

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 diligente 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

subito che fatti così straordinari e così sconosciuti erano destinati a mutare molti valori costituiti o almeno a renderli vacillanti. Ora la stessa Galleria è passata all'indagine particolare, cioè sulle persone, di quel movimento e comincia con Franz Radziwill.

Un artista così distante da Otto Dix da sembrargli quasi opposto, mentre l'«oggettività» diventa la sostanza, simile in entrambi, sulla quale è costruito il loro mondo: due poli della stessa grande regione. Si dice Otto Dix perché è stato finora il più conosciuto rappresentante di quel realismo; Radziwill ne fa vedere un altro lato, con altrettanta potenza e poesia. Quanto dal primo la realtà era data nella immediatezza della sua più viscerale e dura presenza, così dal secondo è raggiunta attraverso il suo mistero; partiti entrambi da una decisa opposizione all'espressionismo, Dix aveva imboccato la via di Grünewald e di Durer, Radziwill di Altdorfer e dei romantici. Ma consenzienti entrambi alla frase stupenda di Friedrich che « non c'è forma pura che per l'uomo o il pittore volgari »; impuri entrambi, ma in modo tanto diverso.

Rifacendosi a Friedrich, non soltanto nelle parole, Radziwill coglieva dell'esperienza romantica, oltre che l'espressione più grande, anche il punto in cui si realizzava l'antinomia tra l'infinità e la magia del contenuto da un lato e la circoscrizione e la realtà della forma dall'altro. Trovava cioè le radici per quello che è stato chiamato il suo «realismo magico». Giustissima formula, che nel senso contrastante dei due termini si addice a tutta una vasta zona della «Nuova Oggettività» di cui Radziwill appare il rappresentante più profondo, e il più poetico.

Radziwill è fin dall'inizio immerso nella realtà: le esperienze della guerra e del dopoguerra, il fallimento dell'espressionismo, tutto l'ambiente che lo circonda ve lo indirizzavano senza possibilità di equivoci; ma quella realtà che per Dix, e Grosz, e Schlichter è tutta intessuta di umane decadenze e corruzioni, di conflitti e dolori e miserie sociali, per Radziwill è soprattutto ricca di «segnali», che indicano lo stesso umano patire, ma in modo misterioso. Così Radziwill

attua e compone una nuova antinomia: tra una «oggettività» che riproduce plasticamente il reale in tutta la ricchezza e precisione dei suoi materiali e in tutta la quotidianità e modestia dei suoi oggetti (Roh aveva scritto fin dal 1925 che quanto prima era accettato come «ovvio» diveniva, per i nuovi pittori, un problema), e un «naturalismo» che appare subito di sostanza particolare cioè, per stare ai termini, «magica»; un naturalismo angosciato da un brulicare sotterraneo, di luce livida e folgorata, di ora crepuscolare, di attese drammatiche. All'interno di questa unione Radziwill introduce i «segnali»: appaiono improvvisi nel cielo, un filo spinato, un fiore, un aeroplano, una nuvola viola, una girandola, un angelo; o sulla terra, una mela, un'ombra, un paio d'ali o un uomo vestito di nero. Perché, come dice Proust, «l'existence n'a guère d'intérêt que dans les journées où la poussière des réalités est mêlée de sable magique». Ma pur dentro una simile dimensione, e qui sta la sua grandezza, il mondo di Radziwill non ha niente a che fare col Surrealismo. Radziwill entra nella realtà per metterne in mostra i lati irrazionali, fantastici; i surrealisti invece superano la realtà per inventare un irrazionalismo meta-reale, simbolico, soprattutto razionalizzato; ma l'irrazionalismo di Radziwill è realizzato.

Altri artisti della «Nuova Oggettività» si trovano in una posizione analoga e la loro opera ha punti di contatto con la sua: anche Herbert Böttger lancia luci improvvise e violente sui paesaggi notturni facendone emergere le case, gli alberi, gli oggetti in una consistenza dura e visionaria; anche Gustav Wunderwald descrive i muri, le insegne, lo scenario squallido della città; anche Carl Grossberg fa rilucere di un nitore irrealle le macchine, i metalli, le strutture del paesaggio industriale. Ma Radziwill immerge tutti questi elementi in composizioni fantasiose, profonde e tragiche che toccano il punto più sensibile di vasti drammi umani. Ecco allora che una sera in una stanza, con gli oggetti semplici, usuali, un po' volgari, diventa la rappresentazione profondissima di un evento misterioso, ambiguo, sconfinato e comune come il cuore dell'uomo;

