

N. Gončarova, **San Giorgio**, 1911 circa

La pittrice in questa fase neoprimitivista attua un recupero della tradizione in chiave moderna. L'opera si ispira apertamente alla pittura di icone e alle stampe popolari, sia per il soggetto, sia per il linguaggio fatto di colori forti e contrastanti, contorni netti e semplificazioni spaziali. L'uso delle tecniche grafiche, molto diffuso tra gli artisti delle Avanguardie, permette di ottenere numerosi esemplari della stessa opera favorendone così la diffusione.

SPERIMENTAZIONE E RIVOLUZIONE
 BISOGNA / STRAPPARE / LA GIOIA /
 AI GIORNI FUTURI. / IN QUESTA VITA /
 NON È DIFFICILE / MORIRE. / VIVERE /
 È DI GRAN LUNGA PIÙ DIFFICILE (V. MAJAKOVSKIJ)



Nel 1922 Lenin decise di espellere «letterati e professori», di cui fece personalmente l'elenco. Se ne andò il fior fiore della cultura russa. Da questo porto della Crimea partì alla fine dell'anno S. Bulgakov.



Il furore iconoclasta degli artisti che annullavano l'immagine o i legami sintattici, trovò riscontro concreto nella campagna antireligiosa. Nella foto, si rompono delle suppellettili sacre a Char'kov (fine anni '20).

L'affermazione della libertà si concluse spesso nella rovina: per Esenin e Majakovskij fu il suicidio; per Gumilëv, già nel 1921, era stata la fucilazione; per altri come Mandel'stam sarebbero stati il campo di concentramento o le purghe degli anni Trenta; per altri più fortunati fu l'esilio; per tutti fu la tragedia.

Quali che fossero le posizioni politiche, ideologiche, filosofiche o religiose, l'artista conservava in forza della sua arte stessa una libertà ultima, più profonda di ogni errore e di ogni compromesso, che lo rendeva odioso al potere e che permetteva a Marina Cvetaeva di gridare: «Cosa farò, smisurata, nell'impero / delle misure?». Majakovskij, che aveva cantato la libertà di Esenin, difendendolo dai belpensanti di ogni ideologia, fu poi immortalato da Pasternak, che del suo suicidio disse: «Il tuo sparo fu simile a un Etna / in un pianoro di codardi e di codarde».

Il problema, per l'artista, non era solo quello di difendersi dalle pretese del nuovo potere, ma prima ancora quello di restare fedele alla propria arte, di non pretendere, in forza della propria libertà, di essere lui stesso il creatore della nuova realtà. Dopo aver distrutto la prigione del mondo, doveva resistere alla tentazione di sostituire alla metafora la metamorfosi, al gioco di parole l'azione: sarebbe stata la tentazione, mortale per l'artista, di cessare di essere tale per diventare lui stesso un rivoluzionario. «L'uomo nasce per vivere, non per prepararsi alla vita, e la vita stessa, il fenomeno vita, il dono della vita sono una cosa così affascinante, così seria! Perché barattarla con la puerile arlecchinata di immature innovazioni?» (B. Pasternak).

Tra follie e pretese di mille tipi, in una frenesia di «cambiamenti e spostamenti» che superano ben presto la pura provocazione, e nelle quali il gioco prende la mano, molti artisti arrivano al definitivo rifiuto di qualsiasi rispetto della realtà, persino e soprattutto della realtà dell'artista: l'arte rischiava il suicidio prima ancora che questo le fosse imposto dal regime. Finiva così non un mondo ideale, il vecchio regime e i vecchi ideali, ma il concretissimo mondo del poeta: «Stava svanendo l'illusione della letteratura. Stava estinguendosi il ricordo del significato come fosse la reminiscenza di una pretesa ridicola rapidamente ritirata. Tutte le categorie si erano eclissate. C'era un debole alito di teatro, ma nel suo aspetto di circo» (B. Pasternak).



Una rara immagine del poeta Majakovskij sulcida, 14 aprile 1930.

