



Università
Ca' Foscari
Venezia

Carlo Carraro
Rettore

Luigi Perissinotto
*Direttore del Dipartimento di Filosofia
e Beni Culturali*



CSAR
CENTRO DI ALTI STUDI
SULLA CULTURA E
LE ARTI DELLA RUSSIA

Silvia Burini
Direttore



ACCADEMIA STATALE
DELLE ARTI E DELL'INDUSTRIA STROGANOV

Sergey Kurasov
Rettore

Aleksandr Lavrent'ev
Prorettore all'attività scientifica

Kirill Gavrilin
Preside della facoltà di Storia dell'arte



ACCADEMIA
DI BELLE ARTI
VENEZIA

Luigino Rossi
Presidente

Carlo Di Raco
Direttore

IL PROF. RODČENKO
Magazzino del Sale 3, Zattere - Venezia

MOSTRA A CURA DI
Silvia Burini
Guido Cecere
Aleksandr Lavrent'ev

CATALOGO A CURA DI
Giuseppe Barbieri
Matteo Bertelé
Silvia Burini

COMITATO SCIENTIFICO
Giuseppe Barbieri
Silvia Burini
Guido Cecere
Kirill Gavrilin
Aleksandr Lavrent'ev
Sileno Salvagnini

SEGRETERIA SCIENTIFICA
Matteo Bertelé

COORDINAMENTO
Anastasia Mustafina
Alessia Cavallaro
Michele Battistuzzi
Stefano Maniero

INSTALLAZIONI MULTIMEDIALI
Davide Giurlando
Ekaterina Fokicheva

MEDIATORI CULTURALI
Angela Bianco

PROGETTO GRAFICO E IMMAGINE COORDINATA
Atej Tutta

PROGETTO EDITORIALE CATALOGO
DM&B Associati Pordenone

CATALOGO
Ca' Foscari Edizioni - Cafoscarina

TRADUZIONI
Matteo Bertelé
Alessia Cavallaro
Alessandro Mistrorigo

ALLESTIMENTO
Atelier di Decorazione B, Accademia di
Belle Arti di Venezia

FOTOGRAFIE DALLO VCHUTEMAS
29 agosto - 7 ottobre 2012

CREDITI FOTOGRAFICI
© Archivio Aleksandr Rodčenko e
Varvara Stepanova, Mosca
Accademia Statale delle Arti e
dell'Industria Stroganov di Mosca
Michele Battistuzzi
Dino Chinellato
Laura Perticarà

RINGRAZIAMENTI
Natalia Arkharova
Francesca Bernardi
Silvia Cadamuro
Luca Canal
Pavel Mel'nikov
Lyudmila Myasnikova
Alessandro Niero
Alexey Sokolov
Olga Sukhominova
Giancarlo Vettorello

La mostra è stata realizzata con il sostegno
del Ministero dell'Educazione e della
Scienza della Federazione Russa come
parte del Programma di sviluppo strategico
dell'Accademia Statale delle Arti e
dell'Industria Stroganov di Mosca

© 2012 Università Ca' Foscari Venezia
Edizioni Ca' Foscari

in collaborazione con
Libreria Editrice Cafoscarina Venezia

Tutti i diritti riservati
Edizioni Ca' Foscari.....

ISBN 978-00-00000-000-0

R
O
D
Č
E
N
K
O

IL PROF.
RODČENKO
FOTOGRAFIE
DALLO
VCHUTEMAS

a cura di
*Giuseppe Barbieri
Matteo Bertelé
Silvia Burini*





“SPAZIO VCHUTEMAS”¹: DIDATTICA E DESIGN NELLA RUSSIA SOVIETICA

Silvia Burini

*Julija Gurina, Continuazione
di una fotografia, 2009*

VCHUTEMAS - Bauhaus: la nascita del design

Benché sia ormai assodato che l’origine del design vanta due “indirizzi “correlati e di analogo spessore culturale, il tedesco Bauhaus e il russo VCHUTEMAS (acronimo di Vysšie chudožestvenno-techničeskie masterskie [Atelier superiore d’arte e tecnica]), quest’ultimo è molto meno noto in Occidente. Lo VCHUTEMAS ebbe però un ruolo importantissimo nella nascita della scuola d’arte sovietica, nella formazione di una nuova cultura artistica, nello sviluppo dell’architettura d’avanguardia, di diversi tipi di arti applicate e soprattutto del design. Si tratta di un’esperienza complessa estremamente significativa che ha lasciato un’impronta molto profonda nella storia del XX secolo e che meriterebbe ormai un riconoscimento più adeguato anche in Occidente.

Negli anni Venti – la scuola fu attiva dal 1920 al 1930 – si situa il momento di formazione del design in Unione sovietica. Le teorie più autorevoli si formarono proprio allo VCHUTEMAS, sotto la guida di maestri del calibro di Vladimir Tatlin, Aleksandr Rodčenko e El’ Lisickij, sotto la cui supervisione venne diplomato il primo plotone di designer russi. La tradizione di insegnamento dell’arte industriale esisteva in Russia già dal 1825, quando su iniziativa del conte Stroganov era stata aperta a Mosca la “Scuola di disegno applicata alle arti e all’artigianato” [Škola risovanija v otnošenii k iskusstvam i remeslam]². Alla fine del XX secolo scuole simili, che preparavano disegnatori di livello medio e alto per la produzione artistica, esistevano sia a San Pietroburgo che negli Urali. Dopo la Rivoluzione d’Ottobre, nel 1918 venne riorganizzato l’intero protocollo attraverso cui veniva impartita un’educazione artistica. Il precedente sistema accademico di istruzione venne sostituito da una concezione totalmente nuova, che contemplava principi di forte interazione tra il docente e il discente, rifacendosi a concezioni rinascimentali. In molte città vennero creati istituti di questo tipo, i cosiddetti “Liberi studi statali d’arte” [Svobodnye gosudarstvennye chudožestvennye masterskie]. L’idea che stava alla base di un simile esperimento prefi-

¹ Riprendo deliberatamente il titolo di un recente volume di atti: *Prostranstvo VCHUTEMAS: nasledie, tradicii, novacii*, Moskva, MARCHI, MGCHPA im. S.G. Stroganova, 2010.

