VIOLENZA E MASS-MEDIA

La confezione del dolore

Meccanismi di mercato e carenza di creatività spiegano il modo spregiudicato e distorto con cui vengono utilizzate immagini angosciose della vita quotidiana

Sta diventando una triste abitudine: quasi ogni giorno sulle pagine dei giornali campeggiano le immagini in cui si ostenta in vario modo il raccapriccio e il dolore.

Le morti violente di giornata reclamano l'esibizione del corpo straziato e dello spargimento di sangue, i cui rivoli sul volto, sulle mani e per terra dovranno essere estremamente visibili. Se il cadavere è poco appariscente (perché un po' distante dal fotografo, o seminascosto, o dilaniato da esplosioni, o arso dalle fiamme), c'è sempre l'indice compiacente di qualcuno, o la freccetta nera, o il cerchietto bianco, che aiuta a ravvisare, o a ricreare con gli occhi della mente, gli estremi enunciati dalla didascalia. Se poi per qualche motivo contingente la salma non è disponibile, si farà ricorso al luogo del delitto, fotografato con o senza tracce di sangue. Nella peggiore delle ipotesi si mostrerà il soggetto da vivo; quando si tratta di una donna si ha addirittura la possibilità di provocare nell'osservatore, con il brivido, anche la commiserazione: « Quant'era bella! ». In questo caso specifico il clou si ottiene con le mondane sgozzate, con le attricette morte in un incidente, con le fotomodelle stroncate dalla droga, che nella versione « viva » dovranno far mostra retrospettiva di varia provocante nudità.

Poi ci sono, anche queste vistose e in numero crescente, le immagini del dolore: la vedova sul corpo ancora caldo del marito, il figlio che abbraccia la bara del padre, i vecchi contadini sbigottiti con lo sfondo della loro casa alluvionata, il piccolo orfano in lacrime sulle macerie del terremoto, i familiari del rapito straziati dall'angoscia In questa serie quello che ricorre di più è — naturalmente — il dolore della mamma, un dolore superlativo per antonomasia

La frequenza con cui compaiono immagini del genere, la mano pesante con cui esse vengono usualmente somministrate dovrebbero indurre a pensare che si tratta di un meccanismo di mercato: la confezione del dolore forse si smercia bene, ma fa trasparire più che altro una generale carenza di creatività del fotogiornalismo, un modo di riportare visivamente la notizia più per legge di inerzia, per pigrizia mentale, per condizionamento al luogo comune, che per effettive necessità di raccontare per immagini

Ma vediamo sommariamente qualche altra tipologia emergente del fotogiornalismo. C'è ad esempio la serie che potremmo intitolare « Il ritorno del rapito ». Il soggetto rilasciato dai banditi, uomo o donna che sia, deve apparire variamente provato (una barba che non c'era, delle guance sofferte, qualche ruga in evidenza...) ma con il volto improntato a una contenuta felicità: sarà ovviamente circondato dall'affetto dei consanguinei. E come si mostra l'affetto? Guardando il familiare testé riscattato negli occhi: il collo sarà voltato verso di lui, che invece è tenuto a fissare il fotoreporter I bambini (meglio che ce ne siano) hanno una maggiore libertà di espressione e difatti se ne possono scorgere anche di infastiditi.

A un'altra serie potremmo dare come titolo « la nuova vamp » o anche « l'ultima star »: infatti l'immagine discretamente obsoleta della ragazza « bella » perché Miss Qualcosa o perché diva dello schermo o semplicemente perché priva di reggiseno su una spiaggetta moderatamente elitaria, viene gradatamente rimpiazzata dall'immagine della ragazza « bella » perché ricercata o arrestata dalla polizia (in quanto brigatista rossa, rapinatrice, favoreggiatrice, o amante di bandito) ed effigiata subito dopo — almeno si direbbe — le cure dell'estetista. E' superfluo ricordare che a parità di « mansioni », per la foto di giornale, il maschio è invece generalmente stravolto trasandato, ottuso e insomma repellente secondo i più convenzionali canoni dell'iconografia del cattivo. A parte Vallanzasca non c'è bandito che sul giornale non appaia proprio con la faccia del bandito.

