

a cura di
Giorgio Godi e Luca Marconi

UN SECOLO D'OTTOBRE

La Rivoluzione russa tra storia, arte e letteratura

Collana: I volti di Clio

Direttore di collana: Marco Severini (Università di Macerata)

Comitato scientifico: Marco Severini (Università di Macerata), Silvia Boero (Portland State University), Arianna Fognani (Rutgers - State University of New Jersey), John Kinder (The University of Western Australia), Lidia Pupilli (Università di Macerata), Darrow Schecter (University of Sussex), Ilaria Serra (Florida Atlantic University), Fiorenza Taricone (Università di Cassino).

L'opera è stata realizzata dall'Associazione di Storia Contemporanea.

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

Vietata la riproduzione anche parziale

© Aras Edizioni 2017

ISBN 9788899913328

Aras Edizioni srl, Fano (PU)

www.arasedizioni.com – info@arasedizioni.com

© In copertina: immagine elaborata da Lorenzo Pericoli, ASC

Avvertenza. La capitale della Russia viene indicata come San Pietroburgo e Pietrogrado: il primo toponimo fu in uso fino al 31 agosto 1914 allorché, a causa dello scoppio della Prima guerra mondiale, subentrò il secondo, poiché quello precedente suonava troppo tedesco. Dopo la morte di Lenin la città divenne Leningrado e solo nel 1991 le venne restituito il nome storico di San Pietroburgo. I primi due toponimi sono utilizzati in questo volume.

Indice

<i>Introduzione</i>	7
<i>Guida per la traslitterazione dalla lingua russa</i>	11
<i>La Rivoluzione russa nella letteratura</i> DI STEFANO ALOE	13
<i>La vita nelle campagne e nelle fabbriche russe prima e dopo la Rivoluzione d'Ottobre</i> DI MICHELE SERVADIO	25
<i>Lottare per vivere. I giovani e la rivoluzione del 1917</i> DI OMAR COLOMBO	39
<i>Anatomia di una dinastia. I Romanov, zar di Russia</i> DI SILVIA SERINI	53
<i>La Russia e la Grande guerra</i> DI MARCO SEVERINI	67
<i>Lenin dalla giovinezza alla rivoluzione</i> DI MARCO SEVERINI	83
<i>L'importanza del pensiero di Marx in Lenin</i> DI MONICA DIAMBRA	101
<i>«Ri-fare tutto»: istruzione, costruzione, produzione nella Russia postrivoluzionaria</i> DI TERESA JOHANNA PALOMBO	109
<i>Gli "anni nudi". La Guerra Civile russa (1918-1921)</i> DI GIORGIO GODI	117

<i>Spegnere la scintilla. L'intervento alleato nella Guerra Civile russa</i> DI GIORGIO GODI	131
<i>Le politiche economiche della rivoluzione</i> DI LUCA FRONTINI	139
<i>Geometrie d'Ottobre. L'Essere-rivoluzione e il mondo delle immagini</i> DI ROBERTO CRESTI	151
<i>Scintille della rivoluzione. Sul 1917 delle donne russe</i> DI LIDIA PUPILLI	167
<i>Sport e Rivoluzione</i> DI ANDREA PONGETTI	177
<i>La cultura cinematografica della Russia rivoluzionaria: teoria, prassi e bilancio di un'eredità</i> DI ROBERTO FERRETTI	185
Gli Autori	197
Indice dei nomi	199
Indice dei luoghi	205

*Geometrie d'Ottobre. L'Essere-rivoluzione
e il mondo delle immagini*

DI ROBERTO CRESTI

*Ricordando le letture di Carmelo Bene
dai poeti russi della Rivoluzione.*

*A voi...
che icone custodite nell'antro dell'anima...*

VLADIMIR MAJAKOVSKIJ

OLTRE L'AVANGUARDIA

Forse – ma il dubbio si fuga quasi da solo – il giusto orientamento per accostarsi al modo in cui le arti in Russia presero corpo, o ne proposero, durante la Rivoluzione è di vedervi una vertiginosa interruzione formale, un autentico abisso che, nel decennio, o poco più, compreso fra la insurrezione del 1905 e la svolta definitiva del 1917, si spalanca anche rispetto alle molte manifestazioni riconducibili alle Avanguardie.

Non più malinconie da “giardini dei ciliegi”, contrapposizioni fra entropici personaggi dostoevskiani e riformati intelletti černiševskiani e neppure gesti di mera provocazione, se non come affluenti, e insieme sorgive, del fiume del nichilismo, ove Lev Šestov non mancava di riconoscere l'anelito costruttivo di là dalla negazione, che, invece, il nostro Gobetti si faceva sfuggire, non vedendo, nel *Paradosso dello spirito russo* (1926)¹, come il ripiegamento della politica ‘vietata’

¹ P. Gobetti, *Paradosso dello spirito russo* (1926): e altri scritti di letteratura russa, Einaudi, Torino 1976, pp. 5-117.

sulla letteratura fosse stata una fortificazione della politica stessa, fino a produrre un rivolgimento delle parti: «Mi hanno bruciato la biblioteca»², dice Alexander Blok in un verso di Majakovskij.

L'abisso suddetto si apre, quasi da sé, dallo stallo seguito a ogni fallimento di riforma, ossia di intesa o dialogo nella società, ma era stato auspicato, con verticalità di valori, da chi si poneva già oltre la politica prima della sua manifestazione più estrema. E questi erano o sarebbero stati i sacerdoti della Rivoluzione o dell'Essere-rivoluzione: evento o entità che ancora Majakovskij benediceva quattro volte³, e che invece, sul fronte opposto, Vasilij Rozanov avrebbe battezzato *L'Apocalisse del nostro tempo*⁴.

Come il bolscevismo si trovò a manovrare con risorse morali che non prevedeva di avere, scoprendo di attingere a un ordine metafisico che appariva ovunque nella prassi quotidiana (la devozione verso le autorità costituite si spostava verso il partito e i suoi *leaders*), il linguaggio delle arti visive si sviluppò in rapporto a un ordine, non meno definitivo e trascendente, costituito dall'icona e da ciò che, nell'arte stessa, rinviava a quello che Vasilij Kandinskij chiama il «grande realismo»⁵, ovvero il *kosmos noetòs* («il mondo delle idee») di Platone, filtrato, attraverso Plotino e la smagliante filosofia neoplatonica, nella cosmologia della Chiesa ortodossa e nei suoi simboli.

