



Jouvence

Lascaux

n. 6






Boris Arvatov

ARTE, PRODUZIONE E RIVOLUZIONE PROLETARIA

a cura di Guido Carpi e Virginia Pili





JOUVENCE



Prima edizione: Boris Arvatov, *Arte, produzione e rivoluzione proletaria*, a cura di Hans Günther e Karla Hielscher, Guaraldi, Rimini ©1973.


Traduzione italiana di Maria Olsufieva e Oretta Michaelles.
Traduzione dal tedesco dell'introduzione di Mario Caciagli.
Traduzione italiana del testo *Su Majakovskij. Introduzione* di Guido Carpi.

L'editore ha effettuato, senza successo, tutte le ricerche necessarie al fine di identificare gli aventi titolo rispetto ai diritti dell'opera. Pertanto resta disponibile ad assolvere le proprie obbligazioni.



2021 Editoriale Jouvence (Milano)
Collana: *Lascaux*, n. 6
Isbn:
www.jouvence.it
info@jouvence.it
Tel: +39 02 24411414

© Mim Edizioni srl
via Monfalcone 17/19
20099 Sesto San Giovanni (Mi)





INDICE

INTRODUZIONE ALLA PRECEDENTE EDIZIONE <i>di Hans Günther e Karla Hielscher</i>	7
---	---

ARTE, PRODUZIONE E RIVOLUZIONE PROLETARIA

TESI SULL'ARTE BORGHESE E SULL'ARTE PRODUTTIVISTICA PROLETARIA (1930)	31
L'ARTE NEL SISTEMA DELLA CULTURA PROLETARIA (1926)	37
ARTE E PRODUZIONE NELLA STORIA DEL MOVIMENTO OPERAIO (1926)	69
ARTE E ORGANIZZAZIONE DELLA VITA QUOTIDIANA (1926)	87
UTOPIA O SCIENZA? (1924)	103
RISPOSTA AL COMPAGNO KACMAN (1926)	113
MASCHERATA "RIVOLUZIONARIA" (1925)	119
I DEMOCRATIZZATORI (1921)	123
RISPECCHIARE, IMITARE O EDIFICARE? (1922)	127
IL TEATRO COME PRODUZIONE (1922)	133





DALLA REGIA TEATRALE AL MONTAGGIO DELLA VITA QUOTIDIANA (1922)	143
TEATRO E VITA (1923)	147
IL FUTURISMO COME FENOMENO SOCIALE	149
“UN PACCO DI ORDINI” DI A. GASTEV (1923)	157
VIVA LO SCISMA! DELINQUENZA ED EROTISMO NELL'ARTE DI SINISTRA (1923)	161
CORRISPONDENTI-OPERAI, FOLCLORE, LETTERATURA D'ARTE ED ALTRO ANCORA (1925)	167

APPENDICI

BORIS ARVATOV E L'ARTE COME PRINCIPIO ORGANIZZATIVO DELLA VITA <i>di Virginia Pili</i>	175
A PROPOSITO DEL METODO SOCIOLOGICO-FORMALE <i>di Boris Arvatov</i>	189
IL MAJAKOVSKIJ DI BORIS ARVATOV <i>di Guido Carpi</i>	215
SU MAJAKOVSKIJ. INTRODUZIONE <i>di Boris Arvatov</i>	235
FONETICA. CAPITOLO 1. LA RIGA “VERSALE” <i>di Boris Arvatov</i>	239
SINTASSI. CAPITOLO 1. IL LINGUAGGIO ORATORIO <i>di Boris Arvatov</i>	247



HANS GÜNTHER E KARLA HIELSCHER
INTRODUZIONE
ALLA PRECEDENTE EDIZIONE

Si fanno sempre più numerosi da noi gli artisti che cominciano a riconoscere che l'arte deve trovare il modo di inserirsi nella vita, nella realtà sociale, uscendo dal ghetto in cui l'ha cacciata la società borghese. Nella situazione di ghetto l'esistenza estraniata dell'arte si riproduce doppiamente: da un lato realizzandosi come specializzazione esoterica e astrusa, esasperata, di pochi produttori e fruitori, dall'altra escludendo, come sempre, la maggior parte delle masse lavoratrici.

Anche nell'ambito dell'arte si avverte sempre più la crescente contraddizione fra ciò che potenzialmente le forze produttive, una volta liberate dai vincoli, hanno insito in sé, e ciò che invece si può realizzare veramente nel quadro dei rapporti capitalistici di produzione e di proprietà. Le tecniche avanzate di produzione e di riproduzione dell'industria culturale del capitalismo non sono strumento di emancipazione e di educazione estetica delle masse, ma del loro istupidimento tramite *mass-media* e della salvaguardia dello *status-quo*.

Per chi è l'arte? A che cosa serve? A chi serve? Queste domande assillano oggi gli artisti, lo vogliano essi o no. Molti di loro sono giunti a riconoscere, sulla base della propria esperienza, che il cammino dell'arte fra gli uomini non è un problema ristretto ai soli addetti, ma un problema sociale, che deve essere in quanto tale affrontato in seno alla società.

La liberazione dell'arte dal ghetto può procedere solo di pari passo con la liberazione della società dal sistema capitalistico.

Seguendo le loro convinzioni molti artisti sono passati a produrre un'arte che serva al progresso sociale: letteratura-documento e testi di uso immediato (in luogo di lirica ermetica e di bella prosa), teatro di strada e teatro d'agitazione (in luogo di un culinario teatro per il teatro), manifesti politici, film di controinformazione, progetti di ristrutturazione dell'ambiente a misura dell'uomo, ecc. Questa prassi artistica è parte di una generale rivoluzione culturale che persegue "la completa emancipazione di tutti i sensi e di tutti gli attributi umani" (Karl Marx, *Manoscritti economico-filosofici*).

In una tale situazione non è privo di interesse riesaminare quale concezione dell'arte avessero, negli anni successivi alla Rivoluzione d'Ottobre, i primi artisti sovietici all'interno della loro rivoluzione culturale, che pur ebbe naturalmente luogo sotto ben altri presupposti. E di particolare rilievo ci appare, per l'aspetto dell'espansione dell'arte nella realtà sociale, il teorico e critico Boris I. Arvatov. Arvatov appartenne alla sinistra artistica. Per sinistra artistica si devono intendere coloro che unirono una posizione di avanguardia in arte ad un impegno politico rivoluzionario. Loro stessi si definirono di sinistra, volendosi distinguere dagli accademici e dai restauratori che ritenevano validi per svolgere le nuove tematiche i mezzi convenzionali del realismo borghese trasposti in una cornice socialista; e anche quando si polemizzò contro di loro vengono sempre indicati come "sinistra".

La storia dell'arte di sinistra nell'Unione Sovietica degli anni '20 è ancora tutta da scrivere. La storiografia ufficiale ha presentato fino ad oggi

tutta l'attività artistica sotto l'aspetto della "lotta per il realismo socialista". Gli artisti di sinistra rappresentano per quella storiografia una corrente decadente, nociva, da combattere; e pur tuttavia anche in essa si trovano accenni sparsi ma utili per lo studio dell'arte di sinistra degli anni '20. Questi problemi sono stati trattati con più ampiezza nella Cecoslovacchia degli anni '60 e in Jugoslavia.

La letteratura occidentale è invece scarsa e per lo più insoddisfacente¹.

Di fronte a difficoltà di diverso genere non c'è così da stupirsi se sulla vita di Arvatov c'è da sapere ben poco. Riteniamo, comunque, che per lui parli la sua opera. Boris Ignat'evič Arvatov (1896-1940), proveniente da una famiglia di giuristi polacchi, iniziò la sua attività letteraria a Varsavia. Partecipò come commissario alla guerra civile russa. Nel 1919 entrò nel Partito comunista. Arvatov svolse nel Proletkult di Mosca un intenso lavoro teorico e pratico. All'inizio pubblicò soprattutto nella rivista del Proletkult "Gorn". Fece parte del collettivo redazionale della rivista "Lef" fin dalla fondazione, avvenuta nel 1923. I lavori di Arvatov sono prevalentemente di natura polemica, nati nell'immediatezza della battaglia quotidiana e ciò può spiegare alcune manchevolezze e certe imprecisioni. Le sue principali pubblicazioni, per lo più raccolte di saggi, e tutte in russo, sono: *L'arte e le classi* (1923), una monografia sull'artista sovietico d'avanguardia Nathan Altmann (1924), *Arte e produzione* (1926),

1 Un libro così utile come quello di Camilla Gray, *L'avanguardia russa nell'arte moderna* (ed. it. Milano, 1963) resta, almeno relativamente al problema dell'arte produttivistica, assai lacunoso e poco chiaro. Anche la riscoperta dell'arte di sinistra tedesca di quegli anni, collegata per molti agganci all'arte di sinistra sovietica e debitrice a questa di molti stimoli, è soltanto agli inizi.

Poetica sociologica (1928), *Sull'arte produttivistica e sull'arte di agitazione* (1930). Una malattia di nervi pose termine, intorno al 1930, alla sua attività letteraria. Già nel 1923 era stato ricoverato in clinica in seguito ad un collasso nervoso avuto durante una discussione pubblica del LEF, episodio che offrì al poeta Dem'jan Bednyj un'ottima occasione per comporre una maligna poesia contro gli artisti di sinistra.

L'idea di Arvatov di un'arte produttivistica può essere intesa soltanto se collocata sullo sfondo dello sviluppo politico-culturale e della storia dell'arte figurativa nell'Unione Sovietica degli anni '20. Di arte figurativa si occupò infatti in prima istanza Arvatov, e poi anche di teatro e di letteratura. Di quello sviluppo sarà quindi opportuno tracciare uno schizzo, sia pure approssimativo.

I primi anni dopo la Rivoluzione d'Ottobre furono il grande periodo dell'arte di sinistra, che aveva cercato subito il legame con le forze rivoluzionarie. Mai, prima di allora, degli artisti avevano avuto la possibilità di realizzare tanto ampiamente le loro idee e di sentirsi con questo così in armonia col processo storico. «La Rivoluzione d'Ottobre è una data decisiva e un punto di svolta nella storia della nuova arte, e non soltanto di quella russa. Non è mai accaduto finora nella storia che un'epoca ponesse i suoi artisti di fronte a compiti così radicalmente nuovi, così difficili e pure così decisamente importanti, di fronte a compiti così concreti che potevano esser risolti soltanto con estrema coerenza, con chiarezza teoretica e sforzo collettivo. Non è mai accaduto che un'epoca esigesse in modo così categorico dalla sua arte di *essere adeguata ai tempi, moderna, cioè rivoluzionaria*, di più, di *scomparire come tale*, come ha fatto l'epoca

odierna, l'epoca uscita dalla Rivoluzione comunista d'Ottobre²".

I primi anni dell'arte sovietica furono completamente dominati dalle correnti di sinistra dei costruttivisti, dei cubo-futuristi, dei suprematisti, ecc. – tutti avevano salutato con entusiasmo la rivoluzione. Gli artisti di sinistra occupavano le posizioni più importanti nella vita culturale, rivedevano radicalmente, come faceva il Bauhaus di Gropius, i metodi di formazione degli artisti, riorganizzavano i musei, di cui ne furono fondati 36 negli anni 1918-21. A Pietrogrado divennero centri di formazione le Officine libere (SVOMAS), a Mosca le Officine superiori tecnico-artistiche (VCHUTEMAS), istituzioni che acquisirono una grande influenza con le loro lezioni e con i loro seminari pubblici, con le loro migliaia di studenti e con i loro famosi insegnanti.

Centro degli artisti di sinistra fu, fino al 1921, la Divisione delle arti figurative (IZO) del Commissariato del popolo per l'istruzione e la cultura (NARKOMPROS), con il suo organo "Iskusstvo kommuny" ("L'arte della comune"). Direttore della IZO era David P. Šterenberg, presidente della sezione di Pietrogrado Nathan Altmann, presidente di quella di Mosca Vladimir Tatlin. Nel 1918 fu creata all'interno della IZO una sezione per l'arte industriale, la cui direzione fu affidata a Olga Rozanova, che però morì nello stesso anno. Nel 1921, dopoché la IZO era stata riorganizzata su richiesta del X Congresso del Partito e affidata ad un'altra direzione, il centro delle idee degli artisti di sinistra si trasferì nell'Istituto per la cultura artistica

2 Karel Teige, "L'attività figurativa nella Russia sovietica" in *Il mondo della costruzione e della poesia* (ceco), Praga, 1966, p. 271.

(INCHUK). All'interno dello INCHUK si formarono nel 1922 due gruppi, gli "artisti produttivisti", che premevano perché l'arte si legasse strettamente alla produzione e all'organizzazione della vita e che rifiutavano perciò il quadro da cavalletto come arte "pura", arte borghese, e gli "artisti da cavalletto" (Malevič, Kandinskij, Pevsner e altri) che restarono fedeli al quadro, sia pure in forme moderne e più adeguate alla nuova epoca. Il gruppo degli artisti produttivisti era in maggioranza: esso si era guadagnato quasi tutti i costruttivisti e una parte dei suprematisti e contava fra i suoi teorici, fra gli altri, Osip Brik, Boris Arvatov, Boris Kušner, N. Tarabukin. Nel 1923 fu fondato come centro di discussione dei diversi gruppi di artisti di sinistra il "Fronte di sinistra delle arti" LEF, con la rivista omonima, di cui divenne direttore Majakovskij. Il collettivo redazionale era formato da Arvatov, Brik, Kušner, Majakovskij, Tret'jakov e užak.

Al movimento dell'arte produttivistica e al LEF fu strettamente collegato il Proletkult, in cui si era andata sviluppando dal 1917 l'idea di una cultura proletaria. La maggior parte dei costruttivisti dello INCHUK entrarono, nel 1922, a far parte del Proletkult. Arvatov fu uno dei membri dirigenti del Proletkult di Mosca, particolarmente avanzato; insieme con Ejzenstejn vi riorganizzò il lavoro teatrale, mentre Tret'jakov dirigeva circoli letterari e gruppi di letteratura di agitazione. Peraltro, già nel 1921, Lenin aveva fortemente limitato l'autonomia del Proletkult, a cui era stato rimproverato di aver rinnegato, da posizioni di ultrasinistra, l'eredità culturale.

Dal 1922 circa gli artisti "realisti" cominciarono a stringer le fila e ad accender battaglia contro il predominio dei "sinistri", una battaglia destinata

a raccogliere successi, data l'arretratezza economica e culturale della Russia e la posizione assunta dal vertice del partito e dai sindacati. Un primo segno fu, nello stesso 1922, la mostra dei "peredvižniki", gli eredi dei pittori viandanti dell'ultimo terzo del secolo XIX, di ispirazione popolare-realista. Seguì, poco dopo, la fondazione dell'Associazione degli artisti rivoluzionari russi (ACHRR), che intendevano divulgare, con i loro quadri da cavalletto, un "realismo eroico", un'arte "comprensibile", "fedele alla vita", ottimista. Ed era indicativo che le loro mostre fossero ordinate secondo criteri tematici. Nel 1926 c'erano già 34 filiali della ACHRR. L'appoggio del partito e dei sindacati le era stato assicurato nel modo più completo, dopoché, nel giugno 1925, il Comitato centrale del partito aveva preso inequivocabilmente posizione, con la sua risoluzione "Sulla politica del partito nel settore della letteratura artistica", contro il Proletkult e le correnti di sinistra. L'intera vita culturale fu contrassegnata sempre di più dallo scontro fra le forze di sinistra e quelle restauratrici. Una posizione intermedia fu assunta dalla Società dei pittori da cavalletto (OST), fondata nel 1925, che si rivolse sia contro la linea artisticamente reazionaria della ACHRR, sia contro l'arte produttivistica, rifiutando questa la pittura su quadri. Grande importanza per la OST ebbe la mostra degli espressionisti tedeschi che fu allestita a Leningrado nel 1924.

L'ACHRR guadagnò sempre più seguaci, ma conobbe anche forti contrasti interni. La sua organizzazione di giovani artisti (OMACHRR), fondata nel 1926, si rivolse in misura crescente verso le idee del Proletkult e dell'arte produttivistica. E una sua sicura influenza si rifletté nel nuovo statuto dell'Associazione degli artisti rivoluzionari

(ACHRR) – il cambiamento di nome si ebbe per superare la precedente limitazione alla sola Russia. E nel catalogo della mostra della ACHRR del 1929, che presentò in gran parte oggetti dell'arte produttivistica, si diceva: “L'ACHRR ha cessato di essere soltanto un'organizzazione dell'arte da cavalletto. Nell'ambito delle arti figurative sovietiche l'ACHRR è ora un movimento dell'arte da cavalletto e dell'arte produttivistica³”. Inoltre il movimento del Proletkult conobbe un nuovo slancio con la fondazione, avvenuta nel 1928, della sua nuova associazione artistica “Ottobre”, di cui fecero parte costruttivisti, architetti, fotomontatori, pittori di manifesti e di tessuti.

Ma nel 1929, che fu l'anno del primo piano quinquennale, dell'inizio della collettivizzazione dell'agricoltura e dei primi attivisti, ripresero contro l'arte di sinistra attacchi ancor più violenti, a cui dovevano seguire misure amministrative. Nel marzo 1931 uscì l'ordinanza del Comitato centrale “Sull'arte dei manifesti”, che introduceva la censura su tutti i manifesti, e nell'aprile 1932 quella “Sulla ristrutturazione delle organizzazioni letterarie e artistiche”, che scioglieva tutti i gruppi e prevedeva la creazione di associazioni unitarie di artisti.

La concezione di Arvatov di un'arte produttivistica proletaria riunisce in maniera originale idee del Proletkult e concetti che hanno la loro origine nelle avanguardie – futurista, costruttivista e formalista. La componente di

3 Cit. da *La lotta per il realismo nell'arte figurativa degli anni '20* (russo), a cura di P.I. Lebedev, Mosca, 1962, p. 44. Questo volume di documenti contiene anche un saggio di Alfred Kurella (“La reazione artistica sotto la maschera del ‘realismo eroico’”); Kurella occupò in arte, negli anni intorno al '30, una decisa posizione di sinistra.

avanguardia ha un peso così rilevante nella teoria di Arvatov, perché il Proletkult di per sé aveva soltanto un programma sociale e di sociologia dell'arte, ma non ne aveva uno estetico. Il che doveva dimostrare ben presto i suoi lati negativi. Privi di orientamento nelle questioni estetiche, molti seguaci del Proletkult finirono infatti col passare, sotto le pressioni delle forze restauratrici, sulle posizioni del realismo borghese rimesso in vita sotto spoglie socialiste, mentre solo la corrente del Proletkult che cooperava con il LEF e l'arte di sinistra continuò a mantenere coerentemente un punto di vista progressista.

La teoria del Proletkult parte dalla tesi marxista che lavoro e arte non sono, per loro natura, attività completamente separate l'una dall'altra, contrapposte l'una all'altra, come, per esempio, sostiene Kant con la sua netta distinzione fra arte, attività libera da ogni finalità esterna, e lavoro, attività obbligata e costrittiva. Secondo il "monismo proletario" (Arvatov) finalità umane sono incorporate, e nella stessa misura, tanto nei prodotti dell'arte quanto in quelli del lavoro. Soltanto la divisione del lavoro, esasperata dal capitalismo fino all'estreme conseguenze, ha condotto alla separazione fra lavoro, inteso come costrizione, e libera "creazione" artistica, alla "concentrazione esclusiva del talento artistico nel singolo e la sua conseguente soppressione nella grande massa" (Marx-Engels, *L'ideologia tedesca*).

Come in Marx la creazione artistica viene sussunta sotto i concetti generali del lavoro e dell'oggettivarsi dell'uomo, così Arvatov inserisce l'arte nell'orizzonte della produzione industriale. Arte e lavoro entrano fra loro in un nuovo rapporto. Il concetto di produzione che Arvatov ha non è comunque così limitato che si possa confondere la sua

formula “arte come produzione” quale espressione di semplice arte industriale, quale *design*.

Si è rimproverato ad Arvatov di voler degradare l’opera d’arte ad “oggetto utile” come tutti gli altri. Certamente, Arvatov non considera la specificità del lavoro artistico, sottolineandone piuttosto i caratteri comuni con la produzione di beni materiali. Ma chi non crede all’essenza eterna e immutabile dell’arte, deve come fa Plechanov, considerare la sua storia come un oscillare fra due poli, quello dell’arte “pura” e quello dell’arte utilitaria, a seconda dei condizionamenti. “La tendenza all’arte per l’arte degli artisti e degli uomini, che provano un vivo interesse per la creazione artistica, ha origine dal loro dissidio con l’ambiente sociale che li circonda”. Per un altro verso, Plechanov constata “che la cosiddetta visione utilitaristica dell’arte, la tendenza cioè a conferire alle proprie opere il valore di un giudizio sui fatti della vita, e la pronta disposizione, che quasi direttamente ne deriva, a prender parte alle lotte sociali, nasce e si rafforza laddove c’è una reciproca simpatia fra una notevole parte della società e gli uomini che più o meno attivamente si interessano dell’attività artistica⁴”. L’utilitarismo di Arvatov – che peraltro non esclude la specificità della problematica e cerca piuttosto di scientificizzarla – deve essere inteso come un nuovo orientamento dell’arte conforme ai suoi compiti sociali e come reazione radicale al lungo predominio della concezione romantico-borghese dell’arte come assoluto valore in sé.

L’esigenza di un’arte produttivistica non è affatto un adattamento del tutto esteriore ai fenomeni della società industriale, ma una maniera di osservare che

4 G.V. Plechanov, *L’arte e la vita sociale*, in *Arte e letteratura* (ted.) Berlino, 1955, p. 242-245.

scaturisce della realtà dei fatti. In proposito vi erano evidenti punti di contatto fra la teoria di Arvatov e le idee che sulla tecnica letteraria avevano sviluppato i futuristi, i costruttivisti e i teorici della scuola formalista. A tutti interessava infatti che fossero resi accessibili i procedimenti di organizzazione estetica dei materiali.

Sulla base della sua impostazione produttivistica, Arvatov metteva in evidenza l'elaborazione del materiale quale fondamento comune di lavoro artistico e extra-artistico. La differenza fra questi consiste nella più alta qualificazione che l'elaborazione artistica conferisce al materiale, dandogli la forma adeguata alla sua funzione. Arvatov condivide il punto di vista, comune a tutte le correnti funzionaliste, che la forma dipende dalla destinazione dell'oggetto. E qui sta la reale differenza fra l'arte produttivistica e la concezione dell'arte propria delle avanguardie sopra ricordate. Arvatov intende cioè l'attività artistica non come creazione di forme in sé concluse, che non servano a scopi esterni, ma come "uno strumento per organizzare la vita, uno Strumento diretto e consapevole, usato razionalmente", come parte della edificazione di una società ottimale per lo sviluppo dell'uomo. "Il costruttivismo", scrive Karel Teige, per il quale i concetti del costruttivismo sono simili a quelli dell'arte produttivistica, "proclama la negazione del formalismo tramite il funzionalismo. E non si tratta di una formula artistica, per il semplice motivo che per il costruttivismo non è più questione di arte. L'arte è liquidata. Con il costruttivismo si passa alla *autentica liquidazione dell'arte*⁵".

Secondo Arvatov l'arte organizza l'uomo come

5 Karel Teige, *Il costruttivismo e la liquidazione dell'arte*, in *La liquidazione dell'arte. Analisi, manifesti, documenti* (ted.), Francoforte sul Meno, 1968, p. 254.

unità psicofisica fornita di consapevolezza. Per cui il lavoro artistico è, accanto a quello politico e a quello economico, un aspetto dell'organizzazione della realtà sociale. Il concetto di "organizzare" gioca, nella terminologia del Proletkult, un ruolo decisivo. Coniato dal teorico del Proletkult A.A. Bogdanov, che aveva fondato una teoria generale dell'organizzazione ("tectologia"), organizzare significa mettere in equilibrio, strutturare un oggetto. Per gli artisti produttivisti era chiaro che nella società socialista, che si caratterizza per l'organizzazione pianificata e razionale di tutti i settori della vita, anche il settore estetico avrebbe dovuto essere demistificato e sottoposto al controllo cosciente e razionale.

Da tutto questo risulta evidente perché Arvatov esercitasse una dura critica alla precedente arte borghese. All'attività artistica borghese-individualista, isolata dalla società, egli contrapponeva l'esigenza di un metodo di lavoro artistico socializzato, collettivo. Al centro della sua critica alla pittura borghese sta l'attacco al quadro da cavalletto, che è per lui il prototipo dell'attività artistica solitaria, deformata in senso professionale e ristretta agli specialisti, destinata ad un mercato anonimo. Le idee di Arvatov sulla crisi della pittura da cavalletto hanno anticipato, quasi cinquant'anni fa, quello che in parte solo oggi è arrivato alla coscienza comune.

Il concetto dell'arte da cavalletto è esteso da Arvatov a tutti i settori dell'arte, al teatro, alla letteratura e alla musica, dovunque egli possa indicare l'opera extra-utilitaria, fine a sé stessa. L'arretratezza di ogni arte da cavalletto sta nel suo modo di produzione "artigiano", rimasto molto indietro rispetto alle possibilità offerte dall'epoca della tecnica. Nella ricerca di un concetto "industriale" di

produzione Arvatov si viene a trovare su posizioni simili a quelli di Benjamin.

La funzione dell'arte borghese, specialmente di quella "realista", leggi illusionistica, è secondo Arvatov quella di risarcire una realtà sociale brutta e caotica. Questa funzione di risarcimento viene criticata da Arvatov sotto un duplice aspetto: da un lato, come tutti i funzionalisti, se la prende con l'ornamento che abbellisce, la decorazione che aggrazia una vita quotidiana altrimenti insopportabile, dall'altro considera, come Freud e, dopo di lui, in forma radicale, Herbert Marcuse, tale arte come una sublimazione repressiva, come compensazione all'agire reale. Il ruolo di risarcimento svolto dall'arte deriva per Arvatov, come nota O. Brik, dalle condizioni della società borghese: "Non c'era alcun modo immediato e diretto di organizzare la vita, perché non c'era nessun lavoro sociale organizzato, pianificato. Per questo si poteva andare oltre il laboratorio formale dell'arte soltanto battendo una via più lunga e diversa. Nelle condizioni della società socialista non sussiste la necessità di una tale via, perché la società socialista si differenzia da quella borghese proprio perché in essa il movimento procede non anarchicamente, ma organizzato secondo un piano. Per questo dobbiamo passare dai laboratori extra-utilitari ai laboratori della vita reale e organizzarla, questa vita, con interventi diretti e non con l'aiuto di nebulosi valori estetici⁶". L'arte è per Arvatov non un sostituto dell'azione concreta e non uno specchio da mettere davanti alla realtà, ma un martello con cui la si trasforma, quella realtà.

6 O. Brik, Prefazione a B. Arvatov, *Poetica sociologica* (russo), Mosca, 1928, p. 10.

Arvatov aveva comunque ben chiaro che, rifiutando l'arte da cavalletto, con la sua funzione di rispecchiamento e di risarcimento, non avrebbe con questo potuto eliminarla subito e del tutto, e raccomandava perciò, per un periodo di transizione più o meno lungo, di usare le forme da cavalletto, trasformandole ai fini di agitazione. Arte d'agitazione e arte produttivistica – queste sono per Arvatov le due possibilità di arte socialista. Ma se nei quadri astratti dei pittori costruttivisti e suprematisti, nel lavoro dei futuristi sul materiale linguistico Arvatov vedeva certo un progresso nei confronti del realismo illusionista, riconosceva però loro solo un valore relativo come ricerca da laboratorio, come costruzione di ipotesi artistiche e modelli per la vera organizzazione della vita.

Molti caratteri dell'arte produttivistica sono comprensibili soltanto partendo dalla situazione sovietica del tempo. Il *pathos* tecnicistico di Arvatov, la sua fede, per noi difficilmente condivisibile, nel ruolo liberatorio dell'industria fortemente sviluppata, sono pensabili solo in un paese come la Russia, a cui soltanto la rivoluzione socialista aprì la via d'uscita dal sottosviluppo. Georg Grosz, che aveva discusso questi problemi insieme agli artisti sovietici, scriveva insieme a Wieland Herzfelde nel 1925: "In Russia questo romanticismo costruttivista ha ancora un senso più profondo ed è veramente più condizionato dallo sviluppo sociale che non in Europa occidentale. Là il costruttivismo è in parte il riflesso naturale della forte offensiva tecnica provocata dall'incipiente costruzione industriale. Per i contadini laggiù un impianto elettrico, un trattore dipinto di rosso della Compagnia dei ghiacci, una turbina rappresentano qualcosa di completamente nuovo e inaudito. Là perfino il pezzo di tela dipinto platonicamente con

costruzioni meccaniche non è privo di scopo come sarebbe in Europa occidentale. La forza di suggestione dell'estetica delle macchine, i segreti della tecnica, che confinano per il profano con le meraviglie celesti, divengono un punto di contatto con le masse portate a reagire più sentimentalmente che razionalmente. L'artista è – magari inconsapevolmente – mediatore e propagandista dell'idea dell'espansione industriale. Ho potuto constatare personalmente che all'Accademia statale di Mosca c'è una sezione in cui gli allievi vengono istruiti in statica e meccanica: così essere artista in Russia significa in molti casi essere uno studente di materie tecniche... In occidente l'arte non può più porsi simili compiti. Qui la tecnica non ha bisogno di passare attraverso l'arte, essendo da tempo bene diffuso fra le più larghe masse della città e della campagna⁷”.