Val la pena anche di accennare a un'altra tipologia che si sta visivamente affermando sui quotidiani: la potremmo chiamare « natura morta su sfondo nero ». Si tratta infatti di immagini di oggetti che corredano le notizie di cronaca nera e che da sole avrebbero poco significato: il coltello del delitto, il bavaglio di un rapimento, l'auto abbandonata dopo la rapina, le armi da fuoco ritrovate dai carabinieri, la siringa del morfinomane deceduto... Il più delle volte immagini del genere, per il loro scarso grado di informazione, di identità e anche di visibilità (si tratta di foto usualmente piccole e confuse) fanno pensare a un loro impiego esclusivamente feticistico: al riguardo sarebbe meglio averne la consapevolezza

La foto di giornale sembra possedere usualmente scarsa autonomia. Le si dà uno sguardo, raramente la si vede. Difficilmente viene memorizzata, a meno che non si tratti di una foto-shock. Pare che il compito affidatole dal giornale più che ad « attirare » sia riservato a « riposare » l'occhio. Un parcheggio per la vista, non un momento essenziale dell'informazione visiva, dunque. La sua funzione dovrebbe essere comunque rilevante. E' questo che le conferisce valore, e questo valore ha una gradualità. Si pensi alla differenza che corre tra l'immagine del miliziano spagnolo colpito a morte nella celebre istantanea di Capa e il fotogramma di una delle tante comparse morenti in pellicole di guerra e d'avventura. Il significante visivo preso a sé e su per giù lo stesso, è il medium giornalistico che lo specifica dandogli significato.

Una rara eccezione al processo dequalificante appena messo in luce si è avuta tuttavia assai di recente. Una foto ha dato avvio a un giallo, a una specie di « blow up » fanta-politico che ha provocato una durissima polemica tra l'Unità » da un lato e « Lotta Continua » e Marco Pannella dall'altro. Ecco i fatti.

Sabato 14 maggio 1977 a pagina 12 dell'« Unità » esce una foto: c'è un uomo armato e la didascalia lo descrive « un teppista armato di pistola si ripara dietro una macchina ». Sullo sfondo si intravvedono sfumati alcuni bidoni. E' questo il particolare controverso che fa scattare la polemica da parte di « Lotta Continua » la quale, sul numero della domenica successiva pubblica la foto in questione dandole tutt'altra interpretazione. Per Le l'uomo è l'ennesimo poliziotto delle « squadre speciali », mentre i bidoni sarebbero poliziotti con casco e tenuta antiproiettile. Conclusione: una accusa all'« Unità », non tanto velata, di aver manipolato la foto, soprattutto sullo sfondo. Questa tesi di Le viene ripresa da Pannella. In un'intervista ad una stazione tv privata di Roma, l'esponente radicale, parlando della foto, dice testualmente: « Lo sfondo è curato, truccato, noi la fotografia l'abbiamo rintracciata e ci sono i poliziotti accanto all'uomo ».

La risposta dell'« Unità » del 17 maggio comprende un corsivo in prima pagina sulle P38 in mano agli autonomi ed una spalla di 6 colonne a pagina 2 con una sequenza fotografica nella quale compaiono un gruppo di autonomi tra cui quello con la pistola in mano della foto in questione.

Quest'ultima immagine viene poi riprodotta ingrandita ed allargata: sullo sfondo si vedono inequivocabili bidoni di immondizia e cassette vuote. Di poliziotti neppure l'ombra C'è anche un durissimo corsivo di replica a « Lotta continua » ed a Pannella accusato per quello che ha detto esplicitamente in Tv di essere « un falso ed un bugiardo »

Se questa è un'eccezione, e forse un caso limite, di identità e significazione della foto di un giornale, essa in ogni caso dovrebbe avere una sua precisa connotazione nell'ambito del suo strumento di comunicazione Il giornale è costituito infatti di parole e di immagini che interagiscono: il prodotto dei due fattori deve quadrare in ogni caso anche per il lettore che ha la vista buona. Cosa dire allora, ad esempio, di una foto di terza pagina del 15 febbraio 1977 del « Resto del Carlino », che alla didascalia «La rabbia vera: quella del Sessantotto », affianca una foto di giovani che non mostrano il pugno chiuso ma fanno il saluto fascista?

