nella seconda categoria — di rifugio nel grottesco, nella parodia, nel gioco, ironico o eversivo poco importa. Né pare sufficiente, per lo scrittore americano, l'aprirsi di aree operative esse pure rapidamente esplorate e saturate, anche se ignote o assunte in termini indiretti cento anni or sono, prima fra tutte quella del sesso (John Updike, come abbiamo osservato di recente in altra sede, ci diceva nel corso di una conversazione che gli americani si ispirano a Dio e a Freud).

Testimonianze che corroborino la nostra tesi non mancano negli ultimi anni. Esse vanno dai vagabondaggi galattici di Burroughs al montaggio *pop* di Barthelme; dalla commedia nera di Purdy alla deformazione surreale di Pynchon. Per restare alla cronaca di questi mesi, ecco *Myra Breckinridge* di Gore Vidal, un *pamphlet* raffinato e urbano, ma anche deliberatamente giocato, sul mito del sesso in quanto potere, una satira elegante e allusiva che contiene un vero arsenale di materiali del romanzo erotico abilmente devitalizzati e — si sarebbe tentati di dire — inventariati; oppure *Portnoy's Complaint* di Philip Roth, anche qui satira di ambiente e di costume illuminata da una serie di lievitanti invenzioni verbali di matrice *jiddish*, ma libro in certo senso a posteriori, superbamente costruito e quasi ostentatamente disimpegnato. Al di là della moda e delle sue dubbie motivazioni, si finisce per comprendere la ragione intima della fortuna degli scrittori negri, costretti proprio da loro essere *altro* o *fuori* a scegliere con risolutezza la strada più libera e aperta, a livello di proble-

matica e a livello di linguaggio, onde la novità e l'autenticità di un libro quale *Soul on Ice* di Eldridge Cleaver (apparso, come *Myra*, anche in italiano, *Anima in ghiaccio*, edito da Rizzoli).

Limitiamo, comunque, il nostro campo d'osservazione a due scrittori noti almeno in parte in Italia, e che riproducono nel loro lavoro e nelle loro professioni di fede una bipolarità tipica della narrativa americana in questo delicato periodo. Entrambi hanno raggiunto una fase insieme critica e indicativa non soltanto per se stessi, ma per la congiuntura letteraria e i suoi sviluppi ultimi, consentendo dunque di trarre qualche conclusione per il presente e di tentare qualche ipotesi per il futuro. Ci riferiamo a John Barth e a Norman Mailer.

John Barth, nato nel 1930, professore universitario, rimane a nostro avviso essenzialmente l'autore di *The Sot-Weed Factor*, pubblicato negli Stati Uniti nel 1960 e da noi nel 1968, col titolo *Il coltivatore del Maryland* (editore Rizzoli) nella traduzione di Luciano Bianciardi, probabilmente l'esempio più singolare di una versione che, pur restando fedele all'originale, comporta un'operazione rilevante di originale riscrittura in italiano. Ma poniamo mente alla traiettoria di Barth, che va da due romanzi anteriori a questo (*The Floating Opera*, tr. italiana *L'opera galleggiante*, edito da Longanesi; e *End of the Road*, tr. italiana *Fine della strada*, edito da Rizzoli, rispettivamente del 1956 e del 1958), a *Giles Goat-Boy*, del 1966, fino al curioso *Lost in the Funhouse* (1968), che introduce alla nuova maniera, più accentuatamente sperimentale e in certo senso *pop*, a differenza dei due libri precedenti, vere e proprie favole allegoriche costellate di digressioni di impronta caratteristicamente settecentesca.