Il tecnicismo entusiasta degli artisti produttivisti sovietici si manifesta in molti elementi: nell'ideale dell'ingegnerismo artistico, nella figura dell'artista-costruttore, nei tentativi di introdurre l'organizzazione scientifica del lavoro (NOT) anche nel settore artistico, effettuati nell'ambito dell'Istituto centrale per il lavoro (CIT). Se oggi molto di tutto questo ci può apparire inaccettabile, non manca però di un suo nucleo di razionalità. La questione centrale è la scientificizzazione della produzione artistica e dell'estetica. Ciò che Arvatov qui discute con l'ausilio di concetti come “normalizzazione”, “standardizzazione” o addirittura “americanizzazione” o “taylorizzazione⁸” del lavoro

7 G. Grosz e W. Herzfelde, *L'arte è in pericolo. Un tentativo per orientarsi* (1925), cit. in Dieter Schmidt (a cura di), *Manifesti – Manifesti. Scritti di artisti tedeschi del XX secolo* (ted.), vol. I, Dresda (Fundus-Bücher 15-16-17), p. 345-346.

8 Il concetto di “americanismo”, usato in senso positivo, come simbolo di tecnica avanzata, era molto diffuso negli anni '20. Cfr. l'appello del poeta del Proletkult A. Gastev: “Prendiamo

artistico, ha evidenti paralleli nelle riflessioni di Benjamin sopra l'effetto della riproducibilità tecnica sull'opera d'arte. La "normalizzazione" e la "standardizzazione" di Arvatov segnalano la perdita da parte dell'opera d'arte del suo carattere di unicità e di eccezionalità. Ma in nessun caso "norma" e "standard" sono da confondersi con "stereotipo" rigido e fisso, ch e anzi in esse si riflette la dinamica del progresso tecnico.

L'esaltazione della civiltà tecnica   strettamente legata, negli artisti produttivisti, alla rivoluzione socialista. Essi nutrivano la pi  grande speranza che, nelle mani della classe pi  avanzata, il proletariato, la tecnica avrebbe inevitabilmente condotto all'autoliberazione dell'uomo, che sarebbe stato possibile costruire una società da cui sarebbe scomparso tutto quanto   disgregato e casuale, una società che avrebbe funzionato in un modo del tutto razionale. Su questi presupposti, che noi oggi possiamo considerare con profondo scetticismo, si fonda, fin nei dettagli, la concezione di Arvatov.

Se difatti la produzione   organizzata completamente nello spirito della classe operaia e soddisfa i suoi reali bisogni, arte industriale e *design*, perfino la reclame – artisti come Majakovskij o Rod enko disegnarono manifesti di reclame per imprese statali – acquistano un ruolo del tutto diverso da quello che noi ci possiamo immaginare, vivendo nelle condizioni del tardo capitalismo. Mentre col *design* e con lo styling del tardo capitalismo "gli sforzi che il capitale fa per vendere si riflettono letteralmente nelle merci, vi vengono incorporati e ne riducono e ne ridefiniscono continuamente il

la tempesta rivoluzionaria della Russia sovietica, uniamola al pulsare della vita americana e lavoriamo precisi come cronometri".

valore d'uso⁹”, per gli artisti produttivisti sovietici il dar forma ai prodotti industriali e all'ambiente materiale rappresentava un serio compito.

Obbiettivo dei produttivisti era superare i rigidi stereotipi di un certo modo di vivere quotidiano. Al posto di un'arte contrapposta alla vita, che lascia sussistere la vita di tutti i giorni come un monotono tran-tran, limitandosi a infiocchettarlo e lustrarlo in maniera gradevole e confortante, aspiravano ad un'arte che ridesse una forma bella e ricca di senso alla quotidianità, un'arte dell'abitare e del vestire, del muoversi e dell'apparire in pubblico, del parlare e dello scrivere, un'arte delle manifestazioni e delle feste di massa – insomma, un'arte del vivere. E fino a quando fosse ancora sopravvissuta, l'arte delle tradizionali forme da cavalletto avrebbe dovuto servire, nell'idea di Arvatov, a preparare tale “qualificate” forme di vita e avrebbe dovuto dirigere in tal senso, con l'agitazione, le coscienze dei suoi fruitori.

Idee del tutto simili sul ruolo dell'arte nella formazione dell'ambiente umano si trovano nei funzionalisti del Bauhaus o del gruppo “De Stijl”. Mondrian scriveva: “Verrà il momento in cui potremo rinunciare a tutte le arti, così come noi oggi le conosciamo; perché allora sarà la bellezza ormai matura la realtà percepibile”. Oppure: “L'arte è un surrogato fino a quando alla vita manca la bellezza, sparirà nella misura in cui la vita guadagnerà in equilibrio”. Ma di fronte a tutti gli altri i produttivisti sovietici ebbero il vantaggio di poter passare alla realizzazione delle loro idee. Per loro fu a portata di mano il poter dar forma alla realtà per mezzo della

9 P. Schneider, *La fantasia nel tardo capitalismo e la rivoluzione culturale* (ted.) in “Kursbuch”, 17, 1969, p. 23.

libera fantasia – cosa che gli artisti di sinistra dei paesi capitalistici potevano solo sognarsi.

Il saggio di Benjamin “L’autore come produttore” chiarisce molto bene la differenza fra la situazione dell’arte produttivistica sovietica e quella dell’arte di sinistra nel capitalismo. Mentre in Unione Sovietica, grazie al “processo di rifondazione”, cadono le separazioni fra i generi letterari, fra autore e lettore – come esempio Benjamin ricorda il collaboratore del LEF, Tret’jakov – l’artista nel capitalismo può dispiegare una creatività legata alla produzione solo approssimativamente. Il suo compito è piuttosto di natura eversiva: rovesciare, per quanto è possibile, le funzioni delle forme di produzione letteraria e dei mezzi di produzione che si trovano nelle mani del capitale, “un comportamento che lo trasforma da fornitore dell’apparato produttivo in un ingegnere che scopre il suo compito nell’adattare quell’apparato agli scopi della rivoluzione proletaria” (Walter Benjamin).

L’arte produttivistica come la intende Arvatov, strumento positivo per plasmare la vita, non è attuabile nemmeno nell’odierno tardo capitalismo. Certo, il quadro da cavalletto è morto, dilatato ormai in dimensioni spaziotemporali, ma nuove forme – oggetti pop, *environments* e *happening* – anche se impiegate da artisti di sinistra con intenti agitatori per mutare le coscienze, rimangono tutte forme interne all’arte, “forme da cavalletto”. Ciò significa però che nelle attuali condizioni l’arte di agitazione ha la priorità sull’arte produttivistica, che può essere realizzata solo come progetto e modello. La strategia di Brecht e di Benjamin di rovesciare ulteriormente le funzioni delle forme esistenti con intenti agitatori è un principio ancora valido, anche se divenuto sempre più arduo, a causa dell’accresciuta capacità

del capitalismo, relativamente stabilizzatosi e sul piano economico e su quello sociale, di assimilare e di neutralizzare l'arte critica.

Recentemente Herbert Marcuse ha sviluppato le sue riflessioni sulla "morte dell'arte 'nell'epoca della tecnologia'", sul realizzarsi dell'arte come principio di ricostruzione sociale: "Il futuro campo dell'arte diventa la 'realtà' 'reale', e l'arte diventa tecnica in senso letterale e 'pratico', creando e riproducendo oggetti, invece di dipingere quadri, sperimentando il potenziale delle parole e dei suoni, invece di scrivere poesie e di comporre musica¹⁰". Ciò che Marcuse intende per "unione di arte liberatrice e di tecnologia liberatrice¹¹" concorda in molto con l'arte produttivistica di Arvatov. Ma, in seguito alla psicologizzazione che egli fa della problematica estetica, l'accento si sposta in Marcuse dall'effettiva costruzione di un nuovo ambiente sociale, per il quale non esiste nel capitalismo una possibilità di realizzazione, alla progressiva desublimazione, al rivoluzionamento delle capacità percettive, alla nascita di una nuova sensibilità. Ma, se per questa sensibilizzazione si trascura e si abbandona l'idea dell'arte-produzione e dell'arte-organizzazione della vita, si profila il rischio di una nuova interiorità e di una estetizzazione del reale, un rischio che sembra confermato dallo sviluppo dell'estetica *hippie* e *underground*.

Come sappiamo, l'esperimento dell'arte produttivistica nell'Unione Sovietica è fallito. Conosciamo anche i motivi che hanno condotto a questo: il basso livello tecnico e culturale della Russia, la necessità di effettuare l'accumulazione

10 Cit. da una traduzione di Johann Tillquist Lindenwald, ciclostilato, s.l., s.d., p. 7.

11 H. Marcuse, *Saggio sulla liberazione*, Torino, 1969, p. 62.

socialista nelle condizioni più difficili, le restrizioni e le privazioni a tutto ciò inevitabilmente collegate. È comprensibile che questo lavoro di costruzione, realizzato con sacrifici imponenti, dovesse favorire un'arte eroica, monumentale e rappresentativa, con funzioni di "risarcimento", che allevia i sacrifici imposti, anticipa una felicità rimandata nel futuro e compensa per ciò che la realtà non offre. Per tutto questo riuscirono ad imporsi quegli artisti della restaurazione contro cui Arvatov aveva duramente combattuto. Di fronte alle deformazioni staliniste e al perdurante irrazionalismo del potere anche l'ipotesi di Arvatov di uno sviluppo razionale e organico della società si dimostrerà illusoria. Nella definizione data da Stalin degli artisti come "ingegneri dell'anima" le idee dell'arte produttivistica del LEF e del Proletkult sono completamente stravolte.

Comunque, anche l'esperimento fallito dell'arte produttivistica merita il nostro interesse. Ciò che è esistito una volta, sia pure in forma di abbozzo, non può essere cancellato e agisce ancora come viva tradizione che può tornare attuale, come progetto per il futuro e forse anche come modello per la nostra odierna pratica. Ma che prospettive ha l'arte come organizzazione della vita nel tardo capitalismo? In che direzione si deve lavorare, in quale quadro, per farla avvicinare alla realtà? Ci sia consentito di citare, per concludere, ancora un artista di sinistra, un tedesco che fu molto vicino alla sinistra sovietica, Carl Einstein, che nella sua "Fabbrica delle finzioni" scrive: "Un nuovo stile spirituale sarà possibile solo dopo una rivoluzione che crei nuove condizioni sociali e produca altri tipi umani. Gli intellettuali devono riacquistare il senso della collaborazione che serve e abbandonare l'utopia

dell'attività perfetta dal punto di vista estetico, ma fine a sé stessa. Le convenzioni artistiche sono conseguenze derivate di precisi accordi societari. Da questi esse prendono un senso. L'intellettualità ha un suo significato soltanto se inserita in un grande processo sociale, a cui sia subordinata. Per giungere ad una spiritualità attiva, occorre che si formi una nuova società che non reprima più le energie delle masse, ma che anzi le accresca... In primo luogo si tratta di annientare la dittatura delle finzioni individuali e di stabilire il primato dell'azione e dei processi concreti. L'idealismo individualizzante è finito, le forze produttive si sono già trasferite nella collettività. Non si tratta, come credevano gli intellettuali, di rifiutare la realtà, ma di trasformarla collettivamente. All'interno di quest'opera l'arte può ritrovare il suo posto, se collabora con modestia a produrre una nuova realtà. Per questo gli intellettuali devono rinunciare alla loro pretesa di essere diversi e superiori. *Ora non si tratta più di rielaborare una finzione o di imitare una situazione data, ma di collaborare per la trasformazione delle condizioni sociali*¹².

12 Cit. in *Alternative*, 75, p. 262.



BORIS ARVATOV
ARTE, PRODUZIONE
E RIVOLUZIONE PROLETARIA



TESI SULL'ARTE BORGHESE E SULL'ARTE PRODUTTIVISTICA PROLETARIA

Espongo brevemente la posizione alla quale giunsi all'incirca a metà dell'anno 1923, posizione che a tutt'oggi non ho avuto occasione di pubblicare e che appare, per quanto mi è dato giudicare, definitiva nei suoi tratti essenziali.

La posizione è la seguente:

1. La produzione di valori artistici si basa, in una società borghese, sulla specializzazione e sul mercato; i relativi prodotti sono quindi caratterizzati da un marcato isolamento e, in notevole misura, dalla contrapposizione alla realtà effettiva; essi sono passivi, destinati ad un gusto da consumatori; sono loro propri il feticismo estetico ("bellezza" ecc.), l'impostazione all'autosufficienza e così via.

2. Una delle particolarità dell'arte borghese è il monopolistico dominio in essa di una creatività cosiddetta "riproduttrice"; ciò si spiega con la natura della classe che crea tale arte e dei rapporti sociali alla cui organizzazione essa è destinata. Anzitutto la borghesia, come classe non lavoratrice, è costretta a dar forma al mondo del concreto indirettamente, attraverso la rappresentazione; in secondo luogo la società borghese nel suo insieme è disorganizzata e soggetta a forze elementari arbitrarie, per cui non può essere diretta dalla libera volontà degli uomini né nelle sue funzioni né nelle sue forme. Poiché, tuttavia, l'orientamento verso la realtà e, ancora di più, un consapevole movimento

in avanti sono inevitabili anche per la borghesia, l'arte organizza la società, che non può da lei essere organizzata nella realtà, per mezzo della fantasia.

3. Il significato sociale di tale organizzazione è triplice: I. creazione, dal caos, di cose ordinatamente armoniche (funzione "intuitiva"); II. risarcimento dell'opprimente arbitrarietà della vita mediante la "bella" illusione, rinnovamento dei logori stereotipi di una realtà non controllata, e di conseguenza stagnante, per mezzo dell'invenzione formale ("stilistica") e in parte materiale; III. organizzazione, mediante la suggestione della fantasia, di quegli elementi della realtà che la società è organicamente incapace di organizzare in conformità ad un piano o di conoscere praticamente, ma che costituiscono la sua tendenza obiettiva e rientrano negli interessi della classe dominante di questa società (funzione obiettiva).

4. Non è vero che un quadro sia al di fuori della esperienza pratica; perfino l'indubbio fatto che esso "porta dalla vita nel mondo delle illusioni" costituisce un fatto prettamente pratico. Tanto più lo si deve dire della pittura a soggetto e così via. Il peccato originale di un quadro, di una pièce ecc. è quello di essere forme mercantili di arte (ossia forme "da cavalletto"), estrapolate, estetizzate e formaliste, le quali sostituiscono, ma non completano, la corrispondente attività sociale.

5. Un'altra importante particolarità della società borghese è la sua incapacità di collegare in una qualche organica unità l'arte con la produzione di valori materiali.

Gli artisti borghesi "abbelliscono", "decorano", ossia risarciscono la realtà, creano un miraggio fal-



so, ostentato, da parata, di classe, il quale dovrebbe camuffare la “deformità” della vita, soddisfare gli istinti da consumatori di persone che valutano nelle cose il prezzo, e quindi il loro aspetto esteriore, e trascurano il lavoro in esse incorporato o, parlando sul piano dell'arte, la loro finalità. L'industria “artistica” può esistere soltanto là dove esiste quella “non artistica”, e, in quanto i suoi metodi presuppongono la contrapposizione a quest'ultima e di conseguenza la negligenza verso lo sviluppo generale della tecnica, essa è condannata all'arretratezza, al carattere di oggetto da museo ecc. Non a caso è considerata tuttora una forma minore d'arte.

6. Infine l'arte borghese è contraddistinta dal fatto di ridursi sostanzialmente alla cosiddetta “ispirazione”, gioco inconscio delle emozioni; essa respinge la tendenziosità in arte come respinge il piano e la volontà cosciente nell'edificazione della società nel suo insieme.

7. L'arte proletaria pone a suo fondamento il rifacimento reale, consapevole, scientifico, e ciò nondimeno libero, delle forme della realtà stessa. Suo principio sarà l'unità di forma e di funzione, suo criterio estetico sarà la funzionalità sociale e tecnico-biologica. La cosiddetta arte “produttivistica” sarà quella che predominerà e determinerà tutte le altre branche della creazione artistica.

8. L'arte proletaria, in quanto toccherà la produzione tematica e collegherà le aspirazioni personali con il fine sociale direttamente avvertito e impostato, non può non essere “tendenziosa”. L'arte proletaria eliminerà la divisione della sua produzione in “grande” e “minore”, la farà finita con l'“Olimpo”, il privilegio di certi strumenti e modi



di creazione, infrangerà il loro isolamento, il feticismo della forma, l'illusorietà ecc. Le appariranno inutili i professionisti del "risarcimento" statico.

9. Tuttavia l'arte proletaria, contrariamente al punto di vista tecnicistico dei cosiddetti "costruttivisti", non romperà con l'arte figurativa. Questa rimarrà una particolarità non eliminabile dello sviluppo storico non soltanto durante il periodo di transizione, in cui la necessità di un'agitazione mediante la raffigurazione è evidente, ma anche nel socialismo: la sua indeterminatezza e illimitata larghezza sono corrispondenti all'evoluzione storica. Come la scienza si muove per ipotesi nel mondo dell'astratto, così l'arte conserverà la propria funzione, quella di costruire ipotesi nel mondo del concreto. Tuttavia, a differenza della borghesia, l'umanità socialista non porrà tale genere di creatività in una condizione di monopolio, ma lo porrà, al contrario, in una condizione di subordinazione, di "applicazione" rispetto all'arte produttivistica. L'arte figurativa, come arte della fantasia, potrà risultare sana solo in quanto sarà, tanto per i suoi artefici quanto per tutta la società, un esercizio "preparatorio" alla reale trasformazione della vita. I versi saranno scritti da "artgiornalisti", i "quadri" saranno dipinti da "artsarti" o "artingegneri" ecc. – il problema dei termini è complesso e non mi riferisco, s'intende, alla pittura moderna a olio, quella che opera artigianalmente, con il pennello.

10. È dubbio che sparisca anche la tendenza alla "decorazione": la libertà di trattare la vita a piacere permetterà alla gente di dar sfogo all'immaginazione in carnevalate, feste ecc., di dare il via alla fantasia e alla improvvisazione in modo direttamente proporzionale a una funzionale possibilità

costruttiva dei materiali della realtà. È da prevedere che il socialismo violerà le forme obbligatorie per tutti con tanto maggiore ardimento quanto più forte sarà il suo potere pratico sulle cose, sia sul piano della tecnica che sul piano delle forme. Il significato di tale creatività sta nel ritrovamento di modelli sperimentali, elastici, variati e eternamente fluidi per una successiva edificazione.

(1930)







L'ARTE NEL SISTEMA DELLA CULTURA PROLETARIA

1. METODOLOGIA

Il problema dell'arte proletaria è il problema del particolare sistema dell'arte subordinato al sistema generale della cultura proletaria. Il problema della *prassi* artistica proletaria, è quello di una prassi artistica che coincida organicamente, in ogni suo elemento, con i metodi dell'edificazione sociale del proletariato.



Se analizziamo i vari lati della creazione artistica vedremo che vi sono quattro problemi nella prassi dell'arte: 1) la tecnica artistica, 2) la cooperazione in arte, 3) l'ideologia degli artisti, 4) l'arte e il genere di vita.



Dovremo dunque in seguito esaminare ciascuno di questi campi. Vedremo poi a parte un problema specifico, quello del cosiddetto “figurativismo” in arte.

2. TECNICA

Mentre tutta la tecnica della società capitalistica si basa sulle sue ultime, supreme conquiste, ed è tecnica di produzione di massa (industria, radio, trasporti, giornali, laboratori scientifici ecc.), l'arte borghese continua ad essere, per principio, artigianale, e a ragione di questo subisce l'isolamento dalla prassi sociale generale dell'umanità, resta relegata nel campo dell'estetica pura. Perfino là dove appa-

rentemente un artista borghese dovrebbe avere dei contatti con la produzione materiale, cioè nella cosiddetta industria artistica, egli continua ad attenersi alle sue consuetudini professionali; prende un oggetto bell'e fatto, lo decora valendosi dei metodi dell'“abbozzo”, trasferisce nella fabbrica i procedimenti dello studio. Il pittore, il poeta, il musicista ecc. sono artigiani in quanto a tecnica; e non basta: la società borghese non può immaginare nessun'altra arte; la società borghese crede che occuparsi d'arte, creare artisticamente, significhi appunto creare prodotti di artigianato, valersi di strumenti e mezzi artigianali. Il maestro solitario, ecco l'unico tipo di artista nella società capitalista, un tipo di specialista in arte “pura”, che opera fuori della prassi prettamente utilitaria, giacché quest'ultima si basa sulla tecnica meccanizzata. Onde l'illusione di un'arte fine a sé stessa; onde tutti i feticci borghesi.

Primo compito della classe lavoratrice nel campo dell'arte è quello di abolire il confine storicamente condizionato fra tecnica artistica e tecnica sociale in generale.

Per far questo occorre anzitutto cambiare radicalmente la classificazione delle arti e il loro posto nel panorama culturale. L'estetica borghese riuniva tutti i tipi d'arte in un unico gruppo, differenziandoli secondo indizi puramente formali. La poesia finiva nella stessa colonna della musica, del teatro, della pittura ecc. (la cosiddetta “arte da cavalletto”); esisteva poi la cosiddetta “arte applicata” (ornamenti, moda); il tutto si contrapponeva alla rimanente attività umana, da un lato l'artistico dall'altro il non artistico. Intanto, facendo un'analisi obiettiva dei vari tipi d'arte, risulta che ciascuno di essi ha qualcosa in comune con il tipo corrispondente di prassi utilitaria. È appunto questo

qualcosa di comune, questo *materiale* organizzato in una data arte, che deve diventare la base per una classificazione artistica.

Il pittore è un uomo che sa maneggiare i colori; un poeta – la parola; un regista – le azioni umane, e così via. Soltanto con un tale atteggiamento si può trovare un ponte fra arte e vita in senso lato. Allora sarà necessario esaminare l'arte del colore come ramo particolare della produzione generale dei colori; l'arte della parola andrà riferita alla produzione letteraria ecc. Sotto questo punto di vista il teatro risulterà essere forma scenica dell'organizzazione dell'azione umana, la musica da camera forma “spettacolare” dell'organizzazione del materiale acustico e così via. Dunque qualsiasi produzione utilitaria include una particolare branca dell'attività artistica; fino ad oggi tale inclusione non veniva avvertita né si attuava direttamente. La poesia e il giornalismo, la *pièce* e la festa popolare, la tinteggiatura di una parete e la pittura di un quadro erano considerati fenomeni non solo non apparentati, ma addirittura contrapposti gli uni agli altri. (“Io non sono un pubblicitario”, diceva fieramente il prosatore borghese; “Io non sono un imbianchino”, diceva non meno fieramente il pittore borghese, e via di questo passo).

Il monismo proletario deve romperla con una simile contrapposizione; al contrario, bisogna vedere l'arte come tipo supremo di organizzazione qualificata al massimo in ogni sfera della sua applicazione, in ogni campo dell'edificazione sociale generale (*iskusstvo-iskusnyj*: arte-abilità).

L'arte borghese conosceva una serie limitata di procedimenti e di forme (quadro, verso, *pièce*, statua, palazzo ecc.); tutti gli altri procedimenti tecnici e forme materiali erano considerati o “in-

feriori” e disprezzabili (come, per esempio, le feste danzanti, i *feuilleton*, i manifesti ecc.), o antiestetici (per esempio gli articoli, lo sport, gli oggetti di uso comune). Così venivano anche suddivisi i compiti della creazione artistica: esistevano quelli “eccelsi”, “spirituali”, e quelli “bassi”, direttamente utilitari. “Vera”, “genuina” arte era riconosciuta dalla borghesia solo qualche forma di creatività, e precisamente quelle forme che non erano legate direttamente alla prassi sociale, quelle che stavano come al di sopra della vita comune, non “infangate” dalla sua “sporca” opera (v. ad esempio le poesie di Puskin *Il poeta e La folla*). La classe operaia deve porre fine a tale squisitezza estetica, inserendo il lavoro artistico in qualsiasi attività, organizzando qualsiasi forma occorrente alla società, con l’aiuto di tutti i possibili procedimenti razionali.

IL FETICISMO DEI PROCEDIMENTI, DELLE FORME E DEI COMPITI ESTETICI DEVE ESSERE ABOLITO

Ciò riguarda anzitutto il materiale in arte. Gli artisti borghesi si attenevano ad una scelta specializzata, tradizionale del materiale, che era poi l’unico ad essere considerato “degno” dell’arte stessa. In pittura essi usavano i colori a olio, l’acquarello ecc., senza accorgersi dell’enorme, incommensurabile ricchezza offerta dalle superfici colorate di tutti i corpi in natura. In scultura preferivano il marmo e il bronzo, nell’industria artistica il cristallo, la seta, il velluto ecc., cioè materiali di lusso. Solo questi apparivano “belli” alla coscienza borghese tradizionale. In poesia dominava un particolare assortimento di parole ed espressioni poetiche (“destriero”, “languore”, “beltà”, “ebbrezza” ecc). E così via.



L'artista proletario deve vivere e voler organizzare creativamente qualunque materiale, sia pure rumore in musica, parole di strada in poesia, ferro o alluminio nell'industria artistica, trucchi da circo in teatro.

IL FETICISMO DEI MATERIALI ESTETICI DEVE ESSERE ABOLITO

Tuttavia ognuna di queste cose diventerà possibile solo se la tecnica artistica romperà con la sua odierna arretratezza, se s'innalzerà al livello della tecnica della produzione materiale, se il proletariato eliminerà l'isolamento degli strumenti di lavoro estetici. L'individualismo della società borghese non ammette in arte neppure l'idea di una tecnica meccanica o di una tecnica scientifica, da laboratorio. Secondo l'estetica borghese crollerebbe allora la "libertà" di creazione. Invece il problema dello strumento è un problema sociale: soltanto in una società individualistica il pennello, il violino ecc. sono monopolistici strumenti di creatività, oggetto di feticismo. Per il proletariato, classe di produttori coscientemente collettivi, questa limitazione cade. Nelle sue mani la macchina, la pressa in poligrafia e in tintoria, l'elettricità, la radio, il trasporto motorizzato, la tecnica della luce e così via possono diventare strumenti di lavoro artistico altrettanto elastici, ma infinitamente più possenti, per le loro possibilità. Quindi compito battagliero, rivoluzionario dell'arte proletaria è l'acquisizione di ogni sorta di alta tecnica con i suoi strumenti, la sua divisione del lavoro, la sua tendenza al collettivismo, le sue leggi. Un'originale "elettrificazione" dell'arte, l'ingegneria nell'opera artistica, ecco il fine formale della prassi proletaria moderna.



IL FETICISMO DEGLI STRUMENTI ESTETICI DEVE ESSERE ABOLITO

Solo tali tendenze tecniche trasformeranno l'arte in creazione di vita reale, permetteranno all'artista di diventare un vero collaboratore, a parità di diritti, nell'opera di edificazione sociale. Basandosi su una tecnica comune a tutti gli altri campi della vita, l'artista si impregnerà dell'idea di "razionalità" e lavorerà i materiali non per compiacere ai gusti soggettivi, ma conformemente ai compiti obiettivi della produzione.

L'arte borghese non era certamente priva di "razionalità", ma questa era applicata in maniera puramente estetica: un'opera doveva essere "razionale" unicamente per la percezione acustica o visiva; si trattava della cosiddetta razionale armonia delle forme, di una razionalità compositiva; il prodotto dell'arte doveva "piacere", ossia soddisfare il gusto soggettivo, feticisticamente, formalmente educato. "Razionale" era considerato il "bello", e "bello" era considerato ciò che impressionava il consumatore.

L'arte proletaria deve essere costruita sul principio di una razionalità obiettiva, in questo caso coincidente con gli interessi di classe, e universale, che includa in sé la razionalità tecnica, quella sociale e quella ideologica e voglia subordinate a sé tanto la lavorazione del materiale (costruttività, economia, controllo delle proprietà), quanto l'organizzazione delle forme (abolizione delle "decorazioni" esteriori, delle imitazioni di stili banali, dell'illusorietà, degli stereotipi tradizionali), e accolga la modernità e sia adeguata alle esigenze della vita quotidiana.

Il problema della tecnica artistica proletaria è un problema di monismo socio-tecnico in arte.

