

Giovedì 13 marzo 1997

2 l'Unità

LA CULTURA

## A Mosca i quadri «bollati» dal Kgb

Si intitola «Trent'anni dopo» la mostra che nelle sale dell'Istituto di Letteratura a Mosca ricostruisce uno dei più contraddittori periodi della storia sovietica: gli anni Sessanta, che in Occidente partorirono la contestazione studentesca che si scelse come padri Mao e il Che, e a Mosca produssero, nell'arte, il «non-conformismo» al posto del realismo socialista, cioè le opere di un centinaio di pittori le cui gesta finirono allora sui giornali di tutto il mondo. La mostra è stata allestita da Alexandr Glezer, 63 anni, il mercante d'arte che costretto all'esilio nel 1974, si portò dietro 500 opere dei suoi pupilli e fondò a Parigi e a New York due musei. In patria è tornato nel 1991 attratto da Boris Eltsin.

La mostra dello scandalo, da lui organizzata nel gennaio '67 al circolo «Druzhba», nella periferia moscovita, fu visitata, ricorda ora Glezer, «da duemila persone, tra cui molti diplomatici e giornalisti stranieri». Ma fu accusata dal Kgb di essere una «provocazione organizzata dalla Cia». Gli artisti «bollati» organizzarono una contro-mostra le cui tele finirono sotto le ruspe. Nel '74 Glezer lasciò l'Unione Sovietica con 80 opere dei pittori da lui rappresentati, altre 400 gli furono consegnate all'estero da emissari dei suoi amici. Gli artisti erano, fra gli altri, Oskar Rabin, Eduard Shteinberg, Vladimir Nemukhin. I primi due vivono a Parigi, il terzo in Germania. L'avanguardia pittorica, con la sua denuncia e la sua contestazione del realismo socialista, era destinata a restare sola molto di più degli scrittori come Aleksandr Solzhenitsyn, che non roponono con la loro tradizione letteraria. La rottura dei pittori - con l'irruzione nelle loro opere delle ricerche degli occidentali - risulta molto più radicale e scandalosa. Ancora oggi vengono percepiti culturalmente come dei senza-tetto che vivono lontani dalla Russia. Non a caso New York ha tre musei di arte contemporanea russa, Parigi ne ha uno e Mosca neanche uno.

Un percorso molto particolare allestito al Palazzo della Civiltà e del Lavoro all'Eur di Roma

# Il mondo annusato, sfiorato, ascoltato Appuntamento al buio con se stessi

Un'idea semplice e geniale: ricostruire alcuni ambienti della vita quotidiana tenendoli nella più totale oscurità. I visitatori, muniti di un bastone, vengono accompagnati da un cieco. E fanno delle scoperte sensazionali.

Certe idee sono geniali, c'è poco da fare. In genere sono le più semplici e spesso il loro segreto sta nell'elementare inversione di ruoli dati per scontati, così da generare un'immediata e travolgente rivoluzione mentale. Dopotutto molte opere capitali dell'arte, e molte scoperte fondamentali della scienza, sono nate così, e dinanzi al manifestarsi di questo genio semplice c'è sempre un che di sorprendente, non tanto per i risultati che produce, quanto per il fatto che nessuno ci abbia pensato prima, compresi noi stessi. È esattamente questo che si prova entrando nel Palazzo della Civiltà e del Lavoro, all'Eur, per affrontare quella che senz'altro può essere definita un'esperienza radicale, cioè la visita all'allestimento intitolato «Dialogo nel buio: una metafora dell'inverso del non vedenti».

### Senza un filo di luce

L'idea, semplice semplice, per l'appunto, è quella di ricostruire alcuni ambienti normali della nostra vita quotidiana, mantenendoli però nella più totale oscurità, e così, senza un filo di luce, farli attraversare dai visitatori sotto la guida di un cieco. Un'idea che ha riscosso un successo strepitoso durante i sette anni nei quali è stata fatta girare per il mondo attirando milioni di visitatori, e che finalmente, grazie all'Unione Italiana Ciechi e col patrocinio di molti prestigiosi soggetti istituzionali, arriva anche in Italia.