² Attualmente denominata “Moskovskaja Gosudarstvennaja Chudožestvenno-promyšlennaja Akademija imeni S. G. Stroganova” [Accademia statale delle arti e dell’industria Stroganov di Mosca].

20 | gurava l'allontanamento dai metodi accademici di insegnamento dell'arte per favorire una serie di approcci più individuali. Pertanto, e per cominciare, a ogni studente veniva data la possibilità di studiare nell'atelier di un insegnante a sua scelta. I primi "Liberi studi" nacquero quindi sulle ceneri dell'"Istituto Stroganov" e della "Scuola di pittura, architettura e scultura" [Učilišče živopisi, vajanja i zodčestva].

Già dal primo anno, però, questo tipo di nuova didattica mostrò una serie di fondamentali debolezze strutturali. La più evidente era l'estrema soggettività dell'insegnamento. Gli studenti apprendevano i saperi e i procedimenti di un solo maestro e non ricevevano un'istruzione artistica generale e di ampio respiro. Questa situazione non soddisfaceva né gli studenti, che lamentavano un approccio all'insegnamento troppo mutevole e ne richiedano uno più oggettivo, e nemmeno gli insegnanti stessi, che avrebbero voluto elaborare dei procedimenti più obiettivi di formazione, dare basi scientifiche ai loro esperimenti creativi e ai criteri di valutazione delle opere d'arte. Era sempre più chiaro che il sistema di insegnamento accademico che era stato ripudiato doveva essere sostituito da un altro che fosse profondamente strutturato dal punto di vista pedagogico e non da una serie di proposte dal sapore vagamente corporativo.

Due anni dopo, nel 1920, venne pertanto operata una seconda riforma dell'insegnamento dell'arte: a Mosca i primi "Liberi studi" vennero fusi con lo VCHUTEMAS. Si trattava, in primo luogo, di un processo di oggettivizzazione dell'insegnamento delle discipline artistiche; in secondo luogo, di

un avvicinamento dei diversi tipi di arti e dell'elaborazione di una didattica generale del loro apprendimento; in terzo luogo, del tentativo di una confluenza tra la cultura artistica materiale e la produzione industriale di massa. Nel 1926 VCHUTEMAS venne riorganizzato in Vchutein [Vysšij chudožestvenno-techničeskij institut], che durò fino ai primi anni Trenta.

Lo VCHUTEMAS³, così come il Bauhaus, travalica di molto i confini dell'elaborazione di un nuovo metodo didattico. È vero che entrambe le istituzioni diedero origini a due modelli originali e irripetibili di scuola d'arte⁴ ma, nonostante la loro esperienza pedagogica e il processo di formazione di strutture del processo didattico siano molto interessanti, il ruolo di Bauhaus e VCHUTEMAS non può essere ridotto solamente a ciò. Le istituzioni furono attive in un periodo in cui l'interrelazione tra i diversi tipi di arti e le innovazioni tecnico-scientifiche portavano alla formazione di nuovi stili nell'architettura del tempo nonché alla nascita del design. È dunque necessario considerare questi due centri proprio come degli imprescindibili generatori di processi artistici per molti versi anche correlati. Per quanto concerne lo VCHUTEMAS non si trattò solamente di un innovativo esperimento didattico, ma della formazione di una nuova lingua professionale – mai esistita prima –, nata sotto la diretta influenza dei massimi esponenti delle correnti artistiche più avanzate del momento. Quello che forse è stato l'elemento più importante, e che definisce il ruolo dello VCHUTEMAS (e anche del Bauhaus) nello sviluppo delle arti a loro contemporanee, è stata la capacità

³ Cfr. S. CHAN-MAGOMEDOV, *Prioritety, mesto i rol' nasledija VCHUTEMASa*, in *Prostranstvo VCHUTEMAS...* cit., pp. 13-17.

⁴ Per un più precisa descrizione del sistema didattico dello VCHUTEMAS cfr. A. LAVRENT'EV, *VCHUTEMAS-VCHUTEIN: problemy vzaimodejstvija chudožestvennoj i techničeskoj kul'tur*, in "Vestnik MGChPU" [Tematičeskij sbornik: VCHUTEMAS-VCHUTEIN], 2010, n. 3, pp. 3-23.

di sviluppare un nuovo atteggiamento nei confronti dello spazio abitativo, di formare nuove tendenze creative, di sviluppare nuovi stili. L'eredità lasciata dallo VCHUTEMAS non consiste quindi solo nell'elaborazione di un metodo didattico, ma è in un complesso conglomerato di mezzi professionali e procedimenti che sono stati "incubati" tra i muri di questa istituzione. Tuttavia, mentre l'eredità di Bauhaus in tale ambito è stata profondamente studiata, catalogata e introdotta in modo organico nel circuito scientifico, quella di VCHUTEMAS ha avuto un destino diverso.

