

Una «massaia» vince il premio per il racconto erotico

■ TERAMO Francesca Monti, di 36 anni è la vincitrice del concorso nazionale servato ad un racconto erotico inedito. Il suo testo si intitola *Anna* ed è stato scelto

una rosa finale di 14 racconti da una giuria presieduta dal disegnatore Milo Manara. Francesca Monti si definisce una «massaia rurale» e ha ricevuto il premio (che porta il singolare titolo di «Porco chi scrive, porco chi legge») e che consiste in un milione di lire: ieri insieme al conferimento avvenuto a Teramo è stato anche presentato un volume che raccoglie otto tra i racconti finalisti e che si intitola *Il fauno e la fiara*.

CULTURA

Moriva trent'anni fa il grande scrittore americano
Passioni estreme, oscuri labirinti e voci stregate del Sud
nelle infinite variazioni di una storia sempre identica
La mescolanza di sangue e di destini che ha fatto l'America

L'urlo di Faulkner

Moriva 30 anni fa William Faulkner, premio Nobel per la letteratura nel 1954, teorizzatore di un buon uso del fallimento «modernista» sui generis: narrò infatti le ferite incancellabili del vecchio Sud. I sogni oscuri e le passioni estreme di una provincia del Mississippi, riproposti attraverso le sue «voci di dentro». Voci animate da una coazione al racconto come unica ragione di vita.

ITO AMORUSO

Negli anni Quaranta, quando, dopo il grande rilancio segnato dall'angoscia di Cowley del 1946, *The Portable Faulkner* e l'assegnazione del Nobel per il 1949, dinne una figura pubblica, intenzionalmente nota, Faulkner in una intervista pronunciò un giudizio su Hemingway e meritò d'essere ricordato perché delineava assai bene, a malincuore, e per drastico contrasto l'immagine di sé e della sua ventura narrativa.

Hemingway, sosteneva Faulkner, aveva scelto presto quello che poteva fare, aveva insomma definito la rigida delimitazione, l'economia del suo mondo e del proprio stile e questi limiti mai ebbe valicato «per rischiare fallimento». Al contrario Faulkner «il fallimento è la sua migliore» perché costrinse a non arrendersi, e a prova, e ancora provare.

Era un modo dichiarare, rispetto ai due sudgrandi contemporanei, Hemingway appunto, e Fitzgerald più in generale rispetto a tutto il Modernismo, anche europeo, la propria diversa estraneità, l'ambivalenza delle proprie radici, e fedeltà, culturali.

È ovviamente affermazione estrema, in una parte rilevante semplicemente menzogna. Gli usi di Faulkner, intanto, sono in quell'orbita dell'esperienza tribolata eu-

ropea, via Pound e Eliot, soprattutto nei versi di *Il Fauno e la Fiara* (1924), ma anche i romanzi *La paga del soldato* (1926) e *Zanzara* (1927) serbano tracce consistenti di questa formazione cennuamente estetica e di maniera.

E poi, oltre alla lezione «modernista» impartita da Sherwood Anderson nel periodo (1925) in cui lo frequentò a New Orleans, tutta la narrativa maggiore di Faulkner, racchiusa in quei sette anni prodigiosi, 1929-36, in cui furono pubblicati *Sartoris*, *L'Urlo e il Furore*, *Mentre morivo*, *Santuario*, *Luca d'agosto*, *Assalonne*, *Assalonne!*, non la si comprenderebbe davvero, né nelle sue geniali sperimentazioni narrative, né nel suo inconfondibile spessor tragico, senza che dietro, a illuminare una concreta, perentoria realtà storica che trascina e radica la propria presenza nei «tempi moderni», non si avvertisse la fondamentale esperienza novecentesca (ispirata a Eliot, Freud, Bergson) della rottura critica, delle discontinuità introdotte dalla cultura modernista.

Ma Faulkner ha ragione per altro, è decisivo, verso: eleggendo infatti ad oggetto del suo universo narrativo il passato e il presente reali, concreti, ancora vissuti — di una regione del Sud profondo, e più precisamente la provincia e la campagna del Mississippi settentrionale, e mai discostandosi, tranne poche eccezioni, dai territori insieme veri e mitici della contea di Yoknapatawpha e dal suo centro ideale, la cittadina di Jefferson, egli in tanto dichiarava all'America degli slanci progressisti e radicali, dei mutamenti convulsi del Moderno che un passato, un lascito incancellabile e amaro, una ferita non rimarginata esistevano, ed erano il Sud, il suo mondo e la sua cultura usciti sconfitti dalla guerra civile ma ben presenti e vivi attraverso il non estirpato cancro dello schiavismo e del problema razziale. Ma, ed è quel che più conta, delineava le forme di un impegno che, nella più strenua fedeltà al «valore» della letteratura, rinnegava ogni falso cosmopolitismo della cultura americana di quegli anni, ogni fuga o esilio in Europa, rinnovando le ragioni di una diversa identità letteraria.

