



Dieci anni or sono, il 21 maggio 1973, si spegneva Carlo Emilio Gadda, a ottant'anni quasi compiuti. Il tempo trascorso non ha fatto — malgrado taluni tentativi di relegare la figura nell'alto — che porre in risalto il suo ruolo nella letteratura italiana nel nostro secolo, che lo pone, accanto a Svevo e a Pirandello, a pieno diritto in un alto orizzonte europeo.

Più di recente l'attenzione verso lo scrittore sembra essersi opportunamente ravvivata, con la raccolta di suoi scritti sparsi e la pubblicazione di un gruppo di lettere agli amici milanesi e dell'abozzo inedito del « Racconto italiano di ignoto del novecento ». Ed è in gran parte merito di Dante Isella questa « ripresa gaddiana ».

Non può dirsi, tuttavia, che Gadda abbia ancora conosciuto — particolarmente tra le più giovani leve di lettori — quel particolare momento di interesse che ha caratterizzato, per un certo tempo, personalità come quelle di Elio Vittorini o di Cesare Pavese. Ragioni biografiche, certo, contano: quanto Gadda fosse schivo, come i letterati di una notorietà più vasta, sono aspetti che appartengono alla cronaca. Ma vi è forse di più, ed è proprio questo « di più », che costituisce elemento di riflessione. Sta di fatto che in Gadda, ad una visione severa, e in certo senso aristocraticamente etica della vita, si accompagnò sempre una sprezzo di fondo per ogni lusinga sentimentale, per ogni addolcimento della realtà esistenziale, per ogni rifugio — ed è questo, forse, il maggior tratto distintivo rispetto agli scrittori citati — nel mito: progressivo o regressivo che fosse.

Scrittore senza illusioni e senza lusinghe, Gadda non è accessibile ad una lettura d'impeto, appassionata, come spesso sono le letture scolastiche; al contrario, il suo rifiuto di ogni risposta rassicurante, sia sul piano dell'interiorità che su quello del sociale, implica una coscienza acuta della realtà, una certa caratterizzata da implicazioni intellettuali: si potrebbe persino dire « scientifiche ». E a questo punto il suo retroterra di studi tecnici e filosofici ha un peso che non è trascurabile. Credo sia possibile inserire, a partire da queste sommarie notazioni, lo specifico interesse di Gadda per la lingua. Egli operò, come scrittore, in una

fase, purtroppo tutt'altro che conclusa, di omologazione, di degrado, di semplificazione dell'italiano: se è lecito dirlo con un paragone, al passaggio da una lingua « artigiana » a una lingua « industriale », seriale, interscambiabile, la lingua del « commercio », del marxiano « Verkehr ». O, se si preferisce, una lingua della quantità, a scapito, assai spesso, della qualità.

Contro questa lingua diminuita, impoverita, Gadda invocò il suo impegno di scrittore, per ampliare, orizzontalmente, con l'apporto di linguaggi tecnici e di mestiere, i confini, per approfondirla verticalmente restituendo alla luce i sottratti dattilattici, per arricchirla, infine, di nuove parole, dei neologismi e delle invenzioni d'autore.

Nella maniera che gli fu propria, egli si inserì perciò nel più vasto movimento europeo per il rinnovamento linguistico delle arti figurative e della stessa musica; ed è primariamente in quest'ottica — che è un'ottica ancor oggi relativamente colta — che il suo « modo di formare », può essere inteso a pieno, nella sua novità e ricchezza espressiva, persino, come è stato detto, « espressionista ».

Se espressionismo significa storicamente — in contrasto con l'impressionismo ottocentesco — la volontà di costruire un'immagine del mondo che privilegia l'interiorità dell'artista e faccia perciò violenza su ciò che si suppone sia il dato, è nella forzatura, sino alla violenza, della lingua che esso si manifesta pienamente in Gadda. Ciò avviene, del resto, in lui, con piena consapevolezza teorica. Le pagine della « Meditazione milanese », il suo saggio filosofico, ci offrono infatti le ragioni di tale scelta: la « realtà » è sempre labile, per la sua stessa infinità, e la si può soltanto aggredire per via di successive approssimazioni, senza illudersi di cogliere la parte della cultura — di cogliere l'« essenza ».