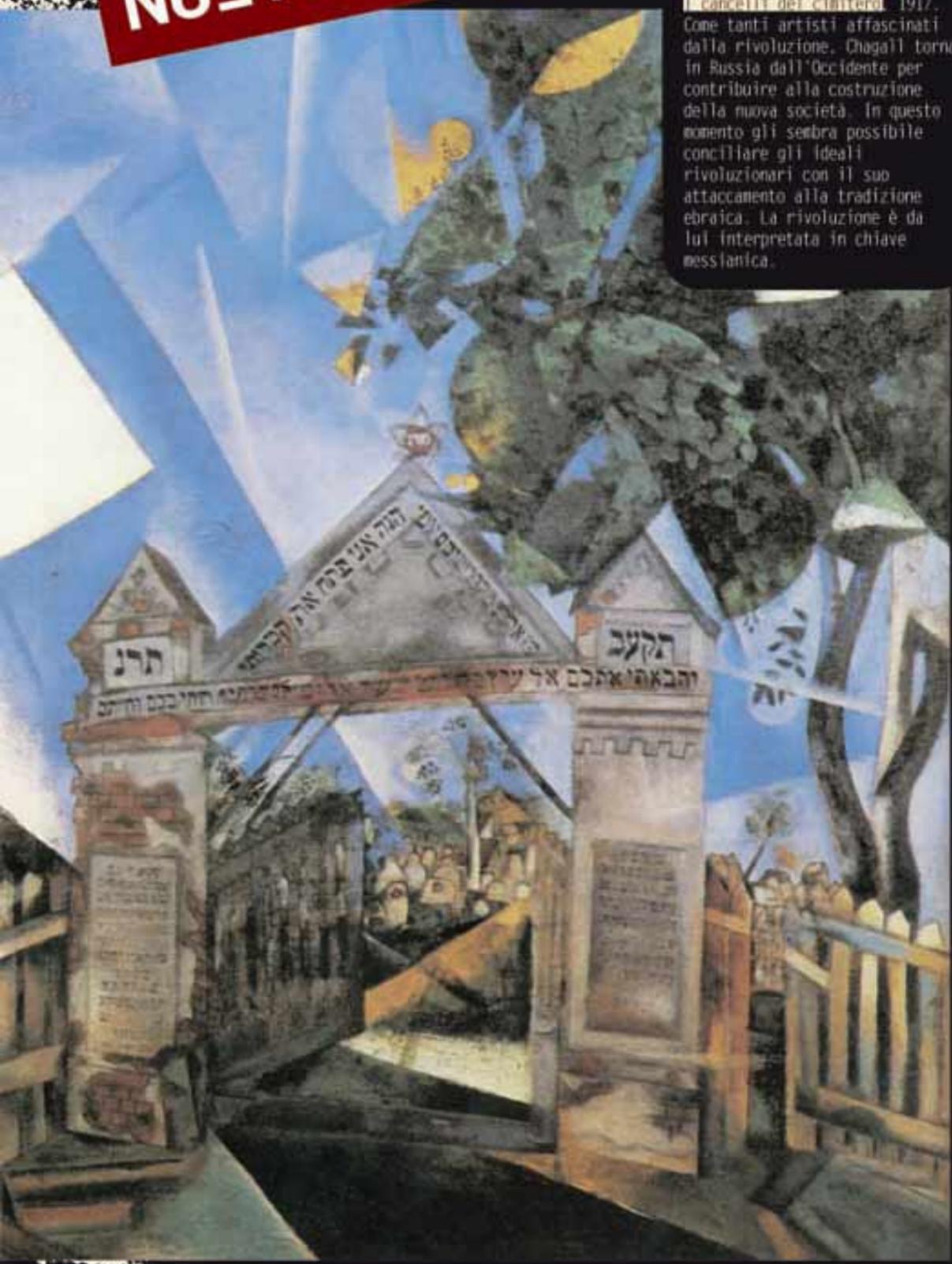


Revue
Philos

L. Popova, **Ritratto di un filosofo**, 1915

Nel ritrarre il fratello Pavel, la pittrice scompone la figura e l'ambiente circostante (la rivista francese che il protagonista tiene in mano, il bicchiere sul tavolo) e ne ricompone i frammenti in modo non naturalistico. Questo procedimento è parallelo alla scomposizione del testo poetico attuata dai poeti futuristi, ma risente anche del Cubismo, che l'autrice aveva conosciuto durante un soggiorno di studio a Parigi.

