

◆ *Al Guggenheim di Venezia
esposte fino al 28 maggio
le straordinarie opere delle sei russe*

◆ *Tra zarismo e rivoluzione sovietica
un'esperienza di arte e di vita
senza complessi verso il maschile*

Le Signore del colore che vennero dal freddo

La mostra «Amazzoni dell'avanguardia»

DALL'INVIATA
LETIZIA PAOLOZZI

LE BIOGRAFIE

Amiche di Kandinskij e Picasso

VENEZIA Se ci fosse bisogno di chiudere un dibattito annoso - quello se le donne artiste vadano considerate categoria a parte, espressione di un'identità femminile repressa, di una creatività concitata dal crudele mondo maschile - la mostra veneziana «Amazzoni dell'avanguardia» (Collezione Peggy Guggenheim, fino al 28 maggio), organizzata da Deutsche Guggenheim di Berlino (dove era già approdata) con la Deutsche Bank, curata da John E. Bowlit, Matthew Drutt, Zelfira Tregulova, risponde decisa: no, l'opera (e l'impressione straordinaria che ne deriva) di quest'altra metà del cielo o di quest'altra metà dell'avanguardia non è regno ghettizzato, emarginato e riscoperto per ballare una sola stagione.

Quelle donne (Exter, Goncarova, Popova, Rozanova, Stepanova, Udalcova) non hanno mai pensato di mettersi in competizione con un proprio doppio, un'ombra, un'immagine. Né si sono sentite in secondo piano rispetto agli artisti con i quali intrapresero una vicenda artistica pionieristica. D'altronde, furono a Venezia, alla Biennale del 1924, dedicata all'avanguardia russa e dopo settanta anni non hanno perso nulla del loro coraggio, forza, luminosità sfiorante. Non erano certo delle isolate



DALL'INVIATA

VENEZIA **Varvara Fedorovna Stepanova**, nata in Lituania nel 1894, è delle sei «amazzoni» quella che più si dedica a generi artistici diversi. Dal 1916 convive con Rodcenko. Non hanno una dimora fissa: vivono presso i coniugi Kandinskij. Ed è Vasilij a definire «arte barbarica» le opere di Varvara. Alcuni critici mettono a confronto la sua produzione artistica con quella di Rodcenko (nel frattempo si sono sposati) sostenendo che i lavori di lei dimostrano maggiore «mascolinità». Con la rivoluzione, accetterà assieme al marito responsabilità educative nel partito. Alla fine degli anni Trenta rinnega l'avanguardia e ripiega su quadri figurativi di minore interesse. Morirà a Mosca nel 1954.

Natalja Gonciarova nasce nella provincia di Tula nel 1881. Nel 1900 conosce Mikhail Larionov e a Mosca entra in contatto con le avanguardie. A dispetto dell'aiuto offerto da Larionov, difende a denti stretti la propria autonomia. Un giorno pare che abbia schiaffeggiato una persona che si era permessa di chiamarla «Madame Larionov». Tra il 1907 e il 1910, partecipa alla fondazione del gruppo neoprimitivista «Fante di quadri». Nel 1911, tra lazzi e ilarità iniziali, forma il gruppo «Coda d'asino». Nel 1912 aderisce al raggruppamento teorizzato da Larionov. Le sue personali sono dei pugni nello stomaco tirati dall'avanguardia al pubblico. Dal 1917 si trasferisce con Larionov a Parigi. Decideranno di sposarsi nel 1955, così da assicurarsi i futuri benefici dell'eredità. Ma Gonciarova morirà per prima, nel 1962.