È un'arte «religiosa» quella che si «ri-forma» con la Rivoluzione, di una religiosità laicizzata, che mira a una svolta già annunciata da Avanguardie precedenti, come il Cavaliere Azzurro, nel cui contesto Franz Marc pensava che la pittura avrebbe generato gli altari di una nuova religione⁶, ma che, in Russia, nell'età delle folle, presto fattesi «masse», si amalgama progressivamente ai piani della storia e della tecnica, per cui non si perde più nell'estasi romantica della «seconda vista», ovvero nello sguardo spirituale che trascende il mondo, bensì vuole che quello sguardo divenga traducibile in forme destinate a fare da riferimento a ogni aspetto della vita umana.

È da questa matrice che emergono opere di artisti i quali correggono in senso sempre più radicale una vicenda iniziata col Simbolismo francese e proseguita nel suo *milieu*, con molti sviluppi paralleli nella Francia stessa (da Paul Gauguin ai

2 V. Majakovskij, *Bene!* (1926-1927), in *Opere scelte*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 183.

3 Id., *Ode alla Rivoluzione*, in *Poeti russi della Rivoluzione*, a cura di B. Carnevali, Newton Compton, Roma 1976, p. 175.

4 V. Rozanov, *L'Apocalisse del nostro tempo*, (1918), a cura di A. Pescetto, Adelphi, Milano 1979.

5 V. Kandinskij, *Il problema delle forme*, in V. Kandinskij, F. Marc, *Il Cavaliere Azzurro* (1912), a cura di K. Lankheit, SE, Milano 1988, p. 133 ss.

6 F. Marc, *La seconda vista: aforismi e altri scritti* (1910-1914), a cura di E. Pontiggia, SE, Milano 1999, p. 49; inoltre, Id., *I «fauves tedeschi»*, in V. Kandinskij-F. Marc, *Il Cavaliere Azzurro*, cit., p. 25.

Nabis) e in Europa, e, in seguito, in Russia, passando attraverso il Cubismo e il Futurismo – largamente presenti nelle raccolte di grandi collezionisti quali Sergej I. Ščukin e Ivan Morozov – col Raggismo (1913) di Michail Larionov e Natalja Gončarova.

In letteratura lo stesso fenomeno prende corpo con l'Acmeismo (1912)⁷, animato da Anna Acmatova e da Ossip Mandelštam, che, sviluppatosi anche grazie a scambi reciproci con le altre arti, afferisce a quel crogiuolo d'idee costituito, a Mosca, dal gruppo del «Fante di Quadri», del quale fecero parte, fra molti, a partire dal 1911, i pittori Ilija Maškov, Alexandr Kuprin, Kazimir Malevič, Aristarch Lentulov, Aleksendra Ekster, Vasilij Kandinskij, oltre ai già menzionati Larionov e Gončarova.

«UNITOTALITÀ»

È necessario, in questo contesto, tenere conto degli orientamenti intellettuali che avevano preparato il terreno all'arte nuova, fra i quali spicca, in un generale «avvitamento» del pensiero su se stesso, la concezione cristiana «unitotale» del cosmo sviluppata da Vladimir Solov'ëv⁸, che si avvale anche di oscure visioni e apparizioni di esseri soprannaturali, con i quali la storia viene riportata a un fondamento mitico-providenziale, «[...] la storia è l'universale giudizio di Dio»⁹. Solov'ëv si esprime anche con libri di versi destinati a influire sulla formazione di grandi poeti simbolisti, come il già citato Blok, Andrej Belyj e, in seguito, Boris Pasternak¹⁰.

La critica, in Solov'ëv, si trasforma in mistica. Lo dimostra il caso della vicenda dell'Anticristo, che egli narra magistralmente¹¹, in cui si scredita ogni possibile sintesi culturale moderna. Infatti, l'uomo che aveva creato un grande impero di pace riformando l'esistente e cercando di dare a tutti quanto era, da vari punti di vista, ragionevole, si scopre, alla fine, un inviato di Satana (non gli manca a fianco un «Mago nero», proiezione dello scienziato moderno!) solo perché non vuole fare atto di fede in Cristo. O ancora, il caso del citato Rozanov, in cerca di un Cristianesimo totalmente avulso dai fatti storici prodotti da quella stessa religione fra Oriente e Occidente.

7 A.M. Ripellino, *Poesia russa del Novecento*, Guanda, Parma 1954, pp. XXXV-XLIV.

8 Tale concezione si basa sull'esistenza di una Unità cosmica (Dio), che include i suoi aspetti materiali in apparenza discontinui, cfr. V. Solov'ëv, *Il significato dell'amore* (1892-1894), a cura di A. Dell'Asta, Edilibri, Milano 2003, pp. 128-133.

9 V. Solov'ëv, *I tre dialoghi e il racconto dell'Anticristo* (1899-1900), a cura di A. Ferrari, Vita e pensiero, Milano 1995, p. XLIII.

10 Ripellino, *Poesia russa del Novecento*, cit., pp. VII-IX.

11 Cfr. *supra* nota 9.

Un'altra versione di tale luttuoso "avvitamento" s'incontra in uno scrittore come Valerij Brjusov, propalatore, a sua volta, di una concezione catastrofica della storia, che vedeva già nella fallita rivolta del 1905 l'inizio di un martirio collettivo e di una palingenesi che avrebbe riguardato tutti quelli che avevano fede in valori trascendenti il mondo: «È l'era della vita nuova che salderà la nostra epoca a quella delle guerre russo-giapponesi e delle campagne di Carlo Magno contro i Sassoni. Ma tutti noi che siamo capitati tra questi due mondi, saremo ridotti in poltiglia da queste enormi macchine»¹².

