

Valentina Parisi

N. Punin, *L'arte in rivolta. Pietrogrado 1917*, traduzione e cura di Nadia Cicognini, Milano, Guerini e associati, 2020, pp. 296.

A un anno di distanza dall'uscita delle *Memorie di un assedio* di Lidija Ginzburg, la collana "Narrare la memoria", curata da Nadia Cicognini, Patrizia Deotto, Francesca Gori e Natalija Mazour per Guerini e associati, rimane in ambito pietroburghese, proponendo gli scritti autobiografici del critico d'arte Nikolaj Punin, raccolti sotto il titolo *L'arte in rivolta. Pietrogrado 1917*. Una contiguità forse casuale quella tra i due titoli, ma felice tuttavia, poiché permette di apprezzare le strategie radicalmente differenti adottate dai due autori alle prese con la *scrittura dell'io*. Se Ginzburg nel suo "diario in forma di romanzo" tentava caparbiamente di smentire qualsiasi identificazione tra sé stessa e la voce narrante, sino ad alienare i propri ricordi personali cedendoli a N., un personaggio convenzionale caratterizzato esclusivamente dalla sua appartenenza all'*intelligencija*, al contrario in Punin si assiste alla rivendicazione inequivocabile dell'apporto fornito dall'io rammemorante alla creazione di un'arte d'avanguardia a Pietrogrado agli albori dell'Ottobre.

Un processo a dir poco travagliato, che Punin ricostruisce alla fine degli anni Venti dalla sua posizione di critico militante consapevole di possedere – così ammetteva modestamente – un "solo, autentico talento": quello di comprendere la pittura e di farla scoprire agli altri. Abilità non trascurabile in un frangente in cui l'avanguardia – forse memore dell'ammonimento di David Burljuk per cui "ogni verità è destinata a esser tale soltanto per venticinque anni" – si affrettava a mettere per iscritto la propria storia. La stesura di *V bor'be za novejščee iskusstvo* – questo il titolo originale – è infatti più o meno parallela a quella dell'*Arciere da un occhio e mezzo* di Benedikt Livšic, tanto da suggerire una lettura incrociata dei due testi, soprattutto per quanto riguarda il posto occupato dal futurismo e dai suoi irruenti alfieri nella genealogia dell'arte cosiddetta *di sinistra*.

A tale riguardo, il teorico nato a Pietroburgo nel 1888 non è affatto generoso, anzi; nella prefazione concepita per accompagnare il testo integrale dell'opera (che avrebbe dovuto abbracciare il periodo dal 1916 al 1925), Punin tende a ridimensionare il ruolo svolto dal cubofuturismo,

spingendosi ad affermare che in Russia, nell'accezione letterale del termine, il futurismo addirittura non era mai esistito, o, più precisamente, che quello apparso tale agli occhi dei più non aveva mai originato "un sistema di percezione visiva, ma solo un insieme di emozioni. Di segnali che sono sfociati in rivolta" (p. 35). Di conseguenza, a dar vita all'arte del comunismo di guerra sarebbe qualcosa "di più profondo [...], una necessità indifferibile, un'ineluttabilità storica, la volontà di molti milioni di persone e un terribile impulso a produrre una creazione realistica infinitamente vitale" (p. 31).

