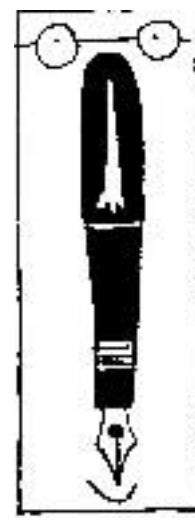


## CASO GRAMSCI: IL COMLOTTO ERA CONTRO ERCOLI

Bruno Gravagnuolo

Il tormentone Gramsci. È finito. E come si è concluso? Così: con il ribaltamento clamoroso dell'ipotesi iniziale. Quella secondo cui la lettera di Evgenia Schucht, ritrovata da Silvio Pons, costituiva la conferma di un «Gramsci tradito da Togliatti». E cioè - come titolava il *Corriere* giovedì 17 - di «Nuovi indizi per un complotto» in tal senso. Niente affatto. Quella lettera - e Pons poteva meglio evidenziarlo - è la prova di un complotto. Ma contro Togliatti? a) Perché *tutto fu fatto* per liberare Gramsci: Togliatti Bucharin in testa. b) Perché la lettera di Grieco del 1928 a Gramsci in carcere era *innocua*, malgrado i sospetti di Gramsci. c) Perché tutta la vicenda, che nessuno prese sul serio a Mosca, offrì il pretesto a qualcuno nel Comintern per mettere sotto accusa Ercoli. Nel nostro piccolo lo abbiamo dimostrato per primi, sull'*Unità* del 18. E poi son venuti Vacca, Macaluso e Canfora a chiarirlo

di nuovo. Ma tante delle cose «appurate» in questa discussione stavano già nella biografia di Aldo Agosti: *Togliatti*, Utet. Cose che Agosti riassume e rilancia ieri sempre sul *Corriere*: sospetti infondati delle Schucht, complotto (non riuscito) contro Togliatti. Ci spiace per tutti quelli che hanno gongolato contro il Togliatti mostro. Mostruoso era quel meccanismo infernale staliniano. Del quale ahimè l'eroico Gramsci - per nulla stalinista ma elogiato di Stalin/Bessarione - si fidava! Morale: i documenti vanno certo pubblicati. Ma interpretati, inquadrati. Non spacciati *ipso facto* per verità, e dati in pasto alla faciloneria e al pregiudizio interessato. L'americano. Domanda: «Perché non vi siete rivolti ad esperti italiani o a fonti governative italiane». Risposta: «Ritenevo che gli unici in grado di dare una valutazione corretta fossero gli americani...». A domanda - di Fiorenza Sarzanini del *Corriere*



- risponde Carlo Rossella, direttore di *Panorama*. Edificante, no? Invece di coinvolgere le autorità italiane - o di pubblicare con riserva e dubbi la patacca sull'uranio - Rossella sceglie la via dell'informazione corretta. *L'informazione segreta*. Castelli di assurdità. «Sono favorevole a provvedimenti di grazia per i protagonisti di stagioni cruente che riteniamo superate». Ma se non è incompetenza, questa di Castelli, allora che cos'è? Ovvio che la *grazia* è un provvedimento *singolo*, non riferito ad alcuna stagione cruenta *et similia*. Sennò c'è l'*amnistia*. Quel Castelli ci è o ci fa? Siamo buoni: ci fa. Tremonti e la Cina. E Tremonti per metterci una toppe, tirò in ballo il pericolo giallo: i cinesi imbroglioni che ci fregano sull'export! Roba da rigattieri. Creativi.

Ps. In agosto tutte le rubriche vanno in vacanza. Comincia *tocco&ritocco*. Arrivederci a settembre.

ex libris

Ieri sera un frassino sul punto di dirmi qualcosa - tacque

Octavio Paz «Prossimo Lontano»