Così, proveniente da una limpida mattinata di marzo, abbagliato da quella luce sfavillante che sembra progettata apposta per riflettersi sui mari delle architetture piacentiniane, mi vedo assegnare un vero bastone bianco per ciechi (leggero, flessibile, già esso stesso, in un certo senso, per me abbastanza mitico) e una guida personale. Guglielmo, che mi porterà dentro nel tentativo di raggiungere il gruppo di studenti che mi precede. Entriamo, e appena oltrepassata la tenda nera che dà accesso all'allestimento, nel buio primordiale che di colpo ci avvolge, sento distintamente la sua figura gigantesca al cospetto della mia: laddove io branolo pieno di timori lo immagino sicuro e spedito, nell'atto di avanzare dandomi consigli, muovere orizzontalmente la punta del bastone, seguire la parete con la mano libera, e soprattutto utilizzare al massimo, al massimo, gli altri quattro sensi. Da come la sua voce mi giunge chiara in faccia ho addirittura l'impressione che stia andando all'indietro, come fanno i maestri di sci con i bambini nei campi scuola. Sotto i piedi sento scricchiolare della ghiaia, mentre a pochi metri da me gorgoglia una specie di ruscel-

lo. «Allunga la mano destra», mi dice Guglielmo. Io obbedisco, e dopo aver tastato un po' nel vuoto trovo un tronco d'albero.

«Respira, siamo in campagna», dice Guglielmo, «ora dovremo superare un ponticello». Inspiro forte, e non so come ma c'è davvero odore d'erba, e l'aria è davvero fresca e mossa come fossimo in riva a un fiume. Il gorgoglio aumenta, e la punta del mio bastone mi dice a un certo punto che siamo arrivati al ponte, perché si sente rumore di legno. Passiamo dall'altra parte, e proprio mentre comincio a abituarci a questo nero, e a muovermi un po' meno goffamente, mi succede una cosa strana. Vedo. Vedo forme, sagome in penombra davanti a me, ingombri familiari e però assolutamente incongrui, giacché d'altra parte invece non vedo nulla, l'oscurità è oggettivamente totale, e in realtà quello che mi par d'intravedere non c'è.

Lo dico a Guglielmo, impressionato, perché non è che abbia molta esperienza con le allucinazioni, e lui mi dice che è normale, è il cervello che rifiuta di accettare la perdita di un senso, e dopo dieci minuti di buio costruisce da sé le immagini che gli occhi non gli passano più. Ma non durerà molto, dice. Prima di passare nell'ambiente successivo, Guglielmo mi chiede come mi sento, e per la prima volta da quando sono entrato me lo chiedo anch'io. Bene, mi sento: assolutamente esterrefatto ma bene. Il bastone mi dà sicurezza, e mi sento padrone, ecco, del mio tatto, del mio olfatto e del mio udito, forse come mai in precedenza mi era capitato. Le visioni, come previsto, sono cessate, e sto bene, sì, sto proprio bene. «Ottimo», dice Guglielmo, «perché ora attraverseremo un pezzo di città, con molti più rumori, e i rumori sono la nebbia dei ciechi».

Oltre una porta scorrevole, infatti, il paesaggio cambia brutalmente: acciaio, cemento, gradini, clacson, motori, puzze, non ho idea di dove ci troviamo ma capisco che si tratta di uno scorcio molto familiare, e che se domattina uscendo di casa chiederò gli occhi mi ci ritroverò di schianto. Guglielmo mi affianca e mi tocca, e in questa foresta di trappole inerti è davvero preziosa la percezione fisica di un corpo umano accanto al mio. Tocco, tocco, tocco, e nel toccare riconosco catene, pali, marciapiedi, ma penso che fare lo stesso, e per davvero, tutti i santi giorni, là fuori dove non ci sono norme di sicurezza a prova di bambino come qui, può essere assai pericoloso. Lo chiedo a Guglielmo, «come diavolo fate a non ferirvi, le mani?», e la sua rispo-

sta è meravigliosa: «noi non tocchiamo», dice, «noi sfioriamo».