Al di là di tutto, infine, quel Sud, quella storia fatta di sogni magniloquenti e di oscuri labirinti di sangue, di violenza, di passioni estreme, erano per Faulkner una grande riserva di narrazione e racconti: pochi come Faulkner hanno, oltre ogni manierismo, oltre le contorsioni barocche e intellettualiste di una prosa celebre per essere oscura e impervia quanto l'altre mai, la stoffa prima di ogni narratore di razza, una capacità visionaria e affabulatrice che letteralmente inventa l'oscuro incrocio dei destini e sa reggere, pur nei suoi ampi meandri linguistici, il polso e il gusto del racconto e ne ricorda il suo remoto ma fecondo radicamento nella tradizione orale.

I tanti personaggi che nei suoi romanzi maggiori ascolta, non trasmettono o dicono in proprio, le infinite variazioni di una storia identica e ripetuta non sono, a ben guardare, altri

che quando più tragicamente personale e indicibile è il grumo del ricordo da «districare», che stregate e anonime voci di una coazione pura al narrare come unica ragione, e fede, della vita, non diversamente da quelle stesse voci che Faulkner ascoltava in gioventù nella sua Oxford, nella stalla paterna o nella casa del nonno o nella capanna della «Mammy nera», voci che raccontavano storie di un tempo passato e di persone che non c'erano più, voci anche di ultimi sopravvissuti alla guerra civile, ma soprattutto di quelle terribili vesti del passato che sono le tante vecchie signorine, indomite, mai sconfitte, «quelle che non si erano mai arrese, irate e irrecconciliabili», che innestano la ferita nel presente e dichiarano guerra all'oblio.

Di questa verità orale o collettiva è certamente nutrita, nel suo fondamento ultimo, anche quella ardua, ma straordinaria prova sperimentale che è *L'Urlo e il Furore*: le quattro voci che in sequenza si spartiscono le sezioni narrative (l'idiota Benjy Compson, suo fratello Quentin, il terzo fratello Jason, e infine il narratore esterno che conclude e riordina il dedalico itinerario) sono di certo anche una applicazione del punto di vista jamesiano limitato, centrato, per maggiore verità rappresentativa, su di una coscienza soggettiva, ma sono soprattutto funzioni di una drammatica suspense conoscitiva che direttamente coinvolge chi legge e trasforma la privatissima storia di una decadenza familiare, del suo errore e della sua follia, e infine quel tanto di storica maledizione del Sud in essa rifratta come in uno specchio infranto, in una folgorante rivisitazione mitica e tragica dell'insensata disperazione, del volto antico della condizione ameri-

cana moderna.

Il confronto fra il vecchio Sud, immobile nella sconfitta e nel rimpianto, fatto dagli aristocratici Sartoris, dai Compson, dai Sutpen, e il nuovo Sud dei terribili, animaleschi, innumeri Snopes che si proliferano come il presente dal nulla e ad esso imprimono il peso grottesco del più piatto e piovoso materialismo, non è tuttavia soltanto una favolistica contrapposizione narrativa



William Faulkner, il grande scrittore americano è morto trent'anni fa

con la quale Faulkner esprime tutta la sua perplessa, divisa nostalgia per la fine del proprio mondo, dando voce insomma a tutto il suo schietto conservatorismo. È storia reale dell'America di quegli anni Venti che vide affermarsi, anche nel Sud, di quella classe media così grigiamente legata al proprio anonimismo «particolare» di cui il Babbo di Sinclair Lewis e poi i piccoli provinciali di Thornton Wilder sarebbero

stati i più celebri archetipi, ve-ro cuore e nerbo della modernità americana.

Certo, la vena dell'ultimo Faulkner, quello di *Una Favola* (1954), *Il Palazzo* (1959), *I Saccheggiatori* (1962), divisa fra attitudine didattico-allegorica e umonistico disincanto, è ben lontana da quell'appassionato partito preso della sua stagione maggiore. Nel suo essere così demagogicamente remota e didascalica e retorica-

mente intonata, la voce di Faulkner ha perso quello che le era proprio, la tragica impurità dello sguardo che ha saputo imporre, a un paese che voleva nuovamente dimenticare, nuovamente ricominciare come se nulla fosse alle spalle, lo sommo pagato della più profonda lacerazione nazionale, stimata e archetipo di tutti i suoi irrisolti conflitti futuri. Un passato che è colpa e rimorso.

ma è anche l'idillio di un suo ancor più lontano fondamento unitario, quello del rapporto fra un bianco e un indiano nella caccia a Old Ben, alle origini della storia americana, nel bellissimo *L'Orso* (1942): rivisitazione se altri mai classica di un mito edenico che in sé armonicamente possa contenere, per Faulkner, la mescolanza di destini e di sangue, di storia e natura da cui è sorta, in origine, l'America.