Lamberto Pignotti

Un Piero della Francesca da New York al Louvre

PARIGI — Il direttore del Louvre ha annunciato di aver colmato « una delle più rilevanti lacune del museo » acquistando un prezioso ritratto, raffigurante Sigismondo Pandolfo Malatesta, opera di Piero della Francesca. La lacuna, inutile dirlo, è stata colmata grazie alle larghe maglie che permettono al patrimonio artistico italiano di prendere, più o meno legalmente, le vie dell'estero.

Il quadro, acquistato presso un antiquario di New York, proveniva dalla collezione Contini-Bonacossi. La raccolta di Alessandro Contini Bonacossi, morto nel 1955, fu al centro di lunghe trattative tra gli eredi e lo stato italiano. La disputa si concluse con una donazione allo Stato di 35 opere, scelte da un gruppo di esperti, mentre le altre furono « rese libere » da qualsiasi vincolo, anche dal divieto di esportazione. Colpisce che nella scelta sia stata tralasciata un'opera, come quella di Piero della Francesca che oggi entra trionfalmente in uno dei musei più famosi del mondo.

Alcuni allievi di Lukacs sono andati ad insegnare all'estero

Perché lasciano l'Ungheria

Nel racconto di Agnes Heller i termini del dissenso tra esponenti della « scuola di Budapest » e le autorità - Come si è giunti alla decisione di trasferirsi temporaneamente in università straniere - « Il pluralismo deve valere anche all'Est » - Il giudizio del ministro della cultura

Dal nostro corrispondente

BUDAPEST — *Da alcuni giorni la studiosa ungherese Agnes Heller insegna alla facoltà di sociologia dell'Università «La Trobe» di Melbourne, in Australia. Ha ricevuto un incarico della durata di tre anni. In questi ultimi tempi altri intellettuali ungheresi si sono trasferiti all'estero: il filosofo Mikaly Vaida all'università di Brema, Gyorgy Markus, filosofo, con la moglie Maria, sociologa, all'università di Berlino. La questione che si pone è la seguente: è un fatto normale che i maggiori esponenti della «scuola di Budapest», i più noti allievi di Gyorgy Lukács, lavorino fuori dall'Ungheria?*

Lo abbiamo chiesto ad Agnes Heller poco prima che lasciasse Budapest. E un giudizio su questo fenomeno lo abbiamo domandato anche al ministro della cultura ungherese Imre Poszgay. Il primo incontro e con il ministro. Ci riceve nel suo studio e dopo una breve chiacchierata su alcune questioni dibattute oggi nel mondo culturale ungherese, affrontiamo l'argomento, Heller, Vaida, Markus, e altri ancora, lavorano all'estero, perch?

«Voglio dire innanzitutto — ci risponde — che la loro partenza, e, a mio avviso, una perdita. Sono tutti intellettuali di un tale livello che con il loro talento potrebbero contribuire allo sviluppo della vita culturale in Ungheria. Ma tra noi e loro è aperto un grave conflitto: sugli obiettivi strategici, anche se secondo me molti di essi sono comuni a quelli del POSU, e su questioni tattiche; ora, noi non abbiamo voluto risolvere drasticamente questo contrasto, ottenere da loro una resa senza condizioni, ma abbiamo cercato una soluzione attraverso la discussione. Il dibattito però non è stato accettato: i nostri interlocutori hanno avuto atteggiamenti di chiusura, hanno detto di ritenere che tutto fosse già previsto e tutto sarebbe finito li. La discussione quindi si è interrotta. Voglio però ripetere ancora che la loro partenza secondo me è una perdita; anche se non si deve pensare che la situazione sia chiusa: non vogliamo che emigrino, vogliamo che tornino. E non è detto che questa decisione di partire non possa essere per loro anche una buona esperienza, che li aiuti a riflettere».

La stessa domanda l'abbiamo rivolta quindi, in altra sede, ad Agnes Heller e a suo marito Ferenc Feher, anch'egli filosofo, che seguirà la moglie in Australia. Ecco la risposta: «Me ne vado perchè dal 1973 sono sottoposta ad una sorta di "Berufsverbot". Io e i miei amici siamo stati cacciati dal posto di lavoro perchè la nostra ideologia è di dissenso nei confronti della dottrina ufficiale. Un documento dell'Accademia delle scienze dichiara che noi non siamo in grado di perseguire attività scientifica».

