Spett Cultura

Cecilija Kin, l'intellettuale russa in questi giorni in Italia

È tornata in Italia dopo oltre cinquanta anni l'intellettuale russa che più ama e conosce la nostra cultura. Proviamo a raccontarne la lunga storia

Cecilija Kin, testimone del secolo

Può capitare al cronista che il pubblico evento del quale è tenuto a dare notizia coincida con un evento, meglio dire un'emozione, della sua vita privata. È quanto accade al sottoscritto nel raccontare che finalmente, dopo una paziente attesa di cinquant'anni, Celilija Kin ha potuto, in queste settimane, riveder l'Italia.

Chi è Cecilija Kin? L'interrogativo potrà sembrare per alcuni retorico; per altri sarà necessario, invece, spiegare. E la spiegazione più semplice, paradossale e insieme rispondente al vero, potrebbe essere questa: Cecilija Kin è un pezzo dell'Italia che vive e lavora nell'Unione Sovietica, a Mosca, in un piccolo e ormai storico appartamento della Krasnoarmejskaja, via dell'Armata Rossa. Andare a Mosca e non salire in questo piccolo appartamento significa, a mio parere, per un intellettuale italiano mancare a metà lo scopo del viaggio, non viverne fino in fondo significato e senso: perché andare a Mosca e non conoscere questa piccola e indomita donna che ama l'Italia di un amore tenace e puntiglioso, e che della nostra storia politica e culturale degli ultimi cent'anni conosce forse assai più di tanti sussiegosi «specialisti», equivarrebbe a una perdita, oltre che umana, culturale. Sarebbe come, se mi è consentita la metafora, non essersi mai guardati allo specchio; non essersi mai rivissuti attraverso lo sguardo e l'intelligenza di una persona che ci conosce perché ci vuol bene e che ci vuol bene malgrado ci conosca.

Cecilija Kin reca sulle sue fragili spalle di antica bambina un grave carico di storia: anche per lei la vicenda personale ha coinciso, nei lunghi decenni della sua nobile esistenza, con vicende pubbliche e civili che hanno segnato a sangue il movimento operaio internazionale. Ma di ciò lei non ama parlare, per una sorta (credo) di pudore che non consentirebbe alla sua severa gaiezza, alla sua spesso polemica curiosità, alla sua istintiva confidenza con l'interlocutore amico, di darsi nel modo totale che le è consueto. Il poco (o moltissimo) che di sé voleva dire lo ha, del resto, già scritto: in un piccolo libro, «Pagine del passato», che (prima pubblicato in URSS sulla rivista «Novyj mir», all'epoca in cui la dirigeva Aleksandr Tvardovskij) è apparso una decina d'anni fa anche in Italia, tradotto per Longanesi da Giovanna Spendel.

Se Cecilija sembra ancora oggi una bambina (che vive con una «njanja» quasi novantenne, Fjodora Maksimovna), chissà come doveva sembrare nel remoto 1931 quando arrivò per la prima volta a Roma in compagia del marito Viktor Kin, corrispondente dell'Agenzia TASS, e quando le capitò (se non mi sbaglio nella platea di un teatro d'opera all'aperto, alle Terme di Caracalla) di piantare gli acuminati strali dei suoi occhi in quelli di Benito Mussolini. Chissà come doveva sembrare, un paio d'anni dopo, a Parigi, dove aveva seguito il marito in una delle inevitabili migrazioni che fanno la carriera di un giornalista corrispondente dall'estero, e dove la giovane coppia (con un bambino che sarebbe stato pochi anni dopo volontario dell'Armata Rossa e uno dei ventun milioni di sovietici caduti nella guerra antinazista) trascorreva molte serate con ospiti, alcuni dei quali figurano, appunto, anche nei libri di storia: un Maksim Litvinov (che era già ministro degli Esteri), un Mar'sel Rosenberg (il primo rappresentante dell'URSS alla Società delle Nazioni e poi ambasciatore presso il governo della Spagna repubblicana).

