

ABBASSO L'ARTE

ABBASSO L'ARTE, VIVA LA TECNICA

ABBASSO L'ARTE, CHE SOLO MASCHERA

L'IMPOTENZA DELL'UMANITÀ

L'ARTE COLLETTIVA DEL PRESENTE È LA

VITA COSTRUTTIVA (PROGRAMMA DEL GRUPPO PRODUTTIVISTA)

Tatlin mentre
lavora al modello
per il Monumento
alla Terza
Internazionale.

1919.
Secondo la prassi
della creazione
collettiva, nella
costruzione del
modello Tatlin fu
coadiuvato dai
suoi assistenti.



A. Rodčenko
Musicisti ambulanti Doppio
ritratto con Varvara Stepanova
1921.



A. Rodčenko Autocaricatura, 1925
Costruttivisti e produttivisti usarono la fotografia in modo non realistico. Nella doppia
foto i due artisti inscenano una sorta di tableau vivant. Dalla manipolazione di questa
immagine Rodčenko ricava un fotomontaggio sul tema dell'uomo-Ingranaggio.

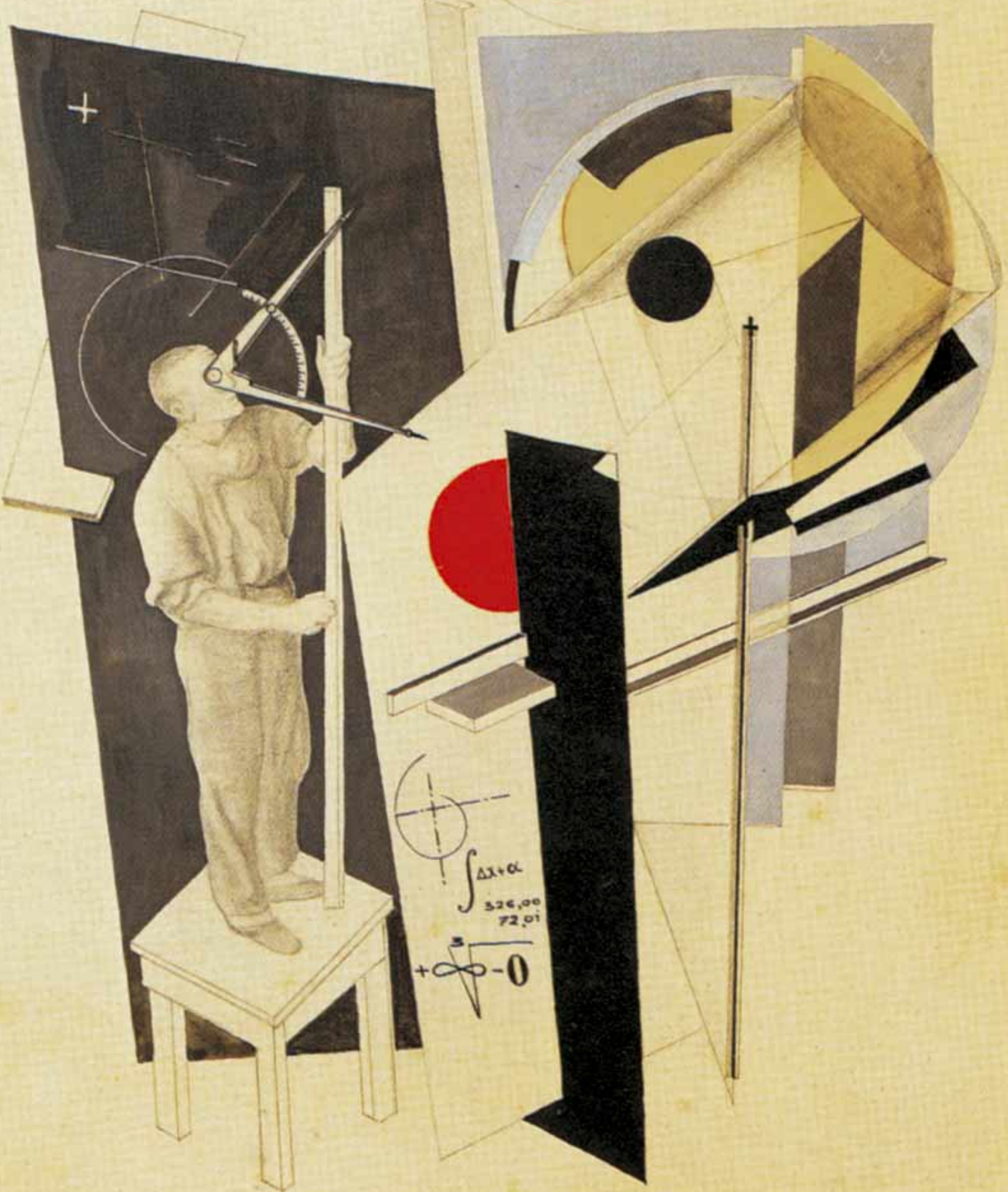
L'artista costruttivista, che vuole dar vita a un nuovo mondo di oggetti, abbandona la pittura e la scultura per dedicarsi alla progettazione e al design, allo studio e alla manipolazione dei materiali. Il Costruttivismo nasce essenzialmente come «civiltà figurativa degli oggetti» con l'intento di colmare il fossato che tradizionalmente separava l'arte pura dall'arte applicata. «La possibilità di combinare le forme puramente estetiche e le forme utilitarie» (V. Tatlin) diventa quindi il filo conduttore dell'esperienza costruttivista e poi produttivista. Tutti gli oggetti di uso quotidiano, i mobili, gli abiti, gli utensili, i libri e i manifesti vengono ripensati radicalmente, tenendo conto da un lato della loro funzione, dall'altro delle caratteristiche dei materiali che li compongono, senza mai dimenticare le esigenze della produzione industriale a cui sono destinati.