**AZZERARE LA REALTÀ
L'ARTISTA NON È PIÙ UN
IMITATORE: DIVENTA COSTRUTTORE DI UN
NUOVO MONDO DI OGGETTI (L. LISICKIJ)**



M. Chagall.
Cancelli del cimitero 1917.
Come tanti artisti affascinati dalla rivoluzione, Chagall torna in Russia dall'Occidente per contribuire alla costruzione della nuova società. In questo momento gli sembra possibile conciliare gli ideali rivoluzionari con il suo attaccamento alla tradizione ebraica. La rivoluzione è da lui interpretata in chiave messianica.

Il desiderio di novità che muove le avanguardie sottintende la volontà di azzerare la tradizione e la realtà stessa, che vengono sentite come limitazioni alla creatività dell'artista. Occorre fare, come dice Malevič, il «deserto». «Non ci sono più "immagini della realtà", non ci sono rappresentazioni ideali, non c'è nient'altro che un deserto! Questo deserto è però pieno dello spirito della sensibilità non-oggettiva, che lo penetra tutto» proclama nel Manifesto del Suprematismo.

Per molti artisti la rivoluzione non è altro che la continuazione in politica di quest'ansia radicale: abbattere il vecchio per poter costruire il nuovo. Tatlin nel Bollettino dell'VIII Congresso dei Soviet giunge ad affermare che «quel che è avvenuto nel 1917 in campo sociale era già stato introdotto nelle arti figurative nel 1914».

Per i suprematisti e i futuristi, per Kandinskij e Chagall, che accolgono la rivoluzione con entusiasmo, l'arte nella nuova società ha un compito educativo. Per questo essi si dedicano all'attività didattica nelle scuole d'arte, alla creazione di musei, all'organizzazione delle feste di massa. «Le vie siano festa dell'arte per tutti. Ciascuno, uscendo in strada, godrà e insieme diventerà più sapiente contemplando la bellezza», proclamano Majakovskij, Kamenskij e Burljuk, riecheggiando a modo loro la fede di Dostoevskij nel potere salvifico della bellezza.

Ma l'ala più radicale, quella dei costruttivisti e poi dei produttivisti, pensa all'arte come strumento per modificare la realtà, dominarla, creare un mondo nuovo: «Non misuriamo il nostro lavoro con il metro della bellezza, non lo pesiamo con il peso della tenerezza e dei sentimenti. Col filo a piombo in mano, con gli occhi infallibili come dominatori, con uno spirito esatto come un compasso noi edificiamo la nostra opera come l'universo conforma la propria, come l'ingegnere costruisce i ponti, come il matematico elabora le formule delle orbite». Nelle parole di Gabo e Pevsner viene esaltata la concezione dell'artista come costruttore cosmico ma si vede anche l'inizio di un percorso che assimila l'arte alla tecnica, l'opera alla macchina e l'artista all'ingegnere.



