

L'arte scandalosa dei «Fauves», cent'anni dopo

PIER GIORGIO BETTI

Forme estremamente semplificate, macchie, colori sgargianti spalmati sulla tela allo stato puro. Era la loro rivolta contro la «tirannia» della pittura accademica, tradizionale. Sceglievano con la loro arte «la fuga nella boscaglia» non volendo più restare «in una casa di zie provinciali» per usare le beffarde parole di Henri Matisse, il portabandiera riconosciuto del gruppo. La reazione di chi dettava i canoni estetici all'inizio del secolo non fu tenera. Scrivendo della loro partecipazione al Salon d'Automne di Parigi del 1905, Etienne Charles, su «Le Petit Dauphinois», si esprime così: «Sono esposti dei paesaggi delle figure che potrebbero

essere firmati da un bambino di sei anni... impossibile dire che cosa raffigurino». Anche più duro Marcel Nicolle sul «Journal de Rouen»: «Rinunciamo a recensire quei dipinti...disprezzo totale della natura e del pubblico». Il presidente della Repubblica, orientato da una critica quasi totalmente avversa, fece in modo di non essere presente all'inaugurazione del Salon in cui lo stesso Matisse, André Derain, Kees Van Dongen e altri pittori del gruppo presentavano i loro lavori nel medesimo padiglione in cui troneggiavano due statue di marmo bianco. Il critico Louis de Vauxcelles trovò in quell'accostamento l'ispirazione per una delle sue battute fulminanti: «Ecco il

povero Donatello accanto alle belve», in francese «fauves». Con quel vocabolo, che alludeva alla violenza cromatica e alla spregiudicata libertà della tecnica espressiva, venne poi solitamente indicata quella corrente di artisti che volevano rompere con le «regole» convenzionali.

«I fauves e la critica. Uno scandalo annunciato» è per l'appunto il titolo della mostra che riunisce a Palazzo Bricherasio una sessantina di opere, provenienti da musei e collezioni private, che gli autori più importanti del gruppo produssero tra il 1904 e il 1910, gli anni d'oro della breve stagione del «fauvisme». Oltre quelli già citati, George Braque, Charles Camoin, Raoul Dufy,

Othon Friesz, Henri Manguin, Albert Marquet, Jean Puy, Louis Valtat e Maurice de Vlaminck. Se Braque aveva teorizzato che «l'Arte deve turbare», fu de Vlaminck a esplicitare con più lucidità il senso di quel bisogno di rinnovamento dell'arte che spingeva lui e i suoi amici a scagliare sassi nelle acque stagnanti dell'accademismo: «Volevo far nascere una rivoluzione nei costumi, nella vita di tutti i giorni, mostrare la natura in libertà, liberarla dalle vecchie teorie». Idee e pulsioni che de Vlaminck, forse il più «fauve» del gruppo, ha interamente trasferito nelle sue tele. «Pêcheur à Argenteuil» e «Le pont de Chatou» sono una dimostrazione straordinariamente efficace

dell'intenzione provocatoria che lui e gli altri mettevano nel loro linguaggio artistico. Di Matisse, il bellissimo «Bouquet de fleurs» del 1903. «Le cirque» di Van Dongen e «Le phare de Collioure» di Derain sono di una formidabile forza espressiva. Da Londra è arrivato un pezzo di Braque, il coloratissimo e poetico «Le bateau blanc, port d'Anvers». Il «fauvisme» non fu un vero e proprio movimento, troppo diverse erano le singole sensibilità. All'inizio del secondo decennio del secolo, il gruppo si sgretolò.

«I fauves e la critica. Uno scandalo annunciato», Torino, Palazzo Bricherasio, fino al 16 maggio.

Cultura @

SOCIETÀ

SCIENZA

SPETTACOLI

LA POLEMICA ■ CHOMSKY SULLE REGOLE ECONOMICHE DELLE NEWS

I giornalisti? Funzionari del potere

PIERO SANSONETTI

Chi è un giornalista? Se hanno ragione Noam Chomsky ed Edward S. Herman, illustri intellettuali un po' «radical» americani (semiologo-sociologo il primo, economista il secondo) che hanno dedicato alla domanda un ponderoso libro pubblicato in Italia dall'editore Marco Tropea («La fabbrica del consenso», pagine 502, £.46.000), la risposta è semplice e sconcertante: il giornalista è un funzionario del potere, nient'altro che un funzionario del potere, per non usare la vecchia e ruidata

fatti che i due autori forniscono, non si sfugge alla convinzione che la sostanza della denuncia sia giusta: la retorica occidentale sulla libertà di stampa è - appunto - pura retorica. La legge dell'informazione non è ispirata a nessuno principio di libertà ma è dettata dal potere politico-economico costituito. È la legge dell'informazione si riassume in una parola: conformismo. Il conformismo e l'autocensura sono una formidabile costruzione - basata sul terrorismo psicologico, e talvolta anche sul ricatto e l'intimidazione - in grado di tagliar fuori dall'informazione reale qualsiasi operatore (diciamo giornalista) o qualsiasi informazione che non rientri negli schemi previsti e graditi.