Sono questi i sintomi di un esaurimento storico di valori, al quale si accompagna il fascino di nuove prospettive di ricerca nell'ambito delle discipline più speculative del pensiero, come la geometria (in particolare nel solco della nota concezione "non euclidea" esposta da Nikolai Lobačevskij), che, alle volte, sembrano convergere nella immagine di un universo vertiginoso e irriducibile all'essere umano, a meno di non considerare quest'ultimo come un ente del tutto diverso dal suo aspetto esteriore e, soprattutto, dal modo di pensare tipico della moderna cultura occidentale. È questo il caso dell'abate Pavel V. Florenskij, nella cui visione il Cristianesimo ortodosso assume caratteri spirituali e matematici in conformità con una concezione ierofanica della icona, della liturgia e di tutta la società russa: «La osservanza rigorosa dei digiuni, la frequenza obbligatoria delle funzioni, le preghiere prima di qualunque occupazione sono parte della vita dei russi e la rendono innanzitutto salda e regolata»¹³.

Per Florenskij, come per quasi tutti i filosofi e gli scrittori mistici, la figura trinitaria del Cristo costituisce il futuro che si cela, da sempre e per sempre, dietro a ogni evento, e se ne attende il ritorno sulla terra e nell'anima dell'essere umano. Il Cristo, anche per alcuni pittori, come il menzionato Malevič, costituirà, per conseguenza, la forma di una matematica assoluta, di una meta-ragione, che l'arte è chiamata a incarnare e che deve proiettarsi progressivamente sul mondo esterno come un dinamico ma definitivo principio d'ordine: «L'artista del colore, del suono o del volume è colui il quale schiude il mondo occulto e lo reincarna in quello manifesto»¹⁴.

12 V. Brjusov, *L'asse terrestre* (1910), a cura di N.V. Kotrev, Volland, Roma 1995, p. 105.

13 P.A. Florenskij, *Bellezza e liturgia* (1909-1921), a cura di N. Valentini, Mondadori, Milano 2010, pp. 16-17.

14 K.S. Malevič, *The Artist* (manoscritto, 1913), in Id., *Essays on Art 1915-1828: 1928-1933 & Unpublished Writings 1922-1925: 1913-1933*, vol. 4, edited by T. Andersen, Borgen, Copenhagen 1978, vol. IV, p. 9: «The artist of colour, the artist of sound and the artist of volume – these are the people who open the hidden world and reincarnate it into the real» [tr. it. dell'A.].

«CHE FARE?»

Parallelo a questo tradizionalismo "atemporale" è lo sviluppo del marxismo in senso quasi eguale e contrario. Dalle ricerche e dalle polemiche di Georgij V. Plechanov contro il terrorismo anarchico e spontaneista dei *narodniki* ottocenteschi prese vita un modo di pensare che, sviluppando le idee di Carl Marx, privilegiava la prassi politica (Plechanov fu il maestro di Vladimir I. Ul'janov, ovvero di Lenin) come realizzazione del pensiero filosofico, ponendosi alla base della progressiva costituzione di corpi politici militanti, dai quali scaturirà l'agguerrito Partito bolscevico¹⁵.

Lo scritto leniniano *Che fare?* (1902), che porta lo stesso titolo di un noto romanzo di Nicolaj Černyševskij, quasi a sancire l'uscita della politica del ripiegamento letterario cui abbiamo fatto riferimento, è la prima pietra di un nuovo modo di pensare: «La coscienza politica di classe può essere portata all'operaio solo dall'esterno, cioè dall'esterno della lotta economica, dall'esterno della sfera dei rapporti fra operai e padroni»¹⁶. L'ideologia bolscevica, infatti, in apparenza materialista, reca in sé un principio che tende a imporsi progressivamente, come una forma "pura", all'esistente, fino al compimento dell'idea nella realtà, che, con la rivoluzione proletaria, guidata da una *élite* politico-intellettuale, pone fine a tutti i conflitti della storia.

Anche in questo caso, pur a rovescio rispetto ai mistici, si rivela una metafisica dell'azione e un principio etico, individuale e collettivo, cui tutto è chiamato a conformarsi, e in cui è da vedere la vera e propria arma vincente dei bolscevichi nel contesto delle forze rivoluzionarie, che erano più vaste e variegiate di essi in termini culturali e ideali, e poi nel raggiungimento e nel mantenimento del potere dal 1917 in avanti.

La apparente estraneità del partito guidato da Lenin alla cultura dell'Avanguardia e certe dichiarazioni di Lenin stesso¹⁷ tendono a oscurare una profonda affinità di spirito palingenetico e persino formalistico, che sembra avere un modello nella *Repubblica* di Platone, con le sue gerarchie etico-politiche, a cui corrisponde la accettazione dell'arte solo come geroglifico o come geometria riflettente la struttura più elevata dell'Essere, con la finalità di veicolare ideali educativi di valore universale¹⁸.

15 E.H. Carr, *La rivoluzione bolscevica 1917-1923* (1950), Torino, Einaudi 1964, pp. 5-27 (*Le basi del bolscevismo*).

16 N. Lenin, *Che fare?* (1902), Editori riuniti, Roma 1974, p. 50.

17 E.H. Carr, *Il socialismo in un solo paese* (1958), 2 voll., Einaudi, Torino 1968, vol. I, pp. 44-63 *passim*.

18 *Repubblica*, *Menone*, *Timeo* sono i dialoghi nei quali viene fatto riferimento, in tale prospettiva, alla geometria piana (in specie quadrati e triangoli) e tridimensionale (i cinque solidi "platonici");

È qui l'origine di un fraintendimento che porterà molti artisti a volersi purificare attraverso l'Essere-rivoluzione, formatosi fra il 1905 e il 1917, lasciandosi alle spalle tutte le incertezze precedenti al fine di "inventare" (nel senso dell'*inventare* latino, ossia "trovare") una forma essenziale d'espressione: una grammatica totale, interiore e esteriore, la quale assomiglia molto al quadrato dipinto da Malevič su vari sfondi¹⁹.

