Spettacoli

Due delle opere esposte a Londra: accanto, «Dromedari e arabi nella città della Morte» di Thomas Seddon; sotto, «Ragazza turca (Angelica)» di Charles Gleyre

Da Delacroix in poi, per tutto l'800, molti artisti europei si avventurarono in Nord Africa per poterla dipingere. Cosa ci fu dietro questa passione esotica che avrebbe contagiato anche Matisse? Una mostra a Londra cerca di capirlo

L'Oriente è rosso, oro e blu

Dal nostro inviato

LONDRA — *«Ho scorto l'Oriente attraverso, o meglio immerso, in una gran luce d'argento diffusa sul mare. Ben presto la riva si è stagliata... per sbarcare c'è stato il più assordante baccano del mondo, dei negri, delle negre, dei cammelli, dei turbanti, dei colpi di bastone somministrati a dritta e a manca con dei suoni gutturali da lacerar le orecchie. Mi sono fatto un'abboffata di colori, come un asino si riempie d'avena».* L'asino rispondeva al nome di Gustave Flaubert e la descrizione è tratta da *«L'educazione orientale»*, uscito un anno fa in Italia.

Ma di tali «abboffate di colori» nel diciannovesimo secolo se ne verificarono tante. Di quei tramonti che fanno somigliare «il cielo a oro fuso e la sabbia del deserto a inchiostro» si inzepparono soprattutto inglesi e francesi. Premonizione dell'«affetto» coloniale che i loro paesi d'origine avrebbero portato a quelle terre lontane? O forse amore per l'esotico, fame di soggetti sconosciuti, di atmosfere misteriose e crudeli? Forse altro ancora.

A viaggiare pellegrini, scrittori, principesse intraprendenti (Cristina di Belgioioso compì un «harem-tour» dopo la catastrofica fine della Repubblica romana), diplomatici, avventurieri avventurosi: tutti nel proprio campo degli artisti. Per quanti lavoravano di pennello, l'esperienza fu straordinaria. Molti permisero che quel cielo d'indaco gli invadesse corpo e anima.

Fu una scoperta abbacinante, testimoniata dalla mostra londinese «Gli orientalisti» da Delacroix a Matisse, dal 1789 al 1914 (aperta fino al 27 maggio, alla Royal Academy of Arts) e ricca di stimoli per l'immaginario un po' rinsecchito di noi, poveri e modesti visitatori.

Mostra che riesce persino a redimere la vacuità di un William Holman Hunt, che invece, esposto tra i pre-raffaelliti alla Tate Gallery, rende quel gruppo e le sue opere ancora più stucchevoli.

Dunque: l'Europa incontra l'Oriente, inteso come impero ottomano e Nord Africa fino al Marocco. Dalla Terra Santa all'Egitto, lungo il sentiero dell'Esodo, attraversando Petra e il deserto del Sinai. Qualcuno continuò solo a vestire d'oriente la sua immaginazione occidentale: e l'Arabia se la ricostruì nel suo atelier, con tappeti e ottoni comprati al mercato. Ma molti partirono: marciando, gli artisti, pennello in una mano e pistola nell'altra contro animali feroci e beduini malintenzionati. Mangiando pane e sabbia. Qualcuno ci buttò dentro, in quell'esperienza, erudizione, tradizione, accademia. I più redettero alla tentazione: accecati dalla luce persero di vista le convenzioni artistiche che li avevano nutriti: e giunse il tempo dell'educazione orientale.

D'altronde i cammelli ondeggianti, così simili agli struzzi, la follia dei dervisci e dei sufi, la trasparenza vaporosa delle nuvole, l'immobile flottiglia dei caicchi sul Nilo, venivano incontro alle aspettative. Si fantasticava di un Oriente che aveva da essere voluttuoso, proibito, incantato. Partirono, i viaggiatori-artisti, con quel bagaglio mentale. Pronti a qualsiasi sacrificio per riportare l'album coperto di schizzi, di disegni. A costo della vita, a volte, poiché si sapeva dell'avversione islamica per i ritratti. Edward Lear, che si dilettò anche a inventare i non-sense, fu inseguito da una folla inferocita che gridava «Il demonio disegna!». Croce e delizie dell'Oriente.

Per sbirciare un monumento religioso occorreva travestirsi e i risultati mica producevano sempre gli effetti sperati. Però gli amanti del mascheramento — i quali spesso hanno un eccentrico rapporto con il proprio sesso e così rendono il mondo più vario —, vale a dire Lord Byron e poi il colonnello Thomas Edward Lawrence, in arte «Lawrence d'Arabia», si trovarono a loro agio.