“

La retorica sulla libertà d'informazione nasconde l'autocensura di chi scrive

”

espressione sessantottina: un servo dei padroni... E non c'è via d'uscita, non esiste possibilità di affrancamento. Se invece hanno ragione Letizia Paolozzi e Alberto Leiss, giornalisti de «l'Unità» che hanno scritto una

ampia post-fazione al libro, la risposta cambia un po', ma non di molto: il giornalista è effettivamente un funzionario del potere ma, dopo la caduta del muro di Berlino e la fine della guerra fredda, ha qualche possibilità di affrancarsi. Purché sia disponibile a rimettere in discussione quasi tutti i punti fermi sui quali in questi decenni - e soprattutto negli ultimi anni - si è basato il suo mestiere. Operazione probabilmente urgente, sicuramente alquanto complicata e dolorosa.

Il libro di Chomsky e Herman è costruito in parte sulla documentazione e sul puro studio sociologico, in parte invece sulla teoria, sull'astrazione. Sotto questo secondo aspetto, per la verità, è un po' faziioso. Descrive il capitalismo americano come l'ostello di tutti i vizi dell'umanità. La democrazia americana come una pura finzione, spesso anche sanguinaria. La cultura americana progressista come un luogo-fisico e dell'anima - di vigliaccherie, compromessi, bugie. È un'esagerazione. Però, leggendo i dati, le cifre, i

meccanismi anticomunisti dei tempi della guerra fredda. E descrive come e perché l'immensa macchina d'informazione degli Stati Uniti non fu mai pienamente libera di raccontare la guerra del Vietnam, o i fatti del Nicaragua, o la politica di Nixon, di Carter e di Reagan in America latina. Fu sempre condizionata dall'anticomunismo e di conseguenza fu sempre reticente e spesso del tutto bugiarda.

Però la sostanza del ragionamento dei due studiosi americani va al di là dei periodi storici, e sopravvive alla caduta del muro. Il loro libro si basa fondamentalmente sullo studio di tutti i sottili, o talvolta grossolani, meccanismi dell'autocensura. Il principale è questo: per sostenere una tesi che sta dentro i confini del senso comune, non servono prove o riscontri. Per sostenere invece un'ipotesi originale, e non condivisa dalla maggioranza, c'è bisogno di prove blindate. Ad esempio, nessuno obietterà se io scrivo che Gheddafi è uno spietato dit-

tatore, se scrivo che gli scafisti albanesi sono esseri umani abietti, o che l'ingresso in Europa è stato un grande vantaggio per l'Italia, oppure se scrivo che ridurre i costi di produzione industriale è opportuno e urgente. Nessuno mi ingiungerà: porta le prove. Se invece io scrivo che il tal ministro si comporta come un satrapo, che il costo del lavoro è troppo basso rispetto ai profitti, o che Saddam Hussein non sta costruendo bombe chi-

me ma solo medicine contro l'influenza, allora sono tenuto a provare tutto ciò che scrivo, parola per parola, oppure ad essere considerato un ciarlatrone e un cretino.

E chi è che stabilisce quali sono i confini del senso comune dentro i quali tenersi? Il «potere», cioè i grandi giornali e i grandi network controllati a loro volta dai grandi centri dell'economia e della politica.

Letizia Paolozzi e Alberto



Uno dei più classici scorci di New York. Sotto, lo scrittore Tommaso Landolfi

Tommaso Landolfi, il duello ironico della scrittura con la morte

LUCA MARTINELLI

Scrittore dell'oscuro e visionario, scrittore «difficile», scrittore «per pochi». È questo il ritratto ufficiale di Tommaso Landolfi, eppure niente di tutto questo è più lontano dal vero. Perché accanto al buio delle tenebre e alle visioni terrificanti di bestie multiformi, l'opera dello scrittore di Pico, di cui quest'anno ricorre il ventennale della morte, offre pagine col-



me di disincanto e ironia. Uno scrittore, insomma, capace di appassionare, con una complessità di registri inusitati, anche il grande pubblico. Lo dimostrano il successo editoriale