Ljubov Sergeevna Popova nasce a Ivanovskoe, nel 1889. Bella, elegante, indipendente «alta e ben proporzionata», negli anni Dieci è a Pa-

per via della loro autorevolezza). Larionov, Diaghilev, Rodcenko, Chlebnikov, Malevic si inchinarono di fronte alla loro bravura: nel segno e nel colore. Vere «signore» dell'arte: autonome, libere, alla ricerca di «nuove basi della creazione artistica», convinte assertrici di una esistenza che abolisse la separazione tra belle arti e arti applicate, tra «dipinto da cavalletto» (alcune di loro si batterono con violenza contro il

povero e pur comodo appoggio) e oggetti della vita quotidiana: banco di scuola, tuta sportiva, borsetta o scenografia teatrale, erano grate al futurismo, al cubismo. Nel giro di pochi anni, però, si misero per «proprio conto» a ripercorrere la via delle icone, delle immagini popolari, dell'artigianato tradizionale. Il tutto filtrato da un interesse vorace per lo spazio e i volumi, le forme geometriche e il movimento. Movimento



A sinistra, dall'alto: Stepanova, Popova, Rozanova. Qui sotto, «Cinque figure su fondo bianco» di Stepanova. Sopra a sinistra «Statue di sale» di Goncarova, a destra «Composizione» di Exter

ri, con la Udalova e frequenta l'accademia di Le Fauconnier. Partecipa alle mostre d'avanguardia come designer. Nel '16 aderisce al «suprematismo». Nel frattempo si è sposata con von Eding che contrae il tifo e muore. L'amico più caro al quale la Popova è legata da una lunga relazione, è Aleksandr Vesnin, innamorato di questa donna di talento anche quando lei sposerà un altro. Nel '24 Popova muore a Mosca.

Olga Vladimirovna Rozanova nasce a Melenka nel 1886. Nelle foto ha una collareta castigata e la scriminatura ben visibile dei capelli raccolti a crocchia. Dal 1912 è a Pietroburgo dove diventa una delle protagoniste dell'avanguardia. Lavora sul tema delle carte da gioco, ispirandosi a Malevic e all'«Alice» di Lewis Carroll. Dal '18 viene eletta

nel collegio moscovita della sezione Arti figurative del Commissariato del popolo all'educazione. Muore giovanissima, il 7 novembre del '18, di difterite.

Nadezda Andreevna Udalcova nasce nel 1886 a Orel. La sua vita è segnata dai lutti: la madre muore quando lei ha ventisette anni. Il padre in pensione viene ucciso dai bolscevichi. Udalcova dal '14 partecipa alle mostre cubofuturiste e si avvicina al suprematismo. Dal '18 ricopre incarichi in ambito culturale e artistico per il partito. Le sue opere, negli anni Venti e inizio Trenta, non si inseriscono negli schemi del nuovo realismo. Viene criticata nel 1932 per le sue tendenze formaliste. Drevin, il marito, è arrestato e ucciso nel 1938. Lei muore a Mosca nel 1961.

Aleksandra Aleksandrovna Exter nasce nel 1882 a Velostock, in Ucraina, ora in Polonia. Studia alla Scuola d'arte di Kiev. Nel 1908 si sposa con un avvocato e poi parte per Parigi dove frequenta Picasso, Braque, Apollinaire. Durante la Rivoluzione, Kiev è isolata e Exter continua a lavorare. Il suo studio si trasforma in un centro di sperimentazione artistica. Le esplosioni di colore saranno una caratteristica della sua pittura. Nel '16 aderisce al suprematismo. Nel frattempo, descrive i suoi esperimenti come «non-oggettivi». Le sue scenografie sono definite «parata festosa del Cubismo». Collabora con il cinema, il balletto, il teatro. Plasmerà un'intera generazione di artisti ucraini e russi. Muore a Fontenay-aux-Roses, in Francia, nel 1949.