tocco&ritocco

### Giorni di Storia

l'agonia del fascismo

in edicola con l'Unità a € 3,10 in più

# orizzonti

idee | libri | dibattito

### Giorni di Storia

l'agonia del fascismo

in edicola con l'Unità a € 3,10 in più

Pier Paolo Pancotto

## MOSTRE

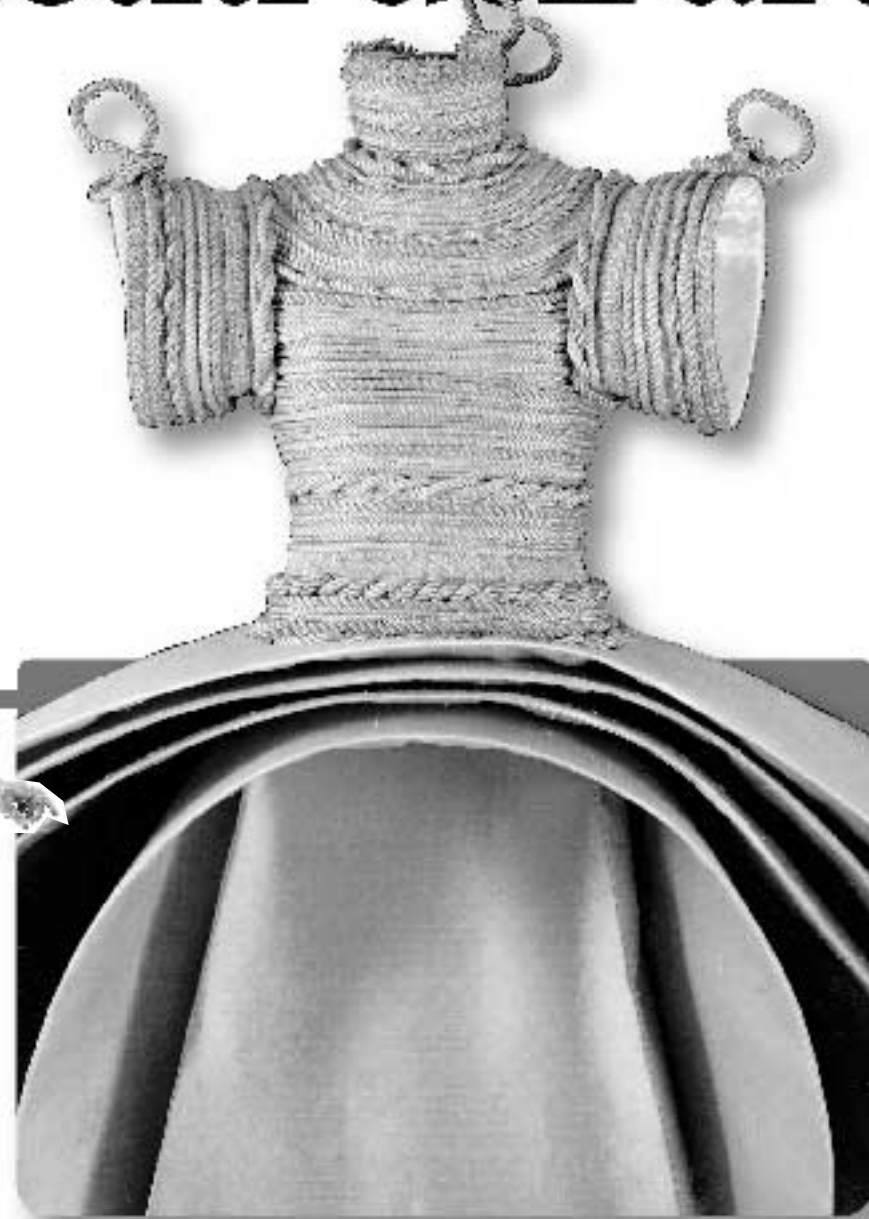
# I vestiti dell'artista

*Capucci, Marucelli, Schön: le creazioni degli stilisti vengono esposte nei musei E negli stessi luoghi i creatori d'arte esibiscono i «loro» abiti*

Il prossimo novembre e fino al febbraio del 2004 una grande mostra a Villa Medici a Roma illustrerà cento anni di moda presentando al pubblico un'ampia selezione della raccolta di abiti e di accessori d'epoca appartenente ad Enrico Quinto e Paolo Tinarelli; sempre a Roma, in questi giorni il Museo Boncompagni Ludovisi per le Arti Decorative, dopo una breve anticipazione all'Auditorium-Parco della Musica, ordina una personale dedicata a Mila Schön (fino al 20 ottobre) mentre a Biumo Villa Menafoglio Litta Panza celebra la creatività di Roberto Capucci (fino al 21 settembre) ed a Trieste il Museo Civico Rivoltella ricorda Germana Marucelli nell'ambito della rassegna *Imagerie Art Fashion* (fino al 31 luglio). Pur tra numerose differenze un elemento accomuna le iniziative espositive appena segnalate: ciascuna di loro considera, naturalmente secondo un proprio specifico punto di osservazione, il rapporto moda-arte. Da intendersi tanto come l'ispirazione che un creatore di abiti o di accessori può provare - più o meno pretestuosamente e con risultati più o meno fedeli alle intenzioni - per una determinata avanguardia artistica o un movimento pittorico, quanto come il rapporto concreto ed operativo che egli può sviluppare col mondo delle arti figurative. Del secondo caso, certamente assai più raro e prezioso, gli antesignani sono stati senza dubbio Paul Poiret ed Elsa Schiaparelli.

