

NOTA INTRODUTTIVA DEL REDATTORE AMERICANO

JOSEPH KOSUTH

Nell'attuale attività artistica americana si possono individuare tre nuclei di ricerca, che nella trattazione definirò con i seguenti termini: estetico, 'reattivo', concettuale. L'arte e la critica 'formalista' sono strettamente legate a un gruppo di scrittori e di artisti che operano nella East Coast degli Stati Uniti, e contano aderenti anche in Inghilterra. Lungi dall'essere patrimonio esclusivo di queste persone, questa è tuttora la nozione dell'arte che trova il consenso della maggior parte del pubblico profano. Su di essa così si è espresso Clement Greenberg: « I giudizi estetici sono dati e contenuti nell'esperienza immediata dell'arte: coincidono con essa. Essi non sono raggiunti in seconda istanza attraverso la riflessione o il pensiero; inoltre, i giudizi estetici sono involontari: non si può scegliere di apprezzare o meno un'opera d'arte più di quanto non si possa scegliere che il sapore dello zucchero sia dolce o quello del limone aspro ».

In termini di arte però, l'opera (pittura o scultura) è soltanto lo stimolo 'muto' al discorso critico o l'argomento dello stesso. Il ruolo dell'artista non è dissimile da quello dell'assistente di un tiratore scelto: lanciare in aria i piattelli per il maestro di tiro. A ciò consegue che l'estetica prende in considerazione l'elaborazione dei dati percettivi e, data l'immediatezza dell'esperienza, l'arte è ricondotta a un semplice punto di partenza umano per 'voli' percettivi, allineandosi così (e 'compendendo') con le fonti naturali delle esperienze visive, e non solamente con queste. L'artista è pertanto escluso dall'attività artistica in quanto è semplicemente il manovale del predicato, e non è concettualmente implicato nella 'costruzione' della proposizione artistica (attività svolta dalla funzione critica nel suo ruolo tradizionale). Se si ammette che l'estetica riguarda l'analisi della percezione, e che l'artista è adibito soltanto alla strutturazione dello 'stimolo', egli non ha parte alcuna nella formazione dei concetti all'interno della proposizione: 'estetica come arte'. Nella misura in cui le esperienze visive, o meglio le esperienze estetiche, sono in grado di esistere svincolate dall'arte, la condizione dell'arte nell'estetica o nella concezione formalista è esattamente l'analisi o considerazione di concetti quali sono esaminati nel funzionamento di un determinato predicato in una proposizione artistica. Ricapitolando: l'unica possibile funzione della pittura e della scultura viste nella prospettiva di un'arte estetica è l'inserimento o la ricerca sul modo di porsi all'interno di una proposizione artistica. Senza la discussione critica, essa è pura e semplice 'esperienza'; diventa 'arte' solo quando si inserisce entro un contesto artistico (come qualsiasi altro materiale impiegato nell'arte).¹

Una sommaria trattazione di ciò che io chiamo arte 'reattiva' sarà necessariamente sintetica e semplicistica. L'arte 'reattiva' è l'immondezzaio, per lo più, delle idee artistiche del XX secolo: rimandi di ogni genere, 'evoluzionismi', pseudo-storicismi, 'culto della personalità', eccetera; la maggior parte delle quali possono essere agevolmente descritte come una successione di azioni inconsulte dominate dall'angoscia.²

Questo può essere parzialmente spiegato mediante quel che io chiamo il procedimento artistico del 'come' e del 'perché'. Il 'perché' è legato alle idee artistiche, mentre il 'come' agli elementi formali (spesso materiali) che entrano in una proposizione artistica, o, come io stesso la definisco nella mia opera, 'la forma di presentazione'. Molti disinteressati e spesso incapaci di elaborare idee artistiche (vale a dire incapaci di condurre una indagine personale sulla natura dell'arte) hanno fatto uso di termini quali 'manifestazione di sé' o 'esperienza visiva' per attribuire a un'opera, fondamentalmente ispirata dal 'come', un'atmosfera di 'perché'.