Negli anni Trenta infatti, buona parte del potenziale espresso allo VCHUTEMAS non destava affatto l'interesse degli artisti sovietici, e quando, nei tardi anni Cinquanta, architetti e designer a caccia di idee si rivolsero all'esperienza dello VCHUTEMAS, esso appariva loro come una vicenda lontana, sepolta nel passato. L'interesse cominciò a crescere quando ci si rese conto che tra i relatori di molte tesi discusse in quella sede e tra i responsabili dei diversi progetti ivi approntati, figurava il fior fiore dell'avanguardia russa. Non sarà oziosa una lista indicativa di chi transitò allo VCHUTEMAS nei primi anni Venti: Aleksandr Vesnin, Nikolaj Ladovskij, El' Lisickij, Vladimir Tatlin, Konstantin Mel'nikov, Pavel Kuznecov, Aleksandr Kuprin, Ignatij Nivinskij, Isaak Rabinovič, Robert Fal'k, Aleksandr Ševčenko, Ljubov' Popova, Aleksandr Rodčenko, Il'ja Golosov, Vladimir Krinskij, Boris Korolev, Vera Stepanova, Vladimir Favorskij, Nadežda Udal'cova, Aleksandr Drevin, David Šterenberg, Gustav Klucis, Petr Miturič, Lev Bruni, Sergej Gerasimov,

⁵ Cfr. CHAN-MAGOMEDOV, *Prioritety...* cit., p. 15.

⁶ Cfr. JU. VOLČOK, *VCHUTEMAS i ego epocha*, in *Prostranstvo VCHUTEMAS...* cit., pp. 23-27.

Konstantin Istomin, Vera Muchina, e molti altri. Anche solo scorrendo rapidamente le concezioni artistiche che si svilupparono in seno allo VCHUTEMAS⁵, ci si rende conto della vastità delle loro proporzioni e di come sia stato massiccio il loro contributo alla progettazione dei nuovi tipi di edifici e all'ideazione della città moderna. L'esperienza dello VCHUTEMAS, insomma, non va tanto considerata come un episodio da storicizzare quanto, piuttosto, come un ambiente culturale in cui si è formata una lingua artistica che rimane attuale e imprescindibile anche nella cultura artistica del XXI secolo⁶. Lo conferma proprio questo progetto espositivo, in cui è palese come la lingua fotografica di Rodčenko continua a essere non solo portatrice di un'esperienza del passato, ma si attiva anche come "fermento" per i giovani artisti che studiano oggi tra le mura della "Stroganovka" e risulta insieme un punto di riferimento e di ispirazione per i giovani artisti dell'Accademia di Venezia, come si vede dai lavori degli studenti presentati da entrambe le istituzioni in questo contesto espositivo.

La riorganizzazione della vita artistica dopo la Rivoluzione d'Ottobre

Con ciò, beninteso, non si vuole isolare l'esperienza didattica e creativa dello VCHUTEMAS, bensì, al contrario, ci si propone di precisare le premesse che ne hanno consentito la nascita e lo sviluppo e, con l'occasione, chiarire qualche fraintendimento, perlopiù di marca occidentale, sulla posizione dello VCHUTEMAS nel contesto culturale dell'epoca.

Da buona parte dell'*intelligencija* russa la

22 | Rivoluzione d'ottobre fu vista come la realizzazione concreta dei propri sogni e delle proprie speranze, come una rottura definitiva con l'odiato passato: «Rifare tutto: fare in modo che tutto diventi nuovo; che la nostra falsa, sporca, tediosa, mostruosa vita diventi una vita giusta, pulita, allegra, bellissima»⁷, scrisse Blok nel gennaio 1918. Per gli artisti dell'Avanguardia l'adesione fu immediata: la Rivoluzione era come se appartenesse loro, e molti vi vedevano il coronamento di attività precedenti. «Costruire creativamente lasciandosi alle spalle terra bruciata»: con questo slogan Malevič espresse l'aspirazione del mondo culturale sovietico nei primi anni dopo la rivoluzione, durante i quali gli artisti dell'Avanguardia si videro garantita una posizione privilegiata, pressoché unica in tutta l'evoluzione culturale del XX secolo: si ritrovarono infatti a occupare i posti chiave nel nuovo sistema dell'amministrazione culturale e, in seguito alla riforma della didattica in ambito artistico, monopolizzarono letteralmente l'insegnamento delle arti.

La rivoluzione aveva spazzato via tutte le istituzioni zariste che in precedenza costituivano la struttura della vita artistica russa: era scomparsa l'Accademia delle Arti e qualsiasi forma di insegnamento superiore, erano stati nazionalizzati i musei e le collezioni private di una certa importanza, aveva cessato di esistere il mecenatismo che aveva avuto un ruolo importante agli inizi del secolo e, soprattutto, era iniziato un brusco processo di rimozione di tutta la vecchia cultura, giudicata borghese e controrivoluzionaria.

Artisti di sinistra e d'avanguardia, o figure a

loro vicine, si ritrovarono a occupare il vuoto che si era creato naturalmente. Anatolij Lunačaskij – che secondo Lenin era in sintonia con i Futuristi – fu nominato direttore del NARKOMPROS (acronimo di Narodnyj komissariat prosveščeniija [Commissariato del popolo per l'istruzione]), fondato nel 1917. La direzione della “Sezione delle arti figurative” (Otdel izobrazitel'nych iskusstv oppure IZO) venne affidata al summenzionato Šterenberg, anch'egli vicino ai Futuristi. Membri del comitato artistico del NARKOMPROS erano Futuristi e Costruttivisti quali Nikolaj Al'tman, Vladimir Baranov-Rossinè, Nikolaj Punin, Majakovskij e Osip Brik. Tatlin venne nominato direttore del comitato artistico di Mosca. Tre anni dopo, sotto la giurisdizione dell'IZO, nacque l'Istituto della cultura artistica (Institut chudožestvennoj kul'tury o INCHUK), che aveva il compito di occuparsi di problemi metodologici in materia artistica. Il suo primo presidente fu Vasilij Kandinskij; dal 1923 Malevič ne diresse la sezione di Leningrado. In seno all'INCHUK sorse appunto lo VCHUTEMAS, i cui docenti più autorevoli rappresentavano le correnti più radicali della pittura e dell'architettura del momento.