Questa sperimentazione si effettua in primo luogo negli atelier delle scuole d'arte, come quella di Vitebsk, fondata nel 1919 da Chagall, dove per combattere l'individualismo si favorisce la creazione «collettiva» da parte di comunità di artisti e studenti.

Dal 1920 sarà il Vchutemas (Atelier Artistici e Tecnici Superiori di Mosca) ad attuare le sperimentazioni didattiche più audaci, ma anche a focalizzare i dibattiti ideologici tra chi, come Gabo e Pevsner, vorrebbe salvaguardare la dimensione estetica dell'arte e chi come Tatlin giunge progressivamente alla sua negazione in nome del primato della tecnica.

Nel momento storico dell'industrializzazione e della meccanizzazione delle campagne la macchina, che si muove secondo le proprie leggi, diventa per i produttivisti il modello stesso del fare artistico. Il punto più alto di questa concezione è il progetto di Tatlin per il monumento, mai realizzato, alla Terza Internazionale, che abbandona definitivamente il concetto tradizionale di monumento-statua per immaginare un monumento-macchina, costruito con materiali moderni come ferro e vetro, e dotato di meccanismi per farne ruotare le parti.

Nonostante l'esigenza di concretezza la realtà sembra allontanarsi sempre di più. L'uso sistematico che il produttivista Rodčenko fa del fotomontaggio mostra come il mondo reale sia diventato pretesto, puro materiale da costruzione per l'artista. Ma la sua compagna Stepanova osserva che «il mondo per ora esiste e l'uomo vive, questo è il "miracolo", cioè qualcosa di incomprensibile, dato che non abbiamo ancora risolto il problema del perché dell'esistenza umana».



L. Lisickij,

Tatlin che lavora al bozzetto della

Terza Internazionale, 1921-1922, collage

Accanto al fotomontaggio, il collage è una tecnica utilizzata da costruttivisti e produttivisti per creare immagini a partire da frammenti di altre immagini preesistenti, ritagliati e manipolati per attribuire loro un nuovo significato. Così la figura di Tatlin, estratta da una celebre foto che lo ritrae al lavoro e combinata con il disegno di un compasso, diventa il simbolo dell'artista-ingegnere, che si affida agli strumenti della tecnica.