Ma un'opera che metta a fuoco soltanto l'aspetto 'come' dell'arte non può che ottenere una reazione superficiale e necessariamente gestuale ad un'unica conseguenza 'formale' scelta tra molte altre possibili. Parimenti, siffatta negazione (o ignoranza) della natura concettuale dell'arte (cioè il significato del 'perché') consegue sempre a una conclusione primitiva o antropocentrica delle priorità artistiche.³

L'artista 'come' identifica l'arte con l'abilità, e di conseguenza ritiene tutta l'attività artistica una costruzione del 'come'. Egli opera in un contesto storico fornitogli dall'esterno, che tiene conto solamente delle caratteristiche morfologiche della attività artistica precedente. Un voluminoso reliquato di involuzione artistica è la conseguenza di questi rapporti reazionari.

Pertanto, l'unica reale differenza tra gli artisti formalisti e gli artisti 'reattivi' è che i primi credono che l'attività artistica consista nel seguire rigidamente la tradi-

'Introductory Note by the American Editor' è tratto dalla rivista *Art-Language*, n. 2, febbraio 1970.

zione del 'come', mentre gli altri ritengono che l'attività artistica consista in una interpretazione 'aperta' (e nella successiva reazione a) non tanto della costruzione del 'come' a 'largo raggio' o tradizionale, ma della costruzione del 'come' a 'breve raggio' o direttamente precedente. Entrambe le interpretazioni della costruzione del 'come' riguardano tuttavia, in modo più o meno sofisticato, le caratteristiche morfologiche piuttosto che gli aspetti funzionali delle proposizioni artistiche.

Proposizioni artistiche quali: 'antiforma', 'earthworks', 'process art', eccetera, riportate dai giornalisti, esprimono adeguatamente ciò che io qui definisco arte 'reattiva'. Lo scopo di questa arte è di rifarsi alla nozione tradizionale dell'arte pur mantenendosi arte d'avanguardia. Uno dei pilastri di quest'arte è saldamente infisso nel 'terreno' materiale (scultura) e/o visivo (pittura) così da mantenere la continuità storica⁴, mentre l'altro è lasciato libero per compiere nuove 'mosse' e aprirsi nuove 'brecce'. Il mercato artistico costituisce una delle principali ragioni per cui tale arte cerca di riallacciarsi a un certo livello alla morfologia tradizionale dell'arte. Il sostegno economico pretende 'merce'. Questo fatto finisce sempre per neutralizzare l'indipendenza della proposizione artistica dalla tradizione.

In ultima analisi siffatte proposizioni artistiche vengono misinterpretate nella pittura e nella scultura: molti artisti 'esterni', che lavorano in deserti, foreste, eccetera, cominciano ora a riempire le gallerie e i musei di enormi ingrandimenti fotografici a colori (leggi pittura), o sacchi di grano, mucchi di terra e persino, in un caso, un intero albero sradicato (leggi scultura). Siffatto operare intorbidisce a tal punto la proposizione artistica da renderla invisibile.⁵

L'arte che io definisco concettuale è tale, nel suo senso più stretto, perché fondata sulla ricerca della natura dell'arte; di conseguenza, non è propriamente l'attività di costruire proposizioni artistiche, ma un elaborare, uno sviscerare tutte le implicazioni di tutti gli aspetti del concetto 'arte'. In passato, a causa dell'implicito dualismo tra la percezione e l'ideazione, si riteneva necessaria nell'arte una mediazione, quella del critico. Questa arte invece riassume in sé anche le funzioni del critico, rendendo superflua la mediazione. Il sistema artista-critico-pubblico aveva la sua ragion d'essere in quanto gli elementi visivi della costruzione del 'come' davano all'arte un aspetto di intrattenimento, donde la presenza del pubblico. Il pubblico dell'arte concettuale, invece, è formato soprattutto da artisti: vale a dire, non esiste pubblico separato dai partecipanti. In un certo senso, pertanto, l'arte diventa 'seria' come la scienza o la filosofia, che non hanno certo un 'pubblico'. Nella misura in cui si partecipi o no, l'arte concettuale diventa più o meno interessante. Nel passato, lo status 'privilegiato' dell'artista lo confinava strettamente a svolgere il ruolo di un grande sacerdote o di uno stregone dell'industria dello spettacolo.⁶

L'arte concettuale, quindi, è una ricerca condotta dagli artisti che capiscono che l'attività artistica non è esclusivamente limitata alla strutturazione di proposizioni artistiche, ma comprende l'indagine sulla funzione, il significato e l'uso di ogni e tutte le proposizioni (artistiche), e la loro collocazione all'interno del concetto del termine generico 'arte', e che il dipendere di un artista dal critico d'arte nel coltivare le implicazioni concettuali delle sue proposizioni artistiche e nel dedurre il loro significato, è dimostrazione o di irresponsabilità intellettuale o del più insipido misticismo.