Giovani artisti perplessi, dalla Cina la «popi-art»

Dopo il realismo socialista e l'imitazione dell'Occidente l'«undeground» di Pechino sceglie trade nuove: ironia ma anche delusione e incertezza

DA LA NOSTRA CORRISPONDENTE
LINA TAMBURRINO

■ PECHINO Verremo a Berlino, esposti da qualche mese alla Casa internazionale delle Culture, le opere di quattordici giovani pittori cinesi che vivono e lavorano in patria. Non sono autori di grossi e stilizzati pannelli a finestrino con i temi classici dell'arte visiva cinese: montagne alle cime nascoste tra le nuvole, uccelli, sottili rami di bambù, fiori sull'acqua che a ciascuno fanno dire: ecco Cina ispirato le ninfee di Monet. I quattordici sono tra gli esponenti più autorevoli o significativi della pittura cinese dechita di «avanguardia», tutti impegnati in una ricerca artistica che si svolge interamente al fuori dei canali e delle «comittenze» ufficiali. Forse è inatto presentarli come pittori «dissidenti». È vero però che le loro opere non trovano posto nelle esposizioni pubbliche autorizzate e sono conosciute solo grazie a una tramata relazioni, gallerie semi-private, piccole mostre «undeground» che le autorità di governo qualche volta tollerano (adesso più di prima) e qualche volta no. La mostra dovrebbe essere anche in Italia per far conoscere un altro aspetto d'un'esperienza culturale vivace ed eterodossa, che non si esaurisce nel cinema e nei film di Zhang Yimou.

Sull'intera produzione «avanguardista», non accademica, del dopo '89 è puntato anche l'interesse di una delle più importanti gallerie di Hong Kong, l'Artart, che vorrebbe coinvolgere almeno cento pittori e ospitare una mega mostra di circa trecento quadri. Jansan Han, il proprietario, è sicuro di fare leva sulla voglia di fama e di soldi che ovviamente anima questi giovani autori, tutti al di sotto dei trenta anni, altrimenti nell'impossibilità di essere conosciuti fuori dai confini della madrepatria.

Le ragioni del fastidio ufficiale sono chiarissime: appena si mettono a confronto il compiaciuto «realismo socialista» a olio che ha animato la recente esposizione celebrativa del cinquantesimo anniversario del discorso di Mao a Yan'an sull'arte e la letteratura e, invece, la carica di dissacrazione e di pessimismo che ispira i quadri dell'avanguardia. Pittura «popi» l'ha definita il critico d'arte Li Xianting, uno dei più legati all'undeground: «popi», termine cinese per disillusione, apatia, indifferenza, cinismo, senso dell'assurdo. Fang Lijun e Liu Wei, che di questa tendenza sono gli esponenti più importanti, fanno anche essi del «realismo» e usano la



«Senza titolo» un quadro del 1990, di Yu Youhai

pittura a olio, ma forzano al massimo l'immagine, la dilatano, la colgono in una quotidianità che non ha niente di eroico anzi è grottesca, la fissano nella sua ripetitività senza senso. Ma il «popi» è solo una delle facce della nuova pittura post '89, che è nata da un trauma politico (la repressione di Tian an men) e, insieme, da un trauma culturale e cioè la fine dell'illusione che la cultura visiva in Cina si potesse rinnovare «imitando» l'Occidente. Il mondo dell'arte cinese è venuto massicciamente a contatto con la pittura occidentale tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta. I giovani autori furono allora storditi dalla visione dei paesaggi dell'Ottocento, dagli impressionisti e dagli espressionisti, da Courbet, Corot, Millet e poi da Picasso e da Rauschenberg. Cominciarono a intuire che dietro il segno e l'immagine, dietro il veriginoso perfezionismo della tecnica, ci devono essere le sensazioni dell'autore, la sua libertà e la sua «visione del mondo» perché si possa fare un'opera d'arte. Questa intuizione minava alla radice non solo la pittura «realista» a olio di derivazione sovietica anni Cinquanta, ma anche quella della migliore tradizione classica cinese, da sempre obbligata a un ruolo pedagogico e edificante. Furono, così, gli ha definiti il giovane critico d'arte olandese Hans Van Duk, anni «di confusione e di perplessità», di aspri dibattiti e di scontri con il potere. Molti dei protagonisti di quei tentativi di rinnovamento, da Wang Ke-ning a Chen Danqing, da Gu Wenda a Huang Yongping, alla fine hanno scelto di andare a lavorare all'estero e alcuni di loro, Huang Yongping ad

esempio, saranno presenti a Berlino.