L'ARTE SECONDO IL PARTITO

I NOSTRI SCRITTORI DEVONO ESSERE INGEGNERI DELLE ANIME UMANE

K. Malevič, *Le mietitrici*, 1909-1910.



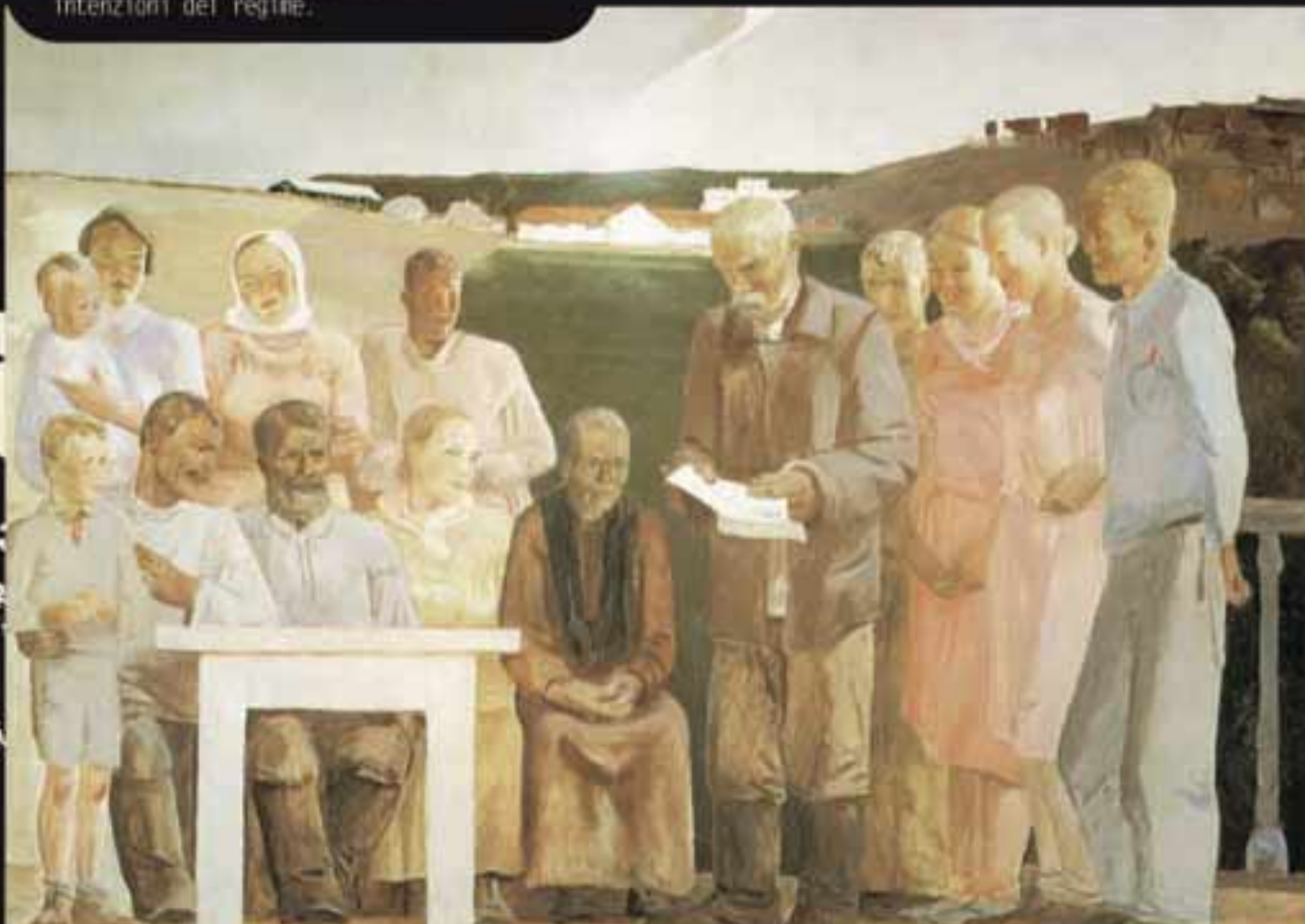
K. Malevič, *La mietitrice*, 1928-1932.

Negli anni Trenta anche Malevič deve abbandonare le sperimentazioni e adeguarsi al realismo. Riesce tuttavia a mantenere all'interno dei «temi socialisti» la potente sintesi geometrica che lo caratterizza.



A. Dejneka, *I colcosiani*, 1934.

Con il Realismo socialista l'arte diventa uno strumento di propaganda: industrializzazione e collettivizzazione delle campagne servono per mostrare la realtà come dovrebbe essere nelle intenzioni del regime.



La rivoluzione e gli orrori della guerra civile erano stati seguiti nei primi anni Venti da una relativa liberalizzazione: il Partito non aveva smesso di espellere o di chiudere nei primi campi di concentramento gli intellettuali più ostili; però, in attesa di un nuovo balzo in avanti verso il socialismo, era stato costretto a far riprendere fiato a un paese distrutto e aveva concesso qualche spazio agli artisti che pur non abbracciando incondizionatamente l'ideologia non le erano apertamente contrari.