Da aggiungere che in quel medesimo periodo esplodeva la moda dell'archeologia biblica. E fu tutto un febbrile cercare somiglianze e costumi e abiti che ricordassero quelli antichi: ecco Abramo in panni da sceicco, o Rebecca o, massimo della felicità, la Sacra Famiglia riunita. I patriarchi li piazzarono, gli orientalisti, addirittura in Marocco: Horace Vernet, uomo preciso e puntiglioso, si specializzò nella ricostruzione di scene dell'Antico Testamento. Bisognava dipingere dal vero, annotare i particolari. Un'anima realista anzitempo guidava la mano e guidò il piede nei luoghi giusti. Ironia della storia, quei luoghi non cristiani, vennero cristianizzati.

Si unì anche la pazienza etnografica per cui Jean-Léon Gérôme elencava circassi, egiziani, turchi. E verso la metà del secolo comparve il dagherrotipo.

Carpire, dopo un numero infinito di lustri, costumi, razze, abitudini, serviva agli archeologi, i quali, sottraendo templi, metope, cariatidi ai paesi che ne erano i legittimi proprietari, dovevano ricostruirli con esattezza nei musei di quei paesi che poco legittimamente se ne erano appropriati. Serviva anche agli antropologi, alle guide turistiche: nel '61 Hachette aveva pubblicato il suo «Itinerario storico, archeologico e descrittivo dell'Oriente»; il Baedecker seguì a ruota.

La storia però risaliva alla campagna egiziana di Napoleone. E andò avanti per più di un secolo. All'inizio propaganda di battaglie, esaltazione di vittorie. Le aspirazioni di Francia e Inghilterra prendevano respiro.

La civilizzazione sarebbe piombata sull'Egitto, sulla Tunisia, sul Marocco, sulla Siria, sul Libano e sulla Palestina: tanto per enumerare a caso. A quel paesi si offriva, graziosamente, la «possibilità» di farsi protettorati. Intanto, l'orientalista incideva, acquarellava. Qualche volta con troppo amore per il pittoresco e con esagerata dedizione topografica (Eugène Girardet). Oppure sognando sapori e profumi di un peccato che doveva sicuramente fiorire là dove i cristiani non avevano potuto imporre le loro leggi (J. Frederick Lewis). Odalisca è suggerita dalla parola turca «odalik» «quella che appartiene alla camera», harem significa luogo vietato.

Leopold Carl Müller nel «Bazar dei tappeti del Cairo» incontra l'opulenza di un Rembrandt mentre Gérôme, a momenti, ricalca i ricami del Carpaccio. Sulla supposta magia dell'Oriente Ingres dà la sua versione, nonostante non ci fosse di persona. Ma anche Mozart e Rossini avevano immaginato serragli e italiane in Algeri.

L'orizzonte estremo e senza fine, il trascolorare delle colline, la limpidezza opalescente coinvolsero infine anche Renoir e Matisse. Il Romanticismo si fuse sotto i raggi di quel sole e l'Impressionismo uscì come un bronzo dal calco. L'incontro fra luce e colori, quello fu il dialogo fra le due culture: il linguaggio doveva interessare l'arte moderna.

Letizia Paolozzi

Irwing Shaw

L'autore di «Seppellire i morti» e «I giovani leoni» è morto ieri in Svizzera: aveva 71 anni

Shaw, un leone americano

KLOSTERS (Svizzera) — Lo scrittore americano Irwin Shaw, autore, fra l'altro di «Seppellire i morti» e «I giovani leoni» è morto ieri d'infarto nell'ospedale elvetico di Davos dove era ricoverato da una settimana. Aveva 71 anni.

Irwin Shaw può essere considerato l'estremo rappresentante di quella letteratura cosiddetta «minore» americana — quella dei Sinclair Lewis, dei John O'Hara, dei Caldwell, anche degli Steinbeck — che si definisce tale per aver fatto propri i valori e le problematiche dell'uomo medio americano, traducendoli in una chiave letteraria dignitosa e certamente di alto livello artigianale. Grazie a loro tematiche interessanti e non banali, aspetti centrali e marginali della vita sociale americana vengono filtrati attraverso trame giocate sulla suspense e sulla caratterizzazione dei personaggi, che rendono i loro romanzi di rara e piacevolissima lettura (forse il loro merito maggiore).