Quello di Rosenberg è appena uno dei tanti ritratti che, a Mosca, ti guardano dalle pareti dell'unica stanza dove, con stile da gran dama, Cecilija scrive i suoi saggi «italiani» per le più importanti riviste sovietiche (da «Inostrannaja litiratura» a «Voprosy literatury», da «Novyj mir» a «Zvezdà»), invita a pranzo, riceve i visitatori, legge i giornali e i libri che (direttamente o tramite le redazioni delle riviste a cui collabora) le giungono dall'Italia, corregge le bozze dei suoi libri, e verso l'una di notte spegne la luce per addormentarsi. Rosenberg (si era già nel fatale 1937) era stato richiamato da Madrid a Mosca; e anche Viktor Kin era nel frattempo rientrato in patria: entrambi furono vittime di una tragica sorte.

Ma dei suoi anni più dolorosi non ho mai saputo, né mai cercato di sapere, quasi niente da Cecilija... Tranne che, una volta che mi stavo lamentando con l'ennesimo lamento sulla vanità della poesia, lei mi disse: «Ti sbagli, Giovanni, non è vero che la poesia sia inutile; posso dirti di me e di molte mie amiche e compagne che, nei momenti più duri della nostra vita, recitavamo poesie per confortarci a vicenda».

Ho quasi timore a scrivere di Cecilija; timore e pudore (anch'io) simili a quelli che ci vietano di partecipare a troppi un geloso sentimento privato, un sentimento che per spinta contraria vorremmo tuttavia poter diffondere ai quattro venti... Ma, chissà, lei potrebbe anche sgridarmi e per nulla al mondo vorrei incorrere in una sua pur minima censura, benché l'unico difetto che io le conosca sia una certa indulgenza verso gli amici.

Credo tuttavia che le persone, come lei, fuori dell'ordinario abbiano diritto a un margine di franchigia per quanto riguarda certe ordinarissime debolezze... E, quanto a me, penso o temo di averne largamente beneficiato: da quella fresca e tesa mattina di un inizio d'autunno di diciassette anni fa che, mentre lavoravo come addetto stampa di una esposizione di macchine per ufficio al parco Sokol'niki di Mosca, le telefonai, a nome di un comune conoscente, pregandola che mi ricevesse. Di quel primo incontro Cecilija sorride ancora oggi nel ricordare due particolari: il mio quasi assalirla con un lungo discorso su Frantz Fanon e il suo libro su «I dannati della terra», di cui lei sentiva parlare per la prima volta; e la sua confusione per avermi versato, nell'offrirmelo, un bicchiere di vino rosso su un paio di pantaloni nuovissimi indossati quasi per l'occasione. «I pantaloni» sostiene lei «erano color crema». Ma di ciò, voglio dire del colore, non sarei completamente sicuro.

È passato molto tempo. Sono tornato parecchie volte nel piccolo appartamento di Krasnoarmejskaja. Parecchie volte ne sono ripartito, e Cecilija, dalla soglia, mi salutava, mi abbracciava, con quegli occhi lustri che sembrano dire «forse non ci vedremo mai più». Parecchie volte le avrò anche detto «arrivederci in Italia» senza troppa speranza, in cuor mio, che il suo legittimo desiderio si sarebbe avverato. Sarebbe sorto (supponevo) sempre un qualche contrattempo. In questi anni di clamore sul «dissenso» qualcuno potrebbe aver giudicato una vera «stranezza» in Cecilija il suo irreprensibile comportamento di cittadina e patriota sovietica e di scrittrice che (si consenta o no questa o quella delle sue opinioni) non scrive mai una cosa che non pensi. E invece eccola fra noi, «ligera de equipaje» come avrebbe detto il poeta Antonio Machado, con un bagaglio leggero per non affaticare il braccio reduce da una frattura; eccola con la sua agenda fitta d'impegni fra Roma, Torino e Milano, tanti sono gli amici italiani che avrebbero voluto monopolizzarla per sé; eccola, autentico ambasciatore di buona volontà, dopo cinquant'anni di nostalgia, ma già cominciando a parlare di quando verrà la prossima volta... Speriamo presto, Cecilija, anzi prestissimo: perché sicuramente un semplice timbro sul tuo passaporto può valere assai più che un milione di rubli sul «budget» dei rapporti culturali e dell'amicizia fra i popoli.