Fondamentale per quest'idea dell'arte, è la comprensione della natura linguistica di tutte le proposizioni artistiche, siano esse passate o presenti, e senza riguardo alcuno agli elementi usati nella loro elaborazione.⁷

Questa definizione dell'arte 'concettuale' americana è, lo ammetto, stabilita qui su basi puramente personali, e, ovviamente, riallacciata al mio lavoro di questi ultimi anni. Invero, è proprio nel 'senso più estremo e radicale' che è raggiunto un accordo tra gli artisti concettuali americani e inglesi, almeno negli aspetti più generali delle nostre ricerche artistiche, per diverse che siano la 'scelta dei mezzi' o la metodologia o le proposizioni artistiche.

Esiste una notevole mole di attività artistica situata tra ciò che io definisco il 'senso più estremo e radicale' e la sopraddeata arte 'reattiva'. Il mio intervento sui contributi di taluni artisti operanti sul continente americano, si riferirà, laddove possibile, al primo termine, sebbene sfortunatamente la mole di tale attività rende impossibile financo il puro e semplice esame di tali contributi.

Trad. Anna Perroni

Si comincia ora a capire il perché della popolarità che godono tra i critici movienti stupidi quali l'espressionismo, e il disprezzo generale per gli artisti 'intellettuali' quali Duchamp, Reinhardt, Judd, Morris.

² In America gli artisti hanno la tendenza a mascherare le loro indagini in modo da consentire una giustificazione extra-artistica alla loro attività. Questa posizione è a mio avviso alla base dell'intrinseco anti-intellettualismo americano come John Sloan afferma nell'*Essenza dell'arte* (1939): «Gli artisti, in una società di frontiera quale è la nostra, sono come gli scarafaggi in cucina: non considerati, non incoraggiati, ma nonostante tutto non se ne vanno».

³ Recentemente gli artisti si sono resi conto che il 'come' è spesso acquistabile e che tale acquistabilità del 'come' (e la successiva 'depersonalizzazione' della costruzione del 'come') è negativamente impersonale solo quando il 'come' ha la funzione di una costruzione 'perché' con un 'tocco personale'.

⁴ E dare agli 'economisti dell'arte' e ai politici qualcosa in cui 'investire'.

⁵ Sfortunatamente molti di questi artisti vogliono riformare il sistema tanto da rendere le loro idee accettabili, ma non tanto da rovinare le loro possibilità di 'successo' secondo il vecchio stile grandioso.

⁶ Un aspetto di questo problema è il definire quale di queste posizioni, se l'arte 'reattiva' o formalista, era fondamentale per la nostra discussione precedente. Ciò riguarda il ruolo di supervisor, persino 'paternalistico', che i critici hanno assunto nei confronti degli artisti del XX secolo; la condiscendenza istituzionalizzata assunta dal personale dei musei e delle gallerie, e la particolare abilità che gli stessi artisti hanno nel romanticizzare la bancarotta intellettuale e l'opportunismo.

⁷ Senza questo intendimento, una forma 'concettuale' di presentazione è poco più di una fittizia mania stilistica, e tale arte è oggi di riscontro sempre più frequente.

LIBRI DISCUSSI

[ENGLISH TEXT page 76]

L'INCIDENTE E' CHIUSO L'arte russa della Rivoluzione

Quanto mai opportuna nell'attuale dibattito sul rapporto cultura (arte) e classe (rivoluzione), arriva la pubblicazione di una raccolta di scritti di Anatolij Lunaciarskij: *La rivoluzione proletaria e la cultura borghese* (Mazzotta editore 1972). L'introduzione, di Umberto Silva e dello stesso editore, demitizza la figura diventata troppo «leggendaria» (Lunaciarskij sarebbe il sostenitore dell'avanguardia poi castrata dallo stalinismo pre-zdanovista). Anche se la radicalizzazione di un giudizio negativo può apparire assurda, la pubblicazione di questi scritti (per la maggior parte inediti in Italia) porta a un riesame di quell'avventura troppo presto classificata. I problemi sono, in questo campo, quanto mai aggrovigliati: e non pretendo certo di risolverli proponendo un regesto parziale delle vicende dell'avanguardia sovietica.