In questa combinazione Irwin Shaw era maestro: un'arte che è andato via via affinando fino ai suoi ultimissimi romanzi: «Una vita nel vuoto», «L'amico di famiglia» e «Labili indizi» pubblicato da noi appena nel settembre 1983 da Bompiani, editore italiano di tutti i suoi libri.

Irwin Shaw aveva cominciato la sua carriera dopo aver svolto, come gran parte degli scrittori americani, svariati mestieri: da dattilografo a camionista, da impiegato di una ditta di cosmetici a commesso di un grande magazzino. La sua prima opera è una commedia, «Seppellire i morti», di forte ispirazione pacifista e antimilitarista, che ancora oggi costituisce la più significativa realizzazione del teatro proletario di ispirazione marxista in America. Anche se col tempo egli annacquerà — ma meno di altri americani originariamente ribelli — le sue idee politiche di sinistra, Irwin Shaw manterrà sempre nella sua narrativa una visione democratica dei rapporti sociali e civili, puntando i suoi riflettori sul conflitto tra l'individuo — solo e deluso, in qualche modo sempre «puro» — e la società, o parti di essa, non sempre e necessariamente demonizzata.

Dopo «Seppellire i morti» scriverà altre due commedie «La brava gente», che affronta il dramma dei pescatori di Brooklyn taglieggiati dai gangster e «Marinai a Brennen» nel quale si racconta la storia di una sanguinosa vendetta seguita alle violenze di un marinaio nazista su un giovane comunista. Soldato in Africa e Europa nel conflitto mondiale Irwin Shaw rivive la sua esperienza personale della guerra nel suo primo romanzo «I giovani leoni» che gli darà fama internazionale anche in seguito all'omonimo film che ne sarà tratto, con un cast d'eccezione: Marlon Brando, Montgomery Clift e Dean Martin. In questo romanzo, rappresentativo di una generazione, Irwin Shaw presentava fra i suoi protagonisti, contrariamente alla narrativa propagandistica del dopoguerra, anche la figura di un giovane nazista deluso e umanitario. In quei tempi, forse pochi lo ricordano, Irwin Shaw collaborò anche al «Politecnico» di Vittorini, che in uno dei primissimi numeri del giornale presentò Shaw come «uno tra i più giovani scrittori americani». Nell'articolo egli tra l'altro scrisse: «All'arte dello scrivere come all'arte della chirurgia, la guerra rende profitto. Il chirurgo non è certo contento delle sofferenze umane che è chiamato a curare sui campi di battaglia. Tuttavia non può fare a meno di uscire da questa esperienza con una conoscenza più vasta e più profonda. E così lo scrittore. Rabbrividerà e piangerà, ma imparerà quello che non ha mai imparato prima». A partire da «I giovani leoni» il successo di Irwin Shaw si ripeterà di libro in libro, favorito anche dalla trasposizione cinematografica o televisiva di molti di essi. Ricordiamo tra tutti «Sera a Bisanzio» il libro dal quale è stato tratto uno sceneggiato, trasmesso anche dalla TV italiana, con un interessante Glenn Ford nella parte del protagonista, un produttore cinematografico inattivo da un po' di anni che a Cannes, per il festival, ripercorre le tappe della sua vita e si confronta con dei giovani in un clima teso idealmente e narrativamente. Notevole successo arrise poi alla saga della famiglia Jordache raccontata attraverso due libri «Mendicante ladro» e «Povero ricco» che, tradotti in pellicola e trasmessi a puntate alla TV americana, poi anche in Italia, hanno posto Irwin Shaw tra gli scrittori di romanzi più famosi e amati dal pubblico. «La saga dei Jordache» è l'affresco dell'America dei nostri anni, del rifiuto di un sistema e di un modo di vita; la crisi di una generazione che non capisce più il «sogno americano» e che del successo subisce solo le conseguenze più frustranti. Due fratelli, gli ultimi eredi dei Jordache, violento e aggressivo uno, mediocre e calcolatore l'altro, si scontrano dall'America all'Europa con una realtà che non riescono più a controllare, mentre gli adulti, i «poveri ricchi» ormai in declino, li osservano da lontano, consapevoli di quanto sia pesante la loro eredità.