Giovanni Giudici

Alberto Burri e sullo sfondo particolare da «Il viaggio»

Aperta ai cantieri della Giudecca una mostra dell'artista con opere create su misura per la città

Burri a Venezia dipinge con l'acqua

A POCO più di un anno e mezzo dagli «Orti» fiorentini di Orsanmichele, si ripresenta Alberto Burri ancora una volta con una mostra tutta nuova, «Sestante», fino alla metà del prossimo settembre ospitata nel capannone degli ex cantieri navali della Giudecca a Venezia: lungo la parete sinistra dell'immenso ed antico spazio si succedono diciassette quadri di grande formato, in un percorso alla fine concluso da una magnifica scultura istallata all'esterno del capannone, su una striscia di terreno antistante la laguna; davanti alla scultura, quando la mostra è stata progettata, non ci doveva essere altro che il mare ed alcune isole prospicienti, purtroppo proprio lungo questa prospettiva è stata piazzata una draga, così che in qualche misura è stato annullato l'effetto previsto. Tuttavia, nel complesso dell'esposizione, questo non è che un dettaglio, che ben poco toglie all'eccezionalità dell'avvenimento, un avvenimento che già da ora sembra destinato a lasciare un segno profondo, al di là delle tante iniziative più o meno strombazzate ed imposte dall'attuale consumo di cultura e delle quali, dopo poche settimane dalla loro conclusione, resta non molto di più di un obsoleto ricordo.

Detto questo, segnalata questa eccezionalità, vediamone subito le ragioni, partendo da quelle di ordine esterno, organizzative. La prima, e fra le più importanti, riguarda il taglio promozionale dell'iniziativa, la sua genesi insomma: come quasi mai accade, in questo caso non si è trattato di importare una mostra confezionata altrove ed accettata più o meno a scatola chiusa (come quasi sempre avviene); al contrario il Comune di Venezia, attraverso l'assessorato alla Cultura, ha sollecitato l'artista a realizzare un lavoro per la precisa occasione, una mostra per Venezia, prefigurando in tal modo una committenza originale e quindi non gregaria rispetto ad altre istituzioni se non addirittura rispetto a situazioni private e di mercato. Inoltre, altro aspetto da sottolineare, l'importante ed essenziale ripristino dello spazio espositivo, finalmente liberato dalle inutili superfetazioni residue delle passate Biennali e restituito alla sua primitiva funzione, di gigantesco contenitore, con il semplice intonaco bianco delle pareti e con una magnifica luce naturale filtrata dalle finestre dell'enorme tetto.

DALLO SPAZIO, allora, da questo inimitabile spazio della Giudecca, alla pittura di Burri, declinando due elementi, appunto spazio e pittura, che da tempo sono tutt'uno nella vicenda espressiva dell'artista umbro. In particolare, per quanto riguarda Burri, ricordato che è dalla grande mostra itinerante negli Stati Uniti nel '77 che non ha più voluto fare antologiche, ricordato dunque come Burri abbia in qualche modo demandato al futuro di fare i conti con il proprio passato, alla luce di questo dato di fatto, andrà anche ricordato che questo rapporto più esplicito ed aperto tra lo spazio e la pittura risale almeno al '75, all'esposizione realizzata al Sacro Convento di San Francesco ad Assisi. In quella circostanza, dieci opere, una per campata, venivano a scandire i vuoti ed i pieni dell'antico edificio, con un'austera solennità davvero memorabile. Poi, sullo scorcio del '79, c'era stato «Il Viaggio», nel grande e familiare essiccatoio del tabacco di Città di Castello; l'anno successivo, nei due saloni fiorentini di Orsanmichele, gli «Orti», nove quadri ed una scultura allora realizzati per Firenze, o meglio per lo spazio che Firenze metteva a disposizione; infine «Sestante», provvisoria conclusione di un itinerario quasi decennale, nelle cui diverse stazioni di volta in volta Burri ha impostato e cercato di risolvere un problema, o meglio un aspetto della sua ricerca, dal rapporto tra il lavoro e lo spazio, come già si è detto, alla messa a fuoco di una particolare emergenza, come in «Sestante» un capitolo determinante della sua storia di artista, quello dedicato al colore.