Il primo, titolare di una delle più rinomate case di moda francesi, collezionista di

Il Guggenheim di Bilbao ospita Armani e in autunno a Roma Villa Medici presenterà una mostra su cento anni di moda



«Sagenite» abito in sauvage oro, vari toni creato da Roberto Capucci per La Biennale di Venezia XLVI Esposizione internazionale d'arte A sinistra particolare dell'opera di Yinka Shonibare «Henry James and Hendrick C. Andersen», 2001

ret in occasione di uno dei suoi primi soggiorni a Parigi e, in parte sul suo esempio, concepì la propria attività lavorativa come vero e proprio atto creativo nel quale coinvolgere molti degli artisti suoi amici. Lo testimonia, ad esempio, le sue *vestes* e i suoi *manteaux* sui quali compaiono, per mezzo di prodigiosi ricami di Lesage, alcuni disegni di Jean Cocteau o la Robe avec languette del '37 ispirata al *Téléphone hormonal* di Salvador Dalí (autore, tra l'altro, del fiaccone di un suo profumo Roi soleil) o il collier fatto di compresse d'aspirina firmato da Elsa Triolet e Luis Argon. Nel suo atelier al 21 di Place Vendôme, decorato da Jean Michel Frank, era possibile incontrare non solo Cocteau e Dalí ma anche Man Ray, Giacometti, Christian Bérard, Vertès, Horst P. Horts e Cecil Beaton... una vera e propria koinè artistica, decisamente unica e fino ad oggi senza eguali nella storia della moda.

Tuttavia, anche in tempi più recenti, si sono venuti a determinare significativi momenti di incontro tra creatori d'abiti ed artisti. Come, ad esempio, quelli sollecitati a Roma dalle Sorelle Fontana che, nel corso degli anni Cinquanta, promossero un premio di pittura al quale presero parte, tra gli altri, Carla Accardi ed Antonio Sanfilippo,

Gli antesignani dello stretto rapporto tra disegno di moda e avanguardia sono stati Paul Poiret e Elsa Schiaparelli



opere di Derain, Picabia, Matisse, van Dongen, Vlaminck, Picasso, Dunoyer de Segonzac... pittore egli stesso, collaudò nel corso degli anni Dieci e Venti un vero e proprio sodalizio con Raoul Dufy dal quale nacque tessuti per abiti (un esempio dei quali, forse, sarà esposto per l'appunto a Villa Medici), oggetti d'arredo e addobbi come quelli progettati per la memorabile festa *La Mille et Deuxième Nuit* che Poiret organizzò il 24 giugno 1911 in Avenue d'Antin: un vertice assoluto, pare, negli annali monda-

ni dell'epoca. Non va dimenticato, inoltre, che egli ebbe tra i suoi disegnatori anche Erté e Mariano Fortuny così come tra le sue clienti la giovane Peggy Guggenheim, come documenta il bello scatto fotografico di Man Ray del 1924 che la ritrae in veste orientaleggiante in lamé dorato e ricamato firmata appunto Poiret. Dall'ammirazione per Poiret nacque, com'ella stessa ricorda, la passione di Elsa Schiaparelli per l'abbigliamento. Romana di nascita (1890), francese d'adozione, Schiaparelli conobbe Poi-

### storia di una relazione

Flavia Matitti

# Dal caffettano di Klimt alla Tuta di Thayat

«L'umanità si vesti sempre di quiete, di paura, di cautela o d'incisione, portò sempre il lutto, o il piviale, o il mantello. Il corpo dell'uomo fu sempre diminuito da sfumature e da tinte neutre, avvilito dal nero, soffocato da cinture, imprigionato da panneggiamenti». Così scrivevano i futuristi nel manifesto dedicato a *Il vestito antineutrale* (1914) firmato da Balla e diffuso mentre in Italia infuriava la lotta tra neutralisti e interventisti. Al contrario degli abiti passatisti, perciò, quelli futuristi saranno: aggressivi, agglizzanti, dinamici, semplici e comodi, igienici, gioiosi, illuminanti, voluttuosi, asimmetrici, di breve durata, variabili.

Il Manifesto riflette comunque il pensiero utopico di Balla e la convinzione, diffusa tra le avanguardie, che l'arte abbia la capacità, e il potere, di influire sulla vita. E, siccome - si legge ancora - «si pensa e si agisce come si veste», rinnovando l'abito si trasformeranno automaticamente anche l'uomo e la società.

