



Joseph Heller

Saul Bellow

NELLE pagine conclusive della sua «autobiografia intellettuale» (*A Margin of Hope*, 1982) Irving Howe, critico acuto e protagonista di rilievo della scena culturale progressista americana, nuovayorchese in particolare, proprio quel «margine di speranza» del titolo vedeva minacciosamente restringersi nell'orizzonte etico-politico americano di questi anni Ottanta. Era una constatazione amara per uno come Howe che ancora oggi, nonostante tanta tormentata storia e tante devastanti delusioni, in un momento di bilancio finale, ribadiva la sua rinnovata fede nella sua gioventù di socialista e di «radical», ma anche in quelli, così inestricabilmente legati alla storia americana del Novecento, propri della cultura dell'immigrazione ebraica di cui lo stesso Howe è stato lo storico appassionato in uno splendido libro, *Il mondo dei nostri padri* (ora in italiano per le edizioni di Comunità).

Howe denuncia esplicitamente il «particolare squallore» della vita culturale, il crollo di ogni dimensione «umana» e comunitaria del vivere sociale, il ritorno in grande stile del «darwinismo sociale», cioè dell'ideologia che fu il tessuto connettivo e la motivazione teorica della sconvolgente aggressività «imperiale» degli Stati Uniti agli inizi del secolo. Qualcosa di più, insomma, di quella «cultura del narcisismo» già tempestivamente diagnosticata da Christopher Lasch in un suo celebre saggio, una «terribile volgarità del sentire», un vero e proprio «disprezzo» per tutto ciò che, sia pure contraddittoriamente, aveva caratterizzato le utopie degli anni Sessanta. Il giudizio può suonare cupo e soprattutto privo di sfumature e molto di parte, ma ha un nucleo di verità difficilmente controvertibile. Lo si vede bene se si spinge lo sguardo ben al di là delle manifestazioni più appariscenti dell'ideologia reaganiana e

Che cosa raccontano, in che cosa credono gli scrittori degli Usa anni Ottanta? Sepolte avanguardie e «illusioni» per gli Heller e i Barth c'è un altro re: l'io

I nuovi egoisti

mente, è un continuo work in progress: scavi e demolizioni, quartieri che spariscono o vengono radicalmente rinnovati, trasmissioni culturali e sociali tanto radicali quanto in ogni caso ristretti al cuore della sua isola centrale, a Manhattan, un rimescolamento continuo del proprio aspetto che assomma insieme splendide soluzioni urbanistiche, per esempio alcuni grattacieli della Quinta Strada come le Trump Towers, e degradi costanti e irreversibili, quasi che la città fosse un solo immenso cantiere di rinnovamento ma anche di conservazione, un luogo in cui tutto muta e tutto paradossalmente permane, con un frenetico

passo di accelerazione violenta e di immobile stasi: il suo vero centro sembra una sorta di stagnante deriva di tutto e del contrario di tutto, di futuro e di archeologia. Questa immagine di una realtà urbana che vive di trasformazione incessante e di accumulato è davvero la fisica scrittura del suo vorace individualismo, di questo suo consistere, alla fine, solo e sempre in una sorta di dilatato presente che tutto in sé fagocita. Un riflesso di tutto ciò, per indiretto che sia, a me pare sia rinvenibile nella struttura fondamentale di molti romanzi americani di questi ultimi anni, nei quali significativamente è divenuto costante il ricorso a una dimensione narrativa «fluttuante» nelle dimensioni materiali e omniworlda nelle sue ambizioni totalizzanti e inclusive. E questo curiosamente non solo nei maggiori best-sellers popolari ma proprio in quegli scrittori «sperimentali» degli anni Sessanta (come John Barth, ad esempio) che più sembravano puntare a una soluzione dissacratoria del mito del «grande romanzo americano». Quello, per intenderci, che Norman Mailer persegua da sempre, con una tenacia e prolificità uniche (in romanzi come *Antiche Sere* o nella recente sua peculiarissima versione di una storia «mystery»