Prima nel «Viaggio» e poi in Orsanmichele la riflessione sulla presenza e sul senso del colore già aveva avuto modo di affiorare in superficie, sulla superficie, cioè, dei grandi cellotex. «Sestante» sarà per Burri un'occasione per fare il punto sulla pittura (sulla propria, viene fatto di chiedersi, o sulla pittura in genere, che poi per un artista del suo calibro è tutt'uno). «Sestante» uno strumento, ancora, di viaggio legato al mare, nella città di viaggi e di mare per eccellenza, infine «Sestante» come momento di riflessione e di lavoro sul colore non a caso a Venezia, culla della pittura fondata sul «colore», di contro al fiorentino «disegno» (e non per nulla i quadri esposti nell'80 a Firenze appartenevano ad una più sobria matrice cromatica).

A QUESTO proposito, per sgombrare il campo da ogni possibile fraintendimento, andrà detto che il colore è stato sempre uno degli aspetti costitutivi del lavoro di Burri, dalla cangiante forza dei suoi neri, allo splendore del bianco, alla valenza espressiva del rosso; solo che in «Sestante» il colore da elemento costitutivo è stato innalzato ad elemento principale, al di là di una qualsivoglia tentazione didattica, un colore che è soprattutto colori, in una splendida tessitura di trame e di rapporti, da quadro a quadro ed all'interno di ogni singolo quadro.

Lungo l'infinita parete del capannone (e qui verrebbe fatto di dire navata) la sequenza dei quadri si succede nella propria dinamica formale, con pause e stacchi assolutamente non casuali, in una teoria in movimento verso la riva del mare, dove a poche decine di metri dall'acqua incontriamo il «Grande ferro sestante», una scultura rossa (con un inserto nero), possente e leggera ad un tempo, implacabile per metallica energia ma anche percorribile nel suo interno, chiusa nelle prospettive centrali, aperta in quelle laterali; una metafora quanto mai pertinente di una ricerca tuttora in corso, una ricerca con la quale tutti più o meno dobbiamo fare i conti e che una volta di più si è appalesata nella sua magnifica carica di invenzione e in tutta la sua altrettanto magnifica capacità di far passare l'invenzione al vaglio indiscutibile della intelligenza.

Vanni Bramanti

«Forme e funzioni della città capitale» è il tema del convegno organizzato dall'Istituto Gramsci a partire da domani per tre giorni a Capri. Pubblichiamo alcuni brani, da noi scelti, della relazione dell'architetto Italo Insolera.

Dal XIX secolo comincia il processo di accentramento politico-culturale in un solo, grande centro urbano. Quali le conseguenze? Ne discute da domani un convegno a Capri

Le città all'assalto della capitale

Nell'epoca moderna — a cominciare cioè dalla seconda metà del XVIII secolo o dalla prima del XIX secolo a seconda dello sviluppo economico-industriale dei diversi stati — due fenomeni di tipo statistico caratterizzano le città «capitali»:

❶ Il numero delle città «capitali» si riduce di molto rispetto all'antico regime. Infatti negli stati già organizzati dai secoli precedenti in grandi unità nazionali continuano il loro ruolo le vecchie capitali (Lisbona, Madrid, Parigi, Londra...); negli stati di nuova formazione (Germania, Italia...) una unica «capitale» si sostituisce ad una pletora di città capitali dei vari stati precedenti. In Italia per esempio tra il luglio 1859 e il luglio 1871 ad otto città capitali se ne sostituisce una sola, mentre un'altra decina di città cambia ugualmente ruolo.