3. COOPERAZIONE IN ARTE

Il pensiero marxista non ha finora tentato di accostarsi all'arte, all'intero sistema della creatività artistica, come a un particolare campo di lavoro socialmente necessario. Purtroppo nella critica e nella teoria marxista continua a dominare la distinzione fra "lavoro" e "creatività", comprensibile e razionale dal punto di vista borghese. In realtà tale distinzione esiste solo in quanto è provocata dalla visione della società in classi, per cui le funzioni di iniziativa e di organizzazione sono espletate dalla borghesia e dal suo agente, l'*intelligencija*, mentre le funzioni esecutive, e, solo in parte, quelle organizzative, sono lasciate alle classi sfruttate (il cosiddetto "lavoro").

La scienza proletaria non può operare con tale discriminazione storicamente determinata, dettata da feticismo. Dal punto di vista proletario, ossia monistico, qualsiasi campo dell'attività sociale è una forma di attività socio-lavorativa, e proprio così deve essere intesa.

Solo quando avremo analizzato l'attività degli artisti non sul piano psicologico, filosofico o formale, bensì su quello socio-economico, la sua natura vera, le sue proprietà obiettivamente dimostrabili, in una data epoca storica, diventeranno chiare per noi.

Se ci avviciniamo all'arte borghese da questo lato vedremo che essa è interamente subordinata a tutta la struttura del capitalismo. Come l'economia capitalistica è un'economia di scambio e la produzione capitalistica una produzione privata, di mercato, così la produzione artistica borghese è anch'essa una produzione di mercato, ossia una produzione di merci basata sulla tecnica artigianale. Fin dall'epoca del tardo medioevo gli artisti hanno lavorato esclusivamente su ordinazione, conoscevano il loro consumatore e si lasciavano guidare dai suoi specifici

bisogni; con la vittoria dei rapporti di scambio, l'artista si stacca gradualmente dal consumatore, dalla propria corporazione professionale e, in una società capitalistica sviluppata, si trasforma definitivamente in un produttore indipendente di merci, che lavora per un mercato impersonale, cieco, a lui sconosciuto. La cosiddetta "arte da cavalletto" è appunto la produzione artistica borghese che ha preso forma di merce. Qualunque opera da cavalletto (quadro, concerto di pianoforte ecc.) è una forma di merce artistica. L'artista produttore di merci deve fabbricare quei prodotti che possono avere un valore di scambio, che possono circolare sul mercato, pur rimanendo prodotti di lavoro individuale, artigianale. È chiaro che tali prodotti non potevano essere né gli oggetti della vita quotidiana, né le svariate applicazioni di lavoro artistico a quegli stessi oggetti (ornamenti ecc.), perché la vita materiale di una società capitalistica è costruita da una produzione di massa meccanizzata. Ecco perché l'arte da cavalletto è sorta nella società borghese e vi ha costituito il campo principale e dominante di creatività artistica. L'evoluzione delle forme, col capitalismo, si è verificata solo nell'arte da cavalletto: l'architettura ripeteva gli stili del passato, l'arte "applicata" ugualmente, l'affresco è degenerato.

L'economia dell'arte borghese non solo ha individualizzato le forme della produzione artistica, ma le ha anche estromesse dal processo di produzione, le ha specializzate, trasformandole in forme di pura estetica. Il lavoro artistico esisteva come "ornamento", "lusso" o "divertimento", e i suoi prodotti si consumavano nelle ore di svago, ossia quando l'uomo abbandonava la sfera dell'edificazione sociale. Nell'arte egli cercava di dimenticare la realtà, cercava di provare una voluttà "pura", un piacere supe-

riore, spirituale; l'arte gli forniva quella "bellezza" che mancava nella vita.

Il proletariato arriverà inevitabilmente alla socializzazione del lavoro artistico, all'abolizione della proprietà privata non solo dei prodotti (questa infatti non sarà che una conseguenza), ma anche dei mezzi e degli strumenti della produzione artistica. La produzione artistica proletaria sarà per le sue tendenze, che già si delineano ai giorni nostri, una produzione artistica naturale, la quale opererà direttamente per il consumatore collettivo e sarà subordinata a tutto il sistema della produzione sociale, sia nel suo insieme che in ciascuna sua ramificazione particolare.

Questo significa anzitutto che i collettivi artistici proletari debbono entrare come collaboratori nelle associazioni di quella produzione il cui materiale dà forma a una data specie di arte. Così, ad esempio, l'*agit-teatro* rientra come organo nell'apparato dell'agitazione politica; il teatro delle azioni di massa dell'esistenza quotidiana è connesso con gli istituti di cultura fisica; i poeti fanno parte di associazioni giornalistiche e, per mezzo di queste, sono collegati alle società linguistiche; gli artisti industriali lavorano su ordinazione e entro il sistema organizzativo dei centri industriali e così via.

Con una tale struttura del lavoro artistico, i singoli artisti diventano collaboratori di ingegneri, scienziati, amministratori, e organizzano il comune prodotto facendosi guidare non da motivi personali, ma dai bisogni obiettivi della produzione sociale, adempiendo le ordinazioni della classe rappresentata dai suoi criteri di organizzazione.

L'arte come strumento diretto, usato coscientemente e conformemente a un piano, ecco la formula dell'esistenza di un'arte proletaria.

4. L'IDEOLOGIA DEGLI ARTISTI

L'economia dell'arte borghese ha determinato anche i metodi e la ideologia della creazione artistica nella società capitalistica.

L'artista isolato, che lavorava per un determinato mercato, poteva essere guidato nella sua creatività unicamente dalle abitudini personali; egli concepiva l'arte come un mezzo per esplicare gli impulsi creativi di una personalità indipendente; procedimenti "liberamente" scelti, una tradizione trasmessa personalmente, l'invenzione individuale: ecco le fonti della sua attività. Egli prendeva lo spunto da sé stesso e solo da sé stesso. Creava le cose come voleva, come glielo suggeriva il gusto soggettivo, l'"intuizione", l'"ispirazione". Era un maestro, ma non conosceva né capiva la natura, le leggi sociali e tecniche della sua arte, per cui valutava la propria creazione come un qualcosa di extra o di subcosciente, come un fenomeno di ordine puramente emotivo, come una forza della natura.

In altre parole, l'ideologia dell'arte della società borghese è diventata una giustificazione della sua prassi artistica, ha elevato le forme transeunti di questa a proprietà costante ed "eterna" di ogni arte. Così, ad esempio, la storia dell'arte borghese è ancora oggi, con poche eccezioni, storia di artisti (eroi, "generali" dell'estetica). L'arte, come qualcosa di irrazionale, viene tuttora contrapposta alla scienza come a un qualcosa di mortifero, "arido", razionalistico.

Poiché ogni arte possiede una tecnica, anche l'arte borghese non ha potuto fare a meno di una certa metodologia, senza peraltro fissarne in modo scientifico, seppure elementare, i procedimenti tecnici. Essa ha elaborato per sé una serie di discipline "casalinghe", pseudoscienze estetiche, di fatto solo

teorie ausiliarie che non esaminavano l'oggetto da un punto di vista scientifico, ma da quello della corrente artistica (per esempio la teoria impressionista dei colori, la "dottrina" della prospettiva, della gamma musicale ecc.). Non era l'artista a piegarsi alle esigenze della scienza esatta, ma la scienza a giustificare, compiacente, la pratica strettamente specializzata dell'artista. Gli artisti si valevano non delle conquiste dell'esperienza sociale, ma della loro personale, relativa esperienza professionale, elevata ad unico "vero" criterio, all'assoluto. In queste teorie la società e la natura erano viste e valutate dall'angolo visuale dell'arte. Invece di socializzare l'estetica, gli studiosi estetizzavano l'ambiente sociale.

L'arbitrarietà dell'arte borghese è ovviamente impossibile nel sistema della cultura proletaria, una cultura cosciente e conforme ad un piano. Proprio come la classe lavoratrice subordina la pratica ad una impostazione strettamente scientifica, tanto nelle sue azioni politico-economiche, quanto nel suo programma produttivo (marxismo, organizzazione scientifica del lavoro ecc.), così deve essere costruita anche la prassi artistica del proletariato. La normalizzazione dei processi della creatività artistica, la loro razionalizzazione e consapevole impostazione, sia nei compiti sia nei metodi della struttura artistica, ecco la politica artistica del proletariato.

L'organizzazione scientifica del lavoro e della produzione artistica si suddivide naturalmente in due campi: 1. l'educazione artistica, 2. la produzione artistica.

Le scuole d'arte d'oggi forniscono degli specialisti pressoché analfabeti, i quali vedono per esempio la prospettiva non dal punto di vista della geometria analitica e descrittiva, ossia da un punto di vista elementare scientifico, bensì da quello dell'e-

sibizione scenica, e così via. Nelle scuole di pittura ci si occupa del colore non secondo i manuali di fisica, ma secondo quelli di estetica (“combinazione del nero col bianco”, “armonia” dei colori e così via); negli “studi poetici” si studiano le “leggi” del ritmo e di altri elementi formali della poesia quasi senza un legame con il reale materiale linguistico (ritmo “corretto” e “scorretto” ecc.); nelle scuole di musica si studia tutto fuorché la produzione degli strumenti musicali, ossia il fattore essenziali nella produzione musicale.

Si potrebbero moltiplicare all’infinito gli esempi.

Il più significativo è forse il corso di studi per architetti. Punto centrale di tale corso nelle moderne Accademie di Belle Arti è la storia degli stili, mentre la tecnica è vista come un qualcosa di ausiliare, come un mezzo per la costruzione di una forma imposta a priori, fondata sullo studio degli “stili”. S’insegna all’architetto non a costruire, ma a “decorare”.

La classe lavoratrice deve trasformare queste scuole in politecnici artistici, in cui l’arte venga studiata con metodi scientifici, in cui i laboratori siano costruiti sulla base della tecnologia generale dei materiali, e i metodi di lavoro siano subordinati alle esigenze tecniche moderne.

Il tecnologo chimico è non meno indispensabile all’arte del colore di quanto lo sia il progettista, ossia l’artista; l’ingegnere costruttore deve prendere il posto dell’architetto-stilizzatore; il musicista deve diventare anzitutto un inventore non di combinazioni di suoni, ma di macchine sonore; il regista deve collaborare con l’istruttore di ginnastica e con lo psico-tecnico, il poeta con il linguista.

Una tale rivoluzione nei metodi creerà non soltanto un nuovo tipo di artista, ma anche un nuovo tipo di educazione artistica per chi artista non è.

Il sistema di educazione borghese era, in tutte le sue ramificazioni, parziale, specializzato. La giovane generazione veniva su incompleta, incapace di una resistenza uniforme e elastica alle reazioni dell'ambiente come di una scelta autonoma della professione. O arrivava a questa attraverso tormentose ricerche, o questa era stata predeterminata dalla tradizione familiare dall'ambiente circostante.

Il problema dell'educazione proletaria iniziale consiste nel preparare un materiale umano che sia, prima di tutto, capace di ulteriore sviluppo nella direzione desiderata, in condizioni di massima resistenza alle ostili "reazioni dell'ambiente", e, in secondo luogo, socializzato al massimo. Tutti questi compiti si risolvono mediante un'educazione monistica dell'uomo appartenente alla classe. Ma una tale educazione è impossibile a meno che non ne sia agente essenziale l'impostazione artistica delle attività del fanciullo e dell'adolescente, poiché l'arte è quella specie di creatività che rivela nel modo più completo e armonico le possibilità dell'individuo nella collettività.

Tuttavia i metodi borghesi di creatività artistica sono a tal punto individualistici, a tal punto avulsi dalla pratica sociale e dai bisogni della quotidianità, che non possono minimamente servire all'educazione dell'uomo socialmente attivo. Costruiti sul formalismo contemplativo, sull'estetismo, questi metodi sono incapaci di entrare a far parte organica di un sistema generale di educazione. Quando nella società borghese s'insegnano le arti ai figli, ciò viene presentato come un privilegio supplementare, e "superiore", destinato a procurare un godimento, ma senza alcuna connessione con l'attività sociale e utilitaria dell'uomo. S'insegna al fanciullo a cantare perché "è piacevole saper cantare", oppure perché

“ha orecchio”, o, ancora, perché “v’è bellezza nel canto”. Per lo più la questione si riduce al tradizionale: “usa così”. Che la voce umana debba comunque essere organizzata per qualsiasi funzione (conversazioni, discorsi, rapporti), che tale organizzazione sia irraggiungibile senza un’impostazione artistica, la borghesia non lo sospetta neppure.

Infatti: tutto ciò che gli uomini organizzano a ogni passo della loro attività lo organizzano anche gli artisti. Il colore, il suono, la parola ecc. nelle loro forme spaziotemporali costituiscono l’obiettivo dell’attività di ogni persona. Ognuno deve saper camminare, parlare, organizzare intorno a sé il mondo delle cose con le loro proprietà qualitative in maniera qualificata. Ma la preparazione ad una tale prassi che organizza la forma costituisce, nella società borghese, il monopolio della casta degli specialisti in arte. Gli altri mortali sono privi di tali mezzi di organizzazione artistica. Anzi, la più completa disarmonia è il tratto distintivo dei membri della società borghese.

Compito del proletariato è quello di distruggere la linea di demarcazione fra gli artisti, che detengono il monopolio di una certa qual “bellezza”, e la società nel suo insieme, e di rendere i metodi dell’educazione artistica metodi di educazione universale della personalità socialmente armonica.

I metodi odierni, e cioè borghesi, della creatività artistica sono assolutamente inadatti a risolvere il compito che abbiamo tracciato. Così, per esempio, la ginnastica ritmica di Dalcroze, in teoria necessaria non soltanto ai ballerini e agli attori ma a ciascun uomo, si basa non sullo studio dei ritmi reali e materiali dell’uomo che agisce in pratica, in tutta la loro concreta mutevolezza ma sul fondamento estetizzato, fossile di forme musicali astratte. Perfino la mo-

derna biomeccanica offre più una esibizione scenica che non un reale, efficace orientamento dell'uomo nell'ambiente materiale. L'attore borghese sa "mostrare" il movimento estetico dal palcoscenico ma fuori di questo si muove, forse, altrettanto goffamente di chi attore non è. Le arti figurative, invece di insegnare l'organizzazione dei materiali nella loro applicazione tecnica e ambientale, insegnano a trattare in modo estetico l'acquarello ecc. La poesia esiste per essere declamata, non per organizzare il discorso comune. E così via. Insomma, l'arte borghese organizza i materiali al di fuori della loro pratica applicazione, li organizza non per l'azione, bensì per la contemplazione, per un loro consumo passivo, statico, e solo indirettamente organizzativo.

Solo dopo la socializzazione e la tecnicizzazione dei metodi della creazione artistica sarà possibile ridurre tali metodi a sistema di pedagogia proletaria, per farne strumenti di educazione dell'uomo che organizza consciamente tanto le forme della propria attività, quanto quelle dell'ambiente materiale. Bisogna riformare l'addestramento degli attori, in modo che gli istruttori di teatro possano insegnare a camminare per le strade, organizzare feste, fare discorsi in pubblico, comportarsi nelle circostanze concrete più diverse. Bisogna riformare l'addestramento poetico, in modo che gli istruttori della parola artistica possano insegnare a scrivere saggi, rendiconti ecc. Bisogna rivoluzionare tutta l'arte, in modo che la creatività artistica possa diventare il mezzo per l'organizzazione di qualsivoglia sfera della vita, non in qualità di "ornamento", ma come razionale impostazione, nella misura in cui ciò si renda necessario e possibile, a seconda delle attitudini, per un comune membro della società, ossia nei limiti della pratica individuale (il resto sarà impostato da artisti di professione).

S'incontrano talvolta nella società borghese persone che cercano di attuare nelle forme corrispondenti, cioè borghesi, l'introduzione del momento estetico nella vita pratica. Generalmente sono chiamate "persone di gusto", persone dotate di "stile", di "razza", di senso della forma. Ma queste persone, in primo luogo sono casi isolati, in secondo luogo sono individualiste tanto nei gusti che nello stile; in terzo luogo soggiacciono ai metodi generali dell'arte borghese: al principio del "decorativismo", della stilizzazione imitante ogni sorta di forme estranee al nostro tempo, all'effetto ostentato. Essi non fondono organicamente il proprio istinto della forma con le forme della realtà, ma cercano invece di imporre alla realtà i bisogni soggettivi della personalità: onde la frattura, particolarmente frequente per persone di tale fatta, fra "sogno" e "realtà" (espressione più vivida ne è Oscar Wilde).

La classe lavoratrice, che attuerà consciamente la fusione dell'estetico col pratico, del formale con il funzionale, seguirà una via diversa: quella dell'obiettiva razionalità dell'organizzazione formale della vita, quella di un trattamento integrale e di una integrale utilizzazione di tutti gli elementi concreti della realtà. Raggiungere una piena percezione della realtà, essere consapevoli direttamente non solo dello scopo dell'attività e della tecnica del suo raggiungimento, ma anche della forma, della concreta realizzazione della realtà, tutto ciò significa arrivare ad un tale monismo sociale ed estetico, per cui ogni manifestazione, ogni oggetto viene costruito e recepito come un vivo e razionale organismo ("costruzione", in contrapposizione alla "composizione" borghese), viene cioè costruito e recepito collettivamente.

Così, e non altrimenti, può essere introdotto nella società un concreto monismo di percezione del mon-

do e di prassi, cosa che si usa chiamare “gioia”, “pienezza creativa”, “armonia” della vita, “bellezza”.

5. ARTE E GENERE DI VITA

Ogni vita, ivi compresa la vita quotidiana, è mutevole, fluida, soggetta a evoluzione. Le sue attività si sviluppano incessantemente nell'una o nell'altra direzione, come, di conseguenza, si sviluppano incessantemente le forze produttive della società. Tuttavia, tanto qualsiasi attività della vita in generale, quanto le forze produttive dell'umanità in particolare, devono essere regolarizzate in qualche maniera sufficientemente stabile, altrimenti si arriverebbe alla piena disorganizzazione, all'anarchia “assoluta”.

Tale fattore regolatore, nei confronti dell'esistenza sociale in via di sviluppo, è il “genere di vita” quotidiano.

Il genere di vita è quel sistema più o meno stabile di forme scheletriche che assume in ogni dato momento resistenza sociale.

Nella società borghese il genere di vita si è andato costituendo inconsciamente, in modo arbitrario; si è fossilizzato quindi in forme statiche, conservatrici; si sono stabiliti uno stereotipato stampo delle cose, l'etichetta, la tradizione nei gusti, nelle consuetudini, nelle norme, nelle maniere. La società borghese non ha prodotto organizzatori speciali, creatori di generi di vita, organizzatori che abbiano spinto resistenza sulla via di uno sviluppo sociale o abbiano cambiato, consciamente e conformemente a un piano, le *forme* dell'esistenza in conformità alle tendenze delle sue *forze motrici*. E non basta: la scienza borghese negava decisamente la possibilità stessa, per l'umanità, di influire consapevolmente su fenomeni quali le forme della lingua, il modo di comportarsi, i mezzi per dare

un assetto alla vita materiale ecc. Tutto ciò avrebbe potuto essere organizzato dagli artisti, giacché proprio essi sono, i consapevoli inventori delle forme. Ma per l'appunto la creazione artistica, come abbiamo già dimostrato, è avulsa dalla sfera della prassi sociale nella società borghese, avulsa dal sistema generale della produzione e quindi anche dal sistema di produzione dei mezzi di consumo che costituiscono gli elementi del genere di vita.

Ciò nondimeno l'evoluzione del genere di vita nella società borghese avveniva certamente, ma avveniva spontaneamente, inconsciamente, a sbalzi, con un doloroso dispendio di enormi riserve di energie, con un inevitabile e lungo superamento di tradizioni retrive. Motore della vita era, in sostanza, il progresso tecnico. Tuttavia gli organizzatori della tecnica non si erano mai posti il compito di dare un assetto al genere di vita; essi risolvevano problemi puramente tecnici, mentre la vita cambiava unicamente in seguito ai mutamenti tecnici, e cioè indirettamente, a caso, non sistematicamente. Onde l'estremo individualismo delle forme di esistenza o la loro stereotipata banalità, ambedue caratteristiche della borghesia.

Inoltre il progresso tecnico, mentre cambiava le forme materiali dell'esistenza, lasciava in uno stato relativamente arretrato i gusti sociali e la sfera del consumo puro, per cui le nuove forme materiali si deformavano in maniera reazionaria, erano invase da "decorazioni" tradizionali, erano estromesse dall'abitazione privata, venivano dichiarate "antiestetiche" e così via. È curioso, per esempio, che in America, modello per gli altri paesi in fatto di tecnica, imperi un disperato anelito all'arcaismo nella vita quotidiana, alla stilizzazione imitante forme, ormai obsolete in Europa, del postimpressionismo

ecc. Stazioni ferroviarie, automobili, stabilimenti industriali furono per molto tempo ritenuti, nella società capitalistica, qualcosa di “volgare”, si cercava di coprirli con cappe “antiche”, di ucciderne l'indipendenza formale. Solo dopo un lungo intervallo di tempo la nuova tecnica comincia a vincere l'arcaicità sociale e ambientale, demolisce le forme della vita quotidiana, riorganizza i gusti, crea una *sua* estetica. Allora sopraggiunge lo stadio successivo: le forme recentemente sorte si rafforzano, diventano abituali, si fossilizzano, e occorre superarle nuovamente, occorre una nuova lotta contro il “piacevole”, lotta distruttrice e anarchica, cieca nei metodi.

Altro elemento organizzatore del genere di vita fu l'arte. Ma in quanto essa non faceva che sovrapporsi alla quotidianità, “abbellirla”, o addirittura condurne lontano, in quanto le forme figurative “da cavalletto” reintegravano soltanto, e illusoriamente, la vita, il ruolo organizzatore dell'artista era o estremamente debole, indiretto, o reazionario. Invece di rivoluzionare le forme, l'artista le rendeva arcaiche (stilizzazione) o sacre (naturalismo). Egli cingeva con l'aureola della “bellezza” ciò che era ormai ischeletrito, educava all'amore per ciò che era già superato o già esistente, educava il gusto statico. Nei casi in cui l'arte proponeva forme nuove queste vincevano, in primo luogo, dopo una battaglia di gusti che si disfacevano a vicenda, e, in secondo luogo, solo parzialmente. Tutta la storia delle arti negli ultimi cento anni è la storia di una forsennata guerra contro gli innovatori, storia di incomprensioni, di dissidio fra produttori e consumatori di valori artistici. Tuttavia anche dopo la vittoria le giovani correnti artistiche, limitate dall'angusto campo dell'“arte da cavalletto”, non poterono influire sostanzialmente su tutta la struttura della vita. Questa si andò sviluppando al

di fuori dell'arte, al di fuori della creazione sociale delle forme.

La classe lavoratrice, che organizzerà monisticamente l'esistenza sociale, cambierà incessantemente, in modo consapevole e conformemente a un piano, le forme della vita quotidiana. L'esistenza proletaria, strettamente legata all'evoluzione della produzione, tende ad essere fluida; è impostata non sulla tradizione, ma sulla massima adeguatezza, massima razionalità delle forme, sulla loro elasticità e mobilità (plasticità). Mano a mano che il proletariato s'impadronirà delle proprie attività, mano a mano che la sua azione organizzatrice si diffonderà in ogni campo della vita, dovrà passare dalla spontaneità ad un mutamento normalizzato dell'esistenza. Questo è possibile in un solo caso: se gli artisti cesseranno di "abbellire" e di "raffigurare" il genere di vita per cominciare, invece, a *costruirlo*. La piena fusione delle forme artistiche con quelle della vita di tutti i giorni, la totale penetrazione dell'arte nella vita, la creazione di un genere di vita organizzato al massimo e al massimo razionale, continuamente rinnovato, porterà non solo armonia nella vita, e il più gioioso e pieno sviluppo di tutte le attività sociali, ma abolirà anche il concetto stesso di genere di vita. Questo è qualcosa di statico, irrigidito, e morirà poiché le *forme dell'esistenza*, ciò che oggi viene definito genere di vita, muteranno di continuo col mutamento delle forze produttive.

La creazione delle forme si fonderà con la creazione pratica, verrà a cessare il gigantesco spreco di energie, cadranno le catene dello scheletro che frenavano l'evoluzione sociale, e il ritmo dello sviluppo assumerà vigore inaudito.

Costruire un genere di vita significa partecipare, a parità di diritti, alla produzione sociale, soprattutto

to alla produzione dei mezzi del cosiddetto consumo produttivo; vi rientreranno i trasporti, l'edilizia, l'abbigliamento, le suppellettili domestiche, la letteratura pratica e così via.

L'ingresso dell'artista nella produzione, con il ruolo di ingegnere progettista, è importante non solo per l'organizzazione dell'esistenza, ma anche per lo stesso sviluppo tecnico. L'intera storia della tecnica dimostra come il suo progresso sia stato oltremodo rallentato dal conservatorismo delle forme scheletriche, materiali del prodotto tecnico. Gli ingegneri inventori, nella maggioranza dei casi poco dotati nel campo della creatività formale, sono sempre dovuti partire da forme esistenti per una qualsiasi innovazione tecnica; queste evolvevano lentamente, a fatica, sotto la pressione dei compiti tecnici. Ne dà buona illustrazione la storia dell'automobile: come è risaputo, le prime automobili non erano che carrozze con un motore sopra; solo con l'andar del tempo si sono creati gli elementi per una forma nuova, mentre prima i progetti tecnici subivano un ritardo e quasi non andavano oltre quanto poteva dare la vecchia forma. L'artista-ingegnere, inventando nella produzione le forme degli oggetti sulla base di una collaborazione organica con l'inventore-tecnologo, abolirà ipso facto il conservatorismo tecnico-formale, libererà lo sviluppo tecnico dal poter e della stereotipata uniformità.

Ma questo non basta. Il problema della produzione socialista, che il proletariato è chiamato a risolvere, è un problema di piena coordinazione fra produzione e consumo. Fino ad oggi tale coordinazione era vista unicamente dal lato quantitativo. E precisamente si parlava della corrispondenza fra la quantità di una certa produzione e la quantità di bisogno in questa. Tuttavia, la quantità di lavoro (co-

sto) rappresenta l'unica categoria economica solo in una società basata sulle merci (valore di scambio); in una economia naturale, e quindi anche socialista, sarà indispensabile prendere in considerazione la qualità del lavoro (valore d'uso). In altre parole, i produttori della società socialista dovranno dirigere la loro attività conformemente al modo in cui i prodotti di tale attività si collocheranno nella società; bisognerà preoccuparsi della loro esistenza al di fuori della produzione, della loro importanza qualitativa per i consumatori.

Ma la qualità del lavoro altro non è che il metodo con cui si dà forma definitiva ad un prodotto. La qualità di questo è la sua forma, la sua costruzione. La produzione socialista dovrà quindi coordinare la forma dei prodotti con le forme del loro consumo pratico-utilitario. Il problema si pone fin d'oggi: è la lotta per la qualità della produzione. Ed è questo appunto il compito della produzione artistica; compito eseguibile solo da ingegneri che creino al tempo stesso le forme del "genere di vita" e le forme dei prodotti della produzione, compito cioè da "ingegneri-artisti".

L'attività dell'"ingegnere-artista" farà da ponte fra la produzione e il consumo, e quindi l'ingresso organico, "da ingegneri", degli artisti nella produzione, risulta condizione necessaria, oltre a tutto, del *sistema economico* del socialismo e diventa sempre più inevitabile mano a mano che questo si avvicina.

6. IL FIGURATIVISMO IN ARTE

La piena fusione del processo della produzione con la creazione artistica è possibile solo nella misura in cui sarà socializzata la società. Soltanto quando l'umanità potrà sviluppare, collettivamente e con-

formemente a un piano, le sue forze produttive, tale sviluppo acquisterà una forma creativa, artistica.

Fino a quando invece la società rimarrà, sia pure parzialmente, non organizzata, fino a quando conserverà anche soltanto alcuni elementi di arbitrariezza e inconsapevolezza, nei limiti di tali elementi, la creazione artistica sarà possibile, e quindi una certa parte della creazione artistica verrà attuata al di fuori dell'edificazione utilitaria, sarà aggiunta a questa come sua integrazione.

Quanto a tutta la cosiddetta arte "applicata", destinata all'abbellimento, è inutile dimostrare che essa serve a risarcire la realtà: si può "abbellire" soltanto ciò che è "brutto" di per sé, ciò che non soddisfa direttamente, ossia ciò che non è interamente organizzato.

Esiste tuttavia un'altra specie, più diffusa, di reintegrazione artistica della realtà, e precisamente la cosiddetta arte "figurativa" (quadri, romanzi, cinema ecc.).

Una tale arte, con l'aiuto della fantasia figurativa, della attività "compositiva" che combina le raffigurazioni, permette agli uomini di vedere, ascoltare, sentire, in forma organizzata ciò che non lo è nella loro vita, ma a cui essi aspirano. L'arte figurativa integra con la fantasia i bisogni sociali non realizzati.

Addurrò qualche esempio.