I nudi esposti alla Mostra figurativa a olio organizzata dalla Galleria nazionale di arte moderna alla fine dell'88, nella loro impeccabilità formale ma anche nella loro piattezza e totale imitazione dei modelli occidentali, sono stati la prova che l'incontro tra Oriente e Occidente non aveva prodotto originalità. Quasi nudi — per i quali migliaia e migliaia di persone fecero la fila sotto la neve — e i loro molti figli sono finiti nei magazzini delle gallerie di Hong Kong dove vengono ora venduti a prezzi proibitivi, perché il mercato asiatico tira molto, anche se la loro collocazione artistica è incerta. Invece, la mostra dell'avanguardia, anche essa organizzata dalla Galleria nazionale nella primavera dell'89, al di là del valore delle opere ancora troppo debilitate verso i maestri dell'Occidente, fu di per sé un'operazione di enorme rottura. Con l'assenso ufficiale, metteva in discussione anni di predominio del «realismo» e di messa al bando di qualsiasi altra forma di sperimentazione visiva. Ma quali effetti avrebbe potuto avere sulla evoluzione della pittura e della cultura cinese non lo sapremo mai. La mostra ebbe un percorso travagliato: fu aperta, venne chiusa, venne riaperta, venne chiusa. Poi arrivò Tian An Men.

Sono state, per ragioni diverse, due esperienze fallimentari. Dopo, la giovane pittura cinese non ufficiale ha cercato di elaborare nuovi percorsi, sganciandosi da una dipendenza troppo acritica dalle sperimentazioni occidentali. Accanto ai pittori maledetti dell'arte «popi», sono cresciuti, meno radicali, i giovani della

«nuova pittura dei letterati», che guardano alla tradizione classica, ma la irrobustiscono e la rendono più plastica utilizzando colori più intensi e una maggiore densità di immagine. All'interno del ventaglio, uno dei perimetri più usati nell'arte cinese, Lu Yushun presenta paesaggi dai colori forti e dai tratti del tutto insoliti nella tradizione pittorica cinese. Davanti al paravento, anch'esso un altro luogo classico, Tang Guo, uno dei più originali tra i «nuovi letterati», colloca colorate figure senza faccia, remote e inquietanti, metafisiche.

Ma non mancano esperienze di avanguardismo nel senso stretto della parola o forse si potrebbe dire di «post-avanguardia», con l'uso di materiali che non ha niente a che vedere con i tradizionali mezzi della pittura e punta a una fruizione immediata, istantanea, forse anche superficiale. Jell'opera esposta, Geng Jianyi e Zhang Beili (che saranno a Berlino) usano installazioni in ferro oppure dei video. Chi guarda diventa parte dell'opera. Il risultato di questa «avanguardia pura» è una provocazione che per il suo assoluto «non senso» risulta ancor più irritante e diseducativa agli occhi della cultura ufficiale. Un punto hanno in comune queste diverse esperienze della pittura undeground: il rifiuto di qualsiasi concezione consolatoria dell'arte. È il rifiuto di fare della pittura lo strumento di propaganda nobile del messaggio della politica (come veniva richiesto nel passato, nella società soggetta ai dettami confuciani, e come viene chiesto ancora adesso quando l'arte e la letteratura vengono sollecitate a fiorire perché possano essere utili alla «riforma economica»).

critica Marxista nuova serie
Analisi e contributi per ripensare la sinistra
2

Aldo Tortorella Il «caso Milano»
osservatorio
Le leghe e la «questione settentrionale». Articoli di Barbaglio, Mioti, Pizzinato, Cremaschi, Masina, Migliavacca e Milana, Buffo, Ciofi

laboratorio culturale
Badaloni Le «tre libertà» e il marxismo
Finelli Gramsci, Marx e il post-moderno

la battaglia delle idee
Ferrara La Repubblica di Sartori
Schede critiche di La Porta, Lichtner, Liquori, Morgu, Paulozzi
Petruccioli Pasolini/Scritti corari

Abbonamenti Italia L. 50.000, estero L. 71.000, sostenitore L. 120.000
su carta di credito, inviato a Edizioni Trilussa, via del Friuli, 58b, 00187 Roma
Per informazioni telefonare ai numeri 06/679690 e 06/6784131

L'Unità
Vacanze

MILANO Viale Fulvio Testi 69 - Tel. 02/6423557 - 66103585
ROMA Via dei Taurini 19 - Tel. 06/44490345

Informazioni:
presso le librerie Feltrinelli e le Federazioni del PDS