Nei primi anni successivi alla rivoluzione il “sistema” NARKOMPROS-IZO-INCHUK-VCHUTEMAS attinse il pieno controllo della sfera ideologica, didattica e amministrativa dell'arte. Del resto fu proprio una corrente d'avanguardia come il Costruttivismo a sviluppare i metodi per porre l'arte al servizio della ricostruzione della società. I costruttivisti sovietici non furono un gruppo omogeneo: si divisero anzi su-

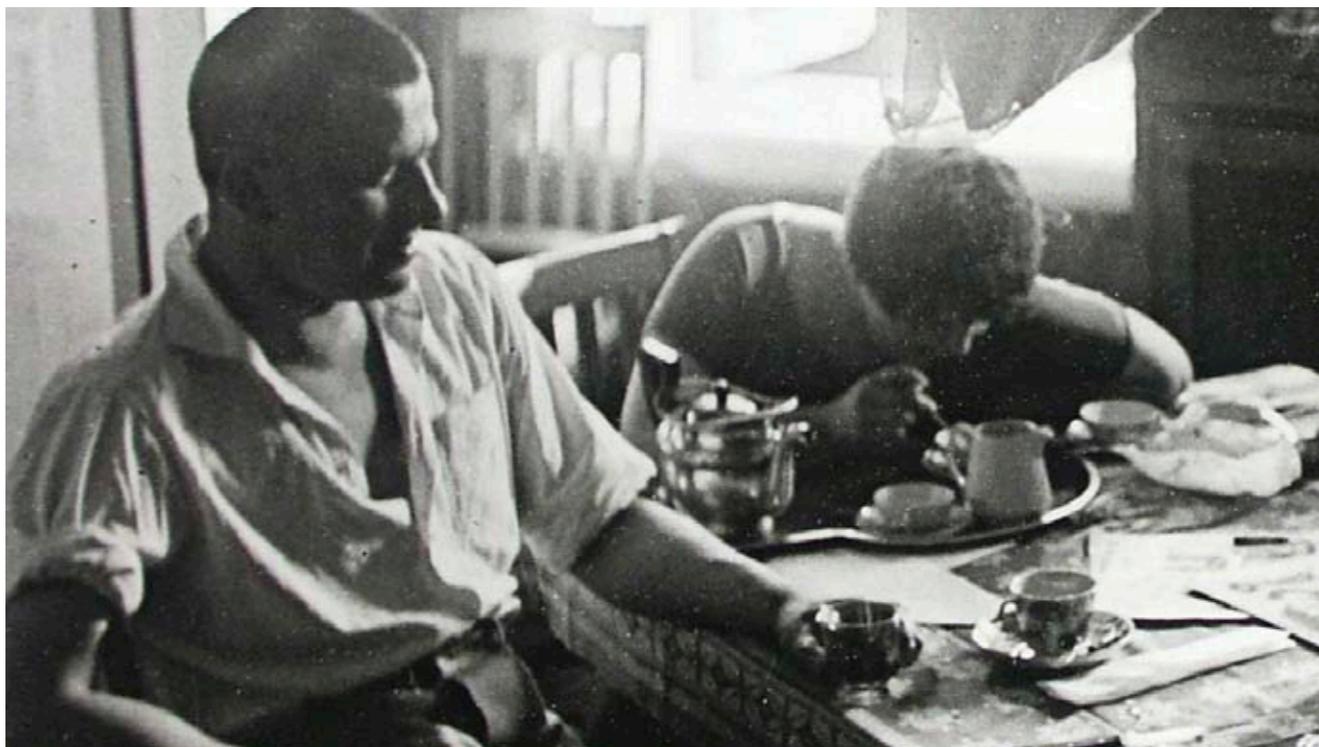
Catalogo pag. 59,
particolare



⁷ A. BLOK, *Intelligencija e rivoluzione*, 1918, in IDEM, *L'intelligencija e rivoluzione*, tr. it. di M. Olsufieva e O. Michaelles, Milano, Adelphi, 1978, p. 62.

23 | bito in diverse correnti autonome, tra loro ostili, e si dedicarono nella maggioranza a sperimentare le proprietà dei materiali usati. Consideravano la produzione artistica niente di più che un processo di creazione di nuovi oggetti; le loro teorie coincidevano con il concetto di “costruzione della vita” [žiznestroitel'stvo], che si formò quasi nello stesso periodo e servì da base per l'ulteriore sviluppo del costruttivismo: il Produttivismo. I produttivisti, Rodčenko e Stepanova *in primis*, creavano immagini di un futuro in cui sarebbero scomparsi gli stereotipi borghesi e dove l'artista sarebbe diventato non più un creatore di forme estetiche, ma un produttore di oggetti utili. L'arte doveva dar luogo alla produzione di beni necessari al popolo e a tutta l'umanità. Il fervore polemico era mirato alla distruzione di tutte le forme d'arte (soprattutto la pittura da cavalletto), che, a partire dal Rinascimento, avevano dominato la cultura europea ed erano state tacciate di “borghesismo” dalla dottrina marxista. Alla pittura da cavalletto veniva opposta un'arte collettiva, frutto del lavoro delle masse, secondo un procedimento “di gruppo” in cui andava idealmente a dissolversi l'identità creativa dell'artista: l'arte non doveva abbellire o riflettere la realtà, ma ricostruirla.