« Veleno per i giovani »

In quel periodo lei era anche docente all'università?

«Personalmente non insegno più all'università dal 1958, cioè da quando venni allontanata perchè apparteneva al gruppo di Lukács e al suo "revisionismo". Da allora non sono più potuta rientrare, poichè dicevano, che il mio punto di vista era veleno per i giovani. Cinque anni dopo riceretti il posto di ricercatrice scientifica all'Accademia».

Ma offerte di lavoro dopo l'allontanamento dall'Accademia non ne ha ricevute?

«Sì, ma non per lavori scientifici, o meglio una sola era relativamente scientifica: la preparazione di un lessico della letteratura. Ma io non sono un esperto in questo campo. A Vaida hanno offerto una traduzione di un lavoro di gruppo, a Markus un lavoro all'istituto di chimica. Naturalmente rifiutammo. In questi cinque anni io sono stata l'unica del nostro gruppo che ha potuto continuare seriamente il lavoro di ricerca e di studio avendo ricevuto aiuto dall'estero: la Fondazione Heine mi concesse una borsa di studio, i soldi vennero divisi tra le tre famiglie ma non bastarano; così per vivere, Vaida, Markus e mio marito dovettero darsi da fare con traduzioni. Per me ci furono in più i diritti d'autore dei libri pubblicati in Italia e in altri paesi in quel periodo.

Lei ha potuto dunque scrivere e anche pubblicare una serie di libri in occidente dopo la decisione di licenziarla dall'Accademia delle scienze: come hanno reagito le autorità ungheresi a questo?

«Quando il mio libro "La teoria dei bisogni in Marx" venne pubblicato in Italia da Feltrinelli, mio marito venne fermato per tre giorni dalla polizia. E praticamente in quella occasione, dopo quell'episodio, tra il governo e il nostro gruppo venne stabilito un compromesso Le autorità non sarebbero intervenute per pubblicazioni all'estero se noi non avessimo scritto nulla sullo stato ungherese, sugli alleati dell'Ungheria, mente insomma che mettesse in discussione il socialismo dei paesi dell'est. E si trattò di un vero compromesso poichè noi avremmo avuto molto da dire su questi argomenti.

Interrompiamo un attimo il colloquio con Agnes Heller e torniamo nello studio del ministro della cultura per rivolgergli questa domanda: non vi era alcuna possibilità di pubblicare gli scritti di Heller, Markus e Vaida? Perchè?

« Vogliamo che tornino »

«No, l'autorizzazione non sarebbe mai stata concessa. Ma una possibilità limitata esistera: noi avremmo indicato cosa stampare, in che modo e a quale livello. Ma come già detto, ciò non fu possibile poichè la discussione si interruppe. Perchè il divieto? Il giudizio della direzione politica fu chiaro: una parte del loro pensiero era contro i fondamenti del sistema socialista. Toccava le basi politiche ed ideologiche del socialismo. Per esempio, nella "Teoria dei bisogni in Marx" si dice che la rivoluzione d'ottobre non ha portato a una svolta radicale E altro ancora. Per concludere, comunque, io torno a ripetere: noi vogliamo che tornino. Solo qui in Ungheria la Heller può informarsi bene sulla realtà e solamente qui potrebbe persuadersi che le teorie che ha diffuso non sono adatte alla realizzazione; nella loro scelta c'è inoltre un pericolo: che vogliano a tutti i costi dimostrare che la loro decisione è stata giusta. Che si perdano e che assumano ruoli che potrebbero impedire la via del ritorno».

Il colloquio con Imre Poszgay, ministro della cultura in Ungheria, è terminato. Agnes Heller ha ancora qualcosa da dire, vuole rispondere alle critiche che alcuni intellettuali ungheresi le hanno rivolto, come quella, ad esempio, che la sua partenza non sarebbe niente altro che una fuga da una lotta che era appena iniziata: « Sì, anch'io mi sono posta questa domanda. Ma mi sembra però che qui, nell'Europa dell'est, la lotta sia lunga, tre anni non contano assolutamente nulla, e inoltre apprezzo la decisione di coloro che vogliono rimanere. Ma una battaglia per una migliore Europa dell'est ha diverse forme. I teorici sono emigranti sia all'interno del paese che all'estero. Io sono filosofo e il mio lavoro rappresenta un tipo di pluralismo che è inaccettabile per la cultura ufficiale ungherese. Per noi inoltre non si tratta di un'emigrazione nel senso classico del termine, dopo i tre anni vogliamo tornare, anche se magari si tratterà di un altro tipo di emigrazione interna»

Allora partirebbe senza speranza? Eppure in questi anni un compromesso c'è stato e considerando che non se ne va avendo alle spalle una rottura con le autorità ungheresi, non esiste per lei uno spazio per un nuovo dialogo?