Ed è in ciò, altresì, da ricercarsi la ragione profonda del « non-finito », gaddiano, la mancanza di ogni certa conclusione nelle sue opere maggiori, « La cognizione del dolore » e « Quer pasticciaccio brutto di via Merulana ». Due romanzi che fanno entrambi non un peso che non è trascurabile, ma che del colpevole non ci danno il nome; giacché, per Gadda, il male è nelle cose, è costituito, sicché diviene in certo senso pleonastico attribuirlo



Carlo Emilio Gadda

Una sperimentazione linguistica forse unica nella letteratura italiana del Novecento, una satira feroce contro la guerra e il fascismo, eppure il nome dello scrittore lombardo morto dieci anni fa resta sconosciuto al grande pubblico. Proviamo a spiegarne il perché

Gadda, un «giallo» senza colpevole

La Biennale premia Antonioni

ROMA — A Michelangelo Antonioni è stato attribuito il Leone d'Oro della 40ª Mostra internazionale del cinema per il complesso della sua carriera. Lo ha deliberato il Consiglio direttivo della Biennale di Venezia, su proposta di Gian Luigi Rondi, direttore del settore cinema, approvando contemporaneamente una serie di manifestazioni dedicate ad Antonioni (una mostra e delle pubblicazioni) che avranno luogo in occasione della premiazione l'11 settembre prossimo.

ad un agente particolare. A guardar bene, anzi, è proprio questo il tema del suo libro forse più discusso e meno compreso — un libro sul quale occorrerà tornare con maggiore attenzione — « Eros e Priapo », la feroce satira del fascismo e di Mussolini che Gadda, non immune nel suo passato da talune simpatie, o illusioni, sul Regime, pubblicò, ultima opera di maggior mole, nel 1967.

Qui il « furor » di Gadda, se trova la più virulenta espressione nei confronti di Mussolini, si dilata tuttavia in un più generalizzato giudizio sulla passività e connivenza, « femminili », di tanta parte del popolo italiano. Raggiunge anzi forse — in lui che sulla prima guerra mondiale aveva testimoniato non solo nel « Diario di guerra e di prigionia », ma quasi in ogni suo scritto — l'acme della virulenza nelle pagine dedicate alla libidine bellicistica del fascismo, dietro cui coglie « la cupidità della guerra-buonaffare », in troppi valentuomini (del commercio, dell'industria, e simil gente; e rivenduglioli molti, « giacché da codesti usurieri è desiderata, la mala guerra per le forniture di pannilani e de le camiscie morte a' fanti, e dell'armi, e delle inservibili coltella che son l'otto milioni di baionette, e de' magri e sudici e ranci mangiarli in re' barattoli da disenteria e delle insanguinabili bende e de' tamponi da sangue e degli infiniti « articoli » che s'ittonano il sangue... ».

E tuttavia questa libidine guerrafondaia non ha unicamente fini utilitari; vi sono in essa almeno due altre componenti, una maschilista, viriloidale, fomentata, del resto, da una certa compiacenza femminile verso l'« eroe »; l'altra connessa invece con la pulsione di morte e di distruzione: esemplificata nel macabro simbolo del teschio scelto dalle squadre fasciste.

Perché sempre complessa, per Gadda, è la cagione delle cose, irto di difficoltà ogni discorso; ma sovrano, al momento giusto, la luce del giudizio che si vuole attico, ed è consapevole di esserlo. Anche in ciò Gadda si denota come scrittore espressionista; nella scoperta proiezione del suo interno, aspro, sentire, sul piano di un « principio e contraddittorio degli eventi », dei caratteri, delle stesse vicende storiche.

Mario Spinella



Sam Francis: «Senza titolo» (1980)

A Milano quaranta quadri di Sam Francis: un grande della scuola americana dell'espressionismo astratto, tra Pollock e Rothko

Il «maestro» dimenticato che viene dal Pacifico

MILANO — La luce e il colore, il ritmo del pieno e del vuoto, il sapiente sovrapporsi di ordine e disordine, rigore geometrico e intensa, libera vitalità caratterizzano la quarantina di opere che Sam Francis espone, sino al 15 giugno, sui tre piani dello Studio Marconi di Via Tadino 15 a Milano. Dopo troppi anni di assenza torna in Italia uno dei maggiori pittori americani del dopoguerra, noto e apprezzato in tutto il mondo, incredibilmente ignorato da noi, dov'è largamente sconosciuto. Sono esposti acrilici su tela e su carta, litografie, opere enormi di dimensioni murali e più accessibili pitture da cavalletto. Non è — né poteva esserlo — una vera e propria retrospettiva dell'artista californiano; sono opere degli ultimi dieci anni, con qualche utile confronto con quadri nati attorno alla metà degli anni Sessanta: quanto basta per entrare nell'universo figurativo di questo grandissimo pittore, subire il fascino di una « ricerca » e contraddirlo degli eventi, dei caratteri, delle stesse vicende storiche.