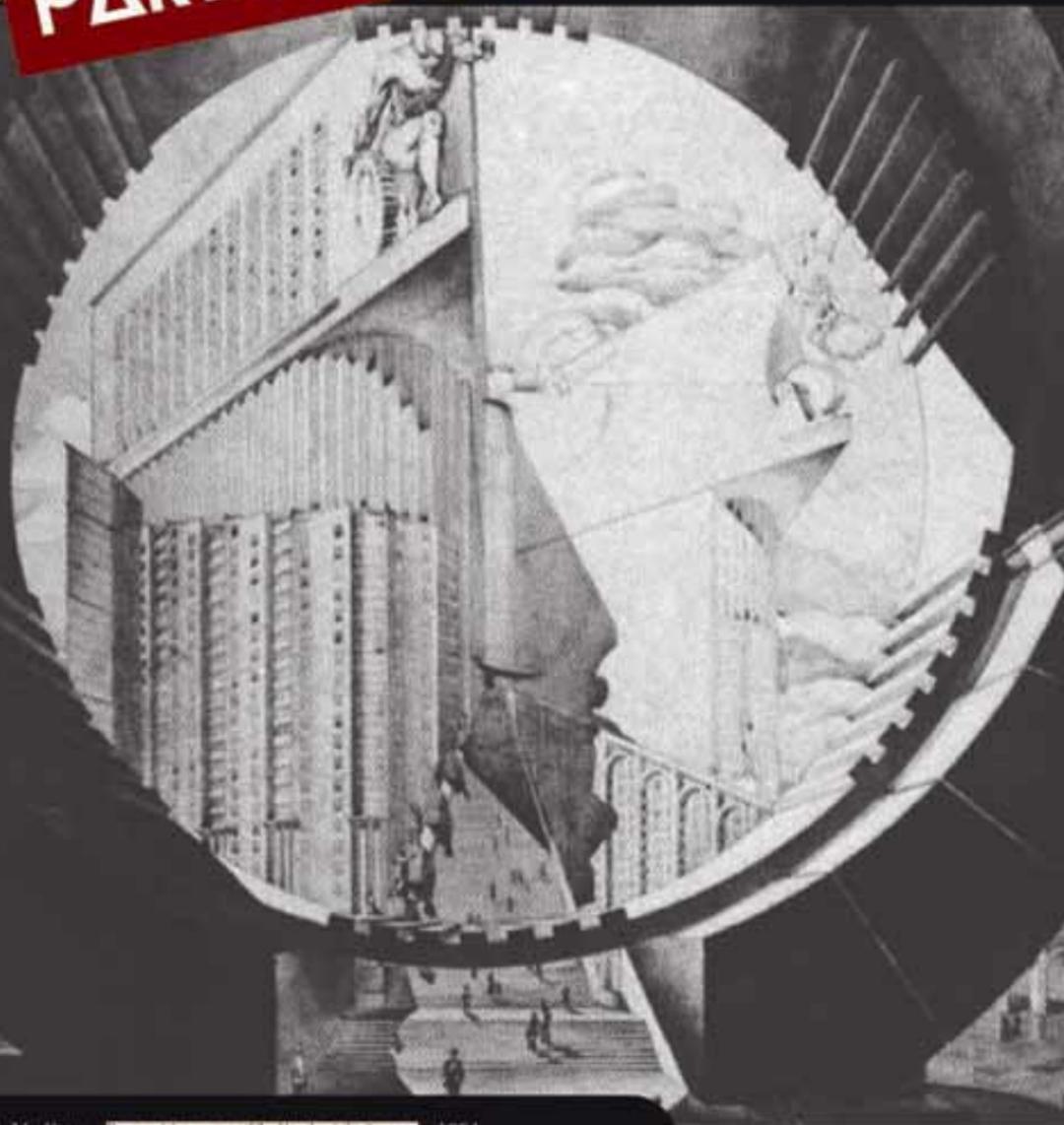
K. Malevič.
Manifesto del Suprematismo 1915.
Pubblicato nel 1915 a San Pietroburgo, con la supervisione letteraria di Majakovskij, questo manifesto venne rielaborato dall'autore nel 1920 nel saggio "Il Suprematismo, ovvero il mondo della non rappresentazione". La critica dell'imitazione della natura arrivò fino all'azzeramento dell'immagine estetica rappresentato dal "Quadrato bianco su fondo bianco". Era il «nulla liberato».



V. Tatlin, **Rilievo d'angolo** 1915, ricostruzione del modello originale. Rilievi, controrilievi e rilievi angolari vengono eseguiti da Tatlin a partire dal 1913, per applicare alla scultura i principi della non-oggettività. La sperimentazione con materiali diversi apre la strada al Costruttivismo. «Noi non dobbiamo riflettere, interpretare o raffigurare la realtà, ma incarnare praticamente ed esprimere gli obiettivi fissati dalla classe operaia».