MAURIZIO FAGIOLO

Sulle correnti artistiche nella Russia pre-rivoluzionaria e poi sovietica, il discorso è di necessità parziale e forse anche contraddittorio. Una corretta impostazione dovrebbe centrare la svolta politica più che le premesse e gli sviluppi di un'avanguardia ideologica. Inoltre, il discorso sulle arti figurative (essendo la ricerca globale) dovrebbe tener presente tutto il movimento teatrale e letterario, la scoperta di territori vergini (fotografia, cinema, linguistica), l'approdo alla nuova dimensione della 'propaganda'. Si è lamentato che la fine drammatica dell'avanguardia russa proponga un'esperienza ancora inutilizzata: eppure, una corretta analisi marxista-leninista deve arrivare alla conclusione che quell'avventura non poteva che essere destinata al fallimento. Una specie di «morte dell'arte» implicita nel pensiero di Marx (non a caso nasce da una costola di Hegel). La conclusione sarà forse amara: perfino la teoria di una «società estetica» è una deviazione dell'intellettuale borghese.

Futurismo

Alla fine dell'800 la Russia è collegata ai movimenti artistici europei, pur mantenendo la sua caratteristica: il legame con l'Oriente. Alla fine del secolo troviamo una pittura veristica: corrisponde al socialismo di Narodniki, gli illuminati che credono alla bontà spontanea del popolo. Poi arrivano gli echi dell'Art Nouveau: il gruppo 'Mondo dell'Arte' e il Balletto di Djagilev (con gli accostamenti alle avanguardie europee) rappresenterà il volto musicale, coreografico, orientale della santa-Russia. Il primo movimento d'avanguardia è legato al Cubismo, alle Secessioni, al Futurismo. Gli artisti che si definiscono cubo-futuristi (Larionov, Goncarova, i Burljuk) portano una ventata di novità, accettando le idee del Futurismo ma rimeditandole sulla cultura popolare. Nel '13 Larionov lancia il Raggismo, un movimento divulgativo, ancora nello spirito del Futurismo: 'Noi dichiariamo: il genio del nostro tempo deve essere: calzoni, giacche, scarpe, tram, autobus, aeroplani, navi meravigliose. Che cosa incantevole, che grande epoca senza rivali nella storia mondiale'. È chiara la contraddizione: da una parte si vuole un'arte per tutti ('Noi neghiamo all'individualità qualsiasi valore') per tornare poi a un misticismo individualista ('Noi siamo contro l'Occidente che involgarisce le forme orientali e rende tutto privo di valore. Noi ci uniamo con gli artisti orientali per lavorare insieme. Viva il nazionalismo!').

La spinta maggiore, in senso teorico e di entusiasmo pratico, è data da Majakovskij. Scrive per il teatro, accetta la propaganda, lavora per il cinema: è il punto di riferimento per ogni tipo di provocazione ('Schiaffo al gusto del pubblico').

Come gli altri futuristi comincia a rinnovare il comportamento truccandosi nei modi più stravaganti; recita con tecniche esagitate; fa tournées per divulgare le sue idee, sulla linea della 'serata futurista' (ma Marinetti, illuso di creare una internazionale del Futurismo, avrà nel '14 una pessima accoglienza in Russia). I suoi versi sono basati sulla dissonanza, sul rumore, sulla provocazione: disturbo auricolare prima che mentale. Il primo lavoro per il teatro si chiama proprio *Vladimir Majakovskij* (Ripellino ne ha analizzato alla perfezione l'alternativa di confessione e violenza blasfema). Nel '13 Krucënych pubblica la 'Dichiarazione della parola come tale', arrivando all'idea del puro suono: 'Le parole muoiono, il mondo è eternamente giovane. L'artista vede il mondo in modo nuovo e come Adamo dà un nome a ogni cosa.'