Tutta la sfera dei soggetti artistici può essere ridotta grosso modo ai gruppi seguenti: 1) raffigurazioni della natura; 2) raffigurazione degli oggetti; 3) raffigurazione dell'uomo; 4) raffigurazione di attività umane.

Comincerò dal primo gruppo.

Occorre notare prima di tutto che nessuna epoca di economia agraria, ossia nessuna epoca di pratico, diretto legame con la natura, ha mai creato un solo

quadro, una sola descrizione letteraria di paesaggi. Così come non conosce il paesaggio neppure l'arte contadina delle epoche successive. Il paesaggio appare e si sviluppa in arte contemporaneamente alla comparsa e allo sviluppo della borghesia cittadina, cioè della classe avulsa dalla comunione pratica con la natura. Poiché era sorta la necessità di una tale comunione, poiché c'era l'aspirazione ad essa, l'arte soddisfaceva questa aspirazione mediante la raffigurazione. Così, per esempio, il primo quadro del Rinascimento italiano in cui il paesaggio abbia avuto un ruolo essenziale coincise nel tempo con il primo *pic-nic* degli abitanti della città. Il paesaggio del rinascimento veneziano fu infinitamente più ricco di quello di altre città, perché l'acquittrinoso Veneto suscitò nella borghesia veneziana un appassionato desiderio di *terra ferma*¹ e prati e boschi apparivano al veneziano come il colmo della bellezza.

Più tardi, in Francia, dove gli artisti erano al servizio dell'aristocrazia feudale, una classe cioè che conosceva la terra ma si era ormai stabilita in città, sorge un paesaggio idealizzato: la natura sembrava troppo "bassa" e gli artisti francesi compongono i loro paesaggi con elementi italiani, esotici o semplicemente inventati. Il paesaggio "puro" fiorisce soltanto col capitalismo, ossia quando la società si isola completamente dalla natura e la conosce solo per mezzo della vita di "villeggiatura". Dapprima si raffigurano boschi, prati, mari, fiumi, poi, dopo che la produzione industriale e gli edifici a molti piani hanno fugato la luce e l'aria dalle città, appaiono gli impressionisti, raffiguratori dell'aria e della luce. Nell'epoca nostra, in cui si piantano alberi nelle città e si pianificano città-giardino, il paesaggio sta morendo.

1 In italiano nel testo (N.d.T.).

Prendiamo ora la raffigurazione degli oggetti.

Le epoche di economia naturale e artigianale non hanno quasi quadri che raffigurino oggetti; gli uomini che crearono cose vere, reali, non avvertirono mai il bisogno della loro riproduzione figurativa. Al contrario: essi dettero alla raffigurazione degli uomini e della natura un carattere reale tutto particolare (scultura greca del VI secolo, paesaggio italiano del secolo XIV ecc.). In compenso, a partire dall'epoca del capitalismo mercantile e là dove questo fiorì più rigogliosamente, nascono le raffigurazioni delle cose. Erano fatte da artisti borghesi, artisti cioè appartenenti ad una classe avulsa dalla produzione, nella quale però v'era un acuto senso di proprietà degli oggetti (in seguito l'istinto della proprietà assunse forma monetaria); l'amore individualistico per l'oggetto, l'aspirazione a possederlo, a mostrarlo a vederlo, trovarono sfogo nelle opere dei pittori.

La raffigurazione degli oggetti riapparve nuovamente solo alla fine del secolo XIX. Si sono creati grossi centri industriali, è sorta l'ideologia del tecnicismo, il mondo degli oggetti ha acquistato una nuova aureola (americanismo, aspirazione alla suprema cultura materiale) agli occhi della borghesia (romanzi di Welles). Questa ama l'oggetto in arte nella misura in cui avverte le tendenze dello sviluppo tecnico, ma non se ne è ancora impossessata (è curioso che il più vigoroso pittore di oggetti, Paul Cézanne, abbia passato l'intera vita in una cittadina di provincia semirurale). Al contrario, gli artisti di un periodo più tardo (secolo XX), che si erano consciamente incamminati verso il tecnicismo, smisero di raffigurare gli oggetti e presero ad elaborare materiali reali.

Quanto alla raffigurazione dell'uomo, voglio notare qualche fatto analogo ai precedenti.

Così, ad esempio, nell'antica Grecia la scultura dei cosiddetti "corpi belli" apparve dal momento in cui cessarono i Giochi olimpici, l'organizzazione cioè che produceva l'uomo reale qualificato.

Il corpo nudo non viene mai rappresentato nei periodi in cui è un fenomeno comune nella vita di tutti i giorni (Egitto, Giappone), ma al contrario viene rappresentato nelle epoche in cui la etichetta non permette di denudarsi apertamente (pittura di Rubens, Francia dell'epoca di Napoleone III), e l'aspirazione all'erotico, alla sensualità raggiunge un alto grado.

Il ritratto fiorisce soprattutto nei periodi storici di massima disunione della personalità, di estremo individualismo (secolo XVI, fine del XIX); l'artista dà la possibilità agli uomini di avvertire, mediante la raffigurazione, una personalità altrui, ad essi estranea, soddisfa l'acuito interesse per la personalità, interesse che non può essere soddisfatto in pratica.

La stessa cosa si constata in arte riguardo alla raffigurazione della vita quotidiana: meno organizzata, meno armoniosa, più lontana è dall'umanità, maggiore è tuttavia l'interesse per essa, più posto si dedica in arte alla raffigurazione della quotidianità (pittura olandese di genere, i *peredvizniki*² ecc.). È chiaro quindi che gli artisti rappresentavano per lo più o la vita cosiddetta "popolare" o quella "aristocratica". Le rappresentazioni di tipo prettamente "borghese" dominano soltanto per alcuni decenni nel secolo XIX, nell'epoca di massima disintegrazione

2 Pittori e scultori di indirizzo realistico, associati nell'*Unione di esposizioni artistiche mobili* (in russo: *peredviznye*), 1870-1923. Ne fecero parte Archipov, Vasnevov, Repin, Levitan, Serov, Antokol'skij ecc. Loro scopo fu quello di servire il popolo con l'arte, per cui nel 1871 furono organizzate ben 48 esposizioni che si spostarono da una città di provincia all'altra. (N.d.T.).

ne della vita domestica, quando la città non ha ancora avuto il tempo di collettivizzare le masse umane (non a caso questo periodo dello sviluppo artistico coincide con il periodo della vittoria del capitalismo manchesteriano). Gli artisti armonizzavano nella raffigurazione quanto era disorganizzato nell'esperienza dello strato sociale cui essi servivano.

Tali fatti portano a risultati di grande importanza per la comprensione del senso della creazione artistica.

E precisamente: se l'arte non "rispecchia" la vita, come si suol dire, ma la integra, se l'artista armonizza con qualche procedimento quanto non è armonizzato nella realtà, significa che ogni arte figurativa rappresenta, per il senso stesso del suo compito sociale, un rifacimento della realtà, una sua trasformazione. Dunque l'attività di ogni artista consiste nel captare certi elementi della vita, cambiarli a modo suo ed estrarli dal comune piano della vita, in maniera da farli percepire in modo nuovo. Dunque il vero naturalismo, la "verità" nell'arte, non è che un mito mai realizzato e irrealizzabile. L'arte figurativa "reale" è una *contradictio in adjecto*, il cosiddetto "realismo" è solo un mezzo particolare di trasformare artisticamente la realtà, mezzo per di più usato inconsciamente.

Ecco perché è antiscientifico e praticamente vano porre all'arte il compito di fissare la realtà (per esempio rispecchiare la quotidianità). Vero è che nelle società in cui domina lo sviluppo arbitrario e spontaneo, l'arte figurativa è stata un mezzo per conoscere concretamente la realtà; ma tale conoscenza, oltre ad essere parziale, è stata anche soggettiva e deformante. Mano a mano che la tecnica creava metodi di registrazione esatta, questi esautoravano l'arte nelle sue posizioni conoscitive: la fotografia e

il cinematografo aboliscono il ritratto, il paesaggio, il quadro di genere; il giornalismo abolisce la descrizione di costumi ecc.

Certamente il proletariato deve conoscere la vita non soltanto astrattamente (scienza), ma anche concretamente, in tutta la sua realtà. Ma per esso non è un problema di arte come principio arbitrario, bensì un problema assai più razionale e esatto di registrazione della vita scientificamente pianificata; il problema del rispecchiamento della vita è un problema di genere di vita, e deve essere risolto sul piano della scienza (metodo dialettico) e della tecnica: fotografia, cinema, fonografo, museo, verbali letterari di vita quotidiana, in altre parole, registrazione obiettiva più montaggio dialettico dei fatti reali, invece che combinazione soggettiva di fatti inventati, sui quali si costruisce, e senza i quali è impensabile, una tale arte figurativa.

Per quel che concerne l'arte figurativa, la sua sopravvivenza dipende interamente dalla sopravvivenza della disorganizzazione sociale. Mentre i fini non ancora raggiunti saranno preparati tecnicamente e studiati scientificamente nella società socialista, in una società parzialmente non organizzata si avranno sempre gruppi che richiederanno una concretizzazione dei compiti e una loro attuazione figurata, sia pure mediante l'immaginazione. Inoltre la disorganizzazione e la parziale fossilizzazione della vita quotidiana creeranno il bisogno di colmarne le lacune mediante la raffigurazione. In altre parole, prima dell'avvento del socialismo il proletariato dovrà valersi dell'arte figurativa come di una particolare professione organizzatrice della classe.

La borghesia si è valsa dell'arte inconsciamente, senza capirne il vero ruolo sociale di "risarcimento". Al contrario, il proletariato deve accostarsi all'arte

figurativa consapevolmente, tenendo conto della sua vera natura. Invece di occultare la funzione di risarcimento dell'arte, bisogna rivelarla compiutamente; nel caso contrario si avrà una fuga illusoria dalla realtà, un dannoso inganno, utile alla borghesia ma pericoloso per la classe dei veri edificatori. Uno smascheramento consapevole, nella forma stessa delle opere, della loro funzione organizzatrice, un cosciente utilitarismo, ecco quale deve essere l'apporto in questo campo della classe lavoratrice.

Se l'arte figurativa "risarcisce" la realtà, la completa, occorre rendere questo risarcimento utile agli interessi di classe. Ma un'arte che risarcisca positivamente non è altro che un'arte di agitazione propagandistica: si propaga ciò che si desidera ma che non è stato ancora realizzato.

L'arte figurativa borghese era da "cavalletto", si adagiava sul fondamento, fine a sé stesso, di forme individualistiche, ed era destinata alla contemplazione. L'arte figurativa proletaria, in quanto sia ancora pensabile, deve collegarsi strettamente con la prassi sociale e trasformarsi in arte di influsso sociale, cioè in un'arte che aspiri a suscitare azioni determinate, concrete. Sarebbe tuttavia insufficiente collegare le forme dell'arte proletaria con l'edificazione proletaria solo tematicamente. Occorre che tali forme penetrino direttamente, materialmente, nella vita operaia, la rivoluzionino dal dentro. Occorre che l'esistenza operaia sia portata sul palcoscenico e che l'azione teatrale si svolga invece nella vita quotidiana. Occorre che, invece di romanze da varietà e da salotto, appaiano canti e canzonette da diffondere fra le masse; occorre che l'artista proletario sia un edificatore, a pari diritti, della vita e non un "sacerdote"; occorre che egli sia di esempio a ciascun operaio, che i prodotti del

suo lavoro e i metodi della sua attività siano imitati ovunque e dappertutto.

La messa a nudo dei procedimenti dell'arte, l'abolizione del suo "mistero" da feticcio, il trasferimento dei procedimenti dall'artista-produttore al consumatore, ecco le uniche condizioni che permetteranno la scomparsa della secolare divisione fra arte e pratica. I prodotti artistici, che esistono nella vita di tutti i giorni e che insieme a questo evolvono, cessano con ciò di restare isolati nella categoria degli *unica* e di essere conservati come assoluti. Una cosa superata verrà sostituita da un'altra, nuova, il feticismo dell'arte cadrà poiché sarà stato rivelato agli occhi di tutti il "mistero" della creatività artistica, intesa d'ora in poi come maestria suprema.

Ovviamente con una tale rivoluzione nelle vedute sull'arte, sarà rivoluzionato anche il consumo dei valori artistici, l'opera sarà accettata non perché risponde a gusti formali invalsi (canoni borghesi), ma perché è stata magistralmente eseguita nel determinato caso e per quel determinato compito.

Una simile rivoluzione non potrà neppure fare a meno di portare all'abolizione dei musei, quali "arche" di "eterni" valori individuali. Invece di musei saranno create istituzioni scientifiche in cui verranno custoditi ed esposti campioni selezionati con la dovuta serietà, e corrispondenti al momento storico. Nei musei non si ammirerà, non si copierà: vi si faranno ricerche e studi.

Il problema della sopravvivenza dell'arte figurativa nella società socialista occupa un posto a sé nel problema generale. Secondo quanto abbiamo detto sopra, possiamo affermare che in un assetto sociale organizzato, integro, l'arte figurativa, come particolare professione specializzata, è destinata a morire. I bisogni sociali non realizzati saranno apprestati

tecnicamente e scientificamente, in conformità a un piano e con consapevolezza, non mediante il risarcimento della immaginazione.

Tuttavia, in quanto un'organicità assoluta è praticamente irraggiungibile, in quanto sussisteranno sempre elementi di disorganizzazione nella vita personale dei membri di una società socialista, si deve pensare che il "risarcimento figurativo" permarrà anche col socialismo. Ma si trasformerà in autorivelazione puramente personale, non fissata stabilmente e realizzata nell'esistenza sociale. In tale autorivelazione o autoespressione, artisticamente organizzata, la personalità esaspererà probabilmente la propria parziale insoddisfazione. L'arte figurativa produrrà anche nella creatività dei fanciulli, che ripetono nell'evoluzione individuale l'evoluzione della specie. In ambedue i casi dominerà il metodo dell'improvvisazione, reso possibile dall'educazione armonica della personalità nella collettività.

(1926)



ARTE E PRODUZIONE NELLA STORIA DEL MOVIMENTO OPERAIO

1. L'UTOPISMO PICCOLO-BORGHESE

Soltanto a partire dal secondo quarto del secolo XIX il movimento operaio assunse dimensioni tali da poter esercitare una qualche influenza sulla vita artistica della società capitalistica. Non c'era neppure da pensare, si capisce, alla formazione di quadri di artisti appartenenti al proletariato; lo sfruttamento economico da un lato e il basso livello culturale dall'altro creavano una situazione tale per cui il proletariato si trovava esteticamente, per i suoi gusti, in totale asservimento alle tradizioni borghesi e piccolo-borghesi. Si riteneva dunque del tutto improbabile, per quei tempi, la possibilità di un'azione consapevole sull'evoluzione dell'arte. L'azione c'era, ma per la classe operaia si compiva inconsciamente.

Le forme violente di lotta di classe, che presero un carattere aperto e bruscamente avvertito da tutta la società, la disperata miseria e le orribili condizioni di lavoro fisico attrassero sempre più l'attenzione dei gruppi sociali intermedi, e, in primo luogo, dell'*intelligencija*. Crebbe e prese forma il socialismo utopistico che unificò con le sue idee elementi sociali eterogenei. I problemi di armonia sociale divennero straordinariamente popolari, decine di arditi sperimentatori cercarono di attuare immediatamente, in pratica, tali sogni, e parve loro che buona volontà e convinzione bastassero per realizzare l'ideale socialista.

Il socialismo utopistico penetrò anche nella cerchia degli artisti. Il più grande di tutti fu indubbiamente l'inglese William Morris.

Era un socialista utopista. Lottava per gli interessi della classe operaia politicamente e teoricamente, ma era attirato soprattutto dall'idea di un'arte socialista. In una serie di saggi, nei suoi lavori, Morris bollava la società capitalistica in cui il lavoro produttivo non è gioia, ma tormento. Lavoro-creatività, ecco il pensiero fondamentale di Morris; ma rendere creativo il lavoro – diceva – significava creare le cose tali, quali l'uomo vorrebbe averle, ossia belle, e questo significa, a sua volta, far coincidere il lavoro con l'arte. Morris criticava violentemente le banali forme stereotipate, le forme irrazionali, leziose del modo di vivere borghese, parlava della loro mancanza di armonia, della necessità di edificare una bellezza razionale, un bellezza nella vita stessa, non al di fuori di essa. Ma essendo un tipico artista borghese, ossia un artista-mestierante, Morris ascriveva tutto il male dei rapporti capitalistici alla macchina, Morris invitava a tornare indietro, alla struttura corporativa, al medioevo, che gli appariva un paradiso sociale. Passando alla realizzazione pratica dei suoi piani, Morris organizzò laboratori per artisti artigiani. Era ovvio che nessuna larga produzione vi era possibile: il mestiere non poteva far concorrenza alla tecnica della fabbrica. Si dovette passare alla fabbricazione di oggetti rari, di lusso, ossia rinunciare pienamente all'idea della fusione dell'arte con la vita. E non basta: poiché odiava l'alta tecnica, Morris non poteva seguirla neppure nelle sue forme esteriori; imitava invece le forme medioevali e quelle del Rinascimento, si occupava della decorazione superficiale delle cose, faceva tappeti ecc. Dopo un certo tempo i suoi laboratori degenerarono in una scuola di stereotipata arte "applicata".

Tutto il progetto di Morris era piccolo-borghese e reazionario, utopistico: vinse la macchina, né poteva non vincere.

Molto più tardi, quando il proletariato ebbe creato le sue gigantesche organizzazioni di classe, quando queste ebbero edifici propri, quando di conseguenza sorsero problemi di organizzazione dell'esistenza proletaria, tornò a galla la questione dell'arte produttivistica. Questa volta furono i belgi ad occupare il primo posto: Destrée e Vandervelde.

Se il problema, un tempo, era stato introdotto dal di fuori, se era rimasto addirittura sconosciuto alla classe lavoratrice, adesso invece sorse all'interno dell'organizzazione operaia. Se ne occuparono il partito, l'unione delle cooperative operaie, i sindacati. Ma anche questa volta il proletariato apparve ancora culturalmente debole; i veri organizzatori furono i teorici e gli artisti dell'*intelligencija*, postisi fra i ranghi del movimento operaio per occuparvi posizioni opportunistiche (non a caso Vandervelde fu uno degli esponenti della II Internazionale).

Il compito fu risolto ancora una volta secondo lo stampo borghese: venivano invitati artisti borghesi, si ricoprivano le pareti di pitture, s'inventavano ornamenti e motivi, in altre parole dominava il solito decorativismo disorganizzato, esteriore. In Belgio non s'intendeva neppure costruire forme nuove, fare oggetti, creare l'esistenza materiale del proletariato. Per arte proletaria s'intendeva la sua democratizzazione, e cioè una larga diffusione nell'ambiente operaio di opere d'arte borghesi. Si tendeva all'opportunismo estetico come a quello politico.

Gli stessi capitalisti si valevano largamente degli operai per fini artistici borghesi. Perché la riproduzione del capitale, nelle imprese in cui si fabbricavano oggetti destinati al gusto estetico del mercato,

potesse essere ininterrotta, era indispensabile una riproduzione altrettanto ininterrotta della mano d'opera artistica. *L'intelligencija* era capace solo di fornire individui isolati; questi artisti venivano allo stabilimento casualmente ed erano lì pronti ad andarsene in qualsiasi momento. Nel frattempo la classe dei capitalisti aveva bisogno di quadri permanenti di "applicazionisti", legati alla produzione. Tali quadri si potevano, beninteso, arruolare soltanto fra il proletariato. La borghesia organizza allora apposite scuole artistico-industriali dove, per conto dei proprietari degli stabilimenti, si mandavano per tre o quattro anni gli operai più dotati; chi terminava il corso s'impegnava a lavorare in quel dato stabilimento per un numero cospicuo di anni.

Potrebbe sembrare che tale via portasse ad uno stile organico: l'artista infatti era sangue del sangue della classe dei produttori. Ma questo risultava solo a prima vista. In verità le funzioni organizzative rimanevano interamente in mano alla borghesia e gli operai erano i suoi ciechi strumenti di esecuzione. Nelle scuole essi imparavano la tecnica "applicata" degli artisti borghesi, e i nello stabilimento si sottomettevano agli interessi del mercato capitalista.

Tale sfruttamento delle forze proletarie era praticato su larga scala soprattutto in Germania durante la guerra e la rivoluzione, quando la borghesia, durante il blocco, dovette cercare di battere i suoi potenti concorrenti mediante una raffinatissima qualità della produzione. Il *Deutscher Werkbund* si era prefisso il compito della qualificazione estetica del lavoro e della pianificata organizzazione della produzione tedesca. Quando scoppiò la rivoluzione e i problemi del lavoro passarono in primo piano, l'idea dell'arte produttivistica fu sostenuta calorosamente dai partiti operai (durante i dibattiti al Reichstag il

centro si comportò passivamente, le destre si opposero, gli indipendenti furono i principali sostenitori). Innovatrice fu, come al solito, la borghesia intellettuale, resa rivoluzionaria dalla catastrofe sociale, e la soluzione del problema si ridusse ancora una volta all'“applicazionismo”. In seguito, quando gli operai ebbero creato una propria organizzazione artistico-produttiva, il *Deutscher Werkbund* propose loro di entrare a farne parte, ma gli operai rifiutarono; il motivo da essi addotto fu il seguente: “il *Werkbund* si occupa della fabbricazione di oggetti costosi, di lusso; il proletariato non ha nulla da fare nel *Werkbund*”. L'organizzazione operaia si mise invece a fabbricare mobili semplice, economica, che potesse servire ai bisogni quotidiani della vita proletaria. Ma in quanto la Germania di Stinnes non permise alla classe operaia di avvalersi per i propri fini dell'alta tecnica di fabbrica, il tentativo degli operai tedeschi fu destinato a languire.

2. L'ARTE E LA RIVOLUZIONE D'OTTOBRE

Al tempo della Rivoluzione d'Ottobre l'arte si trovava in un vicolo cieco. Gli artisti di destra (“figurativi”) segnavano il passo, impotenti, recitando un tragico melodramma in maschera, i cui costumi venivano presi ora dall'Egitto, ora dalla Grecia, ora dalla defunta Versailles (Dobužinskij, Benois, Žoltovskij ecc.); quelli di sinistra distruggevano freneticamente tutto, ivi compreso sé stessi e quella cosa unica, ma grande e preziosa che portavano in sé: l'appassionato desiderio di rompere col presente, l'ardimento rivoluzionario di una giovinezza che cerca e odia la banalità, il feticcio e lo stereotipo.

Si è scritto molto sulla preminenza dei futuristi nei primi anni della Rivoluzione d'Ottobre. La si

spiegava in vari modi: si diceva che il potere sovietico era stato costretto ad accettare la *mésalliance* di “sinistra” perché non aveva altri su cui contare, dato che solamente la sinistra aveva accettato l’Ottobre; si parlava di analogia emotiva fra la sinistra politica e la sinistra artistica; si diceva altro ancora, tentando di accusare i giovani artisti di non essere scevri da parzialità.

Mi sembra che le cose fossero assai più complesse.

Dobbiamo anzitutto stabilire un fatto storico: tanto la destra quanto la sinistra vennero a parlamentare con il governo sovietico. Ambedue portarono progetti e piani, ambedue erano pronte a collaborare con la rivoluzione proletaria.

Perché, nonostante ciò, il primato rimase alla sinistra?

Se esaminiamo i piani proposti dal gruppo di destra (con a capo Benois), vedremo che si riducevano tutti ad una cosa sola: la salvaguardia delle opere d’arte e dell’antichità. Questi uomini da museo non vedevano altro nella rivoluzione che un uragano distruttore, il quale minacciava di spazzare via dalla faccia della terra i rottami di un passato caro al loro cuore. Trincerati nelle sabbie dei secoli, non volevano saperne né dell’oggi né del domani. La destra non pensava alle scuole, al vivo operare artistico, pensava solo ai musei, mentre la rivoluzione non sapeva che farsene. La rivoluzione esigeva ben altro. Nelle accademie, nelle scuole, nelle commissioni v’erano professori politicamente reazionari. Sotto la maschera del “realismo” si celavano brame da *centuria nera*¹,

1 *Centuria nera*, organizzazione creata dalla polizia nel 1905 sotto vari nomi (Unione del popolo russo, Unione di Michele Arcangelo) per la lotta contro la rivoluzione. In senso lato, negli anni 1905-1917, si chiamavano così gli ultramonarchici di estrema destra (*N.d.T.*).

ovunque sibilavano, a mo' di serpenti, con gioia maligna, i sacerdoti dell'arte "eterna", di idee democratico-costituzionali. Bisognava annientarli, eliminarli, renderli innocui, ed era un'esigenza non di estetica, ma di pura politica. La destra non avrebbe mai commesso un tale "sacrilegio".

In compenso ci pensarono gli artisti di sinistra.

Insorti contro il passato in nome del futuro, essi lottavano sul fronte artistico contro quella stessa società con cui lottava, economicamente e politicamente, la rivoluzione capeggiata dal proletariato. Gli artisti di sinistra condividevano i più profondi interessi della rivoluzione: quelli del destino dell'operare artistico odierno. Ben lungi dal preoccuparsi per le quattro pietre di una cattedrale da Antico Testamento, essi si posero come compito la riorganizzazione degli istituti di istruzione della repubblica. Proprio a loro che erano stati i reietti, rifugiati in soffitte anguste e buie, la rivoluzione prometteva libertà di competere, parità di diritti, grandi possibilità di difendere, non solo a parole ma anche a fatti, quei principi che erano stati proclamati dalla nuova arte.

Se l'accademia era, dal punto di vista della rivoluzione, il baluardo della reazione politica, per gli artisti di sinistra essa rappresentava la cittadella della reazione artistica. Proprio qui coincisero gli interessi di ambedue le parti contraenti. Ma anche all'infuori di ciò, la lotta per un'arte "nuova" non fu soltanto una lotta di non privilegiati contro privilegiati, fu, per di più, lotta della gioventù studentesca, insoddisfatta delle vecchie forme, contro le tradizioni, la scolastica e la monotona banalità dei professori. La riforma dell'accademia, effettuata dalla sinistra (Al'tman, Punin, Brik, Šterenberg, Karev e altri), fu accolta con entusiasmo dagli studenti; la loro conferenza, tenuta nel 1918, salutò la Rivolu-

zione d'Ottobre come una vittoria propria, e certamente a ragione.

Vinse dunque la sinistra. Nelle scuole, a fianco dei vecchi, cominciarono ad insegnare artisti nuovi, nei musei apparvero le opere di Tatlin, Malevič, Kandinskij, si aprirono numerose mostre di giovani maestri.

La destra cedette le posizioni senza combattere. Qualcuno, in mancanza di materiale creativo, si mise a restaurare l'antica Russia; qualcuno si rifugiò in un'esistenza quasi clandestina; qualcuno, a denti stretti, dovette trovarsi un impiego come specialista; gli altri, o abbandonarono il lavoro o emigrarono all'estero per stupire l'Europa con i Cézanne russi fatti in casa e con i patriottici galletti. Sotto l'ala protettiva di generali, a Parigi e a Berlino, questi signori si misero ad aspettare il crollo della rivoluzione, versando secchiate di immonda calunnia sull'opera che andava ingigantendo nella Russia sovietica.

La sinistra aiutò la rivoluzione. Ma tale aiuto fu piuttosto di ordine "negativo": giacché era necessario lottare con la controrivoluzione, giacché erano all'ordine del giorno compiti di distruzione, la sinistra risultò necessaria, anzi unica collaboratrice.

Le cose presero un indirizzo ben diverso non appena, in luogo di compiti distruttivi, si profilavano compiti positivi di organizzazione. La rivoluzione, dopo aver aperto dinanzi all'arte "nuova" tutte le possibilità necessarie, presentò ai suoi compagni di strada, subito dopo i primi mesi di ebbrezza, le proprie imperiose esigenze. Gli operatori politici dell'Ottobre dicevano: "Noi abbiamo dato a voi artisti ciò che volevate, adesso dateci quello che vogliamo noi. Dateci manifesti, illustrazioni, vignette, dateci opere utili, comprensibili oggi, noi non abbiamo il tempo di aspettare". E quando la sinistra replicava

che affar suo era solo la rivoluzione, la consapevolezza di dover innalzare le masse, e che non si poteva rivolgere a una Russia ancora priva di cultura, le veniva risposto giustamente: “La rivoluzione non può aspettare il momento in cui il popolo sarà rigenerato; la rivoluzione chiede aiuto oggi, tanto più che nessuno sa quanto le vostre incomprensibili forme di sinistra siano migliori di quelle d’una volta, consuete e comprensibili”.