Diego Zandel

«Paraletteratura»: perché è stata così snobbata dalla critica (anche di sinistra)? Una raccolta di saggi di Vittorio Spinazzola va oltre un giudizio superficiale e invita gli scrittori a misurarsi con la «democrazia culturale»

Critici, leggete fotoromanzi

Ci sono diversi modi con cui affrontare lo studio della cosiddetta «paraletteratura». L'indirizzo che tanto per intenderci potremmo chiamare francofortese, ad esempio, è caratterizzato da una sorta di fervore inquisitorio nei confronti non solo della cultura di massa ma della società di massa medesima che ne è matrice. Ne discende un'analisi certamente ricca di potere conoscitivo, capace di illuminare i meccanismi dell'industria della coscienza e delle sue manipolazioni, ma anche unilaterale e fortemente connotata in senso aristocratico: le motivazioni del giudizio sono peraltro, almeno in prima istanza, di ordine non estetico bensì etico-politico.

Un secondo atteggiamento, che sempre tanto per intenderci potremmo chiamare semiologico, muove invece da un atteggiamento più possibilista di obiettività descrittiva. Al disdegno aristocratico subentra una sfumatura di compiacimento mondano, che promuove talora un apprezzamento più spregiudicato degli eventuali valori, ma presuppone per lo più proprio una sentenza implicita di inferiorità estetica: la paraletteratura è comunque il regno del ripetitivo, della norma supinamente accettata, dello stereotipo che conferma consolatoriamente le attese precostituite. Ne viene così riconfermata, per questa via, la condanna sul piano eticopolitico; paradiso dell'analisi formale, la paraletteratura si fonda infatti, al tempo stesso, sulla subordinazione del fatto estetico a una finalità impura, di ordine praticistico: l'asservimento delle coscienze, attraverso le ambiguità dell'emozione, al principio di realtà.

Da qualche anno si è venuto tuttavia delineando un indirizzo di studi impostati in termini fortemente innovativi, che potremmo chiamare «di democrazia letteraria»: penso, per la cultura tedesca, a Ulrich Schultz-Buschhaus, e in Italia a Giuseppe Petronio. A loro dobbiamo, oltre ad alcune opere fondamentali (si veda almeno il volume, a cura di Petronio, «Letteratura di massa, letteratura di consumo», Bari, Laterza, 1979), anche una serie di convegni internazionali (tenuti a Trieste a partire dal 1978; gli atti relativi sono editi da Lint) che contano ormai come una delle sedi più autorevoli del dibattito sull'argomento. «La democrazia letteraria» di Vittorio Spinazzola (Milano, Comunità, 1984, pp. 168, L. 16.000) ci offre ora in proposito una sistemazione teorica e metodologica d'insieme.

Il volume raccoglie sei saggi usciti sulla rivista annuale «Pubblico» (edita dal 1977 al 1979 dal Saggiatore, poi da Milano Libri, e diretta dall'autore), che a sua volta ha contribuito non poco a rinnovare la riflessione sui problemi delle comunicazioni di massa, sia per quanto concerne i «prodotti» (la letteratura appunto di successo, con i suoi generi e protagonisti), sia per quanto concerne l'industria editoriale stessa: tema, notoriamente, pressoché trascurato dalla critica non meno che dalla storia letteraria. Ma quali sono i punti essenziali di novità rispetto al panorama sopra descritto?

In primo luogo Spinazzola introduce, all'interno di una materia a cui spesso guardiamo come a una nebulosa indifferenziata, alcune capitali distinzioni. Una cosa è la «letteratura marginale» che, dal Medioevo alla rivoluzione borghese, si rivolge agli incolti: caratterizzata dal prevalere di contenuti e finalità extraestetici (devozionali, didascalici) o ormai irrimediabilmente degradata a folclore, essa è per così dire una non-letteratura (perché estranea alle norme di disciplina espressiva che definiscono l'universo letterario ufficiale).