Purezza e materia

Nelle arti plastiche, la dialettica è tra Malevic e Tatlin. Malevic rifiuta il contatto con la politica. Tatlin si chiuderà nell'utopia: eppure rappresentano (*purezza e materia*) due esigenze fondamentali di rinnovamento. Procedono senza concedere nulla a nessuno, in assoluta minoranza. In campo culturale, anche se probabilmente a Lenin non interessava, potevano essere gli unici bolscevichi. Malevic comincia a scomporre dinamicamente figure e cose: è nel '15 che espone il primo quadrato nero. Nella rivoluzione culturale, appartiene a una linea estrema, è un disperato purista. È anche legato al misticismo orientale: il suo Suprematismo esprime la 'supremazia della pura sensibilità nell'arte'. 'Quando nel '13, nel mio disperato tentativo di liberare l'arte dal peso inutile dell'oggetto, cercai rifugio nella forma del quadrato, esposi un quadro che non rappresentava altro che un quadrato nero su fondo bianco. Via le immagini della realtà, via le rappresentazioni ideali — niente altro che un deserto! Ma il sentimento di soddisfazione, che provavo con la liberazione dell'oggetto, mi ha portato

sempre più lontano nel deserto, fin là dove nulla era autentico tranne la sensibilità... Questo quadrato che avevo esposto non era un quadrato vuoto ma la sensibilità dell'assenza dell'oggetto'. Il quadrato diventa 'la nuda icona senza cornice del mio tempo': si tratta però di una risposta in parte evasiva all'alienazione. Nella posizione mistica del pope ortodosso, Malevic commemora una fuga dalla realtà: l'assenza dell'oggetto diventa icona.

Tatlin comincia pittore, si appassiona alle icone, ma nel '13 inizia i rilievi: materiali diversi accostati in forme diverse, per dare il senso non di pure costruzioni ma del processo stesso del costruire. Va oltre Cubismo e Futurismo perché, impiegando tutte le materie, scopre che l'opera d'arte è un alibi: che bisogna arrivare a un puro materialismo. Nei 'rilievi angolari' costruisce blocchi che occupano attivamente lo spazio («Vero materiale nel vero spazio»). Non esiste più l'opera d'arte ma i materiali; nell'attività didattica, Tatlin cercherà proprio di divulgare questa 'cultura dei materiali'.

La guerra vede un fronte unico tra le diverse posizioni (l'orientalismo di Chagall, il materialismo di Punin, il costruttivismo di Lisickij, le posizioni già definite di Malevic e Tatlin). L'unico a tenersi fuori dalle controversie è Kandinskij che va elaborando la sua teoria astratta (orientale). Sono anni di ottimismo, di stacco netto con il pubblico, ma anche di lotte interne. I poeti futuristi e i pittori professano teorie contrastanti e contraddittorie, arrivano addirittura alle vie di fatto; ma siamo ormai al 1917. L'Ottobre rivela che stanno tutti lavorando in una direzione unica: nel senso che la rivolta estetica arriverà, almeno per alcuni anni, a coincidere con la Rivoluzione.

Ottobre

La Rivoluzione trova tutti d'accordo: 'Strappiamo il mondo dalle mani della natura e costruiamone uno nuovo che appartenga all'uomo' (Malevic); 'Quanto avvenne nel 1917 nel campo sociale era già accaduto in arte nel 1914, quando si scelsero come elementi fondamentali il materiale, il volume, la costruzione' (Tatlin). Majakovskij pubblica una lettera aperta agli operai e il 'poema cronaca' *Rivoluzione* (ma versi come 'Le strade sono i nostri pennelli, le piazze le nostre tavolozze' dimostrano come la metafora sulla rivoluzione sociale sia sempre in chiave estetica). Nel '18 Majakovskij scrive per il teatro *Misterija-buff*: 'È la nostra grande rivoluzione condensata in versi e azione teatrale. Mistero: ciò che è grande nella rivoluzione; buffo: ciò che in essa è ridicolo. I versi sono i motti del comizio, l'urlo, il linguaggio dei giornali; azione è il movimento della folla, il conflitto delle classi, la lotta delle idee. Miniatura del mondo tra le pareti di un circo'. Per svincolarsi dal teatro borghese ritrova la fiera e il tendone del circo; proletari e borghesi sono distinti in modo grottesco; l'allegoria si richiama al Medioevo. Il testo è messo in scena da Mejerchol'd con ambienti suprematisti di Malevic. Nasce le prime difficoltà: si comincia a dire che il testo è incomprensibile per i proletari, ma il poeta insiste e rappresenta più volte il testo in modi sempre diversi («La rivoluzione ha dissolto ogni cosa; non vi sono disegni compiuti, non può esservi nemmeno una commedia compiuta. *Misterija-buff* è l'ossatura di una commedia che ogni giorno si incrosta in altre vicende, che passa ogni giorno per fatti nuovi»). Majakovskij propone un teatro libero e mobile, il *Teatro volante*, «libera organizzazione di rivoluzionari della scena».