L’idea di un’arte popolare si diffuse epidemicamente fin dal febbraio 1917. La destra l’interpreta-va sul piano figurativo (quadretti comprensibili), la sinistra (i pittori astratti) poneva naturalmente in primo piano il problema della decorazione. Tuttavia anche in questo essi non ebbero forze sufficienti per fare qualcosa di sostanziale. Senza parlare delle limitate risorse materiali, i progetti di decorazione degli artisti di sinistra perseguivano in primo luogo, né potevano fare altrimenti, lo scopo della lotta contro le forme della vita moderna, in altre parole la decorazione aveva un significato puramente di protesta, e già solo per questo non poteva soddisfare i bisogni della tradizionale coscienza dei contemporanei. Per quanto grandissimo fosse il talento di Al’tman (decorazione di piazza Urickij nella Pietrogrado di allora, nel 1918), esso non fece che confermare una volta la frattura “estetica” tra la sinistra in politica e la sinistra in arte.

Più diventava ferma e determinata la pressione politica, più acutamente si sentì l’inadeguatezza della sinistra artistica. Mentre rifiutavano di dipingere opere figurative, i pittori di sinistra, usciti dai ranghi della vecchia arte, educati a una pittura “da cavalletto” fine a sé stessa, videro nella pressione rivoluzionaria una minaccia contro la propria arte. Mentre lottavano contro il feticismo del passato,

essi, “cavallettisti” convinti, eroi di quella stessa arte “pura”, anche se sotto nuovo involucro, fecero un feticcio della propria arte non meno dei vecchi maestri. Proprio questa fu la causa principale del loro crollo di fronte alla rivoluzione.

Doveva placarsi il periodo di *Sturm und Drang* perché i circoli dirigenti tornati in sé, dopo essersi guardati intorno, dichiarassero guerra al “futurismo”. Cominciarono i cambi di guardia nei centri amministrativi, i trasferimenti nelle scuole, le ordinazioni furono fatte ai cosiddetti “realisti”: la destra trionfava momentaneamente. Ma già i primi frutti della sua attività delusero anche i politici rivoluzionari, convinti conservatori in arte.

La rivoluzione aveva portato al crollo di ambedue le parti avversarie: tanto gli artisti “figurativi” quanto gli “astratti” capitolarono di fronte all’esigenza di fondere i compiti della creazione artistica con quelli dell’edificazione sociale. In altre parole il crollo, indipendentemente dagli indirizzi, fu il crollo dell’arte “pura”, anzi più specificamente dell’“arte da cavalletto”.

Proprio allora, quando si delineò la capitolazione dell’arte “da cavalletto”, nella sinistra cominciò a formarsi il gruppo dei cosiddetti “produttivisti”. Avendo accettato la rivoluzione non come una calamità naturale, né solo perché poteva tornar loro utile, ma anche per convinzione ideologica, questi uomini continuarono in modo deciso a cercare il punto di giuntura fra arte e pratica sociale; marxisti rivoluzionari per la loro *Weltanschauung*, essi arrivarono a concepire la necessità di romperla nella maniera più incontrovertibile con qualsiasi arte pura, ivi compresa quella di sinistra. Partendo dalla critica dei concetti fondamentali dell’estetica borghese, essi posero, al posto del problema della forma, quello dei

metodi dell'attività artistica. L'idea dell'arte proletaria suggerì loro una soluzione: la collettivizzazione del lavoro artistico risultava impensabile al di fuori di una sintesi con quella sfera della pratica sociale che costituisce la base della moderna edificazione collettiva, e precisamente con la industria.

Il problema dell'arte "produttivistica" nacque in tal modo come un prodotto naturale della rivoluzione proletaria, ma divenne anche la pietra d'inciampo non solo per l'arte di destra, ma anche per quella di sinistra.

Infatti non si trattava più, ormai, del cambiamento di questa o quella forma artistica, della lotta fra correnti all'interno dell'arte borghese, dell'avvalersi delle forme per "abbellire" gli oggetti ("arte applicata"), bensì di eliminare radicalmente tutti i procedimenti della creatività artistica moderna, di rompere definitivamente con essi. Fu dichiarata guerra a ogni metodo individuale artigiano, di destra o di sinistra che fosse.

La situazione mutò bruscamente. Al tempo stesso mutò anche l'andamento della lotta fra i raggruppamenti artistici. Cominciò la scissione della sinistra. La maggioranza, fortemente ligia al "cavalletto" e accortasi con spavento di essere incappata nei lacci di quella stessa rivoluzione che poco prima aveva benedetto, cominciò immediatamente a far marcia indietro. Si venne a creare una reazione psicologica che portò alla fine alla commovente unificazione della destra con la sinistra (per es. nella rivista "Mir iskusstva", "Il mondo dell'arte"), sulla base della salvaguardia e della difesa di fronte al minaccioso spauracchio del produttivismo. Il "cavalletto" si dimostrò più caro delle più profonde divergenze nei suoi riguardi.

Si ritirarono per primi gli espressionisti con a capo Kandinskij: la loro anima mistico-emotiva non

resse alla pressione da parte degli estremisti. Poi si ribellarono i suprematisti con a capo Malevič; convinti sostenitori dell'arte "fine a sé stessa", gridavano all'assassinio della "sacra" arte; nessun'altra forma era accessibile alla loro coscienza all'infuori di quella abituale "da cavalletto". La rottura era inevitabile. Nel 1920 l'Istituto di cultura artistica, che aveva riunito tutte le sinistre, si disgregò; poco dopo cominciò a prendere atteggiamenti sinistroidi sotto la bandiera dell'arte produttivistica.

Dopo una lunga selezione, dopo una lotta tenace, all'interno della sinistra si cristallizzò il gruppo dei "costruttivisti astratti" (Tatlin, Rod enko, il gruppo Obmochu, la Società dei Giovani Artisti), i quali posero a fondamento della loro pratica lo studio e la lavorazione dei materiali reali, come stadio di transizione verso l'ingegneria costrutti vista. Durante una memorabile seduta dell'Istituto di Cultura artistica fu deciso all'unanimità di abbandonare le costruzioni fine a sé stesse e di prendere tutte le misure per un immediato contatto con la produzione industriale.

3. L'ARTE PRODUTTIVISTICA E IL LEF

Il movimento dell'arte produttivistica fu il risultato di tre processi, ognuno dei quali fu rivoluzionario, e storicamente legato agli altri. In primo luogo la rivoluzione tecnica, esaminata nel primo capitolo, la quale causò un rivolgimento nelle forme dell'esistenza materiale creando così il terreno atto all'edificazione di un nuovo stile organico, ormai intenzionale e consapevole; in secondo luogo la rivoluzione all'interno dell'arte, conclusasi con il passaggio degli artisti dalla figurazione alla costruzione, e che fornì i quadri degli organizzatori di questo stile; in terzo

luogo la rivoluzione sociale che pose dinanzi alla società il problema dell'organizzazione integrale della vita, per cui ogni branca di attività sarebbe stata strettamente legata con tutte le altre sulla base del lavoro collettivo, ossia su base pratica, industriale. Risultato di queste tre rivoluzioni, che coincisero press'a poco nel tempo, e in grado considerevole anche nello spazio, fu la formazione nell'Unione Sovietica di un gruppo di teorici e di artisti noto con il nome di LEF (un largo fronte di artisti di sinistra), gruppo che elaborò scientificamente e praticamente il problema dell'arte produttivistica.

Il gruppo LEF era costituito da un lato da ex futuristi e costruttivisti, dall'altro da operatori dell'ala sinistra del movimento artistico proletario e, in parte, da teorici comunisti.

L'essenza del programma del LEF si riduce a quanto segue.

Poiché la nostra è un'epoca che tende al collettivismo industriale, si viene a creare per la società la possibilità di costruire consapevolmente, valendosi di una tecnica possente che tutto abbraccia, la propria vita e, di conseguenza, anche quelle forme concrete nelle quali la vita si realizza. Mentre prima gli artisti creavano una bellezza illusoria in quadri e statue, raffiguravano la vita e rabbellivano esteriormente, ora essi dovevano abbandonare l'estetica della contemplazione e del compiacimento, i sogni individualistici e accingersi, invece, all'edificazione della vita stessa, delle sue forme materiali. L'arte deve diventare utilitaria da cima a fondo, dicono i membri del LEF; l'arte pura, l'arte per l'arte, la forma fine a sé stessa, sono tutti prodotti di un assetto sociale borghese disorganizzato che si sviluppa arbitrariamente e non sa quindi governare il materiale concreto dello sviluppo, né portare l'invenzione all'interno della vita.

L'organico legame fra arte e produzione di valori materiali, fra arte e industria, ecco il programma pratico del LEF. Si deve sottolineare in modo particolare la parola *organico*. Abbiamo già accennato che il problema della fusione dell'arte con la produzione era già stato più volte posto e affrontato, che l'indirizzare l'energia artistica verso la fabbricazione di oggetti era stata la meta di numerosi gruppi di artisti, ma il movimento del LEF si distingue nettamente da ogni altra iniziativa, se ne distingue radicalmente, per i metodi con cui i produttivisti russi ritengono necessario valersi dell'arte nella produzione e anche, cosa di particolare importanza, per la interpretazione della natura della creatività artistica e il suo significato nell'edificazione della cultura materiale.

Anzitutto il LEF respinge categoricamente tutta l'arte artigianale, di mestiere, come arte tecnicamente reazionaria; poi, non meno decisamente, lotta contro l'arte "applicata", ossia decorativa, destinata ad abbellire, la quale, dal punto di vista del LEF, è altrettanto arte "pura" quanto quella "da cavalletto", perché vuole, mediante una forma decorativa sovrimposta dal di fuori, conferire, "applicare" all'oggetto la cosiddetta famosa "bellezza". Inoltre: il LEF è contrario a ogni tipo e specie di stilizzazione, di imitazione e feticismo delle forme del passato; il LEF si batte per un'arte moderna, moderna fin nei più minuti particolari, urbana, industriale, "americanizzata", Il LEF non vuole creare pezzi rari o oggetti di lusso, né i cosiddetti "oggetti artistici" da contrapporre agli oggetti di uso comune, il suo scopo è quello di trasformare tutta quanta l'arte in edificazione della cultura materiale della società in stretto contatto con l'ingegneria.

È ovvio che a tale scopo non sono adatti gli artisti di prima, i solitari che venivano nelle fabbriche

con le loro abitudini professionali, e il LEF propone un grandioso programma di riforma dell'istruzione artistica, di trasformazione delle scuole odierne di pittura e di decorazione in politecnici che formerebbero ingegneri progettisti, armati di tutto un apparato di nozioni tecniche, di metodi dell'organizzazione scientifica del lavoro e di un rapporto produttivistico con la forma.

Funzionalità sociale e tecnica, ecco l'unica legge, l'unico criterio di un'attività artistica, diretta cioè all'invenzione della forma. Più un oggetto è qualificato in questo e solo questo senso, afferma il LEF, e più è artistico. Ma la qualificazione socio-tecnica di un oggetto, altro non è che la sua qualificazione produttiva, qualificazione dei metodi della produzione e dei suoi prodotti. In tal modo per il LEF l'introduzione dell'arte nella produzione è un mezzo non di salvare l'arte, non di rendere estetiche le cose, ma di migliorare la produzione stessa. Lo oggetto di alta qualità, quello più elastico e adatto per strutture e forma, quello che meglio adempie alla propria destinazione, è anche la più perfetta opera d'arte.

Per ora abbiamo tali oggetti soltanto nei casi in cui le loro funzioni hanno costretto gli ingegneri ad attenersi a determinate forme, che non ammettono deviazioni, ossia nel caso di apparecchi meccanici di vario tipo, mentre ben altro si osserva nella vita quotidiana; qui ogni oggetto ammette migliaia di varianti, e poiché l'ingegneria puramente tecnica non ha in questo caso speciali compiti formali, la nostra esistenza si riempie di roba arcaica, di cianfrusaglie decorative, di stampi obsoleti, di milioni di forme casuali non connesse fra di loro, e rappresenta la clamorosa negazione di ogni funzionalità. Né si deve dimenticare che l'ingegneria moderna, anche se oltremodo rivoluzionaria in quanto a tecnica, è inte-

ramente conservatrice sul piano estetico, e per lo più semplicemente analfabeta; come risultato si crea una patente contraddizione fra la forma degli oggetti e la loro destinazione, il loro progresso tecnico.

Nella stragrande maggioranza dei casi l'ingegnere è semplicemente incapace di capire che la macchina da lui inventata è infinitamente più perfetta per forma che non quei motivi, ornamenti e altre delizie, applicate e non applicate, tratte dal bagaglio dell'arte pura, che l'ingegnere stesso ammira come creazioni di una qualche inconcepibile ispirazione. Non si deve in alcun caso credere che gli ingegneri siano contrari ai contatti con l'arte; anzi l'approvano incondizionatamente. Ma se vi deste la pena di informarvi, in qual modo essi intendano attuare tali contatti, v'imbattereste sempre nel solito estetismo applicato. In una serie di conversazioni avute con alcuni ingegneri l'autore di queste righe ha cercato di spiegare perché è necessario insegnare l'ingegneria agli artisti, introdurre i suoi metodi all'interno della produzione negli interessi esclusivi della medesima; ogni volta la risposta è stata la seguente: "Sarebbe molto meglio che gli artisti insegnassero l'arte a noi ingegneri nei nostri istituti; l'artista è un creatore, a che gli serve la tecnica!". Bisognava spiegare a lungo che gli artisti d'oggi sono capaci soltanto di inoculare agli ingegneri un'estetica "da cavalletto", individualistica, che non ha nessun rapporto con la produzione; che sanno disegnare mugetti e non costruire oggetti; che anche nei politecnici dell'edilizia gli artisti insegnano a copiare gli stili architettonici greco-egiziani; che è quindi necessaria e inevitabile, prima, una rivoluzione produttivistica all'interno dell'arte una rieducazione degli artisti in modo da farne degli ingegneri.

L'artista produttivista deve infatti diventare un ingegnere progettista, sostituendo nelle fabbriche il

progettista odierno. Unicamente in questo caso l'arte procederà di pari passo con la tecnica e la scienza, quale possente organizzatrice, a pari diritti, e edificatrice progressista della società, trasferendo le proprie possibilità teoriche dalla sfera dell'illusione in quella di una reale trasformazione della vita.

Naturalmente il LEF collega la realizzazione di una tale fusione dell'arte con la produzione ai successi della società collettivizzata. Il LEF capisce che una progettazione creativa degli oggetti sarà raggiunta solo quando tutta la popolazione nella sua totalità sarà diretta consapevolmente, secondo un piano, da uomini che modificheranno, altrettanto consapevolmente e secondo un piano, le condizioni materiali della loro esistenza. Procedendo di pari passo con la graduale collettivizzazione, l'arte produttivistica diventerà a poco a poco una realtà. La sua vittoria completa è strettamente legata al raggiungimento del sistema socialista. Come gli uomini non stanno ad aspettare il socialismo, ma ne accumulano fin da oggi gli elementi, così l'arte produttivistica deve, per quanto è possibile, essere realizzata già adesso.

(1926)







ARTE E ORGANIZZAZIONE DELLA VITA QUOTIDIANA

I.

L'ambiente materiale della società è una funzione della tecnica industriale e della consapevole creatività formale, ossia dell'arte. La vita materiale moderna (di lavoratori e non lavoratori), cioè l'esistenza sociale borghese, è soggetta a tutta una serie di influssi che mutano notevolmente l'azione diretta della tecnica e dell'arte.



In virtù del fatto che nella società capitalistica la produzione è destinata al mercato, e di conseguenza non è direttamente legata all'organizzazione del consumo (della vita quotidiana materiale), ma deve tuttavia fornire i beni di consumo, questi ultimi risultano non coordinati con i bisogni della società; inoltre, in virtù del fatto che la produzione capitalistica si scompone in unità industriali indipendenti, concorrenti fra di loro, i prodotti di tale produzione sono contraddistinti da un estremo individualismo di forme, da uno stile eterogeneo e dalla casualità soggettiva; in virtù del fatto infine che la produzione capitalistica opera negli interessi dell'appropriazione del plusvalore, in condizioni di economia di mercato e di produzione di massa, il pensiero tecnico è rivolto non al valore sociale del prodotto ma al suo valore di scambio, dettato dalla domanda, dall'economicità (di scambio), dalla "rarietà" della forma o, al contrario, dalla moda oppure dalla tradizionalità (v. a tale proposito Sombart, *Il capitalismo moder-*



no). Il carattere di mercato della grande produzione porta inevitabilmente al cosiddetto tecnicismo del processo, in cui la destinazione sociale della merce viene sostituita dal profitto industriale che essa offre, con risultati diametralmente opposti: una evirata standardizzazione alla “americana” e una “bellezza” conservatrice, piccoloborghese, estetizzante, stilizzata, di grado diverso a seconda del rango del compratore. In ambedue i casi l’“ingegneria” borghese fornisce alla società oggetti privi di una qualsiasi integra organicità.

Una successiva proprietà distintiva dell’esistenza materiale borghese è il suo carattere di fossile inerte, la cui causa sta nell’arbitrarietà dello sviluppo della vita quotidiana e nell’assenza di un’unica volontà sociale creatrice, che diriga l’evoluzione di questa in modo consapevole e scientificamente razionale. I famosi gerani, canarini, tendine e molte altre cose ancora non sono che la più macroscopica espressione di quanto è proprio all’esistenza borghese in generale.

Connesso a tutto ciò è il totale anarchismo della vita borghese, la quale si va formando sotto l’influenza di milioni di gusti individuali, e di conseguenza soggettivamente casuali, che creano anch’essi, in modo diametralmente opposto, l’ottuso conservatorismo delle forme (abitudini, ideali estetici, feticismo degli oggetti antichi ecc.) o la loro completa instabilità avulsa da qualsiasi nesso con la funzionalità (moda, capriccio ecc.).

Resta da parlare dell’influenza dell’arte sulla vita quotidiana nella società borghese. Tale influenza è duplice: in primo luogo è l’influenza della cosiddetta arte “da cavalletto”, in secondo luogo di quella “applicata”.

L’arte è creatività che organizza la forma; parrebbe quindi che proprio essa sia destinata a influen-

zare in modo decisivo la vita quotidiana. Ciò nondimeno nella società borghese tale influenza è esclusa a priori dal sistema stesso dell'operare artistico. L'arte "da cavalletto", essendo forma individualisticamente figurativa, non può organizzare la reale esistenza materiale altro che in maniera mediata, attraverso cioè i cosiddetti gusti dei consumatori dell'arte (tale è stata, ad esempio, l'influenza dell'impressionismo sul modo di vestire, sull'arredamento ecc.). Ma tali gusti, come abbiamo visto, trasformano ogni cosa in modo anarchico-conservativo o si tramutano in moda.

Per quel che concerne l'arte "applicata", o questa aiuta l'ingegneria nella stilizzazione, dato che chi vi opera proviene dalla stessa scuola di chi si dedica all'arte "da cavalletto", o crea *unica* falsamente classici di palazzi, chiese, musei e così via.

Il resto, nell'esistenza materiale borghese, non è che banalità standardizzata, e l'attività frenetica d'invenzione, solo recentemente iniziata, nel campo dei *trust* industriali, con il suo macchinismo, mentre non permette alle forme di fossilizzarsi nell'immobilità ed è diretta a fabbricare prodotti di consumo, impianto nei sobborghi embrioni di vita razionale; tuttavia in questo caso il tecnicismo annienta il fattore sociale e trasforma il macchinismo in cacofonia.

II.

Si può parlare concretamente della vita moderna nei suoi rapporti con l'arte sotto due profili: l'arte della casa e l'arte della strada; i cosiddetti uffici pubblici rappresentano una combinazione di questi due aspetti dell'organizzazione artistica dell'esistenza.

L'arte della casa non è, s'intende, solamente l'arte nella casa; vi si riferisce tutto quanto è connesso

con il consumo artistico dell'individuo che vi abita, sia quanto egli introduce nella propria vita privata, come pure quanto abbia una qualche attinenza con la sua esistenza.

Occorre nominare in primo luogo i musei e le esposizioni. L'uomo moderno li frequenta in quanto è condizionato da due circostanze: l'arte figurativa nei quadri e nelle statue rappresenta quell'armonia non attuata nella realtà che la società borghese cerca invano; nei musei e alle mostre gli uomini trovano il proprio mondo trasfigurato in bellezza e questo serve loro da risarcimento della propria realtà non organizzata, spesso tetra (parliamo unicamente dell'esistenza materiale). Inoltre nei musei e alle esposizioni l'uomo (che appartiene a una società borghese, s'intende) impara a vedere la vita, a recepire certi principi estetici, acquista un'impostazione artistico-pratica, così da introdurre poi nella casa, nella propria vita quotidiana, quanto ha acquisito a seconda del proprio intendimento. In tal modo il museo e la mostra si trasferiscono nella casa, dove l'organizzazione dell'ambiente viene sostituita, come avviene con l'arte da museo e da esposizione rispetto alla società nel suo insieme, dall'acquisto di quadri, acqueforti, oleografie, fotografie alle pareti, ogni sorta di suppellettili "artistiche" (Sèvres ecc.) sulle mensole, sulle credenze e ancora sulle pareti (beninteso non è permesso mangiare da tali stoviglie e neppure toccarle, sono unicamente per mostra). Il museo e l'esposizione traslocano anche negli album con decine e centinaia di riproduzioni di "classici", di "innovatori" (per che è più progressista), di artisti in voga; così vive l'arte borghese nella vita quotidiana e prepara i relativi "quadri" di esteti, individualisti dell'arte che guardano il mondo attraverso gli occhiali della

creatività “da cavalletto” e dimenticano di riorganizzare l’esistenza reale.

Prendiamo una persona della società borghese che vada a comprarsi l’arredamento per la casa in un negozio; si trova di fronte ad un assortimento di ogni genere di oggetti aventi la stessa destinazione, ma forme diverse. Il compratore non possiede un criterio obiettivo, né può averlo. Non gli resta che fidarsi della moda, del gusto, di quanto “usa”, di ciò che è detto elegante, bello d’effetto e così via. Così stanno le cose per una stragrande maggioranza di oggetti. Ma il nostro compratore non ne è soddisfatto; in casa occorrono anche appositi oggetti d’ornamento: ninnoli sulle mensole, rarità acquistate dagli antiquari (per i più ricchi), candelabri, vasi, tende, vasellame rabescato per le feste ecc. E poi tappeti, carte da parati, abiti per uomo e per donna con fronzoli e disegni, cuscini ricamati, cestini di vimini e tante altre cose! Lo stesso dicasi per gli oggetti non durevoli: scatole, involucri, scatole per sigarette e fiammiferi; perfino gli alimenti, specialmente i dolci, prendono l’aspetto di fiori, ghirlande, bazzecole varie.

Non vi è alcun legame, nemmeno puramente esteriore, fra un oggetto e l’altro. Caos e, al tempo stesso, monotona ripetizione.

Succede spessissimo che una tale estetica in molte case non si noti; avviene quando gli oggetti sono a tal punto abituali da non lasciarsi più percepire come *entourage* estetico; questo forma come un necessario elemento tecnico dell’oggetto nella sua funzione, mentre le sue proprietà formali spariscono agli occhi del consumatore. Così, per esempio, ad un borghese medio sembrerà antiestetico l’arredamento della casa di un piccolo borghese, il quale invece la ritiene sufficientemente adorna.

III.

Da un punto di vista largamente sociale tutti i tipi di case e di oggetti, di permanente uso quotidiano borghese, si possono suddividere in tre tipi di esistenza e due tipi di classe.

L'organizzazione della vita quotidiana in una società borghese può proporsi gli scopi seguenti: anzitutto il cosiddetto *chic*, ossia l'effetto, lo splendore ostentato (domina qui il materiale specifico degli oggetti, la quantità di cose superflue, la decorazione artificiosa destinata a dar nell'occhio, gli oggetti rari, l'antiquariato spicciolo, la stilizzazione ostentata, l'imitazione di opere d'arte); in secondo luogo il *confort*, ossia la comodità individuale nella vita quotidiana e il cosiddetto "buon gusto" (cose confortevoli, riproduzioni di classici, combinazione dell'"utile col dilettevole"); in terzo luogo l'intimità, la *Gemütlichkeit*, in altre parole il conseguimento di un ambiente familiare chiuso, isolato (piccoli oggetti, *boudoir*, ninnoli, forme che "accarezzano lo sguardo" ecc.). Sotto il profilo di classe le case borghesi si suddividono in case piccolo-borghesi e nelle rimanenti; ma se si esclude la comodità, la differenza fra la vita piccolo-borghese e l'altra risulta quantitativa: oggetti più solidi e più costosi, più "classicismo", qualche altra sciocchezza e ci si limita a questo.

IV.

Qualche parola sull'arte della strada.

I rari edifici di ostentato stile, la monotonia delle case di affitto e la dinamica mal controllata dei lastricati, dei trasporti urbani, delle vetrine, delle *réclames*, dei manifesti, sono le uniche conquiste creative di una cul; tura borghese artistico-produttiva non a caso comparse sulla strada, cioè entro un'esistenza

parzialmente socializzata. Anche qui, tuttavia, più intensivo è lo sviluppo della vita urbana, più questa opprime l'uomo: esempio ne sia l'America odierna.

V.

Il movimento artistico proletario ha originato l'idea della cosiddetta arte produttivistica e dell'impostazione utilitaria (tecnicamente, socialmente, praticamente e psico-fisiologicamente utilitaria) della vita quotidiana. I rappresentanti dell'arte produttivistica rifiutano la decorazione, l'"arte applicata", il soggettivismo dei gusti, e difendono invece il principio dell'"ingegneria artistica" e la piena organizzazione scientifica delle forme materiali dell'esistenza. Contro tale movimento si è levata una protesta di triplice genere. Alcuni degli avversari si basavano su argomenti di tipo tecnico. Altri si rifevano al lato socio-pratico della questione. I terzi – e sono la maggioranza – parlavano del lato ideologico e in generale psico-fisiologico del problema.

Cominciamo dai primi. Secondo quanto essi affermano tutto lo sviluppo dell'industria moderna, sempre più scientifica, porta a una incondizionata precisione nell'elaborazione del prodotto. La tecnica della grande produzione meccanica aspira, al limite, allo stesso utilitarismo di cui parlano i rappresentanti dell'arte produttivistica, un utilitarismo con il quale nessun artista potrà competere. Se questi artisti intendono proprio lavorare nell'industria dimentichino pure l'arte come tale e si rivolgano piuttosto all'ingegneria pura. L'organizzazione scientifica del lavoro¹ e la macchina non darebbero loro comunque la possibilità di creare liberamente. Inoltre l'in-

1 Da ora in poi NOT (*Naucnaia organizacija truda*) (N.d.T.).

dustria è bella di per sé, inutile guastarla con elucubrazioni da esteta (tale è la posizione, tra l'altro, del pittore tedesco di sinistra Grosz). L'artista ha un proprio campo d'azione, al limite può esporre i suoi progetti a qualche mostra e risvegliare così il pensiero creativo dei tecnici.

L'argomentazione addotta parte da preconcetti borghesi sulla tecnica e l'arte: la prima è rigido calcolo, valutazione, disegno, la seconda, ispirazione che aleggia nelle nuvole. Ma una volta ammessa la possibilità di una creatività scientificamente organizzata, ed è l'unica che si accordi con la monistica visione marxista dell'arte, una volta ricordato che la tecnica non è altro che eroica impresa di quella stessa "creatività ispirata" (leggi: quella che allietta e apre nuove vie), capiremo subito che l'artista e la tecnica non sono categorie incompatibili fra di loro e che può esistere l'"ingegnere-artista".

Andiamo avanti. Affermare che l'industria scientificamente organizzata è formalmente perfetta (seppure entro certi limiti), significa far della tecnica un feticcio, e il rimprovero del Grosz ai produttivisti sovietici va rivolto al Grosz stesso. In quanto si parla dello sviluppo della cultura materiale della società, l'invenzione tecnica è sempre rimasta indietro sul piano della forma: mancavano nella produzione dei "progettisti-artisti" con formazione da ingegnere (non "applicatori", per carità), creatori cioè di modelli, di norme *standard* di vita strettamente connesse con i bisogni della società. Non esiste prodotto, e nemmeno macchina, che possa essere determinato solo tecnicamente, e ciò è ben dimostrato anzitutto dalla varietà dei prodotti stessi nelle singole imprese e poi dal mutamento delle forme della produzione che avviene sotto i nostri occhi sotto l'influsso della tecnica, della moda, del-

la domanda estetica e così via. Il conservatorismo e la casualità della forma del prodotto sono due tratti distintivi di qualsiasi produzione. Lo si deve dire soprattutto dei prodotti del cosiddetto “puro consumo”, per i quali soltanto un artista-trasformatore dell’esistenza quotidiana sarebbe capace di smuovere le idee tecniche dal punto morto in cui si trovano. Infine la qualificazione della produzione è un problema di qualità del prodotto, ossia della sua forma, e tutta la storia dell’industria capitalistica con la sua frattura fra arte e tecnica offre il migliore esempio di debolezza formale e organizzativa della nuda tecnica, cosa di cui parlano del resto gli ingegneri stessi.