o sensuale. Rispetto al contesto, producono, le sei e le loro opere, per fortuna, sono state prese a prestito dai musei sperduti di Perm', Rostov, Volgograd, Kiev, Kirov, Smolensk) in anni in cui esplodere l'insopportabile per i costumi retrivi, ottusi, bigotti dello zarismo. Non era ancora nell'aria, il socialismo più elettrificante. Eppure, in quel momento le sei vennero accettate, riconosciute. Natalja Gonciarova certo creò un qualche scandalo travestendosi da maschio, convivendo, non sposata, con Larionov, esibendosi in performances strepitose, ma «San Pietroburgo è ai suoi piedi» la assicurò Djaghilev (nel 1914). Però le sei «amazzoni» che non saranno mai un unico, compatto gruppo. Spesso in competizione tra loro come avviene tra gli uomini, partecipano alle mostre, entrano nei gruppi di intellettuali. Sempre con un atteggiamento assennato. Mai con la sensazione che gli artisti maschi rappresentino una categoria privilegiata.

E dopo? Negli anni Trenta, tace la mitragliatrice del desiderio che aveva battuto all'unisono con il cuore del mondo russo. Le artiste si piegano a ruoli di ufficialità: comitati, scuole, responsabilità del Partito. Qualcuna sceglie una deviazione flessibile dalle parti del realismo socialista. L'innovazione deve cedere il passo. Eppure, proprio, dalla «combinazione di tradizionalismo e innovazione che caratterizzò il vecchio regime nei suoi contatti con il mondo esterno» (come nota Laura Rangelstein nel suo saggio) quelle donne avevano tratto beneficio. Per uno di quei paradossi della storia ai quali ci siamo ormai abituati, il vecchio regime lasciò spazio al rinnovamento artistico mentre il socialismo, che venerava il progresso, preferì il conformismo. D'altronde, il conformismo è rassicurante per ogni nuovo regime.

Una morale da questa esposizione?

La creazione non è stata terreno di caccia maschile. Le sei «amazzoni» si sono percepite come «artisti». Ma ovviamente il loro era un corpo di donna. Un corpo guidato da spirito pionieristico. Nel 1918 la Gonciarova scrisse: «Cosa posso dire delle donne che non sia già stato detto mille volte? Ripetere tutte le cose buone e idiote già dette mille volte sulle mie sorelle è infinitamente inutile e noioso, quindi voglio dire loro alcune parole: credi di più in te stessa, nelle tue forze e diritti davanti all'umanità e a Dio, credi che chiunque, donne incluse, ha un intelletto a forma e immagine di Dio».

ALESSANDRO PORTELLI

Racconta Spartaco Zerenghi (figlio di Ezio Zerenghi, una bandiera dell'antifascismo romano) che dopo l'8 settembre, all'inizio dell'occupazione tedesca di Roma, Luigi Longo era alla macchia in casa sua, in Borgo, sotto San Pietro. In quei giorni, racconta, «per cercare di muovere questo popolo» Longo fece stampare dei biglietti da visita con i versi risorgimentali di Berchet: «Presto all'armi! Chi ha un ferro, l'affili: / chi un soprano pati, sei ricordi. / Via da noi questo branco d'ingordi! / gliu fongoglio del fulvo lor sir!». «Me ne diede un mazzetto» continua, «e ne tenne un altro lui e andavamo per i marciapiedi, lui a sinistra, io a destra, a ogni passante davamo questo bigliettino. Dopo neanche due ore che avevamo fatto tutto Borgo Pio, dall'imbocco del Vaticano fino in fondo, si presentarono sei carri armati Tigre, andavano da un marciapiede all'altro, almeno gli abbiamo fatto consumare benzina».

L'episodio è ricordato in conclusione dell'intervista con Zerenghi nel libro di Marisa Musu ed Ennio

I biglietti da visita antinazisti di Longo

Storie di grandi e piccoli eroismi in «Roma ribelle», di Marisa Musu e Ennio Polito

Polito, «Roma ribelle. La Resistenza nella capitale 1943-1944» (Teti editore). È un esempio della molteplicità di strumenti con cui gli antifascisti cercano di costruire la resistenza in quei fatidici nove mesi - non solo le armi, anche la poesia, anche i ricordi scolastici. Ma è anche un'indicazione implicita del clima di allora: forse i versi di Berchet non bastarono a «smuovere» la maggioranza del popolo romano, in così larga misura attendista per orientamento o per necessità. Ma nemmeno la presenza dei carri armati tedeschi indusse neanche uno dei passanti che avevano ricevuto i bigliettini di Zerenghi e di Longo a denunciarli ai tedeschi.