«Tough Guys Don't Dance»). Non dissimile è il caso di Joseph Heller con *Lo so Dio* (Mondadori, 1985), lungo, belfardo, densamente ironico monologo di Davide, re d'Israele, voce narrante e protagonista assoluto di questa messa a punto sulla storia di un mondo visto solo come dilatazione paradossale del proprio io. I momenti più celebri della sua storia e del suo mito (fra gli altri, la lotta con Golia), la sua passione di eterno innamorato della moglie Betsabea, la sua implacata sensualità, i tormenti dell'età e gli intrighi del regno, insomma tutto questo passato illustre o leggendario sono rivisitati e attualizzati da una voce e da una scrittura che in realtà solo pretestuosamente ubbidiscono alle fedeltà di una ricostruzione storica e sono invece intrise di presente e nella fattispecie di una lingua-registratore che è tutta spiccatamente nuovayorchese e ebraica. La voce che nel romanzo dice «io», sottintende chiaramente una identificazione immediata con il buon senso ironico di una middle class colta e soprattutto solidamente centrata su di sé, sulle sue certezze inamovibili che sono misura del mondo. Tutto il passato e tutta la storia sono soltanto una proiezione, riduttiva e domestica, di questo fagocitante presente. Quella che poteva essere

questi narratori formati negli anni Cinquanta, si rivelano già attuali come dei classici e sembrano possedere una maturità ben più rappresentativa: è il caso, ad esempio, di Flannery O'Connor, una scrittrice cattolica del Sud morta nel 1964 a soli trentanove anni, di cui in Italia è stato appena tradotto il primo romanzo del 1952, *Wise Blood* (*La saggezza nel sangue*, Garzanti), mentre le altre sue cose (il romanzo *Il cielo è dei violenti* e i racconti, *La vita che salvi può essere la tua* sono stati tutti pubblicati da Einaudi).

Per eviti dati che siano i rapporti della O'Connor con la tradizione e la storia tragica del Sud (e con scrittori come Faulkner, ovviamente) non c'è dubbio che il suo mondo narrativo non ha nulla a che spartire né col «colore locale» alla Capote né con le rarefatte tirature di una Carson McCullers. La fede cattolica della O'Connor era qualcosa di più di un ardente e praticato convincimento personale e in ogni caso nulla che servisse a colorare di una luce consolatoria una visione aspramente tragica, fino al più stilizzato grottesco, della realtà. Inerendo radicalmente nella strutturazione del suo mondo narrativo, quella fede si costituiva come un punto di rivelazione folgorante e apocalittica dell'esistenza, una presenza della Grazia che abita, anche comicamente deformata, nelle esistenze più derelitte, o nei suoi predicatori eccentrici, autentici «folli di Dio» di medioevale memoria pur entro i piatti conformismi e le cecità dell'America contemporanea.

Un personaggio siffatto è Hazel Motes, il ragazzo protagonista di *La saggezza nel sangue*, un cristiano suo malgrado: predica infatti la sua verità di una Chiesa di Cristo senza Cristo per smentire con questo paradossale credo negativo l'esistenza di Dio e ribellarsi alle plateali verità del suo mondo, ma in questo itinerario verso la negazione e il nulla, la sua allucinata ispirazione profetica incontra smentite e verità, i propri ciarlataneschi doppi e le macchie della seduzione e del peccato, in una parola l'errore senza fine di cui è tramata la realtà esterna, ma anche la propria. Per questo la sua luce di eremita del mondo moderno e la sua paradossale innocenza di adolescente sono uno sguardo che deforma e penetra l'assurdo, ma anche lo riflettono come in uno specchio, mettendone a nudo la falsità e la necessità di una Redenzione. E questa verità, sotto forma tragica, quanto Motes si accende con la calce viva non solo per una estrema fuga dal mondo, per non consentire fino in fondo al suo inganno, ma per confermare, in assoluto e una volta per sempre, la verità di una visione e dunque per una disperata fedeltà a se stesso.