Nell'arte russa postrivoluzionaria Futurismo, Costruttivismo e Produttivismo furono nomi diversi attribuiti in realtà allo stesso fenomeno. Il fatto non deve stupire giacché le divergenze sono complessivamente minime rispetto all'analogia degli obiettivi, ossia la riprogettazione del mondo attraverso l'arte e mediante la tabula rasa di tutte le forme tradizionali di cultura, su cui eri-



gere questa nuova struttura tecnico-artistica. Non è quindi improprio considerare questi movimenti come tre fasi evolutive di una sola avanguardia rivoluzionaria: il Futurismo produsse le idee, il Costruttivismo le mise a punto e il Produttivismo le espresse in attività pratiche. Secondo Igor Golomstock⁸ non va neppure tracciata una linea di demarcazione tra questi movimenti e il potere; la distinzione va piuttosto colta tra i movimenti nel loro insieme e quegli artisti propensi a considerare le loro innovazioni non come una totale rottura col passato, bensì come la continuazione dello spirito di una tradizione culturale europea in perenne evoluzione. Golomstock defini-

sce provvisoriamente questi due pensieri contrapposti come “arte dell'avanguardia” e “arte di sinistra”, precisando che le due definizioni, per quanto confuse, si sono così radicate nella storia dell'arte che è molto difficile, se non impossibile, ricodificarle (la definizione di “arte di sinistra”, in particolare, veniva usata in modo vago e non implicava nessun programma politico). Più tardi, quando sia in Unione sovietica che in Germania si era ormai affermato lo stile “total realista”⁹, i teorici sovietici e nazisti cominciarono a considerare questa fase come “transitoria”, ossia come una lotta tra realismo “progressista”/ariano e formalismo/modernismo reazionario. Era il loro

Catalogo pag. 76,
particolare

⁸ Cfr. I. GOLOMSTOCK, *Arte totalitaria nell'URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*, 1990, tr. it. Milano, Leonardo Editore, 1990, p. 38.

⁹ La definizione compare ivi, p. 11.

modo di riscrivere la storia e di proiettare le loro ambizioni su un periodo, in cui, per la verità, ancora esisteva in forma flagrante uno scontro tra i “modernisti” e i fautori di un “realismo” ancora non annunciatosi.

In ogni caso, gli ideali proclamati a piena voce dai Futuristi italiani, e poi russi, in manifesti letti da pochissimi, assunsero piena autorità quando coloro che li avevano proposti finirono per occupare posizioni chiave nella vita artistica dell'Unione Sovietica. In verità, nelle intenzioni dell'Avanguardia erano le forme astratte razionali e geometriche a venire connesse a una *Weltanschauung* rivoluzionaria, mentre le vecchie forme espressive, cioè qualunque genere di arte rappresentativa, erano considerate come pastoie che ostacolavano il progresso. Ma anche all'interno del modernismo pittorico complessivamente preso, i disaccordi furono tali da trasformarsi in lotta nel momento in cui l'arena del dibattito si spostava dalle tribune agli uffici e agli enti di recente fondazione. I vari Kandinskij, Chagall, Rodčenko e Malevič si rivelarono più implacabili tra loro che non nei confronti degli eredi della linea figurativa riconducibile a un fenomeno che nessuno prendeva in seria considerazione a quel tempo, i cosiddetti *peredvižniki* [gli “ambulanti”], quel gruppo di pittori che, a metà degli anni Sessanta del XIX secolo, ribellandosi alla pittura d'Accademia, aveva virato verso una pittura “realistica”, spesso connotata in chiave sociale. Esempi dei dissapori sorti in seno ai propugnatori del “nuovo” sono il rapporto difficile a Vitebsk tra Chagall e Malevič e la posizione disagevole di Kandinskij: così come quest'ultimo, per i suoi riferimenti

allo spirituale, veniva considerato controrivoluzionario dall'avanguardia politicizzata, anche Chagall, per la figuratività delle sue mucche, veniva sentito fuori tempo e luogo da Malevič. Non è un caso se Kandinskij nel 1921 fu costretto a dimettersi dall'incarico di direttore dell'INCHUK: gli subentrò Osip Brik che in quell'occasione sostenne, nel suo discorso d'insediamento, che gli artisti dovevano volgere le spalle all'arte per dedicarsi alla produzione.

Questo stato di cose portò molti protagonisti ad abbandonare la Russia. Dal 1919 così fecero, infatti, Ivan Puni, Nikolaj Rerich, Chagall, Kandinskij, David Burljuk, Ivan Bilibin, Pevsner e Gabo, Konstantin Korovin, Aleksandra Ekster, per non citare coloro che erano già emigrati prima della rivoluzione come Il'ja Repin, Léon Bakst, Michail Larionov, Natal'ja Gončarova. Altri se ne andarono, nel 1923, come Jurij Annenkov, Konstantin Somov, Aleksandr Benois, Mstislav Dobužinskij. Con questa prima ondata di esuli scomparve dalla scena sovietica una parte considerevole della generazione che si era affermata prima della svolta sovietica. Nella situazione estremamente difficile in cui si era trovata la giovane repubblica socialista tra il 1917 e il '22 (guerra civile, interventi stranieri, economia militarizzata) l'alleanza tra artisti dell'Avanguardia – partigiani incondizionati della Rivoluzione d'Ottobre – era apparsa un fatto naturale, ancorché contingente, non meditatamente affacciato sul futuro. Sul momento, tuttavia, l'obiettivo sembrava essere lo stesso: la trasformazione rivoluzionaria del paese, la creazione concreta e tangibile del mondo nuovo. Slancio ed entusiasmo potevano

26 | fungere da carburante per il potere e si poteva sorvolare sul fatto che l'Avanguardia fosse animata da un violento spirito anarchico.

La maggior controversia che opponeva in particolare i futuristi alle autorità sovietiche riguardava la concezione e la funzione della cultura in seno alla Rivoluzione e nei confronti della sua classe egemone: il proletariato.

In quegli anni il dibattito e la polemica erano ancora possibili, anche se l'Avanguardia, per via delle sue posizioni oltranziste, tendeva a una certa monopolizzazione. D'altronde, le diverse fazioni che la costituivano in quel momento, e che verranno presto catalogate sotto la definizione di "arte di sinistra", erano ben lontane dall'essere omogenee. Trovavano però in due punti – come già accennato – un comune denominatore: l'odio per il passato e un'estetica privilegiante la forma rispetto al contenuto. L'arte del periodo zarista era vista soltanto come un bene feudale inutile e persino nocivo al proletariato, che doveva pensare a una nuova vita e a una nuova arte. In tal modo il problema della forma diveniva il problema principale: l'arte non poteva servire la rivoluzione se non era anche esteticamente rivoluzionaria (secondo un tipico equivoco del tempo, che confondeva "arte rivoluzionaria" con "arte della Rivoluzione"). La rappresentazione realistica di un uomo o di un oggetto appariva come un fenomeno estetico superato: l'attenzione degli artisti si rivolgeva ora al "materiale" per studiarne le proprietà specifiche.