I primi due romanzi di Barth si potevano considerare ancora delle storie borghesi, pur se percorse da una problematica di estrazione abbastanza chiaramente esistenzialistica: tanto per intenderci, la risultante del Camus del *Mythe de Sisyphe* e del Sartre della *Nausée* (il fatto che in una intervista Barth abbia disconosciuto queste fonti conta sino a un certo punto e rientra nella strategia dello scrittore). Il protagonista-narratore perdeva in

pratica la dimensione realistica per diventare uno stereotipo ben individuato, vittima ben conscia di un estraniamento attentamente indagato dall'interno, eroe delle certezze perdute, secondo l'attacco ormai proverbiale di *Fine della strada*: «In un certo senso io sono Jacob Horner». Ma la scelta sulla quale si regge *Il coltivatore del Maryland*, un romanzo che contiene già nel titolo una intraducibile espressione gergale (*The Sot-Weed Factor* significa, grosso modo, «il venditore ambulante di tabacco»), pone a fuoco una possibile alternativa per il romanzo, vale a dire il rinnegamento non soltanto di un approccio realistico anche se mediato, e la fuga a ritroso nel tempo. Ripudiata la scena contemporanea, così confusa e mistificatrice, la *actuality* di cui ha parlato in più di una occasione lo stesso Barth, l'autore si trasferisce nel Maryland della fine Seicento sulle orme di un poeta eroicomico, con il deliberato proposito di ribaltarvi istanze che la prospettiva rende meno precarie.

Così, Barth affronta e tenta di risolvere le questioni di fondo cui accennavamo prima, vale a dire la instabilità e l'ossessivo movimento del paesaggio umano, dei rapporti sociali dell'America odierna con il permanente scacco che infliggono allo scrittore, e la infrenabile metamorfosi del linguaggio, che scompiglia le carte, che impedisce al gesto e al segno di solidificarsi, che ricaccia nella zona neutra del dizionario e della ricostruzione archeologica lo stilema non strettamente letterario. Ci ritroviamo alla alternativa Melville (e in misura minore Hawthorne)-Mark Twain, con un ben più alto margine di insidie. Il fallimento del recupero dialettale popolare nella narrativa americana del secondo Ottocento stava proprio qui, nella rapidità con cui il vernacolo si consumava e perdeva dunque di espressività. Scrivendo *Huckleberry Finn*, Mark Twain doveva rassegnarsi a un lavoro archeologico: se, infatti, l'intonazione americana non mutava, il linguaggio cui egli ricorreva era in larga misura scomparso da almeno vent'anni. E non a caso, dopo *Huck*, egli abbandonò risolutamente il vernacolo riutilizzandolo solo per determinate e limitate equazioni qualificanti, proprio come aveva fatto Melville, il cui serbatoio

principale restava la Bibbia o la tragedia elisabetiana. Gli umoristi e gli scrittori popolari dell'Ottocento americano non si ristampano per la loro illeggibilità e incomprensibilità: di essi Hemingway salvò appunto l'intonazione, inserita in un tessuto letterario che risentiva dell'insegnamento di Gertrude Stein e di Joyce, mentre Faulkner finì per ripercorrere proprio l'itinerario di Melville.

Sennonché l'equivoco di Barth, in un romanzo pure significativo e per molti versi importante quale *Il coltivatore del Maryland*, si annida nella fondazione stessa del tentativo: solido per l'impianto, articolato nelle strutture, esteso nello sviluppo complessivo, il libro si sostiene su un faticoso compromesso. Nell'ampia intervista cui accennavamo prima, pubblicata nei « Wisconsin Studies in Contemporary Literature » (VI, 1, 1965), Barth mostrò insofferenza nei confronti della narrativa americana degli ultimi decenni, giudicandola non senza ragione incapace di reggere il confronto con la « lega » di Kafka, Joyce e Mann; anzi, avanzò in questo senso ampie riserve anche a proposito di Hemingway e di Faulkner. Di più: egli ammetteva filiazioni che lo sospingevano verso alcuni grandi classici, in particolare Cervantes e Rabelais, e in misura minore Fielding e Sterne. Ma lo scrittore evitava di affrontare il problema chiave, e cioè la motivazione globale del suo ricupero di un filone fecondatore della tradizione narrativa, l'ancoraggio ideologico e speculativo. Per Melville, i grandi modelli del passato contavano direttamente, i loro esiti entravano in circolo per simbiosi, come esperienze contemporanee, senza fratture; per un romanziere degli anni Sessanta il dialogo non può che attuarsi in perdita, e sfociare dunque nella parodia, nel travestimento, assai più che nell'ironia, categoria fondamentale del romanzo contemporaneo secondo le teorie di un Northrop Frye. Difatti, l'ironia di Sterne, o meglio di Swift (e naturalmente di Melville e di Hawthorne) non si svuota mai della costante tragica, la quale ultima necessità di pietre di paragone non effimere né accidentali. Barth travasa invece nel picaresco e nell'eroicomico i suoi fragili tropi esistenziali, la sua metafisica del precario quotidiano: « L'uomo (insomma) grazie sia al Burlin-