ORIENTAMENTI

A partire da questo indirizzo e da questa sintonia politica, tacita o dichiarata, che fa intendere come nel nuovo regime si trasformassero le due "piramidi sovrapposte" della gerarchia zarista e della Chiesa ortodossa, l'arte a vocazione rivoluzionaria presenta caratteri astratto-geometrici, pur dinamizzati, che tendono a raccogliere il proprio contenuto esterno entro limiti precisi, come le tessere di un domino. Pittura, teatro e architettura sono i tre nuclei fondamentali di attività e compongono un centro di riferimento plastico totale, che si estende dalla ricerca di composizioni di immagini "pure" fino alla costruzione di una "scena" di volumi architettonici virtuali o reali.

Ne sono complemento le istituzioni d'istruzione pubblica, se antiche, riformate o di nuova fondazione, autentiche gambe dell'Essere-rivoluzione, a cui diedero il loro contributo didattico molti artisti, seguaci, nello spirito, di un metodo che il citato Florenskij, nel 1918, riconduceva ai monaci d'un monastero: «Mi figuro il Monastero come una sorta di stazione sperimentale, di laboratorio per lo studio dei problemi più importanti dell'estetica contemporanea, una sorta di moderna [...] Atene»²⁰.

Il cinema entra in questo quadro come una espressione decisiva²¹ e trova un equivalente, in termini di funzione propagandistica e sociale, nella grafica dei manifesti, delle riviste e nella pubblicità (tutte e tre fortemente sviluppate nel periodo rivoluzionario), con legami diretti con la letteratura e in specie con la poesia, come nel caso di Majakovskij: nome leggendario e modello d'artista innovatore in diversi linguaggi (suoi anche notevoli manifesti, dipinti e illustrazioni), con la vocazione a creare un nuovo gusto, che egli avrebbe voluto associato

cfr. P.-M. Schuhl, *Platone e le arti figurative* (1934), a cura di S. Benassi, Book Editore, Bologna 1994, pp. 63-70.

19 *Œuvres de Kasimir Severinovitch Malevich (1878-1935)*, catalogue établi par J.-H. Martin; reconstitution des modèles par P. Pedersen, Centre G. Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris 1980.

20 Florenskij, *Bellezza e liturgia*, cit., pp. 27-28.

21 G. Rondolino, *Storia del cinema*, vol. 2, UTET, Torino 2012, vol. 1, pp. 173-204.

alla educazione del proletariato, incapace di comprendere davvero l'arte nuova: «Il carattere di massa è il risultato della nostra lotta, non una camicia, che indossano all'atto della nascita i libri felici di qualche genio letterario. Bisogna saper organizzare la comprensione del libro»²².

Majakovskij sosteneva che il Futurismo (anche in polemica con quello italiano, propagandato in Russia da Filippo T. Marinetti in un celebre viaggio del 1914) avesse costituito l'impulso originario di tutta l'arte rivoluzionaria. Da esso, infatti, si erano originati, in un contesto culturale molto complesso e che forse non è stato ancora indagato fino in fondo (vi si coglie, fra l'altro, una non casuale ripresa d'interesse per le antiche icone)²³, tre nuclei artistico-progettuali fondamentali, spesso influenti l'uno sull'altro, ovvero il Raggismo (futurista o cubo-futurista), che abbiamo in precedenza già menzionato, il Suprematismo (1913) e il Costruttivismo (1914).

RAGGISMO

Il Raggismo è ancora una appendice della cultura artistica europea. Larionov, nel manifesto, lo proclama una sintesi di Cubismo, Futurismo e Orfismo orientata a interagire con la società moderna in forme corrispondenti a quelle del mondo borghese della *fin de siècle*: «Noi affermiamo che il genio della nostra epoca deve essere: pantaloni, giacche, scarpe, tram, autobus, aeroplani, navi meravigliose»²⁴. Interessanti erano il cosmopolitismo, il mito dell'Oriente, riportato a misure tradizionali nazionali, e la ripresa della luce come elemento unificatore dell'umanità secondo una antica visione già emersa nella *Nuova Atlantide* (1649) di Francesco Bacone.

La luce doveva essere il principale mezzo di trasformazione "radicale" delle arti visive, chiamate a compiere una sorta di smaterializzazione del reale in «forme spaziali conseguite con l'intersezione dei raggi riflessi da vari oggetti [...]»²⁵. Ma l'atteggiamento, in ogni caso estetizzante, del Raggismo, ne avrebbe decretato presto un superamento, per eccesso o difetto, soprattutto attraverso approfondimenti metafisici compiuti dai suoi stessi seguaci, primo fra tutti Malevič, una tendenza alla quale Larionov e la Gončarova preferirono invece un'intensa attività come scenografi e costumisti per la prestigiosa impresa dei Balletti russi di Sergej P. Djagilev.

22 *Majakovskij*, a cura di G. Buttafava, Mondadori, Milano 1977, p. 363.

23 *Kazimir Malevich e le sacre icone russe. Avanguardia e Tradizioni* (catalogo della mostra, Verona, Palazzo Forti, 2000), a cura di G. Cortenova e E.A. Petrova, Electa, Milano 2000.

24 M. Larionov, *Manifesto del Raggismo*, in M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 380.

25 *Ibidem*.

SUPREMATISMO

Il Suprematismo, in particolare, teorizzato da Kasimir Malevič, recepisce infatti le suddette istanze di origine raggista, ma anche l'interesse per una concezione esoterica dell'arte, quale era già emersa nell'ambito letterario. Lo *zaum* rivelato e praticato da un poeta come Velimir Chlěbnikov²⁶ costituisce una dimensione di pensiero transmentale o metalogica, che è all'origine di una rielaborazione del concetto di realtà, il quale sovente acquisisce, nella pittura, l'aspetto di un insieme di "ritagli" estrapolati dal mondo esterno, come *readymade* geometrizzati e sovrapposti.