Le feste della rivoluzione. Ricordiamo quella del '18 organizzata da Al'tman e compagni: la piazza di Pietroburgo viene riplasmata con geometrie colossali e

grandi personaggi con cartelli in mano (gli arcangeli delle icone). Una sacra rappresentazione eroico-rivoluzionaria singolarmente vicina alle feste popolari organizzate proprio da un pittore, David, l'indomani della rivoluzione francese. In un decreto del '18 si legge: «Artisti e scrittori sono tenuti a prendere senza indugio pentole di colori e a illuminare, a dipingere con i pennelli della propria maestria, le anche, la fronte ed il petto delle città, delle stazioni e delle mandrie di vagoni ferroviari eternamente in fuga».

La propaganda. È la nuova dimensione per l'estetica. Un esempio, i «treni propagandistici»: colonne di vagoni guidati da artisti e letterati, agit-prop della cultura in tutti gli angoli della Russia. Le scritte diventavano un fatto decorativo e la decorazione si trasformava in un geroglifico leggibile per tutti. Forme primarie, colori semplici: rinnovamento dalle fondamenta del linguaggio visivo.

L'architettura simbolica. Nel «Monumento alla III Internazionale» di Tatlin, tre ambienti sovrapposti (cubo, piramide, cilindro) ruotano a velocità diverse; la spirale che si avvolge nel cielo indica la liberazione e insieme esalta misticamente la materia. Il monumento è una specie di colossale aggregato di materiale (Sklovskij parla di «arte dell'età del ferro»), sulla linea di quelle composizioni in cui Tatlin voleva «porre l'occhio sotto il controllo del tatto». E se la Torre Eiffel è il monumento al Progresso, Tatlin vuole porre la sua architettura dinamica come monumento alla Rivoluzione. Ci sono poi i Grattacieli orizzontali di Lisickij: una evidente risposta agli USA (un nuovo grattacielo non più teso a sfidare le nuvole, ma orizzontale, terrestre, rosso).

Per una funzione dell'estetica

All'inizio del '18, nell'ambito del «commissariato del popolo per l'istruzione» è istituita la «Sezione delle arti figurative»: un quartier generale dell'avanguardia. Nel '20 le posizioni si fanno più chiare: si esige, dopo l'atmosfera febbrile, una grande riorganizzazione. Bisogna parlare a questo punto del Proletcult fondato già nel 1906 con idee di questo tipo: «L'arte è un prodotto sociale, condizionato dall'ambiente sociale. Costituisce inoltre un mezzo per organizzare il lavoro. Il proletario deve avere la sua arte di classe». Il teorico è Bogdanov che sostiene l'esistenza di tre vie per giungere al socialismo (economia, politica, cultura) in aperto contrasto con Lenin.

A Mosca si assiste a vivaci dibattiti. Un gruppo rimane sulle posizioni «artistiche»: Malevic, Kandinskij, Gabo, Pevsner, restano all'idea che l'arte è un fatto spirituale, e quindi scisso dall'artigianato e dall'industria (Malevic avverte che l'arte è tale in quanto inutile). Un altro gruppo (Tatlin, Rodcenko), cerca di agganciare l'arte alla tecnica: trasformare l'arte in lavoro e il lavoro in arte. Il programma di Kandinskij è respinto: avanza «l'arte produttiva» propugnata da Tatlin (che è tuttavia, a rigore, altrettanto sovrastrutturale). Nuove proposte vengono da Lisickij: scopre il mezzo fotografico e la tipografia (ancora un lascito dei manifesti del Futurismo); nel '20 disegna la *Storia di due quadrati*, nata come libro per l'infanzia; lavora al *Proun* combinando Suprematismo e Costruttivismo in progetti utopici. Lisickij porterà le sue novità in occidente, riuscendo sempre ad essere il portavoce della Russia sovietica.