Quelli che vennero chiamati i «compagni di strada» ebbero allora una certa libertà di movimento (sempre limitata dalla censura) che però andò via via diminuendo, sin dal 1925, quando una risoluzione del Comitato Centrale proclamò che «nella società classista non c'è, né può esserci, un'arte neutrale». Poi, dopo ulteriori misure restrittive, nel 1932 una nuova risoluzione sopprime tutte le scuole, le tendenze e le associazioni letterarie. Il colpo definitivo alla libertà artistica venne nel 1934, durante il I Congresso degli scrittori sovietici, quando il Partito disse la parola definitiva sul significato e la funzione dell'arte: «Il compagno Stalin ha definito i nostri scrittori ingegneri delle anime umane. Che cosa significa? Quali obblighi vi impone questa definizione? Significa anzitutto conoscere la vita per poter dare una rappresentazione veridica, storicamente concreta della realtà nel suo sviluppo rivoluzionario. Inoltre la verità e la concretezza storica della rappresentazione artistica della realtà debbono combinarsi col compito della trasformazione ideologica e dell'educazione dei lavoratori nello spirito del Socialismo».

L'arte fu inesorabilmente condannata a negare la realtà e a farsi strumento della causa rivoluzionaria, alla quale doveva contribuire con una funzione puramente pedagogica. Ma in questa pretesa il Partito incontrò anche la disponibilità di alcuni artisti: la felicità veniva imposta e poco importava il fatto che nessuna delle radiose realizzazioni promesse si fosse fino ad allora concretizzata: «Non ce n'erano? Ce ne sarebbero state», avrebbe sentenziato un artista di regime. Era certamente il frutto di un'imposizione, ma era anche l'esito di una dialettica che il potere aveva saputo abilmente sfruttare.

In un mondo svuotato dal nuovo potere, alcuni artisti proseguirono il percorso iniziato prima della rivoluzione con una ricerca puramente concettuale e metafisica: «Il solo materiale dell'artista è la forma pura» (K. Malevič); altri avrebbero scelto una via completamente diversa, cercando di riempire quel vuoto con un'immagine propria o imposta dal Partito.



Жизнь стало лучше, товарищи.
Жизнь стало веселее...

L. Brodata, K. Rotov

Copertina della rivista

«Krokodil», 1936

La propaganda attribuiva ai manifesti la funzione di rendere accattivanti e di fissare più facilmente nella memoria gli slogan del regime. Durante lo stalinismo uno degli slogan più in voga, che suonava atrocemente paradossale sullo sfondo del terrore di massa, recitava (come in questa illustrazione del 1936): «La vita è diventata più bella, compagni, la vita è diventata più allegra».

LA FINE DELLE SPERIMENTAZIONI

LA VITA È DIVENTATA

PIÙ BELLA, COMPAGNI, LA VITA È

DIVENTATA PIÙ ALLEGRA



S. Senkin, *Manifesto*, 1931.

La tecnica del collage usata ricorda le esperienze dei costruttivisti. Il testo dice: «Facciamo rifiorire i reparti delle fabbriche e degli stabilimenti!».

Мы идем на всех парах по пути индустриализации и социализму



Dobronovskij, *Manifesto*, 1931.

Il testo dice «Andiamo a tutto vapore sulla strada dell'industrializzazione verso il socialismo».

«La creazione di forme pure è diventata socialmente inutile», afferma uno slogan di quegli anni e così, l'arte, che con la purezza delle forme aveva creduto di essersi liberata dalla schiavitù dell'oggetto (il Realismo dell'illustrazione) e del soggetto (la pretesa imitativa della narrazione), si trovò schiava di nuovi padroni, ben più arroganti. Accanto a fenomeni ancora moderati come il Produttivismo, con la sua realizzazione di forme reali destinate all'uso quotidiano, si creò un'atmosfera ben più greve, che determinò ogni evoluzione successiva. «Cosa fa il calzolaio? Fa le scarpe. Cosa fa l'artista? Non fa niente, crea: questo non è chiaro, è sospetto» (O. Brik).

Esplosero allora tutte le ambiguità che erano già apparse evidenti quando l'arte non si era accontentata di creare la realtà della propria opera e l'aveva posta in alternativa alla realtà in quanto tale. Collaboratore del regime o suo attivo edificatore, l'artista non ha altro compito se non quello di celebrarne le vittorie e di cantare la felicità che ha offerto ai suoi sudditi: «L'artista costruttivista contemporaneo è incapace di essere altro che un ideologo» (N. Tarabukin).