Le parole del lessico quotidiano, utilizzate da Chlěbnikov in rigorose sequenze ritmiche, così come quelle di Mandelšt'am (altro autore la cui poetica si riflette nell'ambito delle arti visive)²⁷, poste entro costruzioni metriche tradizionali, ne sono l'equivalente, e mettono in luce che, nella mentalità suprematista, il nesso col mondo fenomenico si attua attraverso una sorta di zenit ove la forma pensata dall'artista nella sua purezza ideale (come una figura geometrica o come un puro ritmo) accoglie una parte di natura e la sottrae al tempo. Questo è il senso del *Quadrato nero su sfondo bianco* dipinto da Malevič, una versione del quale fu posta dai suoi allievi sulla stessa tomba del maestro, a riprova di una fede comune nell'arte e oltre l'arte.

Tale quadrato risulta affine alla concezione del Cristo-Gesù, il Dio-Figlio, il quale, attraverso l'opera dell'artista, si "reincarna" in forme matematico-geometriche. Ne fornisce un esempio analogo, dilatato significativamente anche qui all'intera sfera sociale della Russia, di nuovo l'abate Florenskij, laddove afferma che, in opposizione ai canoni di vita "progressisti" dell'Occidente, «tra i contadini "che vivono nel passato", molti potrebbero essere soggetto di icone, tanto sono austeri, venerandi e "in stile"»²⁸. E, in effetti, i contadini e i piccoli villaggi dipinti da Malevič (1912) recepiscono già una "quadratura" della vita, traducendo il giudizio di Florenskij in uno stile all'apparenza "nuovo", ma, in realtà, più che "antico", addirittura, "eterno".

MISE EN ABÎME

Essere suprematisti voleva dire, secondo Malevič, avanzare per atti di pensiero concatenati fino a giungere un passo oltre le stesse rappresentazioni più stilizzate (affini appunto all'icona) verso una «non-oggettività»²⁹, la quale superava la oggettività, sia reale (la natura) che ideale (la geometria), in una "quarta dimensione" non-euclidea, ai limiti del pensabile, ove l'arte, organo di tale ricerca, restava costantemente oltre le proprie forme, come un puro ritmo qualitativo: «[...] l'arte attraversa di continuo tutte le lettere dell'alfabeto, una dopo l'altra, restandone separata»³⁰.

Capire questo carattere trascendente dell'arte, specialmente in pittura, significava, secondo Malevič, comprenderne la storia senza il concetto di mimesi, scoprendo la legge del ritmo qualitativo anche in artisti apparentemente realisti. Il contenuto, in altre parole, svaniva nelle immagini, che si rivelavano soglia d'un cosmo "altro" dal mondo naturale: «Nell'arte la struttura creativa più elevata e pura è in un genere d'opera che nel suo corpo non corrisponde a un singolo aspetto dell'esistente, ma che consiste di elementi naturali i quali formano come un'isola che appare ogni volta diversa»³¹.

Con questa coscienza, creatasi attraverso l'arte come per una rivelazione, si apriva una nuova fase storica, la cui portata investiva tutti gli aspetti della vita³². La Rivoluzione, infatti, avrebbe distrutto, come alla fine di un ciclo cosmico, l'intero esistente, spalancando un abisso dal cui fondo sarebbe apparso un Essere, il Dio-Figlio, che, attraverso l'umanità, avrebbe creato un nuovo ordine universale (tale messianismo era condiviso anche da pittori ebrei come Marc Chagall e Isaak Rubak). Il *Quadrato nero* era l'annuncio di una fine e insieme di un inizio, di una pura "qualità", come il "pensiero del pensiero", "l'immagine di ogni immagine", da cui ripartire con sequenze ritmiche capaci di "incarnarsi" e formare qualsiasi materia.

29 Malevič, *Non-Objectivity* (dattiloscritto senza data [1922?]), in Id., *Essays on Art...* cit., vol. III, p. 82: «The three quadrangles built by Suprematism, i. e., the red, the black and the white [...] point out the fact that the essence of painting has passed through the centres of man's dynamic culture».

30 Id. *Letter to Schwitters*, *ibidem*, vol. IV, p. 162: «[...] Art goes inexorably through all the letters of the alphabet one by one, itself remaining outside the alphabet» [tr. it. dell'A.].

31 Id., *Infinity...* (dattiloscritto 1919), *ibidem*, p. 40: «The highest and purest artistic, creative structure is the sort of work which in its body does not possess a single form of the existent. It consists of element of nature and forms an island, appearing anew» [tr. it. dell'A.].

32 Id., *I am the Beginning...*, *ibidem*, pp. 12-26.

26 Di straordinario valore è il saggio di A.M. Ripellino, *Tentativo di esplorazione del continente Chlěbnikov*, che introduce il volume, a cura dello stesso, *Poesie di Chlěbnikov*, Einaudi, Torino 1968, pp. VII-XCII.

27 Si vedano il saggio introduttivo di R. Faccani, *Le due vite di Osip Mandel'stam*, e gli apparati critici, nel volume dallo stesso curato, O. Mandel'stam, *Cinquanta poesie*, Einaudi, Torino 1998, pp. V-XXXIV.

28 Florenskij, *Bellezza e liturgia*, cit., p. 17.

VALORI "ANTICOSTRUTTIVI"

Malevič poteva dirsi un autentico profeta, l'annunciatore di un nuovo linguaggio, molto più di tutti gli altri artisti postisi sul sentiero dell'astrazione, russi e non, ed era destinato a entrare in collisione con altri esponenti della stessa tendenza, soprattutto nel momento del passaggio dall'esperienza individuale dell'arte a quella collettiva. In Malevič, infatti, non veniva mai meno il rapporto con la trascendenza e con essa la concezione che l'Io dell'artista, ente cosmico fortificato dalla relazione col Dio-Figlio, fosse il tramite di un potere che esso stesso non possedeva, e che agiva oltre la sfera volitiva personale, tanto da escludere la nozione stessa di "arte applicata"³³. Sua figura ideale era perciò l'artigiano che lavorava senza tempo e fini materiali, attendendo a un fare diuturno, che era la sua forma di iniziazione spirituale, sia che il prodotto fosse un dipinto, un'opera plastica, un edificio (a qualsiasi destinazione riservato), un soprammobile, un ingranaggio, un film oppure un cartellone pubblicitario.