La musicalità, il puro ritmo visivo di Kandinsky e Klee furono, assieme ai classici dell'espressionismo e del surrealismo, una delle radici di quella scuola pittorica che si vuole impropriamente unificare sotto la denominazione di Espressionismo astratto: la prima irruzione della creatività americana sulla scena dell'avanguardia pittorica. A questa corrente, come rappresentante di una « seconda generazione », si è soliti allineare anche Sam Francis, nato a San Mateo in California nel 1923, di venti anni più giovane rispetto ad Arshile Gorky (il quale morì nel 1948, contemporaneamente all'apparire delle prime prove astratte del giovane Francis), di dieci anni rispetto a Jackson Pollock, col quale Francis venne preso a contatto, dopo essersi votato alla pittura nel 1943, durante la lunga convalescenza di una grave malattia alla spina dorsale.

E' stato detto che l'opera di Sam Francis costituisce, nei primi anni Cinquanta, un ponte tra l'America e l'Europa: tra la gestualità di Pollock, e la misura e il gusto cromatico europeo, assorbibile nel corso di un'importante permanenza a Parigi. Si può anche dire che Francis, o meglio, giustappose — le due opposte tendenze coesistenti all'interno dell'Espressionismo astratto — da un lato l'« horror vacui » di Pollock, coi suoi fitti, vibranti grovigli di filamenti, sgoccioli di colore, combustioni cromatiche; dall'altro le vuote campiture geometriche, tendenzialmente monocrome, di Rothko, Still, Newman, i quali portarono all'estrema conseguenza un'opposta tendenza all'« horror vacui »: sia pur con effetti che, a distanza di tempo, sembrano assumere carattere complementare e

intimamente affine rispetto a Pollock. Le due « anime » si unirono nella pittura di Sam Francis negli anni Cinquanta, dove le macchie di colore venivano fatte risaltare a contrasto con ampie superfici bianche, vibranti per un sottile lavoro di macchie, baffi, sbavature di colore. Al pieno continuo di Pollock, al nitore minimale della « Scuola del Pacifico », egli oppose una raffinata alteranza dei pieni e dei vuoti — una struttura chiara, gerarchica, in certa misura « classica » —, un sapiente gioco di brillanti accostamenti cromatici ricchissimi di colori della natura, un'energica ricerca formale; un'esaltazione, insomma, del valore tradizionale della pittura e in particolare del suo « scorcio » — recuperando il suo « scorcio » —, e tu non puoi interpretare il sogno della tela, scrisse Sam Francis nel 1957 — perché questo sogno è fatto, alla fine della ricerca sulla pittura, e tu non puoi interpretare il sogno della tela, dove nulla rimane se non la fenice impigliata nel mezzo del dolcissimo azzurro... ».

Attraverso i successi fatti dagli « White Paintings » degli anni parigini, alle successive stesure di forme organiche, come cellule ingrandite da un potente microscopio — recuperando forse i giovanili interessi botanici e medici —, alle forme geometriche ottenute con larghe campiture di colore, qua e là variate da misteriose accensioni infuocate, come un magma incandescente che, sotto la crosta fredda della superficie, cercava di uscire verso l'esterno (alcune di queste tele sono esposte, assieme alle recenti, allo Studio Marconi).

La giustapposizione di libertà e rigore, caso e necessità, magma e ghiaccio, continua nelle opere degli ultimi anni, attraverso scarti e aggiustamenti successivi, ritorni su se stesso, movimenti in avanti. Ora una griglia di base di colore scuro o una struttura concentrica quadrangolare a forma di mandorla offrono un quadro una stabile base ritmica, alla quale si sovrappone il secondo strato multicolore, spennellato, arrotolato, agitato. Poi, nel 1973-1980, la griglia di fondo sembra a sua volta disfarsi: le rette scure flettono, si rompono, mescolandosi ai ribollanti linee dei rossi, dei gialli, del blu. Nelle opere recentissime, ecco una nuova sintesi: la struttura geometrica è scomparsa, e sono ora i colori liberi, apparentemente colati con capriciosa casualità, a ventrarsi strutturali attorno a centri visivi che determinano linee compositive curvilinee o diagonali.

« Los Angeles, — ha scritto — dà alle mie opere la miglior luminosità. La luce di New York è dura. Quella di Parigi ha una bella tonalità grigia e cerulea. Quella di Los Angeles è chiara e brillante, perfino quando c'è nebbia. Porto qui tutti i miei quadri e li guardo nella luce di Los Angeles. »

Nello Forti Grazzini

Umberto Eco, Beniamino Placido e molti altri intellettuali, riuniti in un convegno del Gramsci a Firenze, hanno spiegato che cos'è e dove è nato il «modello USA»

L'America? L'abbiamo inventata in Italia

FIRENZE — Si chiama Creola, probabilmente bruna (come vuole il ritornello della vecchia canzone), è lei la modella americana. L'ha scoperta Umberto Eco durante il convegno Il modello americano: vent'anni di diffusione della cultura statunitense in Italia che si è chiuso ieri all'Istituto Gramsci di Firenze. La creolizzazione — ha detto Eco — è quel fenomeno per cui due lingue o due razze si fondono facendone nascere una terza. Creola, quindi, non è proprio americana ma è figlia di due culture. Qualche esempio. Creola legge i fumetti di Paperon de' Paperoni, nato dalla fantasia yankee di Walt Disney ma profondamente trasformato dal suo felice e lungo soggiorno italiano presso Verona, ospite del suo secondo padre Arnoldo Mondadori editore.