❷ Le città «capitali» sono capitali di stati sempre più grandi e incomparabilmente più grandi dei secoli precedenti; negli stati di nuova formazione il salto è rapidissimo e vastissimo. In Italia Torino nel 1860-61 passa da capitale del Regno di Sardegna con 4.421.000 abitanti a capitale del Regno d'Italia con 22.182.000 abitanti; Roma nel 1870-71 passa da capitale dei 3.125.000 abitanti dello Stato Pontificio a capitale dei 27.303.000 abitanti del Regno d'Italia.

A queste constatazioni statistiche corrisponde un processo di accrescimento (demografico e di occupazione del suolo) senza precedenti e in cui le capitali si distanziano dalle altre città, sebbene anch'esse tutte generalmente in crescita. È una crescita anche e in certi casi soprattutto qualitativa. Un Kant che muore nel 1804 senza essere mai andato a Berlino, o un Manzoni che muore nel 1873 senza essere mai andato a Roma non sarebbero più pensabili una generazione dopo.

Questa concentrazione quantitativa e qualitativa delle «capitali» e nelle «capitali» rispetto alle altre città, si colloca come una scatola cinese dentro il più vasto movimento di predominanza delle città sui territori agricoli o comunque di disperso insediamento. La predominanza della città è sociale e culturale, prima ancora che economica e demografica. La ricchezza, nei primi tempi dell'epoca moderna, viene ancora dal territorio (agricolo o minerario-industriale); il proletariato abita ancora nelle campagne vicino ai campi o alle miniere o alle prime fabbriche sorte lì accanto. Eppure la città è subito il modello per la classe dirigente mentre le classi subalterne o lo assumono come modello di riferimento a loro volta o sono prive del tutto di modelli.

Modelli di riferimento che non siano di accentramento urbano non sono più pensabili: tra la villa e il palazzo in città è il secondo che diventa la sede principale della «grande famille». È qui che si fanno i giochi politici, le transazioni economiche, le feste di prestigio. Ed è qui che cambiano più rapidamente i rapporti tra le classi: il padrone non è più padrone dei contadini ignoranti di Balzac e di Stendhal, ma delle azioni di questa o di quella impresa industriale, commerciale, finanziaria, fondiaria.

La «capitale» in questo processo non si situa solo al vertice di una piramide; anzi è precipuo il fatto che con le sue caratteristiche è essa a determinare l'esistenza della piramide, l'organizzazione in piramide delle altre città. Perché la «capitale» è anch'essa innanzitutto una città; più simile anzi alle altre di quanto non lo fosse la «capitale» di antico regime. La differenza è nell'essere più grande e più funzionale, nell'adottare prima le innovazioni tecnologiche, nel proporre alle altre città più che nel ricevere da esse. La «capitale» è tale perché più specificatamente «città».

Questa città moderna, industriale, pone al centro del suo meccanismo alcuni fatti prima inesistenti, o non generalizzati, o secondari: le strade hanno un nome, registrato e ufficiale; le case hanno un numero civico, registrato e ufficiale; il catasto — questa grande invenzione del XVIII secolo — dalla campagna passa in città: col «catasto urbano» la borghesia arriva ad una organizzazione della città secondo i criteri mercantilisti che in campagna nel XVIII secolo erano stati avviati come strumento di lotta al feudalesimo, ma solo nella seconda metà del XIX secolo saranno dappertutto efficienti.

Bisogna prima infatti che tra queste strade, questi numeri civici, questi mappali vengano affrontati alcuni problemi: il trasporto delle immondizie; l'approvvigionamento idrico.