VI.

Passiamo ora ad argomenti di ordine pratico-sociale. Il loro punto centrale è la paura della NOT nell’industria, la paura della produzione di massa, della standardizzazione che, si dice, la macchina porterebbe con sé e che ucciderebbe ogni estetica nella vita quotidiana. Tale paura spinge gli avversari della NOT al dilettantismo, all’artigianato, all’invenzione individuale di artisti isolati al lavoro tecnico da “cavalletto”.

Non c’è molto da dire sul tentativo di salvare l’industria artigianale; basta far riferimento agli economisti. Questi affermeranno che l’artigianato è ormai finito per sempre e che perciò chiedergli un’organizzazione della vita significherebbe rinunciare in partenza a una qualsivoglia organizzazione. O l’altra coinciderà organicamente con l’industria meccanizzata, o non diventerà mai strumento di edificazione diretta della realtà materiale e manterrà la pietosa posizione cui abbiamo accennato sopra. Natural-

mente, per puro collezionismo da esteti, si potrebbe coltivare un paio di artigiani di talento, ma, prima di tutto, tale snobismo è la peggior specie di “arte da cavalletto” fine a sé stessa, e poi l’arte artigianale ha cessato di essere creativa dal momento in cui l’industria artigianale è diventata una forma arretrata di produzione. Oggi l’arte artigiana è quella del pezzo raro, necessaria per gli amatori stranieri di oggetti esotici o per gli amatori sovietici degli *unica*.

Parliamo ora della *standardizzazione* da cui sarebbe minacciata l’esistenza materiale per via della NOT dell’industria di massa con le sue norme e i suoi *standard* e che richiede quindi l’intervento, al di fuori o addirittura contro l’ingegneria, dell’arte “libera”.

Le più grandi culture che avevano organizzato il loro ambiente, le epoche dei cosiddetti “stili organici” (l’Egitto, l’Antico Oriente in generale, il periodo gotico) altro non furono che creazione di *standard* e di norme calcolate con precisione matematica (esempi lampanti: le piramidi, l’ordine dorico, il contrafforte ecc.). Ogni organizzazione è unità di metodi, il che non significa affatto “stampo” (lo stampo è metodo immobilizzato che ha perduto la sua funzione primaria) né contraddice minimamente all’esistenza concreta, infinitamente varia, delle forme della realtà. Lo stesso si potrebbe dire per l’arte, standardizzata anche nelle opere “da cavalletto” (le cosiddette “correnti”, i “metodi compositivi” ecc.).

Inoltre: gli avversari della standardizzazione si sono fatti, evidentemente, un’idea errata della sostanza della moderna NOT rispetto al progresso tecnico dell’industria.

Il panorama è il seguente: l’industria fabbrica alcuni milioni di tipi di prodotti; ammettiamo che ciascun prodotto sia standardizzato nell’insieme e che

tutti siano fatti secondo l'ultimo grido della tecnica scientifica, su progetti cioè coordinati fra di loro. Il risultato può essere uno solo: liquidazione della confusione borghese nella vita quotidiana e armonica interazione delle cose. Ma non basta: la NOT presuppone anche una standardizzazione dell'impianto, ossia la composizione del prodotto mediante una serie di parti regolate da applicare a seconda del fine (analogia: i giocattoli componibili). Si avrebbe così un'industria fino ad ora sconosciuta, che produrrebbe oggetti unitari e al tempo stesso tradizionali, dalle forme elastiche e mobili; in altre parole si avrebbe l'opposto di quanto profetizzano tetramente gli artigiani del "cavalletto": una vastissima possibilità di creatività artistica, a condizione, però, di rieducare gli artisti e farne degli "ingegneri-progettisti" che abbiano superato le esperienze impressionistico-individualiste come pure quelle dell'"abbozzo", dell'arte "applicata"; solo la classe lavoratrice, naturalmente, saprà darci tali artisti.

Aggiungete a ciò una tecnica che compia passi in avanti incessantemente e quasi mensilmente, e cioè una continua mutazione di norme e di *standard*, aggiungete uno sviluppo sempre più accelerato dei bisogni della società, e spariranno immediatamente i logori stampi d'invenzione artigiana.

Il pericolo della produzione di massa è anch'esso pura fantasia; milioni di prodotti identici (si presuppone un determinato oggetto), polverizzati fra milioni di persone e contornati da decine e centinaia di altri prodotti, non possono costituire una produzione stereotipata, tanto più che un tale produrre si forma non nello spazio, ma col tempo, il che, come abbiamo detto, viene escluso dallo sviluppo della tecnica e dei bisogni sociali. Tuttavia anche in questo caso le tendenze moderne dell'industria, con

il montaggio degli oggetti e la possibilità di usarli in modi diversi, eliminano la minaccia di standardizzare la vita (in un futuro sviluppo, beninteso, che per ora sono casi isolati).

Si deve piuttosto pensare che la NOT, in associazione con l'arte, porterà l'industria alla condizione di un apparato mobile dalle possibilità "stilistiche" superiori a qualsiasi "arte da cavalletto" (condizione preliminare, s'intende, è la collettivizzazione della produzione e il passaggio all'economia naturale in cui tecnica e consumo, legati dall'artista-progettista, non siano più divisi dall'abisso del mercato).

Dunque la NOT, ben lungi dall'essere un difetto, è un vantaggio e una vittoria per quell'arte che intende impadronirsi della produzione e, attraverso questa, della cultura materiale della società.

VII.

La terza obiezione contro l'arte produttivistica si riduce a quanto segue. Il principio della funzionalità o, cosa identica, dell'ingegnerismo puro, uccide il mondo delle cose nella loro ricezione da parte degli uomini. La "cosa" non è un semplice oggetto che deve servire, ma un elemento della cultura umana che vive con gli uomini e influenza la loro psiche; la "cosa" è un compagno dell'uomo. Occorre dunque un artista il quale, senza violare la funzionalità tecnica, renda per di più le cose "gioiose", capaci di ispirare, sature di idee.

Quest'ultima frase, letteralmente tratta dalle enunciazioni dei relativi teorici, è veramente una "frase" se riferita all'arte proletaria. Il concetto di arte proletaria presuppone il rifiuto dei metodi dell'arte borghese, ossia dell'arte "applicata". Ma essa non nega, per l'appunto, la combinazione del-

la “funzionalità” con una particolare “ispirazione” artistica, al contrario predica sempre e ovunque una analoga estetica. Tale estetica, in pratica, significa qualcosa di consueto, ingegnoso, colto, ma pur sempre... “applicato”. Dove sta, allora, la differenza fra gli *snob* borghesi e i marxisti che propagandano la cosa “gioiosa”? Poiché il voler rendere “ispirato” l’oggetto “funzionale” significa in pratica aggiungervi orpelli, rabeschi, bazzecole, senza alcun criterio oggettivo, significa restare in pieno sulle posizioni dell’estetica borghese.

Tale concezione pseudo-marxista si spiega, indubbiamente, in maniera piuttosto elementare. I suoi fautori commettono un duplice errore: incomprendimento del valore socio-ideologico della tecnica e concezione volgare di ciò che è “funzionalità” della cosa.

Qualche tempo fa è stata pubblicata sui giornali la corrispondenza di uno scrittore sovietico su una centrale elettrica costruita non ricordo dove. Lo scrittore era uno di quelli “prerivoluzionari” e non aveva quindi nulla a che fare con l’arte produttivistica. Descriveva semplicemente l’edificio, la gente che stava intorno, e le impressioni di quanto aveva visto. Parlava con entusiasmo del cemento armato come simbolo della potenza umana, della luce elettrica dello stato sovietico, di migliaia di cose tecniche, e il tutto era letteralmente intriso di *pathos*, di ideali, di sogni.

Abbiamo una gran quantità di corrispondenze simili. Né c’è da stupirsi: più l’idea tecnica è perfettamente incorporata nel materiale, più è sociale e ideologica, maggiore è l’impressione che produce, maggiore il numero di associazioni sociali ad essa connesse, poiché la tecnica è creazione dell’uomo e soltanto per l’uomo, quindi, un oggetto tecnicamente funzionale può rappresentare qualcosa di prezioso.

Per un animale la macchina è una parte della natura per noi è un organismo sociale, atto perciò a impressionare ideologicamente. Bisogna proprio vedere nella tecnica soltanto il suo lato borghese, le sue tendenze capitalistiche, antiproletarie, per esaltate il decorativismo da posizioni marxiste. Immaginatevi una locomotiva o un telefono ornati e capirete tutta l'assurdità di screditare la tecnica dal punto di vista dell'estetica.

Altro errore di questi "marxisti-applicazionisti" sta nell'ignorare volutamente la funzionalità socio-pratica dell'oggetto: l'industria borghese non se ne cura, ma essa costituisce, insieme alla funzionalità tecnica, un'unità necessaria, realizzabile solo mediante la NOT, la "progettazione artistica" degli ingegneri e l'abolizione dell'"applicazionismo".

Colore, volume, fattura, contorni lineari, rapporti spaziali nelle cose e loro materiale, sono accessibili alla creatività scientifico-artistica, e la vera realizzazione di un ambiente "gioioso", tale cioè da intensificare la vitalità e da spingerla in una direzione socialmente progressiva, sarà raggiunta solo quando la forma dell'oggetto sarà coordinata compiutamente con la sua funzione, quando la sua fabbricazione non sarà più soggetta al gusto dell'artista che intende "abbellirla", e verrà affidata a un maestro che tenga scientificamente conto di ciascun elemento dell'oggetto medesimo.

Lo stesso si può dire della diffusione dell'oggetto, dell'interazione delle sue parti, del suo uso nella vita quotidiana. La NOT nella società contemporanea è all'ordine del giorno quale forza consapevole per organizzare reciproci rapporti fra gli uomini, rapporti armonici, creatori, sani. La scienza non inaridisce, organizza. Possono pensare diversamente solo coloro per i quali la generalizzazione scientifica è norma tradizionale e non strumento di

attività, coloro per i quali la concretezza è anarchico arbitrio della singola personalità e non sviluppo della collettività, sviluppo pratico e libero da reciproci legami, in accordo con un consapevole perseguimento degli scopi.

VIII.

Il problema dell'organizzazione artistica dell'esistenza materiale è un problema di rivoluzione entro l'arte, entro la produzione e entro la vita stessa. La prima si raggiunge "ingegnerizzando" gli artisti, la seconda generalizzando l'industria, la terza impadronendosi scientificamente delle forme della vita quotidiana. La conquista completa è possibile, s'intende, nelle condizioni del socialismo, ma le fasi transitorie, i passi preparatori sono necessari fin d'ora.

L'indirizzo dell'intero processo è sufficientemente chiaro: porta all'abolizione delle forme della vita quotidiana in generale e alla loro sostituzione con forme di esistenza sociale in continua evoluzione. La vita quotidiana è l'ossatura calcificata, tradizionalmente conservatrice, della società, la quale, a causa del suo autoritarismo (feudalesimo) o individualismo (economia di scambio), non può e non sa dirigere consapevolmente le manifestazioni concrete della propria attività.

Pianificare la vita quotidiana significa abolirla; con ciò l'arte, quale creatrice di forme, dovrà svolgere uno dei ruoli principali. Per far questo occorre, tuttavia, collettivizzare e rendere scientifica tanto la creatività artistica quanto l'organizzazione dell'esistenza e l'energia tecnica che muove la società, ossia la produzione.

(1926)



UTOPIA O SCIENZA?

I teorici dell'arte produttivistica s'imbattono di continuo in obiezioni le cui radici stanno, o nell'incomprensione o addirittura nella completa ignoranza delle loro idee. Una delle più frequenti si può formulare come segue:

I produttivisti ritengono che l'arte debba fondersi con l'edificazione sociale e materiale della vita, ed esigono tale fusione immediatamente.

Poiché una reale e piena penetrazione dell'arte nella vita quotidiana è possibile unicamente in una società comunista avanzata i produttivisti non sono altro che degli utopisti.

L'utopismo dei produttivisti si manifesta tanto nel rifiuto dell'arte figurativa e ornamentale, quanto nell'approccio dogmatico all'arte edile, per esempio all'architettura: i produttivisti non tengono conto delle possibilità materiali di un'epoca di transizione né delle sue svariate necessità concrete nella vita corrente (vedi gli articoli e le recensioni di Trockij, Lunacarskij, Tugendchol'd e altri).

Procediamo per ordine.

Anzitutto parliamo della "immediata fusione" dell'arte con la produzione sociale.

Occorre sottolineare fin dall'inizio che i teorici del produttivismo, in quanto teorici, non "esigono" nulla, ma esaminano e dimostrano. E se guardiamo i corrispondenti lavori di ricerca, troviamo che:

1) i teorici del produttivismo affermano che l'arte produttivistica è possibile solo come arte di un proletariato economicamente vincitore, come arte di una produzione collettivizzata, come arte il cui sviluppo su vasta scala è pensabile in un futuro relativamente lontano;

2) essi hanno, per primi, stabilito quello stretto e necessario legame fra la realizzazione dell'arte produttivistica e la edificazione comunista, legame che non era molto chiaro, ancora poco tempo fa, alla maggior parte dei marxisti, ivi compresi gli odierni critici. Questi ultimi hanno visto solo adesso, sotto l'indubbia influenza dei produttivisti, che l'arte socialista sarà un'arte produttivistica, ma invece di esser grati per tale preziosa scoperta scientifica tentano di sfruttarla in una lotta contro gli inventori stessi.

In che cosa sta dunque la differenza fra i creatori della teoria dell'arte produttivistica e i suoi seguaci "critici" (revisionisti)?

I produttivisti ritengono che, nonostante sia ancora lontana la *piena* attuazione della loro prognosi, si debba cominciare a realizzare *parzialmente* fin da oggi i compiti dell'arte produttivistica; che, come l'assetto socialista, l'arte di questo assetto sarà introdotta gradualmente, nel corso di decenni, con un'incessante accumulazione di esperienza, nella lotta di classe contro le forme dell'arte borghese; che evitare di agire in modo rivoluzionario nel campo dell'arte col pretesto della "lontananza" significa dare un mascherato appoggio all'arte borghese, significa cioè opportunismo, menscevismo estetico, revisionismo; che la trasformazione delle nostre scuole d'arte in politecnici, l'impostazione di lavori sperimentali in stabilimenti modello e l'invenzione di forme *standard* destinate alla vita ma-

teriale quotidiana, almeno nell'ambito della produzione di mobili, di abbigliamento ecc., sarebbero vantaggiose non solo economicamente, ma anche ideologicamente già per il solo fatto che inferirebbero un colpo alla depravazione "applicazionista" che fiorisce nell'arte proletaria (vedi l'equipaggiamento dell'Armata Rossa, le attrezzature dell'Esposizione dell'Agricoltura ecc.).

Non basta. Nel prossimo decennio, per lo meno, l'industria della Russia sovietica si dovrà contentare dell'arte "applicata", unico metodo per il quale sono stati adattati tecnicamente ed economicamente la maggior parte dei nostri stabilimenti. Ci si domanda: possibile sia indifferente per noi quali forme estetiche copriranno la struttura materiale delle cose? Possibile sia indifferente per noi quale estetica propaganderanno gli oggetti di uso comune nella vita operaia? Non abbiamo forse il dovere di valerci perfino dell'arte "applicata" pur di inferire un colpo alla vecchia estetica dei rabschi, dei fiorellini ecc.?

Ci si domanda ancora: valersene è forse possibile senza possedere un'estetica propria, quella dell'utilitarismo socio-tecnico presentato non in disquisizioni astratte, bensì concretamente, in un'attuazione sia pure sperimentale, sia pure parziale?

La questione sta dunque così: o coltivare un'arte borghese, reazionaria, che riporta indietro, o, nel limite delle possibilità, costruire un'arte propria, che trasformi il modo di vivere di pari passo con l'edificazione sociale; o stare a braccia incrociate, sospirare sul futuro e aspettarlo, affondare nel pantano dell'estetica piccolo-borghese, o prender questa a pugni e costruire forme nuove, partendo dai compiti di un proletariato creatore. I teorici del produttivismo preferiscono la seconda soluzione.

Parliamo adesso dell'arte figurativa.

Si dice che i produttivisti non vedono altro che le forme astratte del costruttivismo, e che, secondo il loro punto di vista, l'arte figurativa deve essere rifiutata dal proletariato.

Cominciamo ancora una volta dal principio: nessuno ha mai detto nulla di simile. L'equivoco sta nel fatto seguente: i critici che vivono delle tradizioni dell'arte borghese hanno scambiato la lotta implacabile dei produttivisti contro l'"arte da cavalletto", ossia contro la forma borghese dell'arte figurativa, una forma contemplativa fine a sé stessa, per lotta contro l'arte figurativa in generale. Invece i produttivisti non solo non hanno mai lottato contro l'arte figurativa, non solo non hanno mai rifiutato, di conseguenza, le fasi "transitorie" dell'arte proletaria, ma al contrario hanno proposto una serie di forme artistiche di tipo figurativo che, secondo loro, dovrebbero essere coltivate con particolare insistenza in un'epoca di dittatura del proletariato. Rifiutando decisamente l'"arte da cavalletto" da camera e da museo, essi lottano per il manifesto, l'illustrazione, la reclame, il foto e cinemontaggio, ossia per quei generi di arte figurativa *utilitaria* che siano di massa, eseguibili con i mezzi della tecnica meccanica e strettamente connessi con la vita materiale degli operai industriali urbani. È in tale senso che i produttivisti sono favorevoli all'arte "applicata".

I produttivisti non sono mai stati dei dogmatici. Se l'"arte da cavalletto" si potesse sfruttare come forma di arte proletaria essi non protesterebbero. Tuttavia la pittura "da cavalletto", che insegna ad ammirare passivamente un'illusione e a sfuggire la realtà, proprio per questo è incapace di essere un'arma di lotta nelle mani del proletariato. Non ne consegue certo che il proletariato debba rompere con ogni si-

stema di raffigurazione in arte, come si sono sognati di dire i critici, per i quali non esiste arte figurativa all'infuori di quella "da cavalletto". Secondo le loro vedute il manifesto ecc. sono forme inferiori di creatività, "indegne" di una grande classe. Secondo le vedute dei produttivisti tutto sta nella qualificazione, nel sapere e volere immettere il massimo di inventiva creatrice nella causa che tra le mani della borghesia languiva nei retrocortili estetici.

Formulo: il problema della creatività artistica figurativa di transizione del proletariato è un problema di arte propagandistica, non soltanto per i temi ma anche per i procedimenti di impostazione materiale.

Ciò che ho detto dimostra con sufficiente evidenza quanto siano lontani da qualsiasi utopismo i produttivisti. Per maggior persuasione mi soffermerò tuttavia sul rimprovero rivolto al LEF da Trockij, rimprovero che si riduce all'accusarlo di non tener conto dei bisogni dell'odierna edificazione sovietica.

In che cosa vede Trockij questo presunto distacco dei produttivisti dai compiti correnti del giorno d'oggi?

Nella loro lotta diretta e austera per uno "stile" industriale, nel loro rivoluzionario rifiuto di tutto quanto sia extra-industriale.

Ancora una volta un penoso equivoco. Sì, il LEF è un convinto e coerente "industrialista" in arte. Tale è il suo programma "massimo". Ma soltanto grazie ad esso può impostare il proprio programma "minimo", la sua tattica d'oggi.

"Bisogna sapere dove e come andare, – dice il LEF – bisogna avere un proprio ferreo corso in arte, proprio come in politica e in economia, altrimenti si perde la strada". Ciò non significa che si possa raggiungere subito, saltando tutte le tappe in-

termedie, la posta finale. Questo avverrà nel futuro. Ma il futuro è un oggi iniziato. Nel caso contrario sarebbe l'accettazione di tutto e di tutti, sarebbe un eclettismo senza principi e, come risultato, una sottomissione all'estetica dominante, ossia a quella della borghesia.

Quanto siano dannose per i nostri compagni la faciloneria e l'accettazione di ogni cosa, risulta dall'esempio seguente.

Il movimento produttivistico ha investito tutti i campi dell'arte, ivi compreso il teatro. Pare non ci sia più nessuno, oggi, che non sia d'accordo con il LEF per quel che riguarda la fusione del teatro con la vita in una società socialista. È d'accordo, e per di più in modo particolarmente caloroso, anche Trockij. Ma quale deformazione abbia subito l'idea del LEF nell'esposizione di Trockij, lo si può vedere dalle seguenti significative righe del regista N. Evreinov:

... Sono infinitamente grato a Lev Davydovič Trockij, e con me lo sono tutti coloro che (volontariamente o involontariamente) la pensano nello stesso modo, per il sostegno particolarmente prezioso dato alla nostra idea della teatralizzazione della vita nei suoi ultimi lavori di critica letteraria. Parlando della nuova teatralità statale e notando che le argomentazioni teoriche in favore di nuove forme di vita agiscono unicamente sulla mente, mentre il rito teatrale agisce sul sentimento e l'immaginazione e il suo influsso è quindi assai più vasto, il compagno L. Trockij ritiene giustamente e predice correttamente che la creazione di nuove forme d'esistenza e di una nuova teatralità si svilupperà insieme alla diffusione dell'alfabetismo e all'aumento della sicurezza materiale. Abbiamo tutte le ragioni per seguire con la massima attenzione tale processo, afferma L. Trockij (vedi il suo articolo *Famiglia e società* in "Petrogradskaia Pravda", n. 156). Non si può neppure parlare, beninteso, di qualche in-

tervento coercitivo dall'alto – spiega ancora – ossia di una burocratizzazione delle nuove manifestazioni della quotidianità. Solamente la creatività collettiva delle più larghe cerchie della popolazione, attirando la fantasia artistica e l'immaginazione creatrice, potrà portarci gradualmente, nel corso di anni e decenni, sulla via di nuove forme di vita, spiritualizzate, nobilitate e penetrate di tetralità collettiva (“Žizn' iskusstva”, Pietrogrado, 1923, n. 38).

Nello stesso articolo N. Evreinov dichiara che il LEF avrebbe preso da lui, Evreinov, la teoria della “teatralizzazione” della vita.

Ripetiamo ancora una volta: se tale dichiarazione è verissima per quanto riguarda Trockij, non lo è minimamente per quel che concerne il LEF. Di nuovo un equivoco cardinale, perdonabile per un regista ed esteta ma imperdonabile per un Trockij.

Di che si tratta? Il problema della futura fusione dell'arte, e in particolare del teatro, con la vita è stato posto per la prima volta non da Evreinov, non dal LEF, non da Trockij. Il problema risale a diverse decine di anni fa. In vari tempi, da vari gruppi socio-ideologici, il problema dell'arte come creazione di vita è stato inteso diversamente. Dopo le dichiarazioni del LEF si sono notate due vedute diametralmente opposte.

La prima: quei procedimenti e quelle forme di creazione che si hanno sul palcoscenico debbono essere introdotti nella vita, la vita deve essere “teatralizzata”. Tale è il concetto di Evreinov, il concetto di chi intende “estetizzare” la vita, il concetto di un artista “puro”, di un regista che vuole sottomettere la realtà agli artifici della propria ristretta specializzazione, che vuole introdurre nella vita la cosiddetta “bellezza”.

La seconda: bisogna riformare il teatro, espellerne il formalismo estetico, sulla base di una scienza

e una tecnica comune sociale, extra-estetica (cultura fisica, psicotecnica ecc.). Soltanto maestri cresciuti in questo nuovo teatro “vivificato” potranno dare, invece di una “teatralizzazione” della vita quotidiana, una forma rigidamente utilitaria e taylorizzata all’esistenza.

“Trasformare” l’esistenza quotidiana, ecco cosa vuole Evreinov.

Costruire l’esistenza razionalmente, ecco cosa cerca il LEF.

Il LEF è contrario, non favorevole alla “teatralizzazione” della vita.

Il LEF esige metodi di produzione, una coscienza produttivistica, una visione del mondo produttivistica, un approccio produttivistico, a tutte le sfere dell’arte, senza esclusione alcuna. Non vuole sacralizzare resistenza industriale-collettiva con le “bellezze” di un teatro “da cavalletto”, ma vuole sottomettere il teatro, fino in fondo, ai metodi e ai compiti costruttivi di un’esistenza industriale collettivizzata. Appunto per questo gli artisti del LEF possono essere i pratici della vita odierna e conservare il loro programma massimale, appunto per questo coloro che rifiutano questo programma non sono in grado di dare nulla fuorché l’idea della teatralizzazione della vita, idea fritta e rifritta, veramente utopica questa e quindi utopica con segno reazionario. Costoro non sono capaci di trovare, di vedere, di percepire l’estetico nella realtà – la vita appare loro qualcosa di insoddisfacente, che richiede così una reintegrazione. Vogliono prendere a prestito la loro estetica da un’arte che sta fuori della vita, che si contrappone alla realtà e ne è isolata. È ovvio che tale aspirazione non si potrà mai conciliare con i compiti della costruzione proletaria, una costruzione appunto che cerca in sé stessa la “bellezza”, la cerca nelle forme

della propria esistenza che si sviluppa e si organizza in piena consapevolezza.

La morale:

Non si può parlare di arte rivoluzionaria senza un preciso programma massimale. Non ci si può accontentare, come marxisti, di conoscere bene Marx ma di barcamenarsi per l'istante fra le correnti artistiche del presente.

La crescita spontanea dello sviluppo sociale è contro gli interessi della classe operaia, anche nel caso di una pretesa “materia superiore” come l’arte. La classe operaia si costruirà la sua arte sulla base di previsioni scientifiche e di una prassi consapevole e pianificatrice, esattamente come avviene per la politica e l’economia. La teoria dell’arte produttivistica dà alla classe operaia la possibilità di passare, anche in questo campo, dalla utopia alla scienza.

(1924)



RISPOSTA AL COMPAGNO KACMAN

Il segretario dell'Associazione degli artisti della Russia rivoluzionaria (ACHRR), compagno Kacman, all'apertura del dibattito sulle organizzazioni degli artisti da noi rappresentati, ha esposto due tesi:

1) la cosiddetta "sinistra", pur avendo tutte le possibilità offerte dallo stato, finora non ha fatto nulla;

2) l'Associazione con "cavalletto e pennello" ha conquistato tutto o poco ci manca.

"Vogliate rispondere a questo", ha proposto il compagno Kacman.

Pur non considerando sostanziale il "problema" dell'Associazione ma supponendo tuttavia che i suoi membri siano capaci di ottenebrare il cervello di molti, moltissimi operai, sono d'accordo che sia opportuno discutere a fondo di coloro che falsano l'arte proletaria, o almeno la via che porta ad essa, mediante una misera scopiazzatura dell'arte borghese, godendo con ciò di un certo successo.

Comincio dalla critica rivolta alla "sinistra", la quale, secondo Kacman, finora non avrebbe fatto nulla.

A questo proposito dobbiamo anzitutto mettere in evidenza due grossi errori commessi dall'autore. Egli parla di futuristi, suprematisti, cubisti, cézannisti; ciò significa in primo luogo ammettere soltanto i cosiddetti 1 pittori "spaziali", e in secondo luogo annovera-



re fra gli artisti di “sinistra” chiunque sia andato oltre l'impressionismo da salotto (il che testimonia quanto sia artista “d'avanguardia” il compagno Kacman: secondo lui, cézannisti, cubisti e suprematisti sono “di sinistra”; così è stato, forse, nel 1913 o 1914).

Il movimento di “sinistra” è un fenomeno ben preciso, e cioè “agitproduttivismo” in arte, il quale collega la realizzazione dei propri fini con l'industrialismo e la collettivizzazione dei rapporti di produzione; una delle ramificazioni più valide dell'arte proletaria è quella “agitproduttivistica”¹.

Tuttavia i produttivisti disponevano delle possibilità offerte dallo stato proprio quando, in effetti, era impossibile fare qualcosa in fatto di produzione o di “agitproduzione”. Quindi le massime conquiste dei produttivisti, nel senso di aver reso un servizio al consumatore, si sono avute in letteratura, in teatro, nel cinema I (ossia là dove era minima l'esigenza di attrezzature tecniche) e nell'architettura (dove era stato liberato il campo per costruire).

Quali sono stati i risultati?

In letteratura: decisamente tutta la poesia, per poco buona che sia, o proviene dai produttivisti o è sotto la loro influenza; ugualmente la prosa, che non è priva di talenti, si evolve (in ritardo) nella stessa direzione (Majakovskij, Aseev, Tret'jakov, Kručënych, Pasternak, Tichonov, Bezymenskij, Žarov, Babel', Erenburg, Sel'vinskij, Artem Veselyj e altri).

In teatro: non una conquista del teatro, che dall'Ottobre in poi ha fatto passi da gigante, è venuta dalla “destra”; sotto l'influsso della “sinistra” (Mejerchol'd, Èjzenštejn, Forreger, Radlov, Žemčuznyj, i giornali parlanti) hanno vacillato anche gli accademici.