In questo senso, perciò, si può affermare che i manifesti futuristi dedicati all'abito abbiano inaugurato una nuova stagione nei rapporti tra arte e moda. Non che prima gli artisti si disinteressassero del vestire,

però tutto avveniva in un ambito più esclusivo, elitario, senza quella volontà di rivoluzionare radicalmente il costume, che anima invece i futuristi. Agli inizi del XX secolo, ad esempio, *Gustav Klimt* disegnava abiti e gioielli per la famosa sarta Emilie Flöge, musa e amica di una vita, la quale nel 1904 aveva aperto a Vienna un atelier d'alta moda, frequentato dalle signore più in vista della città. Klimt amava poi ritrarre, o fotografare, Emilie con gli abiti che lui stesso aveva immaginato per lei. Ma anche Klimt non vestiva certo in modo «passatista». Al lavoro nel suo studio la tenuta abituale era un caffettano, che Klimt stesso aveva disegnato in stile secessionista.

Anche Balla, dopo il manifesto, inizia a disegnare bozzetti di giacche e pantaloni multicolori secondo i tipici motivi futuristi, che poi realizza con l'aiuto delle figlie Luce ed Elica, ed indossa o fa indossare agli amici. Sono abiti, però, di fattura artigianale, e quindi, nella realtà, incapaci di incidere davvero sul modo di vestire della gente, anche se alcuni decenni più tardi

interessarono gli stilisti.

Ma la fervida immaginazione di Balla lo porta anche a profetizzare, nel manifesto *Ricostruzione futurista dell'Universo* (1915), firmato con Depero, che: «La necessità di variare ambiente spessissimo e lo sport ci fanno intuire il *Vestito trasformabile* (applicazioni meccaniche, sorprese, trucchi, sparizioni d'individui)». In ambito futurista, comunque, il legame con la moda si mantiene intenso lungo tutto il corso degli anni Venti e Trenta. Volt, ad esempio, pubblica un *Manifesto della moda femminile* (1920). Depero disegna e realizza con il panno colorato, nella sua Casa d'Arte di Rovereto, «La casa del Mago», i suoi famosi «panciotti», mentre a Firenze Ernesto Thayat, progetta un vestito essenziale che chiama *Tuta* (1920).

Sempre negli anni Venti, anche i costruttivisti russi sono impegnati a progettare abiti da lavoro per gli operai e vestiti sportivi per il tempo libero. Le parole d'ordine sono comodità e funzionalità, come scrive nel 1923 la Stepanova osservando: «La moda, che riflette

psicologicamente il modo di vita, le abitudini, il gusto estetico, cede il posto all'abbigliamento organizzato per il lavoro. Il vestito deve passare dalle forme artigianali della sua produzione a un'elaborazione industriale di massa. Con ciò il vestito perde il suo significato ideologico diventando parte della cultura materiale».

Diametralmente opposto, da vero dandy, è invece il rapporto che *Filippo de Pisis* intrattiene con l'abito, sul quale ha scritto pagine folgoranti, raccolte e pubblicate postume in un volumetto intitolato *Adamo o dell'eleganza. Per una estetica nel vestire*. A proposito della cravatta, ad esempio, il «marchesino pittore» ricorda che c'è chi divide le sue cravatte secondo la stoffa di cui sono fatte, chi per colore e chi per: «espressione, subordinando il suo criterio a stati d'animo intrecciatisi in una infinità di sfumature, proprio allo stesso modo di un artista che compone un'opera d'arte». Solo quest'ultimo, ovviamente, è per de Pisis una persona elegante.

Nella seconda metà del Novecento le incursioni degli artisti nel campo dell'abbigliamento si fanno più

articolate. Viene meno la spinta ideale a voler cambiare la società attraverso l'abito, mentre la moda acquista sempre maggiore importanza e si moltiplicano, attraverso iniziative come quelle promosse dalla Fondazione Pitti Immagine Discovery, le occasioni di incontro e di sconfinamento tra i due ambiti. Gli artisti, perciò, adottano strategie trasversali. Da un lato, raccogliendo l'eredità surrealista, alcuni mettono in risalto l'aspetto ambiguo, fantasmatico, perturbante dell'abito, creando installazioni con vestiti appesi alle stampelle: inquietante simulacro dell'assenza. In altri casi, realizzano abiti che contraddicono la loro funzione, ricorrendo all'uso di materiali insoliti. Emblematico in tal senso *Jan Fabre*, che con gusto tipicamente fiammingo, ha dato corpo all'incubo creando abiti fatti di scarafaggi, ovvero scarabei, dotati peraltro di una loro eleganza formale. Per l'artista anglo-nigeriano *Yinka Shonibare*, invece, ideatore di vestiti in stile vittoriano realizzati però con tessuti africani, l'abito è un modo per riflettere sull'identità etnica e sulla complessità dei rapporti tra civiltà diverse. Un caso a parte, infine, è rappresentato dalle performance realizzate con decine di modelle dall'italiana *Vanessa Beecroft*. Qui l'abito è quasi assente, ma proprio attraverso questo scenario minimalista, riaffiora, inquietante, l'interrogativo sulla natura del rapporto tra corpo, abito e identità.