game sia alle sue naturali disposizioni, era stordito dalla bellezza del possibile; abbacinato, levava le mani a scelta, e come un goffo relitto galleggiava semicontento sulla marea del caso ». Questo lo spazio vuoto nel quale navigano i personaggi del *Coltivatore del Maryland*. La sconsecrazione del mito lascia posto alla smorfia.

Il pregio maggiore del *Coltivatore* non si trova tanto nel linguaggio, che per quanto percorso di una straordinaria capacità di manipolazione e di accumulazione e scomposizione prismatica tradisce uno sforzo prevalentemente intellettuale, l'esercizio avvedutissimo, raffinato e nell'insieme divertente di un capriccioso accademico. In una direzione simile Balzac aveva attinto ben altri risultati nei *Contes Drolatiques*. Meno ancora persuade l'innesto di problematiche contemporanee piuttosto usurate sul corpo del romanzo sei-settecentesco, che non resiste a una verifica nelle giunture meno superficiali. L'importanza e l'unicità del *Coltivatore* risiede a nostro avviso nello scardinamento delle strutture caratteriologiche, delle rivendicazioni vitalistiche mai del tutto scomparse della narrativa americana, delle sue propensioni agonistiche, presenti, tanto per fare un caso macroscopico, in uno scrittore apparentemente eversivo come Henry Miller. In altre parole, la dissacrazione della storia e del concetto di *decorum* dell'individuo, la distruzione degli ultimi pertinaci tabù, a livello di letteratura *highbrow* o di letteratura popolare, viene consumata in Barth con una totale coerenza. Nel *Coltivatore* non si definisce soltanto l'altra faccia dell'America, spogliata dei miti compiacentemente sedimentati o surrettiziamente costruiti, ma, in parallelo, si mette a nudo la dubbia caratura del metallo sul quale l'immagine di quei miti è stata fieramente incisa. È come se un attore tragico, la culmine di una scena madre, rimanesse sul palcoscenico in mutande e calzini, e gli si scoprisse il fisico di un vecchio bolso, con i bitorzoli e le vene varicose. Nulla di fondamentalmente nuovo, s'intende. L'umorismo escrementizio o scatologico (termine familiare per gli studiosi anglosassoni) di cui Barth fa uso efficace rammenta senza ombra di dubbio Swift, e naturalmente le formulazioni di Norman O. Brown sulla liberazione dell'eeros.

Così muoiono gli dei di Hemingway e di Faulkner: varrebbe la pena di tentare un raffronto tra la tensione epica dell'*Orso* faulkneriano e la scena dell'uccisione del nobile animale — per mezzo di un bastone infilato nell'orifizio anale — nel *Coltivatore* di Barth.

La liquidazione degli idoli non si realizza in Barth nel nome di alcuna alternativa di valori, neppure negativi, onde il limite e l'irripetibilità, anche linguistica, del *Coltivatore*. In seguito, una allegoria moderna, acuta e divertente ma dai meccanismi scoperti — *Giles Goat-Boy* — e le ingegnose fantasticherie, le disincantate variazioni di *Lost in the Funhouse* (titolo alquanto emblematico, con l'accento sul trovarsi sperduto o perso in un baraccone di parco di divertimenti, costellato di specchi deformanti) inducono a pensare che egli prosegua il suo difficile cammino sulla corda tesa del saltimbanco.