L'idea della democratizzazione dell'arte, sostenuta anche dai Futuristi, trovava un

campo fertile nella realizzazione dei maggiori progetti di propaganda rivoluzionaria, i cosiddetti *agit-prop*. Le grandi feste in occasione degli anniversari legati alla Rivoluzione e i congressi del Partito si videro dotati di scenografie monumentali. Per il primo anniversario della Rivoluzione, Al'tman, Puni, Malevič e Tatlin allestirono a Mosca e a Pietrogrado uno spettacolo immenso, occupando l'intera città con tavole astratte, pannelli, bandiere e iscrizioni. Ciò creò un'atmosfera di festa continua, cara ai Futuristi, per i quali la rivoluzione era un processo dinamico continuo, ma fine a se stesso. I treni e i battelli di propaganda partivano da Mosca decorati dagli artisti dell'Avanguardia. L'agenzia telegrafica russa (*Rosta*) incollava ai finestrini delle *affiche*, le cosiddette "finestre della Rosta [*okna Rosta*], nelle quali Majakovskij congiungeva immagini deliberatamente primitive e versetti illustrativi in una sorta di cronaca tendenziosa della storia contemporanea. L'arte insomma scendeva in piazza, e non necessariamente in forma di "pittura". La scarsità di esempi di pittura futurista si spiega anche con la "liberazione" a 360° di un codice, che poteva tradursi in veste di *affiche* o come prodotto tipografico, o scenografico.

L'utopia futurista, accettata durante il travagliato periodo del comunismo di guerra, perse molta della sua attrattiva agli occhi delle autorità a partire dalla vittoria dei bolscevichi su tutti i fronti, ovvero nel momento in cui si stabilì definitivamente l'organizzazione dello Stato sovietico. Ma questo non deve configurare una contrapposizione tra quest'ultimo e le tendenze di avanguar-

dia che si realizzò solo più tardi e in differenti fasi. Va infatti ricordato che l'Avanguardia non era stata la sola a condurre la rivoluzione culturale, sebbene disponesse fino al 1922 di una posizione privilegiata in seno al Dipartimento di arti plastiche e nelle scuole e avesse quindi le opportunità migliori per farlo. Suo feroce avversario era il Proletkul't, l'Organizzazione proletaria culturale nata già nel 1906 e poi riattivata in seguito alla Rivoluzione d'Ottobre. Il Proletkul't fu la sola istituzione culturale che sfuggì al controllo del Commissariato dell'istruzione. Le tesi del movimento proletkul'tista furono sviluppate dal suo teorico, Aleksandr Bogdanov, già attivo prima del 1917. Per organizzare le forze del proletariato contro la borghesia, Bogdanov riteneva che esso avesse bisogno di una nuova arte di classe, il cui spirito sarebbe dovuto essere collettivista in quanto risultato delle nuove condizioni socio-economiche. Contrariamente ai Futuristi, gli esponenti del Proletkul't negavano l'autonomia dell'arte e del processo creativo e vedevano nella cultura una delle diverse forme di lotta ideologica, da condurre assecondando scrupolosamente, nei suoi criteri, il carattere di classe. Perfino Lenin criticò la rigidità delle posizioni del Proletkul't in una famosa lettera inviata nel 1920 al Comitato Centrale del PCUS. Per i Futuristi il Proletkul't era l'antitesi dell'arte rivoluzionaria; paradossalmente, sarà la sintesi parziale delle idee futuriste e di quelle del Proletkul't a generare il Costruttivismo. Lunačarskij difese dunque l'Avanguardia, all'inizio cercando di mitigare gli attacchi più virulenti e perfino Lenin, come ho appena ricordato, prese

parte a un dibattito che non era esclusivamente teorico ed estetico, poiché lo Stato era divenuto, tra l'altro, il solo "mecenate" in grado di distribuire commesse, materiali, *atelier* e perfino cibo.

Con l'instaurarsi nel 1921 della Nuova politica economica (*Novaja ekonomičeskaja politika*, NEP) cominciò a manifestarsi (così come avviene del resto anche in Europa occidentale) un certo ritorno all'ordine in tutti i settori della vita sociale. Il confronto tra artisti "di sinistra" da un lato e "realisti" dall'altro non scaturì all'improvviso, ma aveva già preso avvio fin dal 1919: al rifiuto delle forme tradizionali che si stava trasformando nella volontà di creare una nuova base ideologica, si opponeva la difesa a oltranza della forma tradizionale, anch'essa diventata un'ideologia a sé. Si trattava di definire la funzione dell'arte nella società e il ruolo dell'artista nella formazione di una nuova cultura. Malevič continuò, per poco, le proprie ricerche suprematiste: prima a Vitebsk e poi a Leningrado. Tatlin, fedele alla sua teoria della cultura dei materiali, diede una dimensione nuova e universale alla sintesi delle arti. Il *Monumento alla terza Internazionale* fu il primo tentativo di combinare forme artistiche e utilitarismo, procedimento che diede vita al pensiero costruttivista. L'"idealismo" di Malevič e il carattere astratto e immateriale delle sue teorie erano inaccettabili per i costruttivisti moscoviti, che desideravano un'applicazione immediata *sui* materiali: nel giro di poco tempo il suo lavoro verrà considerato come un esperimento e le sue raffinate intuizioni artistiche lo faranno considerare principalmente "degno di un monastero".