1 Come ho dovuto dimostrare più d'una volta, la vittoria dell'arte produttivistica è possibile unicamente come vittoria dell'arte proletaria (nel significato sociale della parola).



Nel cinema: credo oramai inconfutabile il fatto che l'agitfilm è stato creato dal produttivista Èjzenštejn, e la cinecronaca dal produttivista Petrov; anzi, un cinema della "destra" quasi non esiste.

In architettura: i progetti e l'attività dei Vesnin, Ladovskij, Ginzburg e altri, eliminano ogni anno di più le stilizzazioni della "destra", la vittoria dei produttivisti è evidente.

Nelle arti "spaziali" i produttivisti hanno dovuto fare i conti con l'arretratezza dell'industria e con la debolezza finanziaria dello stato. Eppure si è avuta una qualche conquista là dove era richiesta una minore attrezzatura: nel manifesto (i manifesti dell'Agenzia Telegrafica Russa), nel fotomontaggio, nelle strutture del palcoscenico (Popova, Stenberg, Šestakov e altri) nella poligrafia (Lavinskij, Rodčenko e altri), in cui è stato creato tutto uno *stile* di montaggio, stile nel quale, sia detto per inciso, è stampato anche l'articolo del compagno Kacman².

E tutto ciò avviene in condizioni di: 1) accanita persecuzione degli scopi artistici della "sinistra", alla quale ci si era rivolti per necessità, dato che la "destra" sabotava la rivoluzione, 2) la più completa incomprendimento non soltanto dei produttivisti, ma anche dei cubisti di Kacman. Non c'è davvero da parlare di sostegno!

Come si spiega il successo dell'Associazione degli Artisti della Russia rivoluzionaria?

Si spiega con quanto segue:

1) il tradizionale, pluriennale e saldamente impiantato sistema dei loro metodi (il cosiddetto "realismo", che esiste dal XIV secolo);

2) Da quanto ho detto non consegue che quello che è stato fatto dalla sinistra sia veramente "proletario"; si tratta di una preparazione all'arte proletaria.

2) la primitività della loro tecnica (insistenza sulla biografia ecc.);

3) la riduzione del realismo alla sua forma più bassa, il “naturalismo”;

4) l'appoggio, non formale ma ideologico-organizzativo, dato dalle organizzazioni statali e sindacali, che si distinguono, come conseguenza dell'educazione precedentemente avuta, per un profondo conservatorismo estetico;

5) la riduzione al minimo degli “strumenti e mezzi di produzione” (quello che Kacman considera un merito, “cavalletto e pennello”, è il motivo della diffusione dei circoli dell'Associazione e delle loro opere: prendi il pennello e dipingi, cosa ci può essere di più semplice!);

6) il largo sviluppo della NEP, cioè dei rapporti di mercato e, nella sfera dei consumi, dei rapporti individuali-domestici, e di conseguenza delle tendenze corrispondenti (quadretti nelle case, musei, esposizioni, ecc.);

7) l'impossibilità nel prossimo futuro di organizzare in modo pianificato la cultura materiale della società, ossia di lasciar posto ai produttivisti, non come progettisti ma come costruttori, mentre la necessità di farlo è evidente per chiunque;

8) l'assenza di una fotografia compositiva a colori e di una analoga cinematografia, cosa che renderebbe inutile, assurdo e artigianalmente arretrato il “rispecchiamento” della vita dei popoli dell'URSS o qualcosa di simile;

9) l'arretratezza culturale della vecchia Russia, non ancora superata; in qualunque stato dell'Europa occidentale, con qualsiasi rivoluzione, all'epoca nostra sarebbero impensabili organizzazioni sul genere dell'Associazione degli artisti della Russia rivoluzionaria.



I membri dell'Associazione possono essere capiti non perché abbiano resa "comprensibile" l'arte, ma perché sono ritornati alle consuete forme di una volta.

(1926)





MASCHERATA “RIVOLUZIONARIA”

Si sta organizzando un'altra società ancora di artisti “rivoluzionari”: l'*Associazione del teatro rivoluzionario*. Dopo l'ARK, Associazione dei compositori rivoluzionari e l'ACHRR, Associazione degli artisti della Russia rivoluzionaria, ecco l'ART.

Il fatto notevole in tutte queste associazioni è che esse sono apparse e sono state create allorché la vittoria della rivoluzione era già decisa, la situazione stabilizzata, e tutta l'*intelligencija* borghese, pre e postrivoluzionaria, era uscita dalle tane e, mettendosi al posto d'onore tra i ranghi dei cosiddetti “compagni di strada”, si era impadronita del mercato artistico sotto la protezione di insegne ligie ai soviet. Il fatto notevole in queste associazioni è che il loro fine principale non sta nella distruzione del passato e nella creazione del futuro (cronologicamente questo è durato fino al 1923 almeno), ma nel rafforzamento del presente, ossia nell'affermazione di sé stesse come forza estetica dominante.

È notevole inoltre che queste associazioni evitino con cura tanto i programmi formali quanto i programmi di classe.

Ciò non stupisce. Tutte le suddette associazioni, come anche tutte quelle che si potranno formare in seguito, sono l'unione di vari strati dell'*intelligencija* borghese e piccolo-borghese, postisi sulla piattaforma sovietica e desiderosi anzitutto di rafforzare la propria posizione come produttori. D'altra parte la

produzione di questa *intelligencija* si è andata definendo, tanto formalmente che socialmente, ancor prima della rivoluzione; perciò lo scopo delle suddette associazioni non si estende oltre un adattamento della precedente produzione alle esigenze tematiche del tempo. Onde il termine vago e universale di “arte rivoluzionaria”.

Non è difficile scoprirne il senso borghese. “Rivoluzionario” significa: in primo luogo, addirittura non popolare; in secondo luogo, non di sinistra, in terzo luogo, non proletario. Inoltre, per artisti “rivoluzionari” s’intendono i professionisti, da quelli esteticamente reazionari a quelli sinistrorsi, i quali “magari sono per la rivoluzione”, ossia quelli che vorrebbero possedere e dirigere da sé l’arte nell’Unione Sovietica.

La maggioranza dei membri di simili associazioni sono indubbiamente in buona fede, ma altrettanto indubbiamente essi vedono nelle associazioni un’arma di lotta per il predominio sul mercato. Quindi si distaccano con cura dalla coerente sinistra con la sua impopolare intransigenza; quindi respingono tacitamente l’arte proletaria, in cui non sarebbe loro assicurato un posto degno. Le associazioni “rivoluzionarie” rappresentano il consolidamento dell’arte borghese sotto la maschera di etichette vaghe, che non significano nulla. Tanto più fa stizza vedervi molti lavoratori marxisti, che si sono lasciati fuorviare sulla strada dell’elettismo su una posizione estranea alla classe e all’estetica.

L’arte è rivoluzionaria in due casi: 1) quando lo è all’interno dell’arte stessa, 2) quando, senza ancora aver raggiunto il primo stadio, viene creata dalla classe rivoluzionaria, che sceglie fra i propri ranghi gli operatori professionali delle arti, i quali per la loro appartenenza alla classe proletaria giungeranno in-

vitabilmente al rivolgimento interno all'arte. In qualsiasi altro, caso la “rivoluzionarietà” non è che una maschera protettiva per camuffare un movimento conservatore.

Il fatto che le “associazioni rivoluzionarie” si moltiplichino e sembrino aver successo, dimostra l'im maturità dell'arte proletaria e la degradazione di quella di sinistra (indietreggiamento su posizioni formali riconosciute). Ma al tempo stesso queste associazioni minacciano ovviamente di sostituire ed eliminare il movimento artistico proletario insieme alla sua idea principale: l'arte dei lavoratori come opera delle loro stesse mani. Ecco perché allo slogan del “teatro rivoluzionario” bisogna rispondere con una lotta tenace per una “associazione del teatro proletario” e con lo smascheramento degli scopi obiettivi che stanno alla base dei vari ARK, ACHRR, ART e compagnia bella.

Caveant consules!

(1925)



I DEMOCRATIZZATORI

Il problema della cosiddetta arte “popolare” può essere impostato in due modi. In primo luogo si può parlare di una democratizzazione dell’arte, ossia di una diffusione delle forme già esistenti fra i ceti lavoratori della popolazione: di ciò appunto parla l’autore del libretto *L’arte al popolo* (Pietrogrado, 1917). In secondo luogo si può porre la questione della rivoluzione in arte, ossia di una trasformazione delle stesse forme artistiche che corrisponda ai compiti vitali dei lavoratori; in quest’ultimo caso si tratterà non di arte “per il popolo”, ma di arte “del popolo” (metto internazionalmente tra virgolette questa espressione dei populisti). Infine si può esigere l’uno e l’altro.

Per quel che riguarda l’opuscolo che stiamo esaminando, esso trascura completamente il problema del rivoluzionamento artistico e, mettendosi su una posizione borghese-filantropica, si limita ad offrire agli operai pubblicazioni prelibate di un’arte “eterna” (leggi: borghese). Questa posizione superficiale e opportunistica non può non portare a risultati estremamente dannosi e anzitutto a un camuffamento dell’essenza della questione, la quale consiste nel fatto che un’arte unica non esiste, che anche nell’arte si svolge, sull’arena storica, una grandiosa lotta di classe, e che perciò l’agitazione fra la nuova umanità per la vecchia arte, cioè per l’arte della borghesia, è un atto non rivoluzionario,

ma controrivoluzionario. Inoltre è ora di smetterla di parlare del “popolo”. Purtroppo l'autore dell'opuscolo non è il solo colpevole di tale confusione di concetti; ricordiamo, se non altro, l'epopea del cosiddetto teatro “contadino-operaio”. Il pensiero marxista, soprattutto ai giorni nostri, deve affinare la propria analisi classista: si deve porre il problema non del popolo, ma del proletariato, non dell'arte popolare, ma dell'arte proletaria, mantenendo la purezza dell'ideologia di classe e delle forme di classe della creatività. La marea piccolo-borghese è ancora troppo forte perché la classe lavoratrice possa permettersi una qualche concessione nell'ambito degli strumenti organizzativi del suo agire storico.

In questo senso l'opuscolo di A. Kovrov, che elude un'impostazione diretta del problema, non solo manca di chiarezza e di precisione, ma rappresenta un'opera da piccolo-borghese dilettante e quindi profondamente nociva.

Lasciando da parte i tronfi truismi dell'autore sull'arte universale, posso rilevare solo alcune notizie, peraltro brevissime, che egli dà sull'organizzazione delle stagioni teatrali operaie in Germania (il cosiddetto “Liberato teatro popolare”), la cui attività si riduceva alla popolarizzazione dei massimi drammaturghi borghesi. È interessante notare come già allora si delineassero negli ambienti operai due punti di vista: quello opportunistico (l'“arte eterna”) e quello di classe (l'arte come strumento di autoorganizzazione della classe). Peraltro, come dice anche Kovrov, le due correnti hanno finito con l'unirsi, ed è naturale; la seconda corrente, più rivoluzionaria, interpretava, ciononostante, il ruolo di classe dell'arte in modo puramente tematico, per cui il problema di un'arte nuova veniva completa-

mente eliminato. Solo adesso, che è stata alzata la bandiera dei nuovi metodi e delle nuove forme, la lotta per un'arte proletaria si è posta sulla strada di una genuina rivoluzione artistica.

(1921)



RISPECCHIARE, IMITARE O EDIFICARE?

Nella buona società marxista si usa, come regola di buona creanza, considerare il teatro un “rispecchiamento” della vita. E poiché il teatro proletario è il teatro di una classe che pensa in maniera marxista, e il marxismo rivela il genuino contenuto della vita, il teatro proletario rispecchia in modo veritiero, giusto e preciso la realtà, ossia il teatro proletario è un teatro realistico.

Si argomenta anche altrimenti, ma non è forse la stessa cosa per il morto essere stato ammazzato con Fascia o con la zappa?

Realismo, dunque. Ma realismo in teatro significa vita di tutti i giorni. Perché? In che cosa consiste il suo significato sociale? Nel far conoscere al proletariato, insegnano i nostri compagni di ideologia, la realtà concreta, nel ruolo conoscitivo dell'arte. Ma ai tempi nostri ogni conoscenza organizzata ha un senso solo quando è esattamente, obiettivamente e strettamente scientifica. Nel caso contrario appellarsi al significato conoscitivo del teatro è non solo vano, ma addirittura nocivo e provocatorio: non si può ingannare lo spettatore, spacciando per vero l'artificiale. Infatti il teatro, per la natura stessa della sua creatività convenzionale, è organicamente incapace di figurazione obiettiva. Se un operaio volesse studiare costumi e forme di vita, il marxista genuino lo manderebbe in un museo etnografico, negli archivi di memorialistica, gli consiglierebbe di valersi del-

la fotografia e della cinematografia, strumenti conoscitivi di alta tecnica e di incondizionata precisione. Ci trovino infine quel bislacco che frequenti i teatri per studiare costumi e usanze; in verità sarebbe il caso di metter lui in un museo perché fosse oggetto di studio.

Si cercano altre scappatoie. Si dice: e come la mettiamo con la creazione di tipi, di figure, di generalizzazioni?

Ma il realismo non ha avuto mai e in nessun luogo patente per una tale creatività. Al contrario, questa è inceppata, nel teatro realistico, dalle esigenze della “verità della vita” che uccide la fantasia e riduce il creatore attivo e libero all’impotenza.

Fino a quando la *pièce* non morrà, fino a quando il teatro sarà letterario, fino a quando dovrà essere usato tal quale è per la lotta di classe, fino a quel momento si può e si deve parlare delle sue possibilità “figurative”. Ma parlarne dal punto di vista degli interessi proletari significa porsi il problema della tendenza.

La classe lavoratrice non ha da temere i propri scopi, coprendosi pudicamente con la foglia di fico della “verosimiglianza”. Una tendenza vivida, audace e sincera finirà per trionfare, perché è necessario mettere in azione tutti i mezzi, tutte le molle del meccanismo teatrale se esso è davvero un generatore di energia agitatrice. Non mostrare, non divertire lo spettatore con scenette tratte dalla vita o con panorami, non distrarlo con rappresentazioni spettacolari, ma dimostrare e convincere, propagandare attivamente, intenzionalmente e consapevolmente. Tutto quanto permette la tecnica scenica, tutte le sue possibilità espressive e costruttive, devono essere messe in moto senza lasciarsi limitare da qualsiasi costrizione esterna (il “deve assomigliare” da bottegai), badando unicamente al compito dell’impatto

rivoluzionario. Agire diversamente significa derubare sé stessi, seguire ciecamente un modello consacrato e sottomettersi a una forma stabilita, “accettata da tutti”. Ma la classe lavoratrice è chiamata a distruggere gli idoli, ad abbattere le autorità, a fare i conti unicamente con gli scopi pratici della propria missione storica. Se per raggiungere tali scopi occorre bollare la borghesia, deriderne il genere di vita, l’attività, i progetti, o occorre, al contrario, eroizzare il movimento operaio, che venga messo in opera tutto il potere dei materiali teatrali in una vigorosa dinamica delle forme.

Tuttavia questa non è una via d’uscita. Nessuna agitazione potrà ricreare le forme teatrali al punto che si possa parlare di un nuovo teatro.

Dobbiamo qui, una volta per tutte, strappare la maschera agli opportunisti teatrali, a coloro che dicono: siamo rivoluzionari anche noi.

È ora di dire chiaramente e direttamente: valersi del palcoscenico per illustrare le idee proletarie assomiglia alla creazione di un teatro proletario quanto una prostituta assomiglia a una donna amata. La rivoluzione delle idee non è ancora una rivoluzione del teatro ed occorre anche quest’ultima perché l’arena del teatro operaio diventi la vera arena del proletariato. Non si tratta qui di forma o di contenuto, si capisce. Si tratta del fatto che il teatro è creatività di tipo speciale, che nulla ha a che fare con le “idee”. E se ciò nondimeno il teatro si occupa di queste, è perché le idee entrano a farne parte come materiale. Ecco perché non ha senso dire che l’ideologia o la volontà proletaria determineranno le tendenze del nuovo teatro.

L’arte è creazione di forme che agiscono senza mediazione. Ogni forma è peraltro determinata da quattro fattori:

- 1) il materiale;
- 2) le condizioni di ricezione;
- 3) il compito organico;
- 4) i processi di produzione (conferimento della forma).

Tutt'è quattro questi fattori funzionano per intero e senza alcuna mediazione come fenomeni sociali, ossia ogni forma *come tale*, indipendentemente, è un fenomeno sociale e quindi, nelle nostre condizioni, un fenomeno di classe. Determinare una forma mediante l'ideologia, eliminando l'essere materiale, è come cucire un abito partendo dal solo nudo desiderio di vestirsi.

Passo al teatro. Il teatro è organizzazione dell'azione; lo è in sostanza qualunque teatro, che ne sia o no consapevole.

Che cosa significa costruire un teatro proletario? Significa creare un teatro le cui forme di azione corrispondano ai compiti del proletariato, comunque questi cambino, comunque vari essi siano. Significa costruire un teatro socialmente funzionale, che si evolva, e si evolva *consapevolmente* – lo sottolineo – di pari passo con la vita. Significa partire non da forme bell'è pronte, ma da compiti consapevoli. Significa costruire, per ogni compito, una nuova forma a sé stante.

E non basta: il teatro proletario deve finirla con il distacco dalla vita, con l'isolamento da esteta, dietro qualunque quinta rivoluzionaria esso si nasconde. Il teatro proletario non può non diventare strumento di una ri-creazione del modo di vivere. Di conseguenza le forme di azione di un tale teatro partiranno inevitabilmente dalle esigenze di una costruttività materiale, poiché quanto non è costruttivo non è vitale.

Ma costruire si può solo conoscendo i materiali e partendo da questi.

Quindi la formula del teatro proletario suona così: *è il conferimento di una forma costruttiva alla reale dinamica dei materiali secondo un compito ogni volta rinnovato.*

Le conseguenze di tale formula sono le seguenti:

I. Poiché un teatro realisticamente figurativo (il Teatro “Malyj”, il Teatro d’Arte a Mosca ecc.) ripete, estetizza e quindi consacra quanto esiste, poiché la forma della sua azione viene determinata dall’assomiglianza a quanto è già stato creato (leggi: alla vita), questo teatro sarà in fin dei conti buttato nell’immondezzaio della storia dalla classe lavoratrice.

II. Poiché il teatro stilizzante (il teatro “Kamernyj” ad esempio) parte da canoni estetici bell’e fatti, esso sarà rifiutato, anche se diventasse audace fino a rappresentare soggetti contemporanei.

III. La distruzione delle catene letterarie, che inceppano i materiali teatrali e ne limitano l’efficienza, è inevitabile per un teatro costruttivo, e quindi va eliminato il repertorio.

IV. Autonomia dei materiali: l’amnistia alle cose e alle persone, la liberazione dell’azione, tutto questo esige la morte del soggetto chiuso in sé, carceriere della libertà teatrale.

V. Soltanto a partire da quel momento si potrà iniziare l’edificazione. Senza la schiavitù degli stampi scenici, senza le limitazioni di ciò che è riconosciuto essere “teatrale”, sul solido fondamento della sperimentazione scientifica eseguita sul materiale del teatro, cioè l’uomo che agisce nel mondo delle cose.

VI. Soltanto da quel momento la forma sarà determinata dalla conoscenza del materiale e dai compiti dell’edificazione. Soltanto allora il teatro proletario saprà diventare un laboratorio sperimentale, cooperante con la prassi sociale.

VII. Il nuovo teatro non si acosterà al materiale, messo a nudo dall'analisi, come a un fenomeno estetico ("bellezza"), il nuovo teatro riceverà il materiale nel suo ruolo reale, vitale, pratico, e l'uomo sarà per esso non attore ma persona qualificata, assi a tavole saranno non decorazione ma legno lavorato, la luce sarà non effetto scenico ma illuminazione, e così via.

VIII. E che fare del teatro a soggetto, "figurativo"? Se ne può fare a meno? Certamente no. È una questione che va posta a parte. È una questione di rivoluzione del soggetto teatrale. Tuttavia anche qui bisogna tener presente l'essenziale: fino a quando non sarà creato un teatro della NOT la schiavitù delle forme è inevitabile sul palcoscenico, anche se questo viene calcato da suole proletarie.

(1922)

IL TEATRO COME PRODUZIONE

1. IL TEATRO DELLA BORGHESIA

L'arte della borghesia, in tutti i suoi settori, è isolata dalla vita e racchiusa in forme a sé stanti, fini a sé stesse, “da cavalletto”.

Esistendo come contrappeso alla “deforme” realtà, anarchicamente frantumata, queste forme incarnano gli ideali di “bellezza” della società borghese. L'estetica non solo è una caratteristica, ma una condizione necessaria di qualunque opera da cavalletto. Le forme di quest'ultima vengono definite non dai compiti generali della vita o dai suoi metodi, ma da specifici procedimenti di una creatività professionale. L'arte da cavalletto è sempre arte “pura” anche quando è farcita di “motivi civici”.

Quale compito adempie l'arte da cavalletto? Essa raffigura, realmente o convenzionalmente, la vita.

Quale scopo sociale viene raggiunto da un tale “figurativismo”? Una reintegrazione della realtà disarmonica, ossia disorganizzata. In altre parole: l'artista opera fuori della vita, poiché non può trasfigurare creativamente la vita stessa; un tale artista serve unicamente a chi non può e non vuole costruire consapevolmente su scala *sociale*.

Tutto ciò vale interamente e fino in fondo per il teatro borghese e quindi per il teatro contemporaneo.

Il teatro “da cavalletto” è un edificio di dimensioni ridotte, “da camera”, con un palcosce-

nico, a cui si arriva dalla vita, dalla quotidianità, per “godere” una illusione di vita, un’illusione di quotidianità.

Per un periodo di tempo si era creduto possibile collettivizzare il teatro trasferendo l’azione nella platea. Si era dimenticato che nessun trasferimento di forme estetiche dal palcoscenico al pubblico avrebbe salvato la forma, ma al contrario avrebbe corrotto il pubblico; il teatro da palcoscenico è un teatro di attori estetizzanti: gettarli nella vita non significa “vivificare” il teatro ma significa “teatralizzare” la vita, cioè estetizzarla, “decorarla”, fare del “teatro applicato”. Come trovare una via d’uscita? Trasformando il teatro stesso.

2. IL TEATRO PROLETARIO

Il teatro non è altro che l’organizzazione delle forme della azione umana sul piano estetico, ossia sulla base di metodi estetici di regia e di educazione estetica dell’attore. Trasformare il teatro equivale a trasformare i metodi di regia e l’educazione dell’attore. Si può riformare in tanti modi; in che cosa dovrebbe consistere tale riforma?

Il proletariato è chiamato a uccidere l’arte estetizzante “da cavalletto”, è chiamato a creare un’arte nuova, quella della vita reale, arte prevalentemente *organizzatrice* e non “rispecchiante”.

Riferita al teatro, tale formula si decifra così:

- 1) *Bisogna trasformare il regista in addetto al cerimoniale del lavoro e della vita quotidiana,*
- 2) *bisogna trasformare l’attore, cioè lo specialista dell’azione estetica, in uomo semplicemente qualificato, ossia in personalità socialmente efficiente di tipo armonico.*

Il futuro teatro proletario diventerà tribuna delle forme creative della realtà effettiva; esso costruirà esempi di vita e modelli di uomini; esso trasformerà in un unico laboratorio la nuova società e suo materiale sarà qualsiasi espletamento di funzioni sociali.

Il teatro come produzione, il teatro come fabbrica di uomini qualificati, ecco quanto scriverà sulla sua bandiera, prima o poi, la classe lavoratrice. Sono forse utili i metodi e le forme teatrali d'oggi per svolgere il ruolo necessario al proletariato? No. Ne ho già parlato. Per un tale ruolo non basta semplicemente proporre nuovi compiti e fini: non potranno essere risolti con i vecchi procedimenti, che non tengono conto delle esigenze della vita. In altre parole, devono essere proletarizzati i procedimenti stessi. Questo significa renderli universalmente vitali, ridurli ad una universale organizzazione, basandosi non sull'esperienza teatrale di scienze teatrali, ma sulla consueta, extra-estetica esperienza delle scienze naturali e storiche.

Una tale via è impensabile senza lotta e distruzioni. La dialettica in arte è una funzione della dialettica in economia. La disintegrazione delle forme teatrali estetiche è dunque la premessa per una nuova edificazione, e in primo luogo, certamente, la disintegrazione del fondamento principale, della figurazione estetica "da cavalletto". Il rifiuto della letterarietà, della *pièce*, della drammaturgia, del palcoscenico, mediante una loro deformazione o totale abolizione, è altrettanto inevitabile in teatro come lo è risultato in pittura. Inevitabile perché si può costruire la vita unicamente su un materiale "vero", depurato da involucri estetici estranei, che oscurano e violentano le sue vere proprietà (in pittura l'opera è stata iniziata da Cézanne e compiuta da Tatlin).

Il materiale del teatro è l'uomo in azione. Non l'attore, perché l'attore non è che forma estetica. L'uomo in azione è invece l'uomo nel suo orientamento nello spazio e nel tempo, l'uomo nella sua funzione sociale.

Compito essenziale dei teorici del teatro proletario è, secondo me, la costruzione di un sistema di orientamento che permetta la risoluzione di qualsiasi funzione sociale, un sistema biologicamente utile, psicologicamente regolato economicamente razionale, fondato sulla padronanza tecnicamente perfetta, del materiale e massimamente adatto a qualsiasi mutamento dell'ambiente (l'adattamento sistematico si chiama, nel linguaggio della estetica teatrale, "improvvisazione").

La gioia della vita verrà soltanto quando le leggi della vita diventeranno quelle dell'arte, quando l'artista avrà accettato la realtà e si sarà fuso con essa. La creatività artistica è possibile ovunque: l'alta tecnica e la meccanizzazione fanno paura soltanto agli artigiani dell'estetismo, – in una società collettivizzata l'alta tecnica non soffocherà, ma anzi diventerà l'unico strumento valido e possente in mano del futuro ingegnere-progettista, compositore (parlando specialmente del teatro) di un'esistenza viva. È perfettamente chiaro che una tale rivoluzione non potrà avvenire senza un "periodo di transizione". In vari luoghi, per varie vie, ora consciamente ora inconsciamente, si stanno accumulando oggi gli elementi di un futuro teatro della vita, accumulazione che deve la sua crescita a quello strato sociale che si chiama *intelligencija* tecnica e rivoluzionaria, e che occupa, rispetto al proletariato, un'analoga posizione "di transizione" in tutti i settori sociali.

3. FORME TRANSITORIE

Quanto avviene da un certo tempo nel settore del soggetto teatrale è, di fatto, e per lo più senza che i protagonisti stessi se ne rendano conto, una graduale eliminazione del ruolo dominante del soggetto. Questa ha avuto inizio dalla lotta contro l'invulnerabilità dell'autore, teorico e pratico distruttore della quale fu il massimo maestro della scena russa, V. Mejerchol'd. Tutti si sono messi a fare e disfare *pièces*. Queste sono diventate semplice materiale da soggetto, che costituiva soltanto un punto di partenza e veniva trasformato in qualcosa di assolutamente irriconoscibile sul palcoscenico. Da qui a una riduzione scenica non c'è che un passo: se è importante discostarsi dal soggetto (i cubisti avevano cominciato a farlo), che importa da dove lo si prende? La motivazione soggettiva consisteva principalmente nella mancanza di vere *pièces*, ma l'andamento obiettivo degli eventi fu diverso: se si guarda la scelta del soggetto "iniziale" e si vede poi come questo è stato rielaborato, risulta che il senso della nuova composizione sta nella piena subordinazione di ciò che è rappresentato a compiti puramente teatrali. I soggetti si cambiano per specifici scopi teatrali, si selezionano per la bio-meccanica, per il *music-hall*, per l'"eccentricità" in una parola il soggetto diventa un pretesto per una struttura teatrale indipendente. Il processo è soprattutto evidente e significativo quando una commedia di Ostrovskij viene intenzionalmente inserita in un allestimento "ritmometrico" (Ferdinandov), o *Il matrimonio* di Gogol' si trasforma in farsa da circo equestre (gli "Eccentrici di Pietroburgo"), o le parole si adattano ad una composizione plastico-tonale (Prosvetov).

Il predominio del soggetto crolla.

Spesso si reclamizzano le storie d'avventure. E non a caso, si capisce. Si tratta di un soggetto il cui senso consisterebbe tutto nell'azione diretta, capace di esercitare un diretto influsso. Ma se un tale soggetto riesce a sopravvivere nella prosa d'arte, come composizione costruita mediante un discorso descrittivo, nel teatro si trasforma inevitabilmente in composizione che coincide pienamente con la forma teatrale stessa. Infatti il teatro è appunto azione diretta e non mediata. Presentargli il soggetto dell'azione non significa creare un soggetto nuovo, ma subordinare questo interamente al teatro come tale. Abbiamo qui una fase transitoria prima del momento in cui l'azione teatrale diventerà essa stessa il proprio soggetto. Non a caso negli allestimenti di transizione affascina non il soggetto ma il trucco, non il soggetto ma la costruzione teatrale, non il soggetto ma la sua esecuzione teatrale. Il soggetto diventa un'appendice sempre più inutile, e non sorprende affatto che il regista cominci a cucire una commedia da pezzi separati, che irrompano nel teatro il circo e il varietà, questi figliastri e insieme precursori del soggetto "infrateatrale".