Il mondo della O'Connor è davvero un microcosmo in cui precipita, per l'eternità, la folgore di una rivelazione nullificante sui nostri destini. La provincia americana di cui parla è un'immagine assai più pregnante e attuale di tanta realtà riflessa in taluni dei più fortunati best-sellers di questi anni. E più vera, soprattutto, ancora oggi per quello che, senza mai veramente proporre, lascia intravedere su una violenza antica che spesso si sommuove e cupamente nel fondo di questo modernissimo paese.

Vito Amoroso

Nostro servizio

URBINO — Con una piccola ma preziosa mostra ordinata da Mariano Apa nelle Sale delle Castellare del Palazzo Ducale di Urbino, organizzata dall'amministrazione locale, *Licini, opere dal 1913 al 1957*, vengono ricordate la vita e l'opera di Osvaldo Licini, pittore marchigiano, nato (1894), morto (1958) e a lungo vissuto a Monte Vidon Corrado, un piccolo paese di collina poco distante da Ascoli Piceno di cui l'artista fu anche sindaco (comunista) tra il 1946 e il 1956. Dopo le fuggitive rivisitazioni organizzate a Bergamo (1969) e Ferrara (1980), questa mostra urbana di trenta dipinti e tredici disegni — e, contemporaneamente, una seconda manifestazione liciniana in corso ad Acqui Terme — consentono di ritornare a meditare su questa singolare figura di pittore, attivo tra gli anni Venti e i Sessanta.

La pittura della fine degli anni Sessanta e dei primi anni Ottanta, sempre «urlata», di grandi dimensioni, giocata su tinte forti e dissonanti, ci ha fatto forse dimenticare che l'arte non può e non deve soltanto mirare ad abbagliare e ad annichilire: ritornare alle opere di Licini, oggi, può significare anche riscoprire un modo diverso d'intendere l'arte e il mestiere del pittore a cui non siamo più abituati. Il carattere schivo, discreto della musa liciniana ci accoglie di primo acchito, non appena si è varcata la soglia dell'esposizione urbana, col colpo d'occhio sui dipinti appesi alle pareti, tutti di piccole dimensioni. Licini eseguì sempre quadri di piccolo formato, avvertendo che l'esiguità delle tele era funzionale al carattere profondamente anti-retorico, lirico, intimo dei suoi dipinti. Non vi è mai niente di vistoso, di plateale nei suoi quadri, né essi sono costruiti furbescamente per calamitare l'attenzione dello spettatore; al contrario vanno pacatamente osservati e richiedono molta attenzione se si vuole che comunichino il loro riposto messaggio di grazia ed equilibrio.

La mostra di Urbino presenta tutte le fasi dell'opera liciniana: il naturalismo paesistico degli anni Venti, l'astrattismo geometrico degli anni Trenta, le tendenze surrealistiche del dopoguerra. Si apre con un autoritratto del 1913, vi ammiriamo un volto magro, allungato, vagamente spiritato; una stesura libera, effettuata con larghe pennellate a vista; una caratterizzazione somatica precisa ma sintetica, incentrata sugli occhi neri come il carbone, che guardano dritti fuori dal quadro, come a voler incrociare lo sguardo dello spettatore per scandagliarne la mente e carpirne i pensieri più riposti. Francesco Arcangeli, rievocando nella sua monografia su Giorgio Morandi (1981) gli anni di apprendistato di Morandi, Vespignani e Licini, amici e coetanei, presso l'Accademia di Bologna, notava di questo quadro: «ne vi si può effettivamente riscontrare un germe di parentela col più semplice Morandi di allora; ma con tutto il rispetto, in quella forma dimessa, in quel colore monotono, appena aggrumato, è qualche cosa che resta «al di qua» della sobria sapienza morandiana, qualche cosa di non «fatto», di fragile. Questa fragilità non ha poi lasciato poi, facendone il fascino e il limite, l'opera del delicato maestro marchigiano...».