È poco dopo: la sepoltura dei morti; il trasporto delle acque luride.

Adesso s'inventa il Regolamento d'igiene, l'acquedotto, il cimitero, la fogna. (L'illuminazione pubblica no, verrà più tardi: la gente di notte dorme o va in giro con la sua lanterna. Di illuminazione pubblica si parlerà solo quando una industria sarà in grado di fornirla a gas, a elettricità: è un bisogno indotto per creare il mercato di un prodotto nato per evoluzione tecnologica).

Il meccanismo-città si precisa e organizza prima e meglio nella «capitale». Qui inoltre la maggiore dimensione, generale e di ogni settore, spinge alla ricerca di nuove e migliori soluzioni e fa affrontare problemi nuovi.

Gli spostamenti: oltrepassata una certa dimensione la città non può fare a meno di scambiare merci e uomini tra le sue varie parti, al di là del contatto diretto. Ma dobbiamo fare attenzione perché prima di diventare un problema di tutti questo fu un problema molto settoriale. Gli omnibus, i tramway nacquero per consentire gli spostamenti del ceto medio: non furono un mezzo popolare. Gli operai abitavano accanto alle fabbriche; i commercianti e gli artigiani nei mezzanini delle botteghe e dei laboratori; i ricchi si muovevano in carrozza. Il trasporto pubblico era per il ceto medio e il suo costo fino a tutto l'800 è stato sempre proibitivo per il proletariato urbano. La mobilità generalizzata e a buon mercato che verrà assicurata dalle metropolitane segna una grossa trasformazione che arriva dopo il problema seguente.

Gli alloggi: l'autonomia di questo problema è una caratteristica dell'epoca moderna e in essa del ruolo urbano. Tradizionalmente diversità tra luogo di lavoro e di residenza, tra spazi privati e pubblici, tra le corrispondenti organizzazioni erano molto più sfumate o inesistenti del tutto. Il problema dell'alloggio nelle «capitali» non si presenta solo quantitativamente più drammatico, ma coinvolge anche il ceto medio; ed è qui quindi che si passa da soluzioni paternalistiche o coloniali, a sistemi coerenti con il ruolo direzionale che il ceto medio acquista tipicamente appunto nella capitale moderna.

Chi costruisce queste città, chi trasforma queste «capitali»? È evidente che con il Re Sole è scomparso anche il modo di pensare, progettare, costruire Versailles.

La città moderna è fatta pensando al suo funzionamento: è questo che determina il suo modo d'essere. Gli autori sono quindi i prefetti: sono essi che hanno l'autorità di amministrare e governare in tutti quei settori il cui meccanismo determina l'esistenza della città. Sono essi che, oltre a questa autorità, hanno costituzionalmente come obiettivi la garanzia dell'ordine pubblico. Sono essi i Mansart del XIX secolo. Gli architetti in quanto progettisti di spazi, chiusi o aperti, possono divertirsi con l'eclettismo.

Lentamente — e diversamente nei vari stati — il Comune e il sindaco intaccano il potere urbano del prefetto fino a sostituirlo. È questo un passaggio della recente storia urbana che meriterebbe di essere approfondito.

Certo il rapporto del prefetto con la struttura dello stato è più stretto nella città «capitale»: l'ordine pubblico è qui l'ordine pubblico dell'apparato dello stato, delle sue istituzioni. È da questo punto che crediamo coerente e più interessante introdurre la presenza dello stato come fattore specifico della capitale. In che cosa consiste la differenza che lo stato impone ed induce alla città che è la sua capitale? La dimensione, il ruolo simbolico, l'immagine sono elementi strutturali o sovrastrutturali (con tutte le implicazioni che ne conseguono nei vari settori)? A differenza di altri campi citati prima, questo è assai povero di ricerche e di bibliografia e non bisogna lasciarsi tentare da generalizzazioni.

Italo Insolera

Il ponte del Cambio di Parigi nel '700