28 | Il problema della costruzione plastica, dei rapporti tra forma e contenuto, tra colore e linea, insomma di tutto ciò che andava opponendosi alla composizione tradizionale, costituiva una riflessione comune per artisti come Ekster, Popova, Rodčenko, Puni, Rozanova. Tale analisi condusse all'eliminazione della pittura da cavalletto. Inutile ribadire, in questo processo, l'importanza delle dinamiche di formazione delle nuove generazioni di artisti. I dibattiti teorici si svolsero, appunto, dentro le nuove istituzioni culturali, come l'INCHUK e, soprattutto, lo VCHUTEMAS.

Dopo che – come abbiamo già visto – un Kandinskij osteggiato per le sue posizioni idealiste e spiritualiste aveva abbandonato l'INCHUK e la Russia nel 1921, l'incarico di riorganizzare l'istituto fu affidato a Nikolaj Tarabukin. Egli vi fece entrare teorici del Proletkul't come Arvatov e Kušner e si assicurò la collaborazione di artisti come Rodčenko e Stepanova. Tra gli insegnanti figuravano Tatlin, Rodčenko, Popova, Udal'cova e Lisickij. Alla base dello VCHUTEMAS, invece, c'era quello che fu il motore ideologico dei costruttivisti, ossia il progetto di sopprimere la contrapposizione tra arte e industria, tra artisti e masse.

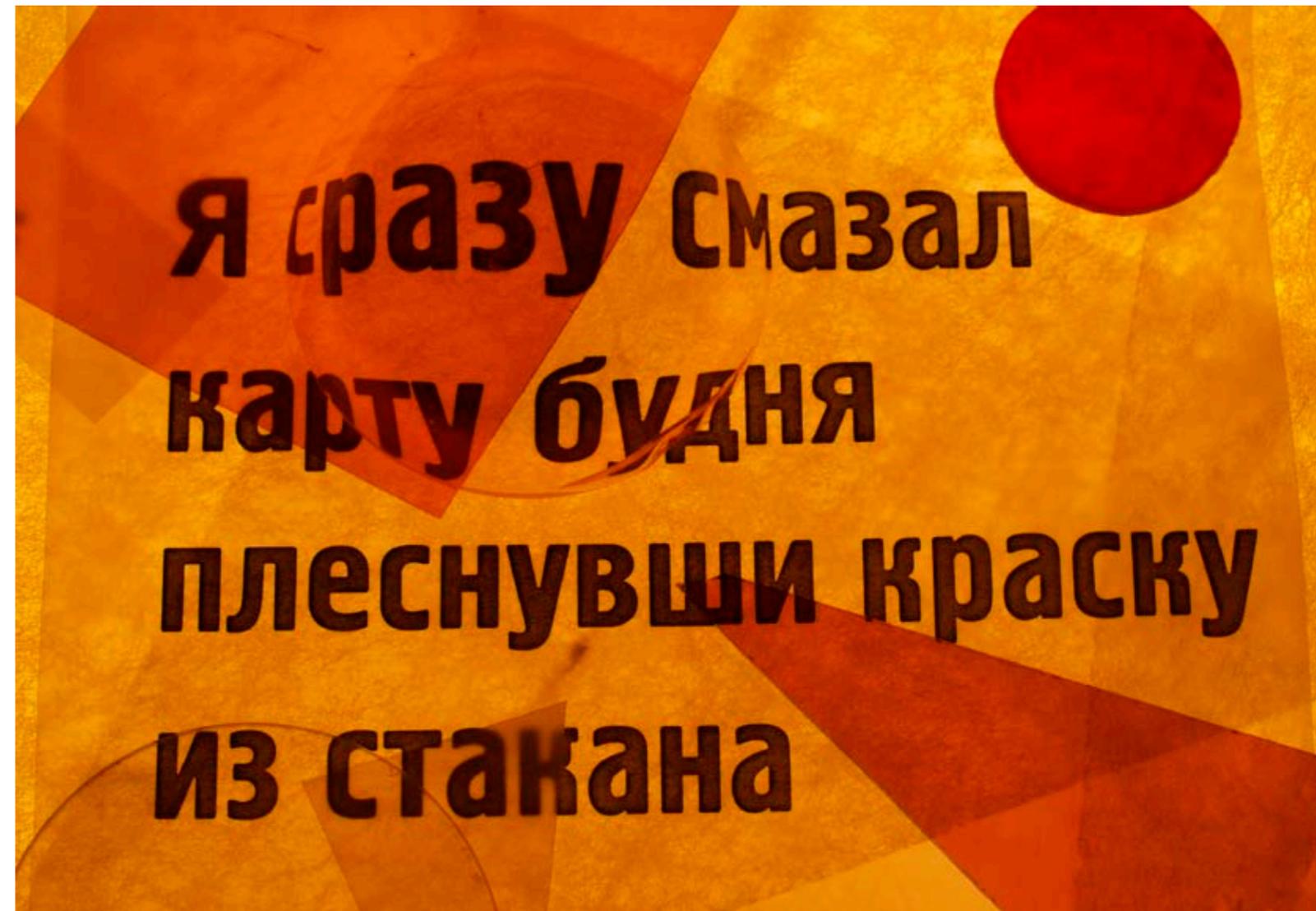
I presupposti della dottrina costruttivista si possono cogliere nei due scritti teorici: *Manifesto Realista* (1920) di Gabo e Pevsner e *Costruttivismo* di Aleksej Gan (1922)¹⁰. Per usare le parole di Vittorio Strada¹¹, il Costruttivismo russo è stato un rifiuto dell'arte, in quanto non voleva aggiungere opere ai musei, ma costruire oggetti nuovi in una vita nuova: a dif-

ferenza dei paralleli espressionistici, del Futurismo, di Dada, il suo spirito consiste nel concreto superamento dello sviluppo creativo con un'attività senza precedenti, fondata sulla volontà di fare, edificare, fabbricare un mondo nuovo. Superamento dell'arte tradizionale e realizzazione di oggetti come momento di costruzione della vita sono le due facce di un convincimento che nel corso degli anni Venti condusse a una forte convergenza tra produzione artistica e produzione industriale e che fu abbandonato dapprima da Kandinskij e dagli espressionisti, poi dai suprematisti guidati da Malevič. In questo modo si era consumato il passaggio dall'arte alla "meta-arte", dalla creazione di opere alla costruzione di oggetti, dall'individualismo poetico al collettivismo produttivo, dal laboratorio all'industria.