IL COSTRUTTIVISMO

L'ARTE COME METODO DI EDIFICAZIONE DELLA VITA, ECCO LA PAROLA D'ORDINE (N. ČUZAK)



K. Mel'nikov, **Progetto per il Narkotiazprom** 1934.
Il motivo dell'ingranaggio viene sfruttato in chiave monumentale da Mel'nikov, nel progettare il portale d'ingresso del Commissariato del Popolo per l'Industria pesante.

G. Klucis, **Progetto di schermo/tribuna/chiosco** 1923.
Realizzato per il V anniversario della rivoluzione mostra lo stretto legame tra architettura costruttivista e propaganda, e la tendenza a unire più funzioni in uno stesso oggetto facilmente realizzabile.



K. Mel'nikov, **Casa operaia**, Mosca 1926-1927.
La progettazione delle case operaie voleva plasmare le masse attraverso la modifica degli spazi quotidiani, enfatizzando gli spazi collettivi a scapito di quelli privati.

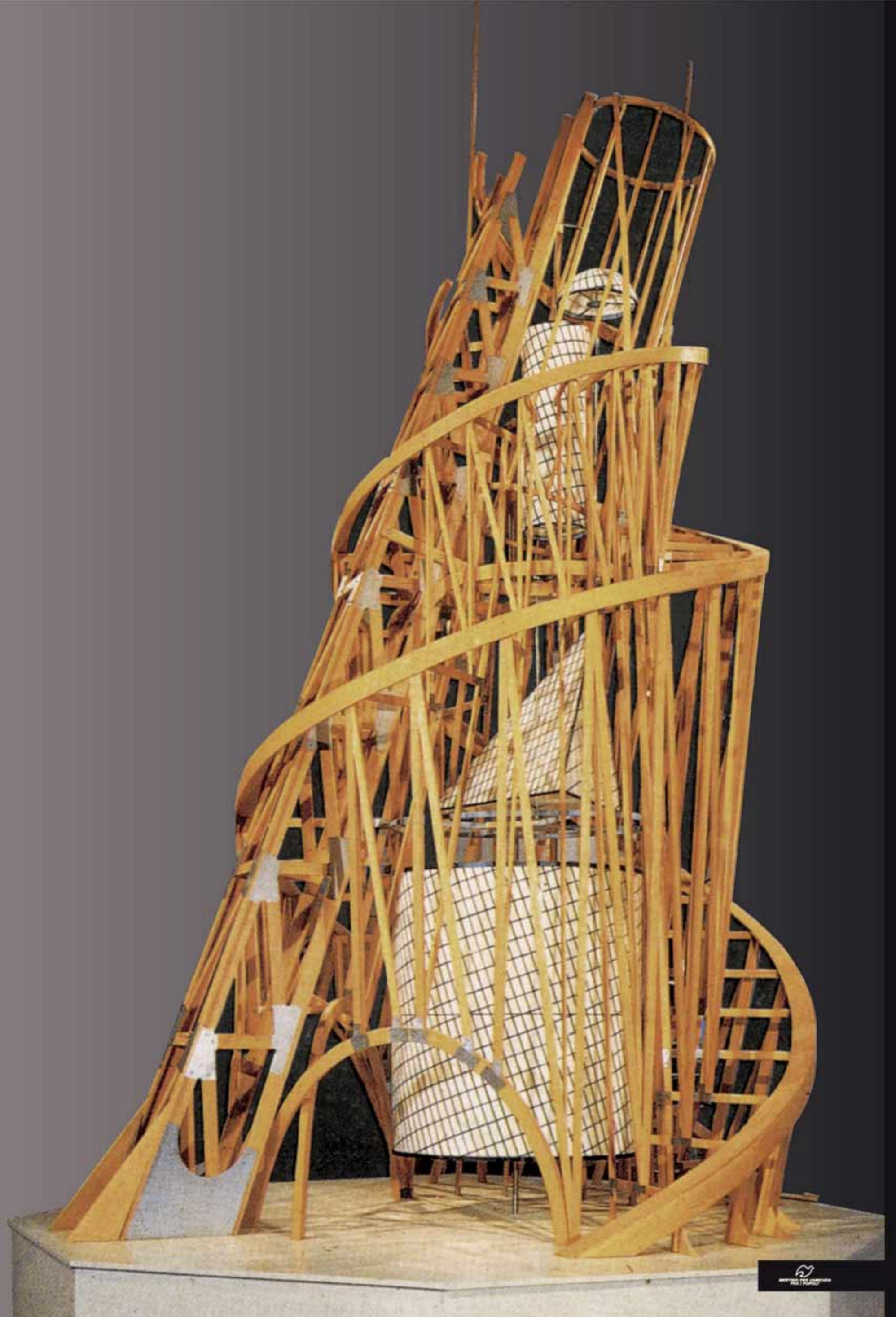
«L'arte dovrebbe assisterci dovunque la vita trascorre e agisce: al banco, a tavola, al lavoro, in riposo, al gioco, nei giorni feriali e in vacanza, a casa e nella strada, in modo che la fiamma del vivere non si estingua nell'umanità», scrivono ancora Pevsner e Gabo nel 1920 nel manifesto che segna la nascita del Costruttivismo. Ogni barriera tra arte e vita è abbattuta, ma l'esito non è un'adesione più profonda dell'arte alla vita, è la pretesa dell'arte di modificare la vita.