Creola indossa jeans che sono certo in origine la tenu-

di lavoro dei minatori americani ma che di americana non hanno più nulla reinventati e adattati, come è successo, al gusto e alla filosofia dell'abbigliamento italiani ed europei da sarti e ditta nazionali (tra l'altro Prato). A Creola piace il chewing-gum, ma anche questo indizio è ambiguo e fuorviante. La mitica gomma americana oggi gomma del ponte viene prodotta non a Brooklyn ma in Italia. E, ancora, Creola, o forse la sua mamma, è un'apassionata lettrice di narrativa americana del secondo dopoguerra (Steinbeck, Caldwell, Saroyan e così via), ma anche questi non sono proprio scrittori americani, ormai si sa che sui loro romanzi interverranno pesantemente traduttori come Vittorini, Pavese, ecc. che fecero veri e propri adattamenti di quella prosa al gusto italiano.

Insomma Creola, che pensavamo influenzata profondamente dalla cultura americana, è in realtà latino-americana, figlia di incroci culturali, di imitazioni, di copie. « Il vero modello americano è possibile quando non c'è spazio per il bricolage », ha affermato Eco aggiungendo che un esempio dell'originale, non riadattato modello americano è trovare ogni mattina nella cassetta della posta cinquantina o sessanta depliant pubblicitari. Il modello americano è, in realtà, costituito da tecniche, da modalità di produzione e di diffusione. Quello che veramente importa è dall'America sono modi di fare, libretti di istruzioni, know-how. Tutto il resto ce lo siamo fatto da soli, appunto come quei romanzi americani che piacevano tanto a Vittorini.

E la nostra America come il falcone maltese inseguito da Sam Spade (tanto per rifarsi a un classico non addomesticato della narrativa statunitense), è fatta della stessa materia di cui sono fatti i sogni. Oltre ad averla scoperta l'America ce la siamo pure ritrovata e, forse, per questo dagli States hanno convocato Sergio Leone per farsi raccontare la nascita e la crescita della nazione. Ma l'America esiste, o almeno è esistita, c'è chi l'ha visitata in anni non sospetti, americanisti come Beniamino Placido. « L'America era il paese dove il piccolo uomo, l'uomo grigio trovava il suo posto. Era un'America che non aveva ancora conosciuto il male. Quello che è successo dopo l'ha spiegato meglio di tutti il regista Frank Capra quando gli chiesero perché a un certo punto non ha fatto più film e lui ha risposto: « Perché sono sicilia-

no e quando arrivai in America notai che non ci si doveva togliere la coppola davanti a nessuno e mi sono detto: questi sono del. Poi ci fu la guerra e il ho visti bombardare e ho detto non sono più del ». Quest'America che ha conosciuto il male non piace più. Il primo titolo del convegno fiorentino doveva essere « Dallas o Dallas ». Venti anni dall'immagine di John Fitzgerald Kennedy accasciato sul cofano di una cabriolet nella capitale texana in un giorno di novembre del 1963, a quella del Gel Ar sullo sfondo di campi da golf e di pozzi di petrolio, oggi 1983. Dall'attentato politico, evento traumatico, alla serialità delle soap-opera dove il cattivo fa ormai parte della famiglia: « Le strutture della parentela » come le chiamava il padrino Michael Corleone. E in mezzo il Vietnam.

Dalla periferia dell'impero l'americanista è nostalgico, malinconico, cechoviano (il suo New-York-New-York era tanto simile a quell'altra invocazione: « A Mosca, A Mosca »). Il mito americano è finito, il mito medio, nella realtà, è un utile ma notissimo elemento di istruzioni per l'uso. Lo sport è una macchina spettacolare al servizio della pubblicità televisiva (come ha ricordato Michele Serra), i mitici telefilm non sono da meno (lo ha detto Omar Calabrese tracciando la storia del « serial » da Rin Tin Tin a Dallas, attraverso Bonanza). E i pubblicitari, i copy-writer, questa gente che ha in mano il più formidabile linguaggio di massa mai esistito che gente? Non c'è molto da sperare nemmeno in loro, ha detto Giampaolo Cesarini, raccontando che uno dei più noti di questi copy-writer americani ha con-

Antonio D'Orrico