Questa iniezione di istanze formali nel vivere quotidiano – una faccia di quel fenomeno già accennato che prese il nome di "costruzione della vita" – potrebbe far pensare al tentativo di una regolamentazione totale dell'esistenza. Tale impressione potrebbe anche rafforzarsi qualora si scorra il fitto dibattito del tempo. Ma l'assunto è fuorviante: si trattava piuttosto di una teatralizzazione della vita. Ne fungono da dimostrazione sia il fenomeno delle feste rivoluzionarie, organizzate come veri e propri spettacoli di massa secondo una regia di alta qualità tecnica, sia i germogli di quella che può esser considerata come la prima moda sovietica, sottratta alla frivolezza di quella "borghese" e legata invece a criteri di funzionalità sociale e di igiene personale.

10 Se ne possono leggere alcuni estratti in: G. KRAISKI, *Le poetiche russe del Novecento: dal simbolismo alla poesia proletaria*, Bari, Laterza, 1968, pp. 343-349.

11 Cfr. V. STRADA, *Il costruttivismo tra utopia e realtà*, in *Arte e moda negli anni Venti. Bozzetti del teatro russo*, a cura di J. Rakitina, Milano, Mazzotta, 1990, pp. 21-27.



Ekaterina Fomina,
*Notturmo (da una poesia di
Majakovskij)*, 2010

In questa duplice attività del teatro e della moda una figura centrale è quella di Ljubov' Popova. Osip Brik la definisce, dopo la sua morte, "artista costruttore", illustrandone il lavoro di pittrice, scenografa, modellista e ravvisandone il merito fondamentale nel passaggio dall'arte alla produzione, dal rappresentare al costruire, dal quadro al tessile. Brik sostiene inoltre che nessun successo artistico o consenso critico aveva procurato a Popova altrettanta

soddisfazione come il vedere un'operaia o una contadina comprare un suo pezzo di stoffa per farsi un vestito. Forse, alla fine, l'ideale costruttivista, nato come rifiuto della pratica artistica, può essere considerato invece, paradossalmente, come una forma estrema d'arte, in quanto tentativo di estetizzazione totale della vita. Può essere visto come un'utopia (magari la *small utopia* che è il tema della stimolante mostra in corso, a Venezia, nella sede del-

la Fondazione Prada) che investiva ogni aspetto dell'esistenza pubblica e privata, per cancellare ogni differenza tra privato e pubblico in nome di un collettivismo radicale e funzionale.

Il Costruttivismo, tuttavia, per come originariamente era stato concepito restò un'utopia irrealizzata; o meglio: risultò attuato in forma capovolta e trasformato nella ritualità comunista sovietica. Per contro, gli "oggetti" del costruttivismo hanno dovuto registrare una metamorfosi analoga a quella subita dalle opere d'arte di epoche diverse che, fruite fuori dal loro contesto, si sono trasformate in puro valore estetico, soggette alla moda e alla museificazione cui volevano sottrarsi. In risposta a ciò Stepanova e Rodčenko avevano redatto il *Programma dei Produttivisti* (1922), documento che segnò l'evoluzione del movimento costruttivista in direzione marcatamente ideologica e lo condusse alla teoria della produzione in quanto creazione. Assorbendo automaticamente l'intera questione dell'arte, il Produttivismo rappresentava una concezione "totalitaria" che voleva intervenire in tutti i campi della vita in modo da produrre oggetti utili conformemente alla loro primaria vocazione di essere oggetti d'uso. L'opera d'arte finiva così per essere sottoposta a una logica simile a quella che presiede all'impiego di un macchinario. L'arte della produzione e la tecnologia nella rivoluzione sociale sarebbero dovute culminare automatica-

mente nella trasformazione della mentalità, inglobare tutte le arti in una sola, quella della costruzione di un mondo nuovo e di un nuovo modo di vivere, in ossequio allo slogan politico del tempo: costruire il socialismo. Tutti avrebbero dovuto unirsi in una grande opera comune di creazione. Lo spettatore veniva posto in una posizione di percezione attiva. Di qui forme di espressione artistica più accessibili e "partecipabili" alle masse: fotomontaggio, tipografia, progetti architettonici e industriali, moda, design dei mobili, oggetti, scenografia teatrale e cinematografica.

Il destino dell'Avanguardia rimane in questo senso, per molti versi, il grande mistero del XX secolo. Il termine, coniato da Trockij, è poi diventato di ampio uso e multiforme interpretazione. Quello che forse unisce esperienze tanto disparate è l'inclinazione degli avanguardisti a voler ricostruire totalmente il mondo, a ricrearlo. Ciò, almeno in Russia (ma non è l'unico caso), finirà per legare inevitabilmente l'avanguardia all'idea di opera d'arte totale di Stalin¹².

In conclusione, questa mostra dovrebbe chiarire, anche grazie al preciso intervento di Aleksandr Lavrent'ev, non solamente il ruolo di Rodčenko come uno degli iniziatori della fotografia del '900 ma anche il ruolo e lo "spazio" fondamentale che ebbe lo VCHUTEMAS all'interno di un processo di creazione di nuovi linguaggi artistici che hanno segnato in modo indelebile tutto il secolo scorso.

Catalogo pag. 156,
particolare



¹² Cfr. B. GROYS, *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, 1988, tr. it. Milano, Garzanti, 1992.