Arriviamo in un bar. Proprio così. Un bar coi tavolini, il bancone, e dietro al banco due ragazze, cieche anche loro, che mi danno il benvenuto chiedendomi se voglio un'aranciata. Le nostre mani si cercano, e immagino la grazia dello svuotamento che disegnano nel buio prima di trovarsi e stringersi calorosamente. Sono due fan di Bertinotti, e mi chiedono di dirgli di venire anche lui, sicché io adesso glielo dico: Bertinotti, venga a visitare «Dialogo nel buio», per piacere. L'aspettano, e le offriranno un'aranciata. Ma non solo lei, Bertinotti: pensandoci bene dovrebbero venirci tutti, tutti i politici e i cardinali e i giornalisti e i magistrati, tutto Pannella, tutti i critici, i giovani scrittori, il nuovo cinema italiano, le piccole e medie imprese, i pensionati, le casalinghe, i bambini, tutti i romani e tutti i turisti di passaggio.

C'è buio per tutti, qua, ci sono odori, calori, rumori e gusti per tutti, e c'è un'emozione che si può sgobbare tutta la vita, rigare dritti, studiare e fare grandi cose, ma non potrà essere provata altrove. È fantastica, gente: sarebbe una follia non venire, come non assistere alla nascita dei propri figli. Io ve l'ho detto, poi non lamentatevi che la vita è monotona.

### Orrore: io puzzo

Quando Guglielmo mi ricompagna fuori, la vista, con la sua violenza catalogatrice (il bello, il brutto, i colori così spietatamente distinti), un poco mi delude. Sono stato dentro tre quarti d'ora, e mi è parso un minuto.

E nel riabituarmi alla mia fortuna di vedente, guidando nel sole di via Cristoforo Colombo, il mio olfatto eccitato mi manda una penosa informazione, una cosa che del resto sapevo già, ma che la dattatura della vista mi permetteva di dimenticare ogni giorno: io puzzo. Puzzo di nicotina come un mozzicone schiacciato male, e insieme alla voce è grazie a questa puzza che Guglielmo o le due bariste mi riconosceranno, se mai ci incontreremo ancora. E, quel che è peggio, è questa puzza la prima cosa che miei figli hanno conosciuto di me, quando erano ciechi: l'hanno conosciuta prima ancora del mio amore e dei miei sforzi per farmi amare, e le ricorderanno sempre, e se scriveranno un romanzo ce la metteranno di sicuro - titolo: «Il puzzone» - salvo poi dire nelle interviste che si tratta di finzione, che non è autobiografia, che il rapporto padre-figlio è un topos della letteratura eccetera eccetera. Maledizione.

Sandro Veronesi

## L'IMMAGINE



## Il Grand Tour in Italia nelle foto dell'800

Ha 212 pagine, 200 splendide illustrazioni, un formato «nobile» (28 centimetri per 32) e costa 90.000 lire. È uno splendido volume dell'editore Canal & Stamperia che è stato presentato ieri a Roma, alla Stampa estera. Si intitola «Grand Tour» e

nasce dalla collaborazione fra lo storico dell'arte Cesare De Seta e lo storico della fotografia Italo Zannier. Il «Grand Tour» è il canonico viaggio in Italia che tutti gli intellettuali compivano, dal XVII secolo in poi, come vero e proprio momento di formazione culturale, artistica e politica (celebre quello di Goethe, che scrisse pagine memorabili sul «paese dove fioriscono i limoni», ovvero la Sicilia). Nel volume, però, si raccolgono le immagini dei grandi fotografi che, nell'800, hanno fatto il medesimo viaggio. Fotografie di Sella, Alinari, Sommer, MacPherson, Robertson, Bonfils, Beato, Zangaky, Boissanas che catturano un'Italia ottocentesca di straordinaria vivacità, dalle Alpi alla Sicilia, con una particolare predilezione per luoghi «pittoreschi» come Venezia, il lago di Garda, i fori romani o la Liguria (incredibili, viste oggi, alcune scene della Sanremo di Cent'anni fa). Nella foto qui sopra, potete vedere il Castel Barco di Verona, fotografato da Maurizio Lotze nel 1870.