L'architettura e l'urbanistica, creando gli spazi in cui si svolge l'esistenza quotidiana, hanno il potere di modellare la vita di tutto un popolo. L'architetto più di ogni altro artista può essere quello che in seguito sarebbe stato definito ufficialmente «l'ingegnere delle anime umane» e il suo compito diventa quello di «risolvere razionalmente i compiti architettonici posti dalla rivoluzione».

La rivoluzione sembra offrire agli architetti russi la possibilità di passare dalle elaborazioni teoriche alle realizzazioni pratiche. C'è bisogno di alloggi per gli operai, di spazi comuni che favoriscano la vita collettiva, di edifici pubblici di nuovo tipo. Impegnati nella progettazione della città nuova, che plasmerà l'uomo nuovo, gli architetti del Costruttivismo abbandonano la tradizione e attraverso un fitto dibattito ideologico elaborano un linguaggio originale che da un lato rispecchia le esigenze funzionali, dall'altro applica all'architettura il rigore formale della pittura suprematista.

Ma questi progetti rivoluzionari non vengono quasi mai realizzati, o perché tecnicamente troppo audaci o perché formalmente troppo innovativi per il regime, che a partire dagli anni Trenta torna alle forme accademiche. Impossibilitate ad agire sulla realtà, le idee degli architetti trovano così spazio soltanto negli ambienti virtuali delle scenografie teatrali, degli addobbi per le manifestazioni di massa e dei padiglioni delle esposizioni.

La «costruzione della vita», si trasforma progressivamente in simulazione della vita e poi in rappresentazione di una realtà che ancora non esiste, aprendo così la strada a quel travisamento del reale che sarà il Realismo socialista. Il teatro, luogo per eccellenza della rappresentazione e potente strumento politico, assume di conseguenza un ruolo centrale; tra i più alti esiti del Costruttivismo vanno così annoverate le «architetture sceniche» di Rodčenko e della Stepanova per gli spettacoli di Mejerchol'd, che riprendono in chiave nuova il sogno simbolista dell'opera d'arte totale.



V. Tatlin, **Monumento alla Terza Internazionale**, 1919-1920

Tatlin progetta un'enorme macchina architettonica a tre piani, che nella realizzazione in grande avrebbe dovuto contenere tra l'altro sale per la lettura, per proiezioni e per comizi, la redazione di un giornale, stazioni radio e telegrafiche, il tutto in perenne movimento. In questa grandiosa opera d'arte totale al servizio della società nata dalla rivoluzione si sarebbe concretizzata la perfetta unione tra l'audacia formale della spirale inclinata e le esigenze pratiche legate all'utilizzo dei vari ambienti.