Anche in questo caso si rileva una convergenza essenziale con le tesi di Florenskij sulla scuola d'arte come monastero (e viceversa), che è tanto più sorprendente quando si pensa all'attività che Malevič svolse, nel periodo propriamente rivoluzionario e in quello subito successivo, come docente, da prima alla Accademia di Belle Arti di Mosca (1917), poi di Vitebsk (1918), ma, soprattutto, alla Scuola nazionale di arti applicate di Mosca (1919). La contraddizione si spiega, in parte, col ruolo "non applicato", ma "applicabile *a posteriori*", dell'arte alle necessità della vita collettiva, secondo un margine che non poteva tuttavia ridursi entro un dominio tecnico preordinato, e meno che mai alle necessità dell'utile, quand'anche fossero di ordine sociale.

Ovunque era l'Io dell'artista a trasmettere le regole: e tale principio era per Malevič inviolabile come una religione o un dovere che non si poteva revocare: «Le sensazioni nate nell'essere umano sono più forti dell'uomo stesso, devono erompere per forza, a ogni costo, devono acquistare una forma, devono essere comunicate e sistemate»³⁴. Niente di quanto era stato davvero costruito, o poteva esserlo, prescindeva da tale principio: «L'invenzione dell'aeroplano ha origine nella sensazione della velocità, del volo, che ha cercato d'assumere una forma, una figura; l'aeroplano infatti non è stato costruito per il trasporto delle lettere commerciali tra Berlino e Mosca, ma per obbedire all'impulso irresistibile della percezione della velocità»³⁵.

33 Id., *On Poetry* (1919), *ibidem*, vol. I, p. 79: «[...] craftsmanship is nonsense, there can be no craftsmanship in a divine poet, for he can foretell neither the minute, nor the hour, nor the place when rhythm will burst into flame».

34 Id., *Suprematismo*, in De Micheli, *Le avanguardie artistiche*, cit., p. 385.

35 *Ibidem*.

QUALE NECESSITÀ?

Già Kandinskij, in *Sguardi sul passato* (1912), aveva affermato che la «necessità interiore» era il canone dell'arte contemporanea³⁶. L'artista, a suo pensiero, doveva, facendo leva sulla volontà, raggiungere un livello espressivo tale che, se davvero conseguito, sarebbe apparso prima o poi altrettanto necessario anche ai fruitori del suo lavoro. La "favola" costituiva, pertanto, il suo modello guida (mutuato anche dal folclore russo)³⁷, poiché tutte le favole appartengono a un fondo archetipico comune e hanno un'immediatezza di forme e contenuti che le rende parte integrante della natura umana.

Ecco come Primitivismo e Astrattismo si congiungevano in termini di immediatezza, caratteristica che anche gli astrattisti geometrici erano decisi a mantenere nell'arte, seppur le loro favole avevano il carattere anodino di miti platonici e neo-platonici. Trovare le sintonie fra l'opera d'arte e il nuovo "pubblico" delle "masse", significava dare alle forme aspetti che riflettessero energie psichiche profonde e livelli ontologici comuni, mantenendo la soglia fra il visibile e l'invisibile costantemente "aperta e transitabile" come attraverso l'iconostasi delle chiese ortodosse.

COSTRUTTIVISMO

Appare così, con forza, la differenza fra un'idea davvero messianica dell'Essere-rivoluzione e quella che prese sempre più campo in termini politici ed estetici. Ma la questione non si riferisce soltanto a quel processo che culmina con l'avvento al potere di Iosif Stalin, bensì, molto in anticipo su essa, a quella che aveva opposto Malevič e i suprematisti ai loro iniziali sodali costruttivisti, guidati da Vladimir Tatlin³⁸.

Infatti, a partire da ideali e forme comuni, si sviluppò fra i due schieramenti una differenza nel nesso con la realtà, anche in senso politico. Malevič era favorevole a un'assunzione pratica della metafisica che non facesse perdere appunto il senso della trascendenza in ogni attività produttiva: una sorta di "ri-forma" del contadino russo come artigiano-operaio di un nuovo mondo. Tatlin insisteva su uno svolgimento moderno dell'arte, senza valori esterni alla società e ai problemi che essa poneva, in cui l'ideologia bolscevica prendeva il posto di qualsiasi altro valore culturale.

36 V. Kandinskij, *Sguardi sul passato* (1912), a cura di M. Milani, SE, Milano 1989, p. 90.

37 Kandinskij, *Il cavaliere errante verso l'astrazione* (catalogo della mostra, MUDEC, Milano 2017), a cura di S. Burini e A. Masoero, 24 ORE Cultura, Milano 2017.

38 Tatlin: *new art for a new world*, with contributions by S. Baier, G.C. Bott *et alii*, The Museum Tinguely, Basel 2012.

Tutti avrebbero voluto un'arte kandiskianamente "necessaria" alla Rivoluzione, ma dal 1918 si iniziò a comprendere che il partito bolscevico non ammetteva al suo fianco altri partiti né orientamenti ideali diversi dal proprio. E certo a tale intransigenza contribuì, ulteriormente, la guerra civile del 1918-1920, che radicalizzò lo scontro politico e pose le élites intellettuali davanti alla necessità di schierarsi da una parte e dall'altra. Ma, anche fra chi si manteneva fedele allo spirito dell'Ottobre, c'erano artisti e artiste di diverso orientamento ideale e politico, e uomini e donne in genere, che pensavano ancora di poter dare alla società russa un carattere libero e pluralista, tantoché, sul fronte bolscevico stesso, Lev Trockij elaborò poi la formula, affine nelle intenzioni alla Nep³⁹, dei «compagni di strada»⁴⁰, per qualificare il contributo di personalità culturali formati su valori tradizionali, ma non ostili alla Rivoluzione.

È questo il fatto fondamentale di cui va tenuto conto in rapporto alle arti e che determinò, prima della polemica fra costruttivisti e suprematisti, una divisione fra i costruttivisti medesimi, animati ancora, come nel caso di Naum Gabo e Antoine Pevsner, autori del Manifesto del Realismo (1920), dal rispetto per la autonomia dell'arte o, invece, di Aleksandr Rodčenko e Varvara Stepanova, autori del Manifesto del Produttivismo (1920), i quali seguivano l'orientamento pratico-politico di Tatlin.