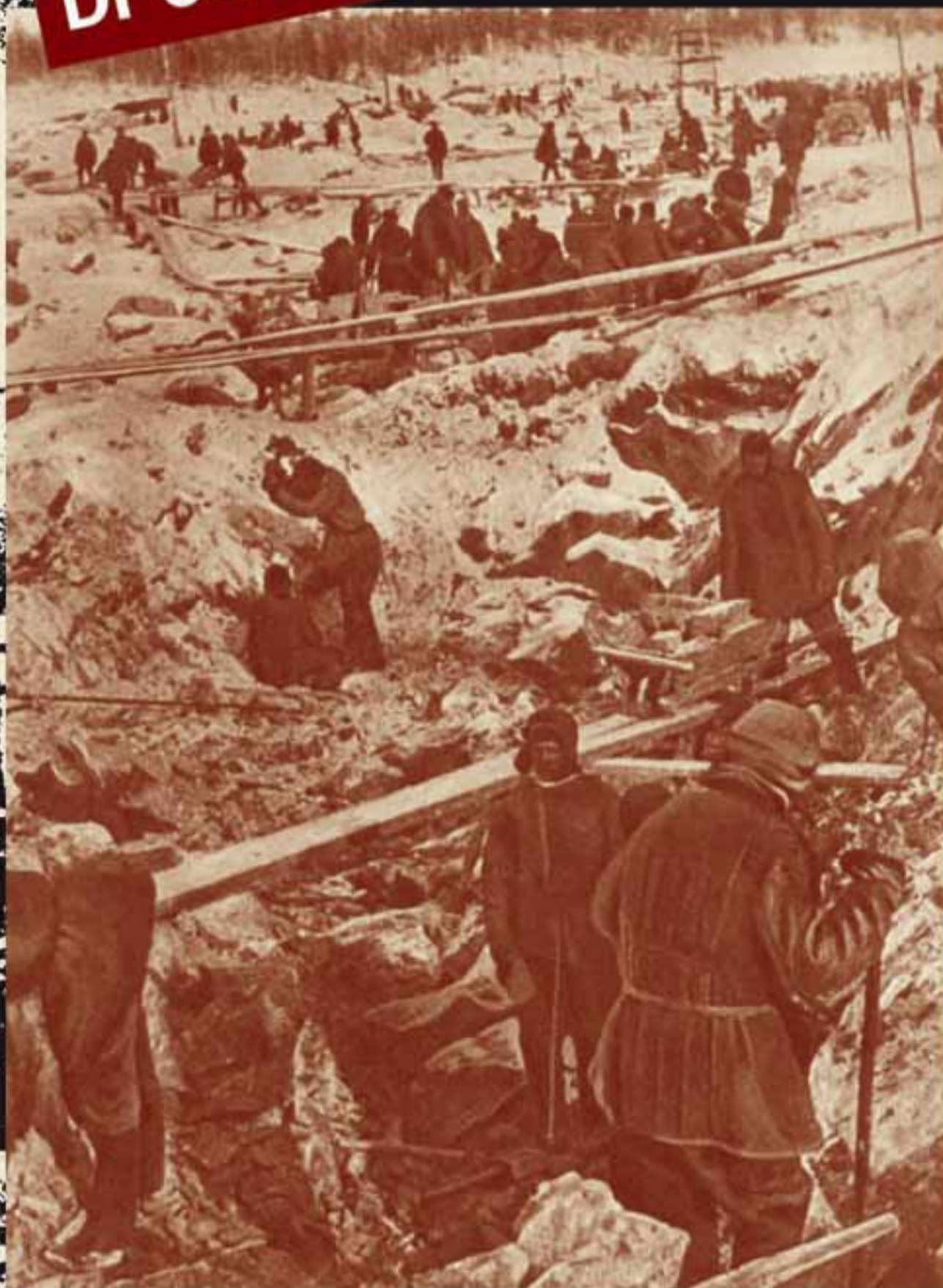
«La vita è diventata più bella, compagni, la vita è diventata più allegra», proclama uno slogan famoso dell'epoca staliniana: in realtà si tratta di una mostruosa mistificazione: non solo l'uomo non aveva ottenuto alcuna felicità reale né alcun effimero piacere, ma gli era stata avvelenata l'idea stessa di felicità.