Emergono qui due motivi ricorrenti delle memorie di Punin: da una parte la tendenza a dissolvere lo specifico artistico nel dato esistenziale in ossequio al mito modernista dello *žiznetvorčestvo*, per cui arte e vita non possono che essere indissolubili; dall'altro la messa in discussione del concetto di realismo, definito non come rappresentazione dei fatti, bensì la forma plastica e pittorica più calzante attribuita dall'artista alla percezione soggettiva. Mentre la prima attitudine è incarnata esemplarmente da Viktor Šklovskij, colui che "ha reso la sua vita un'opera fiera, ingegnosa, valorosa" (p. 93), poiché aveva compreso fin dall'inizio che "occorreva creare la propria biografia per creare la letteratura" (*ibidem*), la seconda trova la sua estrinsecazione nelle ricerche che si andavano allora compiendo nell'atelier di Lev Bruni e Petr Miturič, il cosiddetto "appartamento n. 5" del Palazzo de La Mothe (sede dell'Accademia di Belle Arti), assiduamente frequentato da Punin alla vigilia della Rivoluzione di Febbraio. Qui il giovane critico, da poco congedatosi dal "carcere" di Carskoe Selo, col suo orologio fermo sugli anni Novanta, troverà finalmente quella sintonia con la contemporaneità che stava cercando: "Ciascuno seleziona da sé i propri amici. Io selezionai quelli che avevano il gusto del tempo" (p. 88).

Il sodalizio con Bruni, a sua volta, rinvia a una delle opposizioni binarie su cui l'autore fonda la propria interpretazione della storia dell'avanguardia, ossia il conflitto tra Kazimir Malevič e Vladimir Tatlin. Risolutamente schierati con quest'ultimo, gli artisti e teorici che si riunivano nell'appartamento n. 5 scorsero nel costruttivismo non solo il "metodo" più rispondente alla "nuova velocità" che la prima guerra mondiale aveva impresso al mondo, ma anche una via d'uscita da quell'approccio eminentemente grafico alla materia che il "Mir iskusstva" sembrava aver imposto come un marchio all'arte pietroburghese. Proprio la polemica con la corrente di Aleksandr Benois caratterizzerà i primi interventi degli artisti di sinistra nella discussione che si aprirà a Pietrogrado all'indomani dell'abbattimento dello zarismo. Un confron-

to che, come si sa, sarà rapidamente sopravanzato dal susseguirsi degli eventi rivoluzionari e che tuttavia Punin ricostruisce puntualmente nelle sue tappe più salienti. Ampio spazio viene dunque riservato al concitato meeting tenutosi al teatro Michajlovskij il 12 marzo 1917 (che, secondo il critico, avrebbe decretato la fine della “dittatura di Benois”) e alla manifestazione carnevalesca del 25 maggio, dominata dai manifesti di Boris Kustodiev e dall’“insolita immagine” che vi troneggiava: un soldato con il colbacco e “la barba da cocchiere” che non sembrava saper bene che cosa fare del proprio fucile. Una figura che, ovviamente, di lì a breve si sarebbe rapidamente tramutata in quella ben più marziale e risoluta della guardia rossa.

Punin interrompe qui la sua narrazione che, in teoria, avrebbe dovuto toccare anche l’Ottobre e il coinvolgimento del critico nel nuovo governo in veste di commissario per la sezione pietrogradese delle arti figurative del Narkompros. Rifiutato nel marzo 1931 dalla Casa editrice statale di belle arti (malgrado l’intercessione di Nikolaj Chardžiev che all’epoca vi lavorava come redattore), il manoscritto di *V bor’be za novejščee iskusstvo* fu sottoposto l’anno successivo alla Casa editrice degli scrittori di Leningrado con il titolo più generico di *Arte e rivoluzione* e nuovamente bocciato. Proposto ora al lettore italiano in una edizione che ricalca quella russa pubblicata nel 2018 a cura di Anna Kaminskaja e Nikolaj e Petr Zykov, il testo di Punin emerge in tutta la sua vividezza nella bella traduzione di Nadia Cicognini che restituisce con efficacia lo stile elegante e il pensiero mai banale dell’autore. A suscitare qualche rimpianto è semmai l’ascetica essenzialità dell’apparato iconografico, limitato a qualche fotografia di Punin e degli interni pietroburghesi evocati nel libro. Una riproduzione del *Ritratto di A.S. Lur’e* di Miturič (cui l’autore dedica ampio spazio) o del summenzionato soldato di Kustodiev sarebbero state più che gradite, trattandosi di artisti sulla cui notorietà in Italia è lecito nutrire qualche dubbio.