Lo stanziamento di grosse somme permette l'acquisto di opere d'arte moderna e la costruzione di musei in tutto il paese: in tre anni vengono creati 36 musei e 26 restano allo stadio di progetto. Kandinskij dà il programma per l'Istituto di cultura artistica (Inkhuk): un dosaggio forse troppo «bizantino» tra la didattica elaborata dallo stesso Kandinskij, il suprematismo di Malevic e la «cultura dei materiali» di Tatlin. È chiaro che il programma non poteva essere accettato: dopo altri

tentativi troviamo il pittore a Weimar (1922) come insegnante della Bauhaus, struttura riformista per l'Occidente ma estremamente moderata per chi aveva partecipato alla Rivoluzione.

La teoria del Costruttivismo si allinea alle idee di una ricostruzione dopo la rivoluzione. Le idee sono naturalmente contraddittorie, a seconda degli artisti ma anche dei periodi dello stesso teorico. Decidendo che l'arte è morta («L'arte è pericolosa come la religione, come l'evasione dalla realtà»), Gan dichiara di passare «nel campo della realtà». Majakovskij crede nella costruzione oggettiva della parola; Mejerchol'd adatta i principi costruttivisti al teatro: per tutti il problema è anteporre la tecnica allo stile. L'artista entra in fabbrica: Rodcenko e Majakovskij fanno manifesti propagandistici (tipografia + fotografia), la Popova lavora in una industria tessile, Tatlin progetta vestiti e arredi funzionali. Il campo per le nuove idee è da una parte l'architettura e da un'altra il teatro.

Domina la figura gigantesca di Mejerchol'd, l'alter-ego di Majakovskij: il suo «Ottobre teatrale» teorizza un teatro come comizio e come propaganda; la teoria della «bio-meccanica» dà una nuova dimensione alla figura dell'attore, individuo e collettivo allo stesso tempo. Anche Eisenstein inizia come regista teatrale sotto la sua influenza. Ma la vera destinazione per una politica produttiva è naturalmente la propaganda: tutti i mezzi (fotomontaggio, moduli geometrici, strumentazione fotografica) possono venire adottati, dato che il fine è unico e chiaro.

Perfino Malevic entra nel futuro. Nella mostra del '19 annuncia la fine del Suprematismo, dichiarando anzi a Pevsner che la croce negli ultimi quadri è un traslato della morte della pittura. Il manifesto del '24 segna una svolta: fa progetti di architetture del futuro arrivando quasi a proporre l'aeronave spaziale («Il futuro è quella parte dell'oggi che non viene riconosciuta»). Quando va a insegnare a Vitebsk, sostituendo Chagall, interviene anche sulla città. Lo ricorda Eisenstein: «Una strana città di provincia. Tutta di rossi mattoni affumicati, come molte città delle regioni occidentali. Ma questa è più strana delle altre. Qui, nelle vie principali, una bianca tinta ricopre i mattoni rossi, e sul fondo bianco si spargono cerchi verdi, quadrati arancioni, rettangoli azzurri. È la Vitebsk del 1920. Per i suoi muri di mattoni è passato il pennello di Kazimir Malevic».

I campi di ricerca si allargano. Accenno alla linguistica e al cinema. Già nel '14 un gruppo di studiosi aveva fondato il «Circolo linguistico di Mosca»: si tratta degli inizi di uno strutturalismo scientifico. Nel suo articolo-manifesto «L'arte come procedimento», Sklovskij arriva nel '17 all'idea di un'arte senza misticismo e alla ricerca quasi positivista del procedimento di «fabbricazione» (inutile sottolineare che siamo sulla linea del Costruttivismo). Per quanto riguarda il cinema, il discorso è largo e complicato: il cinema sovietico è ancora oggi la più motivata tra tutte le ricerche estetiche del secolo. I primi a cimentarsi con il cinema sono (come in Italia) i pittori futuristi: Majakovskij ne è un fanatico propagandista, impegnandosi tutto nella produzione (soggetto, sceneggiatura, recitazione). Dopo la Rivoluzione sarà tra i primi a produrre «Agit-film» fino a dare nel '22 la teoria del nuovo cinema: «Per voi il cinema è spettacolo. Per me quasi concezione del mondo. Il cinema è apportatore di movimento. Il cinema è rinnovatore delle letterature. Il cinema è distruttore dell'estetica. Il cinema è audacia. Il cinema è uno sportivo. Il cinema è diffusore di idee». Il più importante manifesto di Dziga Vertov appare nella rivista «LEF» di Majakovskij: il «kinoglaz» (il cineocchio, l'obiettivo fotografico) ha una percezione più acuta dell'occhio umano.