Roma ribelle, insomma, non vuol dire che tutta la città si sia ribellata. Ma ci ricorda che quella Roma «ribelle e mai domata» (come dice una vecchia canzone degli anarchici e dei comunisti romani), anche se fu una minoranza, lo fu

nel contesto di una Roma che era forse passiva e spaventata ma tuttavia non indifferente e neutrale. Raccontava Marisa Musu, qualche tempo fa: in passato, quando andavi nelle scuole a parlare della resistenza, le domande che ti facevano erano per lo più di tipo militare (dove prendevate le armi, come erano organizzate le brigate e i Gap) o politico (che tipo di società avevate in mente per il dopoguerra?). Poi a mano a mano le cose sono cambiate, e i ragazzi hanno cominciato a fare altre domande: avevate paura? come vi ponevate davanti all'uso della violenza? Quali erano i sentimenti che vi hanno portato a fare quelle scelte?

Marisa Musu è una di quei protagonisti della resistenza che, pur avendo fatto moltissime altre cose dopo la liberazione dal fascismo, tuttavia non ha smesso mai di raccontare e di confrontarsi con le generazioni successive. Per questo,

la prima cosa che viene in mente davanti a questo libro è che sembra fatto apposta per essere usato nelle scuole. Basta guardare a come sono organizzate le sezioni di cui è fatto: la cronologia («Il filo degli avvenimenti»), i racconti e le testimonianze, e poi una scelta di «pagine da rileggersi» e una di «documenti» danno a Roma ribelle l'andamento di un libro di testo: non tanto un saggio storiografico quanto un vero e proprio abbecedario, un'introduzione di base agli avvenimenti di quei nove mesi cruciali. Del manuale, tuttavia, Roma ribelle non possiede l'atteggiamento di neutralità, se non di indifferenza. Questo non dipende solo dal fatto che una degli autori è poi una partecipante attiva negli eventi raccontati, ma anche dalla scelta di privilegiare comunque il punto di vista personale, la dimensione soggettiva. Non ci sono momenti impersonali, in questo libro:

«E così per tutto il resto del libro, che diventa fra le altre cose una galleria di personaggi (la studentessa Adriana Molinari, il ferroviere Mario D'Andrea ucciso alle Fosse Ardeatine, i combattenti di Bandiera Rossa, Erminia Turchi che in mezzo al rischio di morte afferma la volontà di avere un figlio), e di episodi (i treni tedeschi fatti saltare al ponte delle Sette Luci ad Ariccia nel racconto di Pino Levi Cavaglione, l'attentato fallito contro Graziani all'Adriano, la semicon-

sciuta strage perpetrata dai nazisti a Rebibbia già nell'ottobre '43). È un modo per mostrare, intrecciando e montando il tutto con la sapienza di giornalisti esperti, che la storia non è una cosa astratta ma succede alle persone, a persone comuni capaci di diventare eccezionali».

Qualche tempo fa, sempre con la collaborazione di Ennio Polito, Marisa Musu aveva pubblicato un'autobiografia («La ragazza di via Orazio»). Questo libro ne è, in un certo senso, il completamento: è lo sforzo di far vedere come quella esperienza personale, nel suo momento formativo, non sia stata un fatto isolato ma fosse condivisa, in tanti modi diversi, da una parte significativa della città e della gente di Roma. Qui, insomma, Marisa Musu mette la sua storia accanto alle storie degli altri. Per questo diventano importanti soprattutto le storie di quelli che erano diversi da