La ribollente contraddittorietà del momento, la *actuality* negata da Barth, continua ad attirare Norman Mailer il quale, di poco più anziano (è nato nel 1923), e rispetto a lui più vigorosamente militante al punto da sostenere spesso la parte pubblica del mattatore e dell'istrione, ha alle spalle un curriculum iniziato presto e con fortuna nel 1948, quando apparve *The Naked and the Dead* (edito in Italia da Mondadori col titolo *Il nudo e il morto*). Dopo un periodo di parziale eclissi, punteggiato di libri tutti stimolanti ma per motivi diversi di limitata efficacia, Mailer ha letteralmente ripreso a bombardare il lettore. Del 1968 è *The Armies of the Night* (quasi subito tradotto in Italia, edito ancora da Mondadori, *Le armate della notte*); lo aveva preceduto, nel '67, *Why Are We in Vietnam?* (traduzione italiana *Perché siamo nel Vietnam?*, Mondadori, 1968); lo ha seguito, alla fine del '68, *Miami and the Siege of Chicago* (traduzione italiana *Miami e l'assedio di Chicago*, Mondadori, 1969).

Il fatto che Mailer si inserisca nella corrente maestra della narrativa *roughneck*, aspra, violenta e irriverente, non implica per lui un ritorno al realismo in senso stretto. Neppure *Il nudo e il*

*morto*, in pratica, si poteva lecitamente definire realista altro che nella scorza, pervaso di simboli e di allusioni qual era, e scandito da una visione (l'isola-microcosmo) ovviamente allegorica. Ma una serie di ingredienti realistici sussisteva, e Mailer provvide a una messa a punto in una intervista-confessione inclusa in *Advertisements for Myself*, una delle autobiografie intellettuali davvero provocanti e franche del dopoguerra, pubblicata giusto dieci anni or sono. In quelle pagine Mailer riaffermava un poco romanticamente la funzione dell'artista ribelle e si proclamava in termini generici ma risoluti anarchico e marxista, con qualche incursione assai personale nel campo *beat*.

*Perché siamo nel Vietnam?* inizia una fase per molti impreveduta nella carriera di Mailer, segnando una tappa di transizione quanto mai illuminante. Libro, se si ricorre a un metro suggerito dal debito distacco professionale, fallito, ma libro necessario e forse indispensabile, il nuovo romanzo di Mailer riconduce davvero a un grado zero, non solo del linguaggio narrativo, ma soprattutto di questo. Jack Richardson, recensendo Mailer nella «New York Review of Books» (*The Aesthetics of Norman Mailer*, XIII, 9, 1968), ha parlato molto appropriatamente di una «*Walpurgisnacht* semantica». *Perché siamo nel Vietnam?* si configura infatti come un tentativo faustiano di rimettere in discussione il linguaggio partendo dall'unità più elementare, e non a grumi, con tutti i residui narcisistici di dannunziano bello scrivere propri di Miller. Qualcosa del genere era stato tentato da Nathanael West attorno ai cruciali anni Quaranta, ma senza giungere a una scomposizione così integrale. Posto che le parole stanno perdendo senso in quanto la realtà stessa appare adulterata, lo scrittore si sente libero di disperderne e di ridisporre gli atomi in tutto il loro peso, affinché il linguaggio, nutrito degli stilemi dell'uso comune ma non schiavo di alcuna fissità semantica o sintattica, si avvii per un cammino nuovo, la cui libertà oggettivizza la ribellione — o la non accettazione — conservando una sua specifica densità, sottraendosi alla manipolazione. Tutto ciò non discende da un capriccio, dalla occasionale civetteria o dal gioco

intellettuale caro al Joyce di *Finnegans Wake*; al contrario, acquista la forza di un atto rivoluzionario. Mailer riprende nell'unico modo possibile il tentativo dei narratori popolari del secondo Ottocento, specie di quelli propensi a un *humour* ribaldo (il che spiega, in un contesto per nulla erotico, l'insistenza reiterata sulla locuzione che il filisteo definirebbe oscena), non lasciandosi intrappolare dal culto del pittoresco, giacché sul materiale popolare lavora, piegandolo alle proprie necessità creative. La costante *roughneck* si riallaccia dunque all'asprezza di un linguaggio senza tabù, spogliandosi però di ogni sudditanza all'oggetto e alla situazione intesi realisticamente, visto che il linguaggio, appunto, modifica ad ogni istante la realtà.