REALISTI E PRODUTTIVISTI

Dicendo Realismo non si vuole qui intendere quello socialista, che si affermerà con l'ascesa al potere di Stalin negli anni '20-'30, ma un atteggiamento ancora pienamente nel solco dei linguaggi dell'Avanguardia, che tuttavia abbandonava ogni forma di trascendenza, riducendo fortemente l'individualismo metafisico di Malevič.

L'autonomia dell'artista veniva concepita dai realisti all'interno della società, con una sorta d'immanentismo estetizzante, che intendeva corrispondere a necessità pratiche: «Non misuriamo il nostro lavoro col metro della bellezza, non lo pesiamo col peso della tenerezza e dei sentimenti. [...] / Sappiamo che tutto ha una propria immagine: la sedia, il tavolo, la lampada, il telefono, il libro, la casa,

39 Vedi nota seguente.

40 Carr, *Il socialismo in un solo paese*, cit., vol. I, pp. 51-52. Nello stesso spirito di collaborazione generale favorito dalla Nep (Nuova Politica Economica), voluta da Lenin, in cui le istituzioni del mondo borghese erano accettate come concorrenti allo sviluppo della Rivoluzione proletaria, si pose il Lef (Fronte di Sinistra delle Arti) e l'omonima rivista (diretta da Majakovskij, pubblicata a Mosca dal 1923 al 1925), a cui concorsero intellettuali e artisti di differente formazione e credo politico. In tale contesto un punto di riferimento rilevante fu il pensiero del filosofo ed economista A. Bogdanov.

l'uomo. Sono tutti mondi completi, coi loro ritmi e le loro orbite. / È per questo che nella creazione di oggetti noi togliamo loro l'etichetta del proprietario, del tutto accidentale e posticcia, e lasciamo solo la realtà del ritmo costante delle forze insite in essi»⁴¹.

È perciò agevole comprendere che la divisione definitiva all'interno dei realisti-costruttivisti si produsse con l'affermarsi della posizione tatliniana, che, di fatto, costituiva una sublimazione del progetto bolscevico e della sua proiezione nella struttura dei Soviet, come si nota nel *Monumento alla III Internazionale* (1919-1920)⁴²: l'immagine forse più "favolosa" dell'Essere-rivoluzione, proiettata su scala planetaria, ma anche quella paradossalmente più simile ad una moderna "torre di Babele".

«ABBASSO L'ARTE...»

Con le migliori intenzioni, i produttivisti, tra cui era anche El Lisitzkij, avevano dichiarato di volere: «1. [...] a) dimostrare coi fatti e con le parole l'incompatibilità tra l'attività artistica e la produzione intellettuale; b) la reale partecipazione della produzione intellettuale in quanto elemento equipollente nella edificazione della cultura comunista. / [...] 2. [...] d) stabilire contatti con tutti i centri produttivi e con gli organi centrali dell'ingranaggio dei Soviet, che realizzano concretamente le forme comuniste di vita. / 3. [...] a) [...] dimostrare che non c'è transizione evoluzionistica dalla passata cultura artistica alle forme comuniste di edificazione costruttiva»⁴³. Essi perciò avevano lanciato alcune forti parole d'ordine, tra le quali figurano: «Abbasso l'arte, viva la tecnica»⁴⁴; e: «L'arte collettiva del presente è la vita costruttiva»⁴⁵.

Si coglie qui perfettamente l'identificazione ideologica e tecnocratica che rimuove ogni altro spazio di ricerca, non solo progettuale, ma anche immaginativo. Lo stile stesso del manifesto, composto di assiomi, principi e punti-tesi, ne rivela i limiti, con caratteri che sarebbero divenuti autodistruttivi per i suoi stessi estensori. Tatlin, che ne era appunto il nume tutelare, e che era giunto fino a dirigere, dal 1927 al 1929, la Facoltà dei lavori in legno e metallo e quella di ceramica al Vchutemas di Mosca (un grande istituto analogo al Bauhaus tedesco) lascerà ai primi anni '30 ogni incarico.

41 N. Gabo, A. Pevsner, *Realismo*, in De Micheli, *Le avanguardie artistiche*, cit., p. 396.

42 Tatlin: *new art for a new world*, cit., pp. 113-121.

43 A. Rodčenko, B. Stepanova, *Produttivismo*, in De Micheli, *Le avanguardie artistiche* cit., p. 400.

44 *Ibidem*, p. 401.

45 *Ibidem*.

Infatti, dopo la morte di Lenin (1924), l'eclisse progressiva di figure di dirigenti politici di alta statura intellettuale, come Anatolij V. Lunačarskij, Commissario del popolo per l'Istruzione dopo la Rivoluzione, favorevole alla autonomia della cultura e agli artisti dell'Avanguardia, e di Trockij stesso con la sua concezione (divenuta riprovata) dei «compagni di strada», produsse una normalizzazione autoritaria di tutte le attività culturali e una serie di restrizioni pratiche di tutti i programmi di insegnamento⁴⁶. Il Vchutemas fu chiuso nel 1930; e, nello stesso anno, Majakoskij si tolse la vita. Il tentativo di «ri-formare» lo spirito russo con l'arte d'avanguardia, dando all'Essere-rivoluzione il carattere di una sintesi immaginativa permanente, era fallito.

«BUIO A MEZZOGIORNO»

In molti avevano intuito la effettiva possibilità di quell'epilogo. Kandinskij, Chagall, Pevsner e Gabo, per fare solo alcuni nomi, abbandonarono il paese già nel corso degli anni '20; altri artisti, poeti, intellettuali in genere furono colpiti da provvedimenti giudiziari restrittivi per presunte attività «controrivoluzionarie» o comunque repute ostili allo Stato sovietico. Malevič finì i suoi giorni in odore d'eresia. Rodčenko e la Stepanova furono sempre più emarginati e controllati dalla censura. Mentre a Mandelst'am e a Florenskij, fra i tanti perseguitati, toccò il confino senza ritorno in Siberia. Si trattava, quasi sempre, come in ambito politico, di personalità che non erano state avverse alla Rivoluzione, ma che l'avevano dissociata dal suo essere solo comunista, vedendovi un evento che faceva anzitutto parte della storia russa.