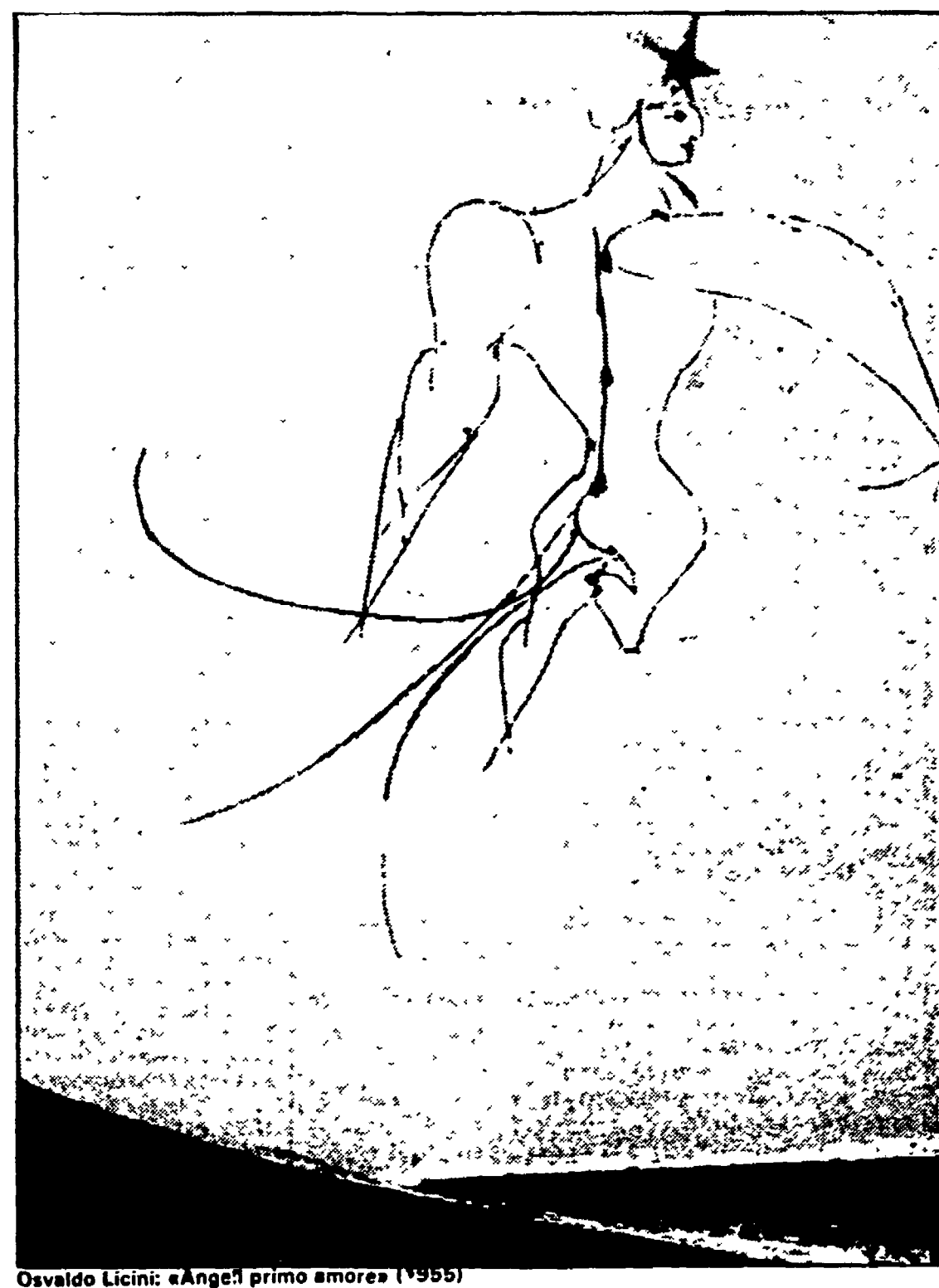
Vi è molto di vero in questa notazione dell'Arcangeli, poiché la delicatezza e la fragilità sono effettivamente caratteristiche ineliminabili delle opere di Licini. Ma il critico passava sotto silenzio il valore pionieristico della pittura liciniana