Nessuna meraviglia, allora, che Mailer scriva un libro di transizione, e in più cifrato per lo stesso lettore americano, spesso costretto a uno sforzo di ricostruzione e di collegamenti. La sua è prosa intraducibile. Se n'è reso ben conto il traduttore italiano, Attilio Veraldi, il quale sembra aver tentato nelle prime pagine di star dietro all'originale, proseguendo poi, senza speranza, per conto suo, e non si saprebbe davvero rimproverarlo. Il criterio dell'intelligibilità non può peraltro incidere per uno scrittore che, per tornare ai rilievi di Richardson, si è impegnato nell'allargare i territori del linguaggio narrativo, imponendo al lettore e agli altri scrittori di seguirlo. Altrettanto si dica per le strutture del libro, fortemente ellittiche e frutto di sovrapposizioni a prima vista alogiche. Il *safari* in Alaska che ne costituisce il nucleo, la selvaggia caccia all'orso che riprende, ma non parodisticamente come in Barth, un motivo persistente nella narrativa americana — dal modulo epico di Melville e di Faulkner in quelle che Leo Marx ha chiamato «fantasie di caccia» a quello popolare degli umoristi, di Thorpe o di Mark Twain — funziona da reagente e da specchio. Persiste un confronto generazionale, secondo un perverso rito di iniziazione: i giovani, a cominciare dal personaggio narratore D. J. (con la sua pluralità di significati, «Disc Jockey», stregone della comunicazione di massa; per inversione «Juvenile Delinquent», inteso nel senso di gio-

vane confusamente *révolté*; «Dr. Jeckyll» rispetto a un altro personaggio «Hyde» per una scontata dicotomia), si cimentano in una Alaska remota dal loro luogo di origine e di vita quotidiana, il Texas, nella ricerca crudele della preda. I parametri morali dei genitori petrolieri, *élite* della classe dirigente americana che forse proprio nel Texas, a Dallas, ha ucciso il suo orso, si scontrano con quelli dei figli, ma non al punto da provocare un rovesciamento. Il Vietnam del titolo conta probabilmente come indicazione implicita: anche laggiù, infatti, si tratterà di condurre innanzi la caccia, imposta dall'imperativo della loro politica di potere.

Si delinea allora l'ambiguità generale che pervade tutta l'opera di Mailer, a dispetto delle sue professioni di fede anarchiche, e che lo distanzia dall'impassibile approccio di Barth. La violenza, la crudeltà e il compiacimento rituale di *Perché siamo nel Vietnam?* rientrano di pieno diritto tra gli idoli dei quali Barth si è sbarazzato riducendoli a manichini per un incruento tiro al bersaglio. Mailer li colloca viceversa in piena luce. Non intende dissacrarli, ma esorcizzarli, in un dialogo concitato con ombre non meno urgenti dei fantasmi puritani di Hawthorne. I suoi personaggi, peraltro, devono praticare le consuetudini che vorrebbero esorcizzare. A somiglianza del Natty Bumppo di Cooper, tocca loro di uccidere per una fatale meccanica degli eventi, e la loro innocenza ne resterà pericolosamente compromessa. Pure, non esiste scelta: ecco restituita una tensione tragica peculiarmente americana, una morale inesorabile e bifronte.