Il romanziere Boris A. Pil'njak scriveva nel 1923: «Riconosco che il potere comunista in Russia è determinato non dalla volontà dei comunisti, ma dai destini storici della Russia [...], finché i comunisti saranno con la Russia, io sarò al fianco dei comunisti»⁴⁷. Egli annunciava così implicitamente la questione che Maurice Merleau-Ponty avrebbe posto, oltre vent'anni dopo, commentando *Buio a mezzogiorno* di Arthur Koestler (1946), romanzo ispirato alle vicende di Nikolaj Bucarin e d'altri artefici della Rivoluzione, processati e condannati a morte durante le «purghe staliniane»: «[...] non si può essere anticomunista, non si può essere comunista»⁴⁸.

Quelle «purghe», detratte la agghiacciante cifra di inumanità che le contraddi-

46 Carr, *Il socialismo in un solo paese*, cit., pp. 377-388 [l'A. vi affronta l'aspro dibattito sulla letteratura, ma i valori sui quali esso si sviluppò hanno caratteri estendibili all'intero quadro culturale del tempo].

47 *Ibidem*, p. 52.

48 M. Merleau-Ponty, *Umanesimo e terrore* (1947), SugarCo, Milano 1978, p. 25.

stinse – in un contesto davvero apocalittico, che, sul piano politico-economico, anticipa anche quantitativamente le persecuzioni razziali del Terzo Reich hitleriano – erano la conseguenza della revoca di qualsiasi elemento immaginativo o progettuale che eccedesse o mettesse in discussione il ferreo incedere di quella che si definisce «la costruzione del socialismo in un solo paese»⁴⁹. Anche il progetto produttivista di attraversare l'abisso, apertosi nell'ottobre 1917, col mero sviluppo di una tecnica collettivista nelle arti, non resse al suo stesso immanentismo e fu paradossalmente stritolato da una geometria tutta politica, che subordinava a sé la realtà immensa, eppure intellettualmente claustrofobica, dei Soviet. L'Essere-rivoluzione divenne negli anni '30 il *Politburo* e il Dio-Figlio assunse le sembianze di Stalin. La vicenda dell'Anticristo di Solov'ëv si realizzava infine senza ambiguità e in termini del tutto rovesciati.

I piani quinquennali e l'economia kolchoziana⁵⁰ strinsero, infatti, al massimo le maglie dell'organizzazione sociale, e il Realismo, stavolta come lo si intende di solito, fu eletto a unico stile per le masse lavoratrici. Il «muro della casa» da erigere contava più dei suoi materiali e in definitiva poteva decorarlo qualsiasi cosa. Il ritmo dell'economia politica prese il posto dei «ritmi» cosmici dello spirito e della vita stessa.

POLVERE DI STELLE

«La barca dell'amore / s'è fracassata contro la domesticità»⁵¹, lasciò scritto Majakoskij prima di spararsi un colpo di rivoltella al cuore, ma non era solo un fatto privato. L'enorme ricchezza intellettuale e immaginativa che il fatto rivoluzionario aveva suscitato, e da cui era stato prodotto, rifluiva nella citata dottrina del «socialismo in un solo paese», con la quale il paradosso dello spirito russo ottocentesco s'evolveva fino al suo opposto: erano ora la letteratura e l'arte a essere «vietate». Con uno strano parallelo le arti erano passate attraverso la Rivoluzione simili agli «universali» nel Medioevo: Raggismo e soprattutto Suprematismo erano stati *ante rem*; il Realismo *in re*; il Produttivismo *post rem*: l'«arte» era poi divenuta l'Urss.

Fu questo, del resto, un destino comune agli intellettuali e agli artisti che presero parte alla costruzione di tutte le dittature novecentesche. In tempo re-

49 Cfr. *supra*, nota 16. Si tratta di una formula adottata da Stalin stesso, vedi Stalin, *La Rivoluzione d'Ottobre e la tattica dei comunisti russi* (1924), in Id., *Opere Complete*, 11 voll., Edizioni Rinascita, Roma 1951-1955, vol. 6, pp. 426 e ss.

50 E.H. Carr, R.W. Davies, *Le origini della pianificazione sovietica. I. Agricoltura e industria 1926-1929* (1969), Einaudi, Torino 1984, pp. 151-173; 261-320.

51 V. Sklovskij, *Majakovskij* (1940), il Saggiatore, Milano 1967, p. 210.

ale, Edoardo Persico segnalava la affinità fra un progetto che aveva partecipato al bando per la costruzione del Palazzo del Littorio a Roma (1934) e quello di Boris Iofan per il Palazzo dei Soviet a Mosca⁵². Ma, per onestà intellettuale, e senza sanfedismi incrociati, va pur riconosciuto il valore che, in Russia come in Italia, si riscontra, alle volte, nei vasti cantieri dei titanismi totalitari e nei loro artefici. Aldo Rossi, alla fine del Novecento, parlava di aspetti positivi della architettura stalinista⁵³, e nei veicoli spaziali denominati *Sputnik* (1957) e, in seguito, *Soiuz* pare di rivedere qualcosa dell'aereo suprematista di Malevič e dell'estetica costruttivista. Tatlin, fino al 1932, aveva lavorato al progetto di una macchina volante monoposto, il *Letatlin*⁵⁴.

Le eccezioni comunque confermano la regola, e rendono ancora più paradossale l'essere giunti fino allo spazio siderale senza avere modificato in nulla l'uomo suddito della Chiesa e di uno zar. Fino a fare dell'Unione sovietica la più paradossale geometria, o meglio icona senza immagine, che la cultura del XX secolo abbia prodotto.

52 E. Persico, *Profezia dell'architettura* (1935), Skira, Ginevra-Milano 2012, p. 86.

53 A. Rossi, *Autobiografia scientifica* (1981), il Saggiatore, Milano 2009, p. 64.

54 *Tatlin: new art for a new world*, cit., pp. 131-143.