non l'evento universale, archetipico o astratto, buono per tutti, della poetica espressionista, ma particolare, nel tempo e nello spazio, di una donna, di una vita, di una giornata (nell'opera « La sera o Claudia »); ecco il « Paesaggio con canale », tutto gremito di luci verdi e viola fermate in un attimo di oscura attesa, di lontano e livido orizzonte tempestoso, dove solo le acque nere accennano un lento transito, ogni cosa stremata, fremente, illuminata di misteriosa poesia; ecco la « Caduta mortale di Karl Buchstatters », profondità buia e uguale del cielo notturno contro cui la luce fissa il volo dell'aeroplano-segnaletto-morte, sopra l'apparizione silenziosa di un paesaggio, case alberi steccati pali, sbiancato da un lampo abbagliante.

Lo spazio psicologico nell'opera di Francese

Franco Francese ha riunito in una mostra alla Galleria Bergamini di Milano un folto numero di esemplari del suo lavoro di trent'anni, dal 1939 al 1968: fogli, non quadri, cioè disegni, acquerelli, pastelli e tempere, non pittura. Un impegno marginale, poteva sembrare, la documentazione di pensieri incompiuti, appena formulati e paralleli alle opere maggiori. Invece la mostra è apparsa subito ricca di grande significato, anzitutto perché queste opere appaiono completamente autonome, chiuse in se stesse; in esse l'immagine viene a depositarsi nella sua più esauriente formulazione, il suo stretto rapporto con la tecnica ne testimonia ogni volta la necessità.

Ecco quindi una storia poetica di Francese, svolta nella varietà dei suoi momenti: tante immagini diverse, una vicina all'altra, ciascuna completata nella sua pienezza e diversità di significato, ma unite tutte dalla somiglianza del processo di sviluppo che le ha portate ad essere immagini; anche diversi svelamenti della realtà, diversi modi di dimostrarne le « figure » profonde, nascoste, ma tutti però dentro lo stesso rapporto fra soggetto e oggetto.

Questa situazione complessa di ogni opera nel contesto di tutta la serie fa pensare, al di là di ogni possibile rapporto culturale e formale, a Klee: allo stesso modo infatti le sue opere si attuano nella diversità e si uniscono poi in una unica grande idea del mondo.

L'azione che Francese compie sulla realtà è dunque quella di svelarla, cioè, etimologicamente, di toglierle il velo della forma esteriore, dell'oggettività: appaiono allora le forme interne, oscure, ricche di ambigue dimensioni, fissate in un volto insolito e di continuo cambiato. Egli stesso lo riconosce in una dichiarazione riportata da De Micheli nel bel saggio pubblicato in occasione della mostra: « per un pittore non ha senso conoscere la realtà; ha senso solo prospettarla, rigenerarla, o rivelarla, se si vuole; tentare la consistenza delle immagini è insomma come tentare la consistenza stessa del mondo »; oltre che svelare la realtà quindi rigenerarla, cioè ricrearla dopo averla distrutta in se stessi coll'assimilazione, farla rigermogliare dalla sua morte. Per questo il realismo di Francese è così « moderno », così dentro alle situazioni in cui l'uomo di oggi si trova a vivere drammaticamente il suo rapporto con il mondo.

C'è uno spazio nell'opera di Francese, oltre l'usuale spazio plastico, non facile da definire o da descrivere; è uno spazio psicologico nel quale si attua l'essenza della vita espressiva, come il segno della persona artistica, il nucleo attorno al quale si sviluppa ogni opera, l'invariabilità primaria che dà origine alla varietà di ogni opera.

È in questo spazio che dobbiamo cercare di muoverci se vogliamo capire la novità e la diversità del suo lavoro nei confronti dell'area culturale in cui è cresciuto e si è mosso; questo spazio si apre nel punto in cui avviene la fusione tra soggetto e oggetto, in cui si attua la violenza dell'unione e uno scambio reciproco di elementi. Così nella nuova zona che si è creata avviene una vera fondazione d'immagine, e la « figura » che la abita, che ne indica lo spessore e l'ambiguità, il rimando continuo a un significato più profondo, è il risultato di elementi diversi, dati psicologici, situazioni instabili, stati complessi