Insomma, l'anarchico Mailer, che nelle *Armate della notte*, mescolandosi di malavoglia a una manifestazione di protesta contro la guerra in Vietnam dinnanzi al Pentagono, a Washington, tiene a distinguersi dai pacifisti perché manca in loro la partecipazione a una sorta di necessaria e persino ferina celebrazione della rivolta, e quindi della violenza rovesciata, crede a modo suo nel «sogno americano». La shakespeariana immagine che chiude il libro, dell'America «un tempo una bellezza di ineguagliato splendore, oggi una bellezza con una pelle da lebbroso», le cui terribili doglie preparano un parto misterioso — «il più orrendo

totalitarismo»?; «un mondo nuovo, tenero e coraggioso, saggio e ribelle»? — riconduce l'ebreo Mailer, figlio di immigrati europei e cresciuto a Brooklyn, nell'alveo della grande tradizione americana. «Dio si contorce nei suoi vincoli... Liberiamoci dalla nostra maledizione». L'ipotesi metafisica e religiosa riprende corpo, e del resto lo stesso Mailer ha insistito in alcune risolte dichiarazioni a chiamare in causa Dio, un Dio presente e attivo che presiede alla nascita del «mondo nuovo», e al quale l'anarchico ribelle guarda come al supremo alleato. Non certo, conviene aggiungere, il Dio catechistico e annoiato di *Coppie* di Updike, così sconsolantemente canonico.

Le armate della notte e Miami e l'assedio di Chicago ripropongono la questione degli strumenti narrativi. La favola e l'invenzione, elementi di base in *Perché siamo nel Vietnam?*, scompaiono, per lasciar posto alla cronaca. Ma hanno sbagliato i recensori che si sono fissati su una categoria di narrativa-reportage. La cronaca di Mailer, ove lo scrittore diventa personaggio protetto dal diaframma della terza persona, non ha nulla a che fare con il giornalismo. Da un lato, specie nelle *Armate della notte*, Mailer ci prospetta una genesi del romanzo, un romanzo aperto e da farsi, o che si fa; dall'altro, egli scrive in effetti un'autobiografia che persino nei momenti di più dilagante soggettivismo cattura un'immagine sottratta all'episodio, alla prevaricazione dell'io individuale. La *actuality* procura il punto di partenza, addirittura

il pretesto per i drammatici annali di Mailer. Siamo, tanto per intenderci, sulla via di Franklin o di Henry Adams; il fatto privato, l'accadimento, introducono l'immagine di un momento esemplare, la ideale sezione aurea. Non a caso, del resto, nella cultura della Nuova Inghilterra si era attribuita allo storico la preminenza sul narratore, su chi operava con materiale di fantasia. E il narratore che, da una finestra dell'albergo di Chicago, assiste all'esplosione di violenza della polizia contro gli *hippies* protestatari durante la convenzione democratica del '68, come se la sua missione fosse quella di scrutare la battaglia per scriverne la storia, che è anche la sua, sembra apparentarsi con i severi *scriptores*, con Parkman, con Prescott, con Adams, della Harvard ottocentesca, salvo a ributtarsi più tardi nella mischia.

L'istrione Mailer, quando tocca a lui di farsi avanti, porta una maschera ben più universale dello scettico osservatore di Barth; il buffone reca addosso una tormentosa ricerca di verità. Rispetto all'angoscia di Melville costretto a predicare nel deserto, lo scrittore può permettersi ormai di produrre libri che «rendono», ma sconta il suo privilegio, se accetta di non piegarsi al compromesso, con altrettanta solitudine morale, con la sofferenza legata al compito non agevole né consolante di porre interrogativi inquietanti, di scommettere su un futuro impenetrabile.

CLAUDIO GORLIER

## ARTI FIGURATIVE

### Il realismo magico di Franz Radziwill

Man mano che i documenti, cioè le opere, escono da quell'oscuro esilio cui i fatti, la storia, le distruzioni e l'ignoranza li avevano per tanti anni condannati, e si affacciano, con quella violenza e passione che vivevano in loro compresse e ignorate fin dalla nascita, all'orizzonte della nostra distorta e presuntuosa cultura figurativa,

sempre più ci si rende conto che i quindici anni di arte tedesca compresi tra la fine della guerra e l'avvento del nazismo, formano un nodo fondamentale nella storia artistica del secolo e soprattutto dan vita a un episodio di arte realistica tra i più ricchi, vari e profondi che si conoscano.

Quando Emilio Bertoni ordinò, nello scorso anno, la prima mostra della «Nuova Oggettività» alla Galleria del Levante e scrisse in catalogo il primo saggio italiano sull'argomento, si capì