Altra cosa è la letteratura «popolare» dell'Ottocento, che presuppone un pubblico identificato come tale da un'editoria ormai avviata ad assumere dimensioni industriali: l'enfasi sulla separazione dei livelli («alto» e «basso») la relega bensì al di sotto di una soglia di esteticità riconosciuta, ma al tempo stesso essa risponde su un piano di consapevolezza esplicita alle esigenze espresse dai ceti nuovamente acculturati. Altra cosa infine è la moderna letteratura di massa, rivolta a un pubblico interclassista, spesso aggressivamente sofisticata e comunque tutt'altro che ingenua, promossa da un'editoria che ha approfondito la propria vocazione alla modernità industriale, ma a cui non sono estranee neppure certe sperimentazioni «postmoderne». Al di là di una siffatta tipologia (qui per ovvia necessità drasticamente schematizzata), decisiva diventa la considerazione del sistema letterario complessivo in cui queste forme vengono a collocarsi, affiancandosi alla letteratura «ufficiale» con la sua gerarchia classica dei generi o la pluralità dei livelli e mediazioni tipica del nostro tempo (dalle avanguardie «iperletterarie» ai fumetti). Su questo piano, ciò che di volta in volta viene considerato paraletterario svolge infatti una funzione cruciale: dar corpo alle richieste emergenti o neglette dall'arte legittima (o meglio, da quell'arte che le élites riconoscono come degna di tal nome). Resta inteso che, appunto per questo, la loro elaborazione espressiva sarà per lo più deficitaria, spesso vicina ai confini dell'inestetico: l'istanza di democraticità culturale non può essere abbandonata impunemente a Carolina Invernizio o a Harmony; ma è questo appunto un problema e una sfida, non un «dato» di natura iscritto nel codice genetico di tali opere. Né mancano, del resto, tentativi riusciti di unificazione del pubblico intorno ad opere di alta dignità formale e vasto consumo.

Da tali premesse discende un doppio ordine di questioni, il primo teorico, il secondo (in senso lato) «politico-militante». Spinazzola muove infatti da una concezione funzionale della letteratura, che si richiama ai grandi precedenti di Gramsci, Sartre («Che cos'è la letteratura?»), Auerbach, Freud («Il motto di spirito»), Mukarovsky, Jauss. Curiosamente, proprio le teorie che più hanno insistito in questi anni su termini quali «relazione» e «funzione» hanno finito per darne una versione alquanto restrittiva, tutta concentrata su una definizione dello «specifico» letterario come manipolazione ludica del linguaggio, o in ogni caso come attività «disinteressata», in cui il testo ha come fine sé medesimo e in sé si riflette: proprio le poetiche strutturali e semiologiche, voglio dire, hanno dato scarso peso alle indicazioni, per esempio, di Mukarovsky sulla natura sociale e istituzionale dei fenomeni artistici o sull'intreccio di fattori estetici e extraestetici nell'esperienza che noi facciamo dell'opera letteraria. Spinazzola recupera con grande energia il senso pregnante di «relazione» e «funzione», sottolineando come la centralità del testo nella fruizione estetica esalti, e non deprima, le responsabilità reciproche dei soggetti, l'autore, il lettore, nonché gli altri interlocutori che prendono parte alla comunicazione.

Su questa base, Spinazzola elabora un'analisi dell'esperienza estetica che rappresenta, oggi, forse la più organica teoria della letteratura proposta in Italia, e che meriterebbe da sola un discorso a parte. Tale concezione non è peraltro priva di conseguenze, come si diceva, su un piano «politico-militante». L'attuale sopravvalutazione delle avanguardie novecentesche, tanto per fare un esempio, è certo meglio di quella sistematica svalutazione con cui la critica di sinistra aveva a suo tempo condotto la battaglia per il «realismo»: ma è anche vero che questo doveroso riesame giunge proprio quando le avanguardie hanno palesemente esaurito il loro ciclo storico e lo sviluppo delle comunicazioni di massa avanza nuove sfide, su nuovi terreni. Qui la critica è chiamata ad assumere responsabilità inedite, e ad inaugurare anzitutto una riflessione più spregiudicata sull'intero arco della produzione letteraria, senza discriminazioni preventive o «teorie» che impongono alla realtà effettuale schemi precostituiti. Il tema di una nuova democrazia culturale, capace di servirsi in modo non subalterno delle possibilità sempre più ampie messe a nostra disposizione della società avanzata, ci obbliga a ripensare in profondità tutto il nostro lavoro.

È giusto, insomma, che la critica di sinistra sia oggi preoccupata di recuperare i suoi antichi ritardi, facendo ammenda delle sue chiusure antiformalistiche o antiavanguardistiche. Ma questa necessaria revisione non deve trasformarsi in un compiesso di colpa. L'invito di Spinazzola a misurarci con i problemi da lui indicati offre un'occasione importante perandare oltre: non coglierla sarebbe ancora un modo per restare prigionieri di quel passato.

Franco Brioschi

Una vecchia copertina della «Domenica del Corriere» disegnata da Walter Molino