A Urbino una mostra per scoprire un pittore anti-retorico e lirico troppo spesso sottovalutato

Piccolo è bello, parola di Licini

posteriore agli anni Venti, dimenticando il continuo aggiornamento culturale del nostro (in anni in cui dominavano, in Italia, l'autarchia e il ritorno alla tradizione abbandonando eccessivamente i meriti, per innalzare, accanto alla sua, la personalità e l'opera di Morandi, eroe del suo libro. I paesaggi dipinti da Licini nel corso degli anni Venti comportano inevitabilmente un confronto con quelli di Morandi (trascuriamo Cézanne e Van Gogh): dal raffronto quelli liciniani risultano inevitabilmente di minor livello, dominati da un senso di vuoto, con qualcosa di irrisolto, di incompleto, attestanti una maturazione non pienamente raggiunta (il che non esclude che una tela quale *Paesaggio. La ruota* del 1926 esposta a Urbino sia un dipinto molto ben calibrato e di eccellente qualità). Ma dall'inizio degli anni Trenta, con una conversione molto rapida e, nel suo svolgimento, non ancora pienamente chiarita, il nostro voltò le spalle al naturalismo, a Morandi, alla pittura di paesaggio, entrando a far parte del gruppo dei primi astrattisti italiani (Soldati, Rho, Reggiani, Veronesi, Radice e altri) attivi a Milano e gravitanti attorno alla Galleria del Milione. Fu questo il periodo migliore della sua carriera.

Purtroppo questa fase è rappresentata alla mostra urbana da un solo dipinto — la sua prima opera astratta —, *Fili astratti su fondo bianco* (1930), ma esso può bastare ad illustrare il carattere non razionalistico e statico, ma emotivo e



Osvaldo Licini: «Angeli primo amore» (1955)

lirico che assunse in Licini il linguaggio geometrico del Costruttivismo e di De Stijl conosciuto nel corso dei frequenti viaggi fuori d'Italia. Il prevalere del vuoto, la rarefazione degli elementi figurativi, che nei paesaggi inducono un sospetto di povertà pittorica, nel nuovo sistema figurativo venivano convogliati in composizioni basate su equilibri dinamici di grande vitalità. Astrattismo geometrico non significava, per Licini, nascondere il proprio io dietro lo schermo del formalismo, né evadere nella perfezione platonica delle proporzioni; bensì, al contrario, mirare a un'inquietante ricerca di sottile tensione neopositivista — in un sapere «sapientiale» — alla ricerca dell'iconografia archetipica, dell'immaginario collettivo.

Qui si passa dall'interpretazione della pittura liciniana come un qualcosa di delicato e di fragile, come scriveva Arcangeli, a una nuova teoria che ne fa una sorta di rivelazione figurata di culti misteriosofici, in cui rientrano Jung e l'alchimia, filtrati da Lacan. Meglio allora ridiscendere dal cielo alla terra, per rievocare che Licini, dopo l'abbandono del dato di natura delle opere giovanili e le ricerche formali del periodo «astratto», nell'ultimo quindicennio si diede a ricerche più libere e fantastiche, privilegiando immagini slegate da retaggi tradizionali o da programmi, dando corpo ai sogni estrosi a cui si abbandonavano nella pace e nella solitudine di Monte Vidon Corrado. Non si può però passare sotto silenzio il fatto che, malgrado la freschezza o la felice armonia di alcune delle ultime opere, il miglior momento della sua pittura, lasciarono il passo a una forza inventiva non comune — era irrimediabilmente finito.

Nello Forti Grazzini