Il libro

## Quanto è depresso il libertino di Canali

Forse solo il primo *Catalogo delle donne* della letteratura occidentale, tramandato nel nome severo di Esiodo, non era afflitto dalla tristezza che segna i suoi discendenti più illustri: il disilluso cinismo di Lucrezio ripreso da Molière, ma soprattutto l'archetipo moderno del Don Giovanni, dove l'accurata ragioneria degli amplessi non comunica tracce di felicità. Freddo e disilluso è certamente questo *Catalogo* del «depresso» Oscar Terramare, latinista e filologo, *serial lover* dalla più tenera età alla vecchiaia incipiente, che insegue pagina dopo pagina decine di donne di cui non sempre registra più di qualche tratto fisico distintivo e del nome - Leda e Elide, Giada e Giuditta, Edvige e Enza, anche Penelope... Lacerato - confessa - tra San Luigi e De Sade, tra Eros e Beatrice, incalzato da un Edipo pronto a colpire, il professore assedia con audacia inventiva le sue prede, ma rinuncia prestissimo alle illusioni del sentimento.

Chi ricorda l'espressività dolente di *Autobiografia di un baro* non esiterà a trascurare il velo di artificio che adesso distingue l'autore dal suo doppio narrativo. Queste *Memorie di un libertino depresso* estrapolano dalla massa dolorosa della nevrosi un'ossessione particolare e fondante, un'autobiografia per amori che proprio per la sua parzialità monomaniaca risulta anche più disperata dello smarrimento che pervade l'*Autobiografia*.

Terramare è vorace nella conquista e lapidario nell'abbandono. I suoi incontri erotici, protesi verso un appagamento che gli è sempre negato, rinunciano di norma al coinvolgimento affettivo e all'effusione verbale. «Amore» e «poesia» sono i grandi protagonisti assenti di queste memorie. La distruzione sistematica di ogni pretesa romantica delinea in controcultura l'immagine di una Donna Amata irraggiungibile, e riconverte suo malgrado il libertino in un amante elegiaco perennemente escluso e deluso, spesso patetico.

Se i versi di Seneca tragico divengono incongruo pretesto di seduzione per una biblioteca invaghita del professore, questi rammenti invedono Petronio, prima oggetto di studio e rifugio, quindi incunabolo della «decadenza fallace» che colpisce Oscar invecchiato. La Poesia, quella vera, affiora esplicita solo alla fine, quando al tramonto della sua carriera, il libertino e la giovane donna dialogano con parole di poeti.

I messaggi che i due non amanti depositano sul vetro di un'automobile citano Eliot, Lorca e Catullo. E, ultimi, i versi di De Vigny che sanciscono la fine di ogni illusione, letteraria non meno che erotica: «Seul le silence est grand, / Tout le reste est faiblesse».

Alessandro Schiesaro

Esposti a Roma i capolavori della grafica pubblicitaria italiana, dall'art nouveau al futurismo

## Cento manifesti artistici. Tutti in una mostra

Da Cappiello a Depero, da Dudovich a Sironi tutte le grandi firme del genere. Con un autentico capolavoro di Fontana.

ROMA. La pubblicità intesa come espressione di una realtà nuova legata ad una forma di industrializzazione crescente e quindi moderno strumento di comunicazione diviene, e a partire dal secolo scorso, oggetto di attenzione da parte sia di prosatori e poeti sia di artisti. Basti pensare a *La passeggiata*, composta nel 1913 da Aldo Palazzeschi, dove il paesaggio urbano è descritto nell'alternarsi di insegne che ne caratterizzano i nuovi spazi. Un efficace *collage* che cita dalle novità della moda parigina, dalla «pasticca del Re Sole» sino «all'insuperabile saponale alla violetta».