L'eroe non è più il singolo ma la verità, per Vertov che vuole riaprire gli occhi al pubblico passivo: nel montaggio

di inquadrature dal vero e di riprese documentarie vede la «dittatura del fatto» («Il cinedramma è oppio per il popolo» scrive polemizzando col film borghese, «Il cinedramma e la religione sono strumento di morte nelle mani dei capitalisti»).

Eisenstein è vicino a Majakovskij per il montaggio incrociato, la rapidità delle sequenze, l'alternativa di comico ed epica: il «montaggio delle attrazioni». In *Sciopero* e in *Ottobre* arriva in modo esemplare alla sensazione di un canto corale: l'unità assoluta tra l'uomo, il collettivo, l'ambiente. Ma la pura teoria del cinema l'ha data in poche parole Lenin: è il Primo maggio 1918, scena la piazza Rossa, protagonista Tissé, un operatore di origine svedese, quando Lenin nel sorprendersi inquadrato dalla macchina da ripresa lo apostrofa: «Non riprendere me, compagno, riprendi la gente».

Il problema di una «società estetica»

Un tentativo unitario è compiuto nel '23 da Majakovskij con il LEF (fronte di sinistra delle arti): unisce i poeti futuristi, i linguisti, i registi di teatro e cinema, gli artisti produttivisti. Un tentativo di cercare una funzionalità per la ricerca estetica: ma i tempi ormai si accorciano. La morte di Lenin apre un nuovo corso (burocratico), ma già prima si era avvertito il recupero di posizioni borghesi, denunciate perfino da Majakovskij: il gelo di Stalin (è emerso da ricerche recenti) è già presente nell'ultimo Lenin. Alcuni artisti emigrano: Malevic sopravvive isolato; Lunacarskij è liquidato e il suo Istituto disciolto; nel concorso per il Palazzo dei Soviet (1931), di fronte ai progetti di Gropius e Le Corbusier, si preferisce il compromesso monumentale. Gli «artisti di sinistra» pagano cara la buona fede; anche se, ormai, la reazione accademica diventa il linguaggio comune a tutta Europa. Un mondo già intravisto da Majakovskij, quando nel '30 si spara un colpo di pistola al cuore: «La mia non è una soluzione (non la consiglio a nessuno) ma non ho altra via d'uscita... Come si dice, l'incidente è chiuso».

È rischioso cercare un giudizio d'insieme sul vasto campo dell'avanguardia sovietica. Si deve comunque distinguere un doppio problema: si può intendere l'arte come dimensione rivoluzionaria? può esistere, ed ha una funzione, un'arte della rivoluzione? Sembra oggi chiaro che in nessun caso l'arte può e sa fare la rivoluzione: l'artista è tendenzialmente un individualista, un anarchico nel migliore dei casi. È una deviazione, da Bogdanov a Marcuse, quella di utopizzare una vita sociale basata sulla «dimensione estetica», almeno nel mondo occidentale (da sospendere il giudizio sulla «rivoluzione ininterrotta» cinese). Tuttavia, quello di «dimensione estetica» non è un concetto rischioso (in quanto è soltanto uno strumento) come quello di «società estetica». D'altra parte, è altrettanto chiaro che la pretesa di tanti artisti (ancora oggi) di sentirsi rivoluzionari muove da una deviazione, in fondo, borghese: «Soltanto alcuni intellettuali (scadenti) pensano che agli operai basti parlare della vita d'officina e rimasticare ciò che essi sanno da molto tempo» (Lenin, *Che fare?*). Un giudizio profetico di quella curiosa deviazione borghese che si chiama «realismo socialista».

Forse esisterà un'arte proletaria (come già esiste, consciamente o no, in alcuni paesi). Che i suoi «valori» vadano misurati su nuovi metri è chiaro. L'unica cosa che possiamo fare (qui, ora) è non confondere tra le rivoluzioni dei linguaggi artistici e l'arte della Rivoluzione. Ma soprattutto (e d'ò questo argomento interlocutorio come finale a un discorso di necessità schematico), è proprio sicuro che in una società rigorosamente proletaria ci sia ancora bisogno dello sfogo artistico (o per lo meno, di quello che finora si è inteso per «arte»)?