della ristampa delle sue opere presso Rizzoli e Adelphi, ma anche la grande partecipazione alle due giornate di studi landolfiani tenute nelle aule della stanzetta del Convitto nazionale Ciconini di Prato, dove Landolfi fu studente per un anno, tra il 1919 e il 1920. «La liquida vertigine», il convegno che prende il titolo da un verso dello stesso Landolfi e che è stato organizzato dal Centro studi landolfiani, dall'assessorato alla cultura del Comune di Prato e dalla Biblioteca comunale Lazzarini, dove si è anche inaugurata una mostra documentaria (letteraria e iconografica) sullo scrittore, ha proposto al pubblico di studenti e appassionati un Landolfi per molti versi sconosciuto, finalmente affrancato dalle etichette della critica che pur riconoscendogli la statura di un classico del Novecento, lo avevano tuttavia confinato nel limbo degli scrittori di élite. «Di fronte alle sue pagine di scrittura complessa e raffinata - dice la figlia dello scrittore, Idolina Landolfi, presidente del Centro studi landolfiani -

la critica, abituata a pagine fluide, si trovò spiazzata. Egli si presentò sulla scena letteraria come un Gogol, un Flaubert. Per questo è stato tacciato di essere uno scrittore difficile. Invece, l'universalità dei temi che ha narrato oggi raccoglie consensi. Il problema è che Landolfi non è mai stato proposto al pubblico nella maniera giusta. Quando la sua opera è riuscita ad arrivare al pubblico, la risposta è stata positiva e entusiastica». Tra i tanti miti da sfatare, c'è quello che Landolfi sarebbe essenzialmente uno «scrittore dell'oscurità». «Nel primo periodo - afferma Ernestina Pellegrini dell'Università di Firenze - la notte, le tenebre, l'oscurità sono stati i temi dominanti dei racconti landolfiani. È il periodo in cui tenta di catturare le angosce, di dilatare le paure, di catturare quel silenzio che era, secondo lui, l'unica forma di purezza». Ma accanto al Landolfi notturno c'è anche un Landolfi ironico, solare. «Landolfi - dice la figlia Idolina - è stato senza dubbio uno scrittore notturno; scriveva di notte,

ma ha anche espresso pagine di grande solarità, di grande leggerezza». C'è insomma l'autore dei racconti come «La muta» e «La mano morta», in cui Landolfi affronta il tema del gioco d'azzardo del quale era un appassionato, e c'è l'autore de «Le due zittelle», dove i toni cupi e angosciosi lasciano spazio all'ironia e al disincanto. «Il disincanto - spiega ancora Ernestina Pellegrini - è l'arma con la quale Landolfi lancia la sua sfida alla morte e che nel rapporto con la morte fa distinguere la sua opera da quella di Pavese». Così per un Pavese che attende una morte affascinante e dai tratti umani di una persona cara - «Verrà la morte e avrà i tuoi occhi» - Landolfi, nel «Tradimento», scrive che «la morte è solo un caso di una trama più vasta» e che «ormai non può la morte esercersi sposa». Landolfi fu dunque luce e ombra. O, come ha scritto nel testo inviato per l'apertura del convegno il poeta Mario Luzi, che di Landolfi fu amico e collaboratore, era «gioco e dolore».

Leiss non danno in tutto e per tutto ragione a Chomsky ed Herman, ma mi pare che condividano la drammaticità della loro denuncia. Il dissenso dei miei due colleghi ed amici riguarda il cuore dell'analisi di Chomsky ed Herman: cioè la tesi che l'innaturabilità della stampa è indissolubilmente legata all'innaturabilità della democrazia capitalista. Paolozzi e Leiss sembrano poco convinti della inevitabilità del giornalismo subal-

terno al potere, e propensi invece a ritenere che il mondo dell'informazione stia semplicemente attraversando una crisi, epocale ma non definitiva, generata dal grande disordine politico e intellettuale che regna in questa società di transizione. E che ha tolto ogni certezza sia al lettore che allo scrittore di giornali.

Questo grande disordine è dovuto principalmente a due cose: primo, l'irrompere sulla scena di nuove tecnologie di comunicazione; secondo, il ridistribuirsi dei poteri tradizionali dello stato (a netto vantaggio del potere giudiziario). Paolozzi e Leiss insistono soprattutto su questo secondo punto - del resto è un argomento al quale dedicano da tempo la loro ricerca, e sul quale hanno maturato posizioni molto nette, che io non condivido pienamente - e portano diversi esempi per dar forza al ragionamento: prendendo in esame i principali eventi che hanno fatto gran notizia sui giornali (dalla pedofilia, al caso Di Bella, da Tangentopoli fino agli squatter di Torino) e dimostrando come i principali giornali italiani abbiano sempre assunto posizioni molto simili tra loro, parziali, e spesso subalterne all'attività e al parere dei giudici.

Diciamo che tra le tesi del libro americano e quelle della postfazione italiana c'è parecchia distanza. Ma c'è un punto in comune: la denuncia del conformismo dilagante che rischia di distruggere il giornalismo. Su questo è difficile non essere d'accordo coi quattro autori.