Ma Palazzeschi non può certamente dirsi - dal punto di vista dell'elaborazione di una nuova poetica - un caso isolato: al 1917 risalgono, per proporre ancora due tempi, le due liriche di Luciano Folgore e Corrado Govoni, *Stagioni di Affiches* e *Gli affissi*.

La pubblicità - o, come un tempo si diceva, la *réclame* - è per sua natura messaggio sintetico, con

forti potenzialità popolari e quindi, per vocazione, anche accademico. Non poteva così passare inosservata all'avanguardia futurista. E infatti è innegabile, se si guarda all'ambito delle arti visive, il contributo di artisti quali Balla, Boccioni, Trapani, Panaggi e Depero.

Alcuni di questi nomi sono presenti nella mostra romana sui «Manifesti italiani dall'art nouveau al futurismo. 1895-1940» (al Palazzo delle esposizioni, fino al 12 maggio, a cura di Giampiero Mughini e Maurizio Scudiero, catalogo *Publicity and Print Organization*). Una panoramica naturalmente non centrata solamente sulla grafica futurista, ma tesa a rappresentare cinquant'anni di grafica pubblicitaria applicata al manifesto italiano.

Unica provenienza dell'intero nucleo di opere esposte, tutte raccolte dal collezionista Massimo Cirulli: il che conferisce, inevitabilmente, alla mostra un ta-



Marcello Dudovich, 1905

particolare. Non si tratta, infatti, di una esposizione volta a proporre una storia del manifesto italiano, quanto invece di una vetrina sul tema, offerta dalla presentazione di una parte di una ben più ampia collezione privata.

Molte, comunque, le presentazioni: da Leonetto Cappiello, artista italiano di formazione francese, (suo il manifesto per il liquore Isolabella) a Fortunato Depero, al triestino Marcello Dudovich, ben rappresentato in mostra con manifesti sia del periodo liberty, sia degli anni '30. Ma accanto ai prodotti di quegli artisti sicuramente noti anche al vasto pubblico per l'impegno in campo grafico è da segnalare, sebbene ingiustamente sacrificato nell'allestimento, il manifesto del 1935 di Lucio Fontana che da solo giu-

stifica la visita alla mostra. Fontana disegna un'immagine essenziale, interamente costruita su un segno che diviene traccia di luce e insieme profondità di spazi, e in cui è possibile intuire già l'indirizzo di una ricerca che lo porterà più tardi a definire i tagli e i fori dei suoi *Concetti spaziali*.

Del resto il manifesto, come la grafica in generale (e con essa si intende quel vasto campo che procede dall'illustrazione all'arte postale) non può più ritenersi, nell'ambito delle arti visive del XX secolo, una semplice curiosità destinata ad un pubblico di amatori. Al contrario, esso è un importante documento del nostro tempo, volto a testimoniare il gusto e le tendenze di un'epoca, le esigenze della committenza (dalla Fiat ai grandi ma-

gazzini Mele di Napoli, dalla Campari alla Perugini): un utile strumento di confronto, e quindi anche un necessario momento di studio e di approfondimento per verificare gli orientamenti personali, i passaggi di stile dei singoli artisti.

La pubblicità è quindi una questione d'autore. Lo confermano i manifesti dei molti artisti presenti in questa mostra romana, il cui lavoro può confrontarsi a distanza, per una felice coincidenza, con una trasmissione radiofonica (in onda il giovedì su Radiotre per *Lampi d'inverno*) condotta da Paola Sorge. L'autrice segnala, infatti, gli slogan connotati e persino i libri scritti su commissione per molte ditte italiane. Tra gli scrittori citati, D'Annunzio, Matilde Serao, Massimo Bontempelli (il cui romanzo *522. Racconto di una giornata* è interamente dedicato all'omonima vettura Fiat).

Gabriella De Marco