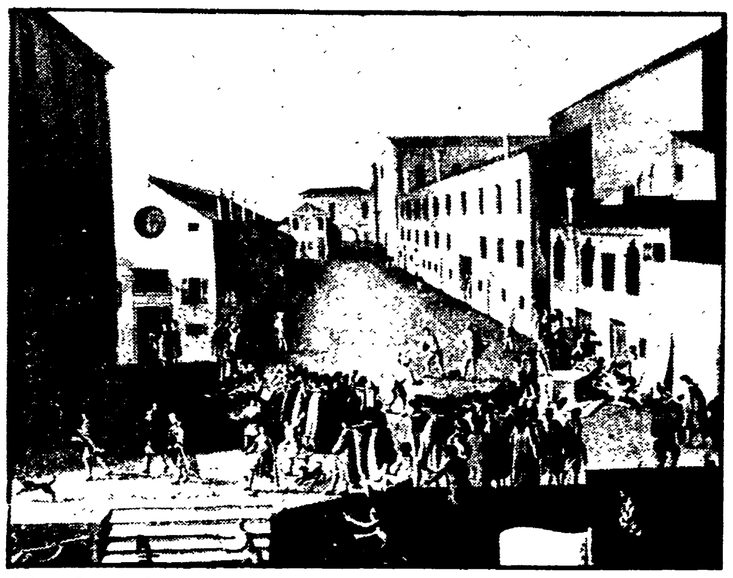
«Non escludo possibilità di compromessi, ma devono essere reali: cioè devono esserci precise garanzie Non critico i dirigenti di questo paese, quello che critico è il sistema in se stesso Non voglio negare che le autorità ungheresi intendano rispettare le norme dell'atto di Helsinki. Voglio apprezzare il buon senso delle autorità, essere a mio avviso sono andate quasi fino al limite di quello che si può fare all'interno di un sistema strutturato come questo: per me c'è una sola Europa, per cui se in occidente, come dicono anche i comunisti italiani con cui io sono d'accordo, viene affermato che parte integrante del socialismo è il pluralismo politico, e la democrazia pluralistica, ciò può essere vero anche per l'Europa orientale E il cambiamento quindi deve andare in questa direzione».

La situazione però alla fine potrebbe essere questa: lei andando in Australia non risolve il problema di intervenire nel dibattito politico e teorico ungherese, e nello stesso tempo l'Ungheria perde qualcosa che potrebbe arricchirla.

«In patria la mia influenza è principalmente basata su libri che sono stati pubblicati nei paesi occidentali. Per esempio, ho presentato un mio libro, quello sulla teoria dei bisogni in Marx, sei mesi fa, e la pubblicazione è stata rifiutata due settimane orsono. Naturalmente, io lascio l'Ungheria fisicamente, ma non lascio i suoi problemi e quelli dei paesi dell'est. Potrò parlare di questi problemi anzi più di quanto ne abbia parlato finora».

Silvio Trevisani

I dipinti di Gabriel Bella in una mostra a Venezia



Gabriel Bella, « Gioco del pallone ai Gesuiti »

Gabriel Bella, « I ciarlatani nella piazzetta San Marco »

Giochi della Serenissima

Cacce, pesche, regate, partite al calcio e alla racchetta nelle scenette riprodotte da uno scrupoloso pittore-cronista della vita lagunare del Settecento

Nel visitare la mostra « I giochi veneziani del settecento nei dipinti di Gabriel Bella », ci si trova facilmente intenti a districarsi su giudizi di qualità. Innanzitutto, chi è Gabriel Bella? Fu un bravo oppure un mediocre o, peggio, un pessimo pittore in un secolo in cui, invece, proprio a Venezia, non si pativa alcuna depressione qualitativa? Spontaneamente Giorgio Busetto, in introduzione al catalogo, lo apostrofa con un secco « costui » e di seguito ne viene narrata la striminzita biografia del Bella. Nasce a Venezia nel 1730, racimola sei figli, lavora al servizio di Andrea Querini a Treviso nel 1782, muore annegato in una notte del 1799 E' la biografia di un quasi povero, di un servo, tutt'al più di un artigiano