Gli anni Trenta sono gli anni della grande industrializzazione e dell'edificazione socialista, segnati dalla costruzione di immense opere per la trasformazione e lo sfruttamento della natura e, più radicalmente, per la «riferratura dell'uomo». In realtà, in questi stessi anni non ci sono soltanto i processi farsa che falchiano il Partito: prima ancora delle grandi purghe c'è la collettivizzazione forzata che produce milioni di vittime tra i contadini, c'è la persecuzione della Chiesa e la definitiva distruzione di ogni forma di società civile. È questo che viene chiamato «una vita più allegra», in una contraffazione che confonde il terrore e ciò che il regime presenta come felicità: un'odiosa maschera di morte, dopo le illusioni degli entusiasmi iniziali e dopo la violenza di una felicità concepita come pretesa («ci spetta di diritto la felicità» diceva una famosa canzone, «la Marcia degli entusiasti»).

È la meccanica inesorabile del sistema totalitario, che pretende di sostituire la realtà con la sua reinterpretazione ideologica, con un'idea, e per far questo si serve anche dell'arte: «per nascondere il fallimento, bisognava con tutti i mezzi dell'intimidazione far in modo che la gente disimparasse a giudicare e a pensare, e costringerla a vedere ciò che non esisteva e dimostrare il contrario dell'evidenza» (B. Pasternak).

DAL COSTRUTTIVISMO
AL LAVORO FORZATO

IL LAVORO È UNA QUESTIONE D'ONORE, DI GLORIA, DI CORAGGIO E DI EROISMO



Uno degli episodi più tragici di contraffazione «artistica» della felicità è legato a una famosa realizzazione del regime, il canale di collegamento tra il mar Bianco e il mar Baltico, intitolato a Stalin e più noto come "Belomorkanal".

Venne costruito dai detenuti in venti mesi (tra il settembre 1931 e l'aprile 1933), in condizioni di lavoro assolutamente primitive e tremende per il clima e la violenza dei carcerieri, finendo per costare non meno di «un quarto di milione di uomini»: «no, non sarebbe giusto confrontare questa pazzesca costruzione del XX secolo, un canale sul continente costruito con "la carriola e il piccone", con le piramidi egiziane: infatti per quelle si usò la tecnica del tempo. La nostra tecnica era invece arretrata di quaranta secoli rispetto al tempo in cui viviamo. Erano queste le nostre camere della morte. Ci mancava il gas per fare le camere a gas» (A. Solženicyn).

Il regime non si accontentò dell'opera, poi rivelatasi inutilizzabile: volle anche tramandarla come realizzazione esemplare del progetto di edificazione dell'uomo nuovo, attraverso il «mago-lavoro»: poco importava che si trattasse di un lavoro servile.

Venne allora commissionato un libro celebrativo a un gruppo di scrittori, tra i quali figuravano alcune delle firme più prestigiose della letteratura sovietica: M. Gor'kij, B. Jasenskij, V. Kataev, V. Sklovskij, A. Tolstoj, e M. Zoščenko. Il risultato fu un poderoso volume di quattrocento pagine, nel quale si proclamava che «il duce» Stalin aveva reso possibile «una delle più brillanti vittorie dell'energia umana organizzata in un collettivo contro le forze elementari dell'aspra natura settentrionale [...]: esempio perfettamente riuscito della trasformazione di una massa di ex nemici della dittatura del proletariato e della società sovietica in un collettivo di qualificati collaboratori della classe operaia e persino di sostenitori entusiasti del lavoro statale obbligatorio».

Allora il libro suscitò grandi entusiasmi e divenne quasi un oggetto-culto che era prestigioso regalare. Poi, improvvisamente, il suo destino ebbe una svolta inattesa. Jagoda, l'onnipotente capo dell'NKVD che il testo osannava accanto a Stalin, cadde in disgrazia e venne fucilato: il libro fu immediatamente ritirato dalla circolazione, tutta la tiratura soppressa e molti dei suoi autori non superarono le purghe della fine degli anni Trenta: tra i tanti che subirono questo destino ci fu anche Bruno Jasenskij.



I lavori per il Canale mar Bianco-mar Baltico immortalati da alcune foto tratte dal libro collettivo sul canale. È lo stravolgimento della realtà operato dall'ideologia: ciò che viene presentato come la titanica lotta dell'uomo nuovo sovietico, era in realtà il ritorno al lavoro servile in un mattatoio che macinava oltre 400 vittime al giorno.