L'esposizione in Palazzo Querini Stampalia offre la visione della serie sui « giochi veneziani » e proprio l'allestimento della mostra, curato da Daniela Ferretti, corredato da fotografie ricavate dalle opere di: Giacomo Franco, Domenico Lovisa, Giovanni di Grevenbroch vuole subito dimostrare che il Bella non produsse che copie, riduzioni, derivazioni, da immagini inventate già in passato da altri. Una specie di copista, un replicatore dunque .

Le semplici scatole prospettiche del Bella raccolgono concentrate vedute di teatrini urbani nei quali appaiono, riga dopo riga, le dimastie disseccate di un alfabeto figurativo, più prossimo al documento archeologico che alla sequenza attiva di una lingua favorevole a manifestare un'espressione artistica primaria. « I giochi » svolgevano lungo spazi fantastici di una Venezia, ormai inimmaginabile, forme arcaiche di una fiducia violenta e imprevedibile in rapporto, quasi sempre sentimentale e intellettuale con le grandi « cose » della storia veneziana. Tori, centinaia di tori canti ed orsi, bastoni e sangue, cacce, pesche e regate, giochi del calcio e della racchetta, sventramenti di gatti e sgozzamenti al volo di colli d'oca, il tutto in un trascorrere continuo tra terra ed acqua .

Insomma una rapida successione di fasi temporali e spaziali, da spettatore a protagonista, da maschera a svelato, da eretti in ginocchio sul ghiaccio o sul ponte dei pugni, dalle ore del giorno a quelle lunghissime delle notti di carnevale. Ma per il Bella il problema si riduce a pupazzetti decisamente inespressivi e compresi interamente all'interno di quinte regolari, combinate in modo tale da richiamare alcuni schemi urbani, però senza nessuna coscienza dello spazio storico che chiamato Venezia. Ma il Bella non è bravo solo perché non sa disegnare e dipingere bene uomini, cose prospettive di campi, e canali? Lionello Venturi nel criticare i rilievi della porta del Battistero del Ghiberti, dice « le sue figure sono decisamente eleganti, le sue architetture sono di un gusto impeccabile » ma ugualmente si avverte un difetto, « una mancanza ». E il Venturi conclude che « l'artista non espresse né serenità, né passione, ha lavorato con artificio impeccabile, e non ha compiuto opera d'arte ».

Non essendo pertanto dubbia tecnica il metro di giudizio valido nel giudicare di un'opera d'arte, a maggior ragione passando dal Ghiberti al Bella (solo qualche sciocco potrebbe ironizzare su di un tale raffronto) dobbiamo chiederci, se queste tele, simpaticamente colorate, di « giochi » ci possano aiutare a farci conoscere qualcosa Non c'è in Bella né forza creativa, né fantasia artistica e in questo senso non è un veduta perché le sue immagini non sono immagini che si accrescono sulla natura o sulla storia La necessità che lo spinge è di « riportare » soltanto le insegne del passato, che non è sentito come storia, bensì come immediatezza di un esistente limitato, meccanico, esclusivamente esterno e quindi gli è sufficiente una parola e si nega alla frase. Si limita a richiamare un fatto, non gli interessa allargare la sua e l'altrui memoria, giacché questo richiederebbe un'attività illimitata e la realtà gli appare invece ben precisa, senza particolare significato

La sua è coscienza d'uomo « povero » perché resta allo stadio di « coscienza aurorale » ed è una fortuna che sia arrivata fino a noi, in quanto ci aiuta a capire il distacco profondo tra la sua « aurora » e la luce piena e matura dei « giorni » conosciuti da Canaletto e da Guardi. In questo senso i suoi quadri sono documenti preziosi e bene hanno fatto il Comune di Venezia e la Fondazione Querini Stampalia ad avviare il restauro completo dell'opera del Bella, che per noi non è un « minore » divertente, ma è un momento importante infisso in una totalità di prodotti l'uno congiunto all'altro .

Franco Miracco