Oggi si può già indicare tuttavia un laboratorio puramente teatrale che fa a meno del soggetto: lo studio di S. Radlov e Petrograd; i suoi esperimenti, nonostante la loro indubbia dipendenza dall'estetica, hanno un significato sintomatico.

Dunque il teatro passa a lavorare sul puro materiale. Dunque esso si libera da additivi estranei. Tuttavia ciò non è che il lato negativo della questione. Quello positivo consiste in altro: come lotta il teatro per l'elaborazione di tale materiale? Si osserva anche qui un'evoluzione dai vecchi metodi e forme verso i metodi e le forme reali, universali, di cui ho parlato sopra? Sì, si osserva.

4. IL “TEFIZKULT” E ALTRO

A questo punto devo sottolineare decisamente il ruolo eccezionale di V. Mejerchol'd. Checché si dica della “scenicità”, ossia dell'estetismo della sua bio-meccanica, questa è un'indubbia rivoluzione nell'educazione dell'attore e nella composizione dell'azione e della parola. Costruita su una razionale economia del movimento e su leggi psico-fisiologiche dell'organismo umano, la bio-meccanica prova per la prima volta a insegnare ciò che deve imparare ogni persona che voglia essere un membro qualificato della società. La biomeccanica è quindi il primo vero balzo dal teatro nella vita. Abbiamo finalmente in essa la congiunzione fra organizzazione in arte e organizzazione nella vita. Quest'ultima si era finora limitata ad una cultura fisica unilaterale, alla ginnastica e agli sport, ossia a un sistema privo di senso orientativo diretto, un sistema puramente tecnico, il quale dimenticava che l'uomo non è soltanto un individuo biologico, ma rappresenta anche un fenomeno sociale. Il lavoro di Mejerchol'd sul piano della cultura fisica teatrale (“*tefizkult*”), il suo tentativo di applicare e trasformare l'esperienza teatrale, mediante lo studio e la progettazione di movimenti sportivi e poi di movimenti lavorativi nella diretta produzione industriale, tutto questo capovolge decisamente il concetto di teatro come arte “da cavalletto”.

Parallelamente avviene il cambiamento dello stesso teatro “da cavalletto”, si riforma radicalmente il metodo di lavorare il materiale teatrale, cioè la psiche e il corpo umano. Esteriormente la riforma procede sotto il segno dell'introduzione nel teatro del cabaret e soprattutto del circo. La differenza del circo e, in parte del cabaret, dal teatro consiste in questo: mentre in teatro l'attore fa solo vista di es-

sere coraggioso, abile, arguto, pronto, audace e così via, nel circo e nel cabaret egli è effettivamente tale. E quando Ejzenstejn, Mejerchol'd, Radlov, Forreger e altri motivano, ciascuno a suo modo, l'utilità del circo e del cabaret in teatro, essi adempiono di fatto il medesimo compito, quello di "vivificare" il teatro.

Ma non basta: senza la pianificazione, senza la scientificità, tale "vivificazione" potrebbe trasformarsi in una nuova forma. Sorge allora la questione della "taylorizzazione" del teatro, della applicazione in esso della psicotecnica, dello studio razionale dei movimenti ecc. La vita irrompe imperiosamente nel teatro trasformando il teatro di genere, il teatro dell'illusione della vita quotidiana in teatro della vita stessa, della creazione della vita.

La vita porta con sé nel teatro non soltanto i propri procedimenti di azione, ma anche una propria tecnica moderna: il cinematografo, le macchine, l'elettricità, lo ascensore, l'aereo; tutto ciò, sotto l'insegna *soggettiva* della americanizzazione (Juškevi, Kryžickij, Trauberg, Kožickij, Ejzenstejn e altri), rivoluziona il teatro, adattandolo alla contemporaneità, rendendolo atto per il successivo passaggio, non dalla vita nel teatro estetico, ma dal teatro già "vivificato" nella vita.

L'ultimo passo consapevole e generalizzante è stato fatto per ora dal Proletkult di Mosca. Nel suo programma di studi di regia sono entrate, oltre a tutto il resto, le seguenti materie indicate da S. Ejzenstejn e da me: teoretiche, quali l'organizzazione scientifica del lavoro, la razionalizzazione dei movimenti nella vita di tutti i giorni, la psicotecnica, la teoria delle composizioni monumentali; pratiche ("teatralizzazione" e non "estetizzazione" della vita), quali il laboratorio sperimentale di costruzioni cinetiche (individuali e collettive) secondo un grafico

tridimensionale, la costruzione di grafici, la improvvisazione di strutture cinetiche, i compiti produttivi della composizione di costruzioni cinetiche (sedute, banchetti, tribunali, adunate, comizi, sale, esibizioni sportive, gare, serate nei circoli, *foyer*, mense, feste popolari, cortei, funerali, parate militari, dimostrazioni, campagne elettorali, “riunioni volanti”, lavoro di fabbrica e così via).

Tale è la via del teatro produttivistico. Ma questa via è lunga. E al proletariato occorre, pur rimanendo su questa strada, anche un altro tipo di teatro. Gli occorre il teatro di agitazione. E a questo scopo non sarebbe utilizzabile l'attuale “teatro da cavalletto”? No, perché quel teatro non è fatto per agire attivamente, ma per rappresentare, quindi distoglie dalla vita invece di ricondurre ad essa. È un teatro del “puro” figurativismo, mentre al proletariato occorre almeno un teatro del figurativismo *utilitario* – il teatro come manifesto, il teatro come stimolo e come incitamento, un teatro dell'agitazione artistica e della propaganda. Non un teatro da camera, ma un teatro delle serate nei circoli, delle feste operaie, dei gruppi girovaghi, che applichi l'intera possibilità tecnica della rivista, del circo e dei baracconi e la trasferisca dai chiusi palcoscenici alle strade e alle piazze della città.

(1922)







DALLA REGIA TEATRALE
AL MONTAGGIO DELLA VITA
QUOTIDIANA

1. La vita quotidiana della società borghese, e quindi la nostra, manca di organizzazione come ne manca la società borghese.

La gente non sa parlare, passeggiare, sedersi, stare sdraiata, sistemare un ambiente, condurre gli affari pubblici, accogliere ospiti, comportarsi ai funerali.



Il caso, lo stato d'animo personale e un'assoluta assenza di qualificazione, ecco quanto caratterizza la vita sociale contemporanea. Essa non è organizzata né nella forma né nel materiale. Sono forse uomini tutti quegli storpi specializzati dalle articolazioni slogate, i muscoli d'ovatta e l'andatura scimmiesca, quegli storpi che noi chiamiamo, chissà perché, nostri simili? Noi viviamo in un mondo disarmonico di logori stampi che non avvertiamo; di emozioni cui non crediamo; di movimenti che non sappiamo controllare. Non siamo noi i padroni della vita, ma è la vita quotidiana che s'impadronisce di noi con la sua arbitrarietà, la sua disorganizzazione. Noi vi sguazziamo dentro come ranocchi in un pantano, e come i ranocchi gracidiamo quando piove.



2. In compenso abbiamo il teatro. Là insegnano a parlare, a star sdraiati, a far visita. Là si costruiscono gli oggetti e si organizzano le forme. Là è la vita quotidiana organizzata.

Ma organizzata come?



Esteticamente!

Ossia nel teatro s'insegna a camminare in una maniera speciale, artistica, s'insegna a stare sdraiati con un certo stile, a stare in piedi con un determinato stato d'animo.

Nel teatro s'insegna quanto non può essere applicato nella vita.

Perché?

Perché la gente, uscendo dal suo pantano, contempla una vita "superiore", la vita della "bellezza" che manca nella realtà vera, ma che viene mostrata, per denaro, dagli specialisti dell'esistenza estetica.

Fino a quando sarà necessario tutto questo?

Fino a quando l'umanità non saprà e non potrà governare sé stessa, fino a quando non sorgerà un'armonia vitale come contrappeso all'anarchia della vita.

3. Compagni registi!

La classe operaia costruisce non in sogno, ma in realtà. La preistoria dell'umanità sta per terminare. La collettivizzazione dell'economia mondiale, e quindi anche l'organizzazione della società conformemente a un piano, sono semi ormai gettati in un terreno fertile, che cominciano a crescere con slancio rivoluzionario.

Abbandonate i palcoscenici, le ribalte, gli spettacoli. Andate nella vita a dimenticare quanto avete studiato e ad imparare. Imparate, non i metodi estetici, ma i metodi dell'edificazione universale, sociale. Siate ingegneri, ingegneri del montaggio della vita quotidiana.

La classe operaia non vuole illusioni, ma forme reali scientificamente organizzate. Ha bisogno non di un'imitazione della vita, ma dell'edificazione della vita.

E se voi registi siete in possesso di tutte le ricchezze di una creazione della vita, non la deformate con i miraggi, i feticci della “bellezza”, ma trasformate i vostri studi in laboratori di ingegneria, in fabbriche di uomini qualificati e di una esistenza qualificata.

Ricordate che la vostra rivoluzione non è una rivoluzione borghese, e che solo a quest’ultima occorrevano, secondo le parole di Marx, “i mezzi dell’autoinganno” per nascondere a sé stessa il contenuto limitato dei propri compiti (*18 Brumaio*).

(1922)



TEATRO E VITA

1. Il moderno movimento artistico “produttivistico” ha avanzato l’idea secondo la quale il teatro deve diventare una fabbrica di uomini qualificati e di una nuova vita quotidiana.

Sarebbe certamente assurdo se il teatro, come particolare specie di creatività sociale, non possedesse proprio quelle possibilità fondamentali, solo a lui appartenenti, che hanno indotto appunto i produttivisti ad avanzare tale idea. È evidente che nel teatro di tutti i tempi e di tutti i popoli è avvenuta, senza che ne fossero coscienti i creatori stessi, una elaborazione delle forme dell’esistenza e dell’azione umana sotto l’involucro illusorio della spettacolarità.

È evidente, se ci rivolgiamo alla storia del teatro, a quella della formazione dell’attore e dell’azione scenica, che il teatro ha creato, per ogni singola classe di ogni singola epoca, modelli di uomini nella persona degli attori e modelli di organizzazione di vita quotidiana nelle forme degli allestimenti.

2. E infatti il teatro, anche quello borghese, è non solo un risarcimento della realtà come ogni arte figurativa, ma anche un laboratorio di questa realtà. Come la pittura, senza sospettare il proprio ruolo tecnico, ha inventato le sostanze coloranti, così il teatro ha creato tempo tipi di “uomini” qualificati.

Alcuni esempi.

A. La più fervida passione della gioventù, quando la personalità comincia a formarsi e cerca un mo-

dello di comportamento, è la passione per attori e attrici, per la loro maniera di parlare, di muoversi, di comportarsi in generale.

B. Parigi, legislatrice in fatto di moda, ha fatto del palcoscenico una vivente scuola di mode, e i parigini imitano gli attori nel vestirsi. Esiste una letteratura in teatro appositamente creata per mostrare i costumi.

C. Tutta la storia del teatro borghese è la storia della elaborazione di tipi sessuali: uomini e donne. Il teatro borghese educa, in sostanza, gli attori come uomini qualificati e le attrici come donne qualificate. Ma per un teatro individualistico questo significa appunto formare l'uomo qualificato.

D. Il fatto che le epoche semifeudali abbiano equiparato l'attrice alla prostituta e che solo dopo una lunga lotta l'attrice sia diventata membro della società a pari diritti, indica quanto il teatro sia stato in anticipo sulla società, facendole da modello e indicandole la strada da seguire. La prima tappa dell'emancipazione femminile è stata segnata in teatro.

E. Esattamente allo stesso modo molte cose nuove nella sfera della vita quotidiana, soprattutto nel campo dei rapporti sessuali, della cosiddetta "audacia", sono apparse per la prima volta sulle scene e, in generale, nell'ambiente degli attori, per poi penetrare nella vita comune come fenomeno diffuso e "accettato".

In tutto ciò l'importante è che il movimento teatrale produttivistico di oggi non è il prodotto di desideri soggettivi, ma rappresenta il trasferimento su binari coscientemente organizzati di quanto è stato finora fatto in modo caotico, a caso, individualisticamente e soprattutto inconsciamente, col favore di un'arte scenica bastante a sé stessa e elevata a feticcio.

(1923)




IL FUTURISMO COME FENOMENO SOCIALE


I.

Intorno al futurismo si sono accumulati molti equivoci parziali; mi sembra tuttavia che il problema acquisterà piena chiarezza solo quando sarà eliminato l'equivoco fondamentale, che riguarda non il futurismo né l'arte in generale, ma tutto l'insieme della cultura contemporanea.

Infatti il senso usuale della critica marxista diretta contro il futurismo si riduce a quanto segue:



1. Il futurismo è l'ultimo movimento borghese in arte.



2. La cultura borghese sta attraversando una fase di decomposizione (mistica, pessimismo ecc.).

3. Il futurismo è pieno di assurdità incomprensibili, di elementi di evidente disgregazione (frantumazione delle parole ecc.), coltiva la nuda forma, manca di ideologia (di "contenuto") ecc.

4. Dunque il futurismo è arte borghese nella sua decomposizione decadentistica.

Invece, ad un esame più obiettivo dell'odierno sfacelo della cultura, iniziato una ventina d'anni addietro e divenuto di colpo appariscente circa dodici anni fa, risulta che esso è caratterizzato da un duplice processo: da un lato prosegue la degradazione della vecchia, classica cultura borghese, dall'altro nascono numerosi elementi di una

cultura nuova, progressista. E non basta: si può cogliere una caratteristica dipendenza fra l'intensità del secondo processo e la disgregazione del capitalismo classico: più è acuta la crisi, più potente è l'impulso dato alla nuova cultura. Questa si manifesta nell'inaudito aumento delle invenzioni tecniche, nella ristrutturazione delle scienze, nell'apparizione di branche della conoscenza finora sconosciute, nella creazione della moderna vita urbana industriale, nella collettivazione del lavoro creativo (istituti, laboratori, associazioni, università ecc.), e soprattutto nella tecnicizzazione della cultura nel suo insieme, nella sua progressiva praticità. Edificatrice della nuova cultura è la cosiddetta *intelligencija* tecnica, forse l'unico reparto sano e progressista della borghesia, che solo relativamente di recente ha cominciato a plasmarsi in una grossa forza sociale.

Indubbia parte di questo reparto nell'ambito dell'arte sono i futuristi.

Lo dice non soltanto la loro provenienza sociale, non solo i loro legami sociali, ma anche la loro ideologia, il loro modo di agire, i metodi della loro creatività.

Nella sfera ideologica il futurismo è caratterizzato anzitutto dall'essersi presentato, per primo, come movimento coscientemente urbano e per di più urbano-industriale. La strada, la folla, il tranvai, l'aereo, la macchina, la fabbrica, la via quotidiana materiale e tecnica più recente, la vittoria della società sulla natura, l'attivo dominio *materiale* sulle forze elementari della natura, ecco le bandiere estetiche del futurismo (vedi i manifesti di Marinetti, i saggi dei futuristi russi e altri).

Un'altra particolarità dei futuristi è la loro dinamica degli oggetti: per qualunque futurista l'og-

getto è un qualcosa di proprio, di vivo, soggetto a mutamento. L'aspirazione all'oggetto, il culto quasi dell'oggetto, della materia, del materiale, di tutto quanto sia tecnico, sono la nota dominante di tutta l'evoluzione futurista e la distingue nettamente da ogni arte precedente (classico-borghese).

I futuristi hanno rivoluzionato anche le vedute sulla creatività artistica; sono forse stati i primi maestri nella storia che abbiano proclamato, come proprio compito, non una creazione contrapposta alla vita, ma la positiva elaborazione del materiale. Essi si sono dichiarati professionisti artigiani, *tecnici* dell'arte, smascherando il sacerdozio metafisico degli artisti borghesi canonizzati.

Quindi il tecnicismo compiuto nell'*ideologia* è la prima particolarità dei futuristi.

Se ci rivolgiamo alla loro attività *sociale* dobbiamo sottolineare quanto segue:

I futuristi sono stati, ancora una volta, i primi a operare in diretto contatto con i consumatori. Prima di loro, intermediari fra gli artisti e il cosiddetto pubblico, erano gli editori, le società per azioni, i mecenati. I futuristi hanno sfondato questo fronte finanziario, del mercato, e si sono messi su una via democratica (caso assolutamente unico, demagogicamente sfruttato dai critici, è il fatto che Marinetti sia figlio di un milionario). Per la prima volta dopo molti anni si sono letti versi sulle strade, nelle piazze, ai comizi ecc. e gli artisti sono usciti dai loro studi, dalle taverne, dai gabinetti.

Andiamo avanti. Mentre tutti i gruppi e le correnti artistiche precedenti si presentavano in rigido ordine di successione ereditaria e tradizione, i futuristi hanno dichiarato guerra al passato, hanno rotto con la tradizione, sono diventati i paladini di un'inaudita lotta di classe rivoluzionaria contro la consueta

arte borghese: sono stati essi ad affermare – niente di simile v'era mai stato prima in arte – che ogni epoca crea la propria arte, l'unica per lei organica. In altre parole i futuristi hanno proposto in estetica il principio della relatività socio-storica (non a caso Einstein è stato popolare fra i futuristi), e si sono messi a combattere contro gli assoluti e i feticci della società borghese: contro la “bellezza” canonizzata, stilizzazione, l'arcaicità e così via.

Ogni attività sociale dei futuristi è stata accompagnata da un'accanita persecuzione da parte della società borghese, che arrivava letteralmente all'esasperazione quando le venivano inflitti “schiaffi” estetici, quando si abbattevano le sue più sacre tradizioni, quando si colpiva il “gusto pubblico”, il trionfo estetismo, l'assetto della vita quotidiana.

In tutto ciò il fatto più sostanziale è questo: il futurismo nacque, crebbe e creò, avulso dalla borghesia dominante, lottò con questa, se ne rese indipendente tanto materialmente che in pratica, nelle sue esibizioni. Fu estraneo e ostile alla borghesia; nessun gruppo pubblico o culturale della borghesia appoggiò il futurismo, esso ebbe il primo aiuto nella Russia Sovietica (ancora una volta va escluso il ruolo personale di Marinetti).

Dunque, isolamento sociale e contatto diretto con il consumatore di massa (impiegati, *intelligencija*, studenti e, in parte, operai) – questa è la pratica dei futuristi.

Restano da esaminare i loro procedimenti artistici.

Poiché sarebbe troppo stancante e inutile, nei limiti di un saggio, analizzare particolareggiatamente la maniera artistica dei futuristi, mi soffermerò soltanto su alcuni tratti essenziali.

Primo fra questi è l'introduzione nell'arte di tutti i materiali della vita pratica e, di conseguenza, la demolizione del muro che divide il momento estetico da quello utilitario (rinnovamento della lingua, controrilievi ecc.). Il secondo tratto è il passaggio dalla riproduzione passiva della vita ad una indipendente trasformazione dei materiali, sia nell'ambito del soggetto (modernità nel suo movimento verso il futuro), sia nell'ambito della lingua, del colore ecc. Infine terzo tratto è la tendenza all'uso pratico dell'arte (strutturazione della lingua ecc.) e il ravvicinamento fra arte e vita quotidiana, ossia il tecnicismo sociale in estetica.

Quanto abbiamo detto contraddice a tal punto i principi più radicati della classica cultura borghese, che soltanto un'incomprensione e un'ignoranza totali possono indurre a valutare il futurismo come ultimo movimento della vecchia borghesia. Al tempo stesso il futurismo non è certo nato dal proletariato o dall'influsso del movimento proletario. Portatore sociale del futurismo è l'*intelligencija* tecnica, e il futurismo ne è la sua prima manifestazione estetica.

II.

Nei paesi in cui il capitalismo non aveva ancora subito il crollo, dove era rimasto in parte forza organizzatrice (in America, nell'Italia prebellica ecc.), là dove l'espansione del capitale finanziario non era ancora entrata in aperta contraddizione con il sistema della produzione nazionale, l'*intelligencija* tecnica si sottometteva politicamente alla borghesia, era culturalmente opportunistica e accettava compromessi parziali con la cultura

borghese. Al contrario, nei periodi di disgregamento l'*intelligencija* tecnica si metteva politicamente fra i ranghi degli operai, formando un grosso nucleo nella cosiddetta "Internazionale riformista" (per esempio in Germania). Soltanto in alcuni casi isolati i suoi reparti aderirono al comunismo, mentre in Russia, grazie a condizioni particolari, tale passaggio è stato massiccio. Per quanto riguarda tuttavia le conquiste culturali e creative della *tecno-intelligencija*, in tutti i casi elencati queste risultano più o meno le stesse, e cioè obiettivamente rivoluzionarie (ad esempio la psicotecnica, l'ultima fisica industriale, la radio ecc.). E non basta, si può affermare questo: oggi che il proletariato non ha ancora creato una sua cultura, la reale produzione dell'*intelligencija* tecnica è, con poche eccezioni, superiore e più all'avanguardia di quella proletaria, sebbene le tendenze e i principi generali della cultura proletaria siano certamente assai più elevati.

Applicando tale analisi al futurismo, si chiariranno subito due problemi con esso collegati.

Il primo è quello del fascismo dei futuristi italiani.

Bisogna notare che in Italia i futuristi si sono scissi: una parte si è avvicinata al proletariato, un'altra è rimasta dalla parte del fascismo. Ma anche le opere del secondo gruppo restano in certo qual modo progressiste, come è progressista la radio sebbene sia stata inventata da un reazionario. E poiché la parte fascista dei futuristi italiani si è posta fra i ranghi della reazione, essa ha perduto lo stimolo allo sviluppo progressista, e non è casuale il fatto che proprio tale gruppo, con a capo Marinetti, abbia alzato la bandiera del "tattilismo", ala estrema dell'espressionismo.

Altra questione è la tattica del proletariato nei confronti del futurismo russo. Avendo aderito incondizionatamente all'Ottobre, certi futuristi russi, sotto l'influsso diretto della rivoluzione, sono arrivati a delle generalizzazioni teoriche di carattere coscientemente proletario, rivoluzionario-marxista (la cosiddetta arte "produttivistica"). A dire il vero la loro prassi è lontana dalla teoria. Nei suoi metodi e procedimenti v'è molto nudo tecnicismo, individualismo, cioè tutto quanto è proprio dell'*intelligencija* tecnica. Poiché rimangono tuttavia il reparto più d'avanguardia della contemporaneità e precedono direttamente l'arte proletaria, i futuristi devono essere sostenuti dal proletariato stesso nella loro lotta contro l'estetica borghese. E ancora: è negli interessi del proletariato di collettivizzare al massimo i futuristi per una reale arte proletaria.

Una serie di operatori della cultura proletaria si è già resa conto di tali problemi, in seno ai futuristi è avvenuta una differenziazione, e come suo risultato è apparso il LEF, blocco culturale dell'*intelligencija* rivoluzionaria tecno-artistica con singoli operatori dell'arte proletaria. In breve questo blocco si è già allargato mediante un accordo tattico con il giovane gruppo degli scrittori proletari *Oktjabr'* e l'ingresso di un certo numero di futuristi nel lavoro del Proletkult.

A quel tempo era difficile dire fino a che punto sarebbe stato solido e duraturo il blocco del LEF. Dipendeva da vari fattori: 1) da quanto i singoli futuristi avrebbero saputo proletarizzare i loro metodi (per esempio quanto vi sarebbero riusciti quelli dello *zaum'*; il linguaggio "transmentale"), senza attendere una riforma dall'esterno; 2) dalla rapidità con cui avrebbero trovato forze proprie gli artisti

proletari, trasformandosi, da seguaci di una marcia estetica classica, superata dai futuristi, in veri rivoluzionari dell'arte; 3) dalla rapidità con cui sarebbe proceduta, all'interno del proletariato, la liquidazione delle tendenze piccolo-borghesi esteticamente reazionarie, e delle mancanze di cultura di cui soffrono anche i suoi migliori organizzatori.

Il LEF è una forza obiettivamente progressista. Per quanto lo combattano nemici volontari e involontari, il trionfo di molti dei suoi principi è assicurato. A meno che, tuttavia, non si fermi alle conquiste d'oggi. Se la classe operaia non conosce limiti al suo movimento offensivo, non così l'*intelligencija* tecnica. Una volta ottenuto il suo, e senza essersi assimilata al proletariato, essa diventerà inevitabilmente la custode di quanto avrà raggiunto, si trasformerà in forza conservatrice, diventerà cioè nemica invece di amica. Questo, nella misura del possibile, deve essere prevenuto, ma bisogna ricordarlo¹.

- 1 Verso il giugno del 1923 risulò chiaro che l'elaborazione delle idee proletarie, fianco a fianco con i semi-compagni di strada e in disparte dalle organizzazioni dei lavoratori, andava perdendo valore tattico; il pubblico era confuso, a molti ripugnava la tendenza alla specializzazione del LEF, il suo odore *bohème*, mentre lo stesso LEF trasgrediva non di rado il programma del blocco e cominciava a considerarsi non più un alleato del movimento proletario, ma un suo sostituto. Intanto nell'Unione Sovietica divampava la lotta per l'arte, lotta in cui il lato prettamente sociale prevaleva nettamente sul lato professionale. I cosiddetti "compagni di strada" si fecero numerosi: fino ad allora si erano protetti sotto il nome legale di "maestri neo-borghesi". L'arte proletaria dovette restringersi e, in mancanza della qualificazione plurisecolare dell'avversario, dovette ritirarsi. Tanto più importante era conservare i principi di classe nel problema organizzativo. Il LEF diventava un fenomeno sempre più contraddittorio della vita artistica dell'Unione Sovietica: chissà perché era avanti a tutti ma da tutti isolato. Nel 1924 non ci furono quasi manifestazioni del LEF.

UN PACCO DI ORDINI DI A. GASTEV

La rivoluzione che avviene oggi nell'arte è caratterizzata anzitutto dal pieno sfacelo delle forme estetiche fini a sé stesse, contrapposte alla realtà. Un quadro è equiparato a un manifesto; il teatro si trasforma in fabbrica di uomini qualificati; i pittori astratti passano alla produzione industriale e così via. Nella poesia questo processo si esprime con l'irruzione delle forme della viva lingua parlata nella composizione artistica. Il poeta diventa, o operaio forgiatore di parole (Chlebnikov, Kručënych), o accoglie nelle sue opere il linguaggio della strada, dell'oratore politico, della comune conversazione (Majakovskij). Avviene così una socializzazione delle forme poetiche, e nello stesso tempo si attenua la frattura fra arte e vita: il poeta comincia a parlare un linguaggio socialmente attivo in nome di una causa sociale. In questo senso *Un pacco di ordini* di Gastev è sintomatico.

Il fatto essenziale da notare è la struttura dell'opera, nel suo insieme, che fuoriesce dai canoni. Si tratta di versi. *Un pacco di ordini* tenta di non rifarsi ai canoni di un linguaggio poetico isolato dalla vita di tutti i giorni. Gastev ricorre a un altro metodo, indipendente, di organizzazione dell'intera composizione letteraria: prende per modello i procedimenti esistenti nella lingua parlata, e precisamente il linguaggio tecnico e, in parte, quello militare.

L'opera consiste in dieci "ordini" che imitano le disposizioni scritte emesse in uno stabilimento indu-

striale (ordine O1, ordine O2 e così via). Ciascun ordine consiste in una serie di righe con un numero variabile di sillabe; ciascuna riga include una proposizione completa. Per esempio:

Ordine O4

Prismi di case.
 Fasci di venti blocchi.
 Sotto il torchio.
 Schiacciare in parallelogrammo.
 Stringere a trenta gradi.
 In viti perpetue e ruote.
 Blocco-carro armato.
 Movimento diagonale.
 Tagliare strade senza fremere.
 Mille calorie extra ai lavoratori.

Un'analisi della lingua di *Un pacco di ordini* mostra che ci troviamo di fronte non ad una imitazione esteriore, figurativa ma alla costruzione sistematica di un metodo cosciente e unitario.

A cominciare dalla totale assenza di proposizioni subordinate, per passare all'estrema brevità e laconicità del discorso, e finire poi con la forma imperativa costruita per lo più con l'infinito o anche semplicemente sottintesa, notiamo un indirizzo verso una composizione pienamente moderna, condensata non solo in forme militari-industriali, ma anche in forme giornalistiche, da telegramma radio ecc.

Vedi ad esempio:

- 1) Verifica linee-spara.
 - 2) Pausa.
- Carica d'attenzione.
 Caricare.
 Mettere in moto.
 Il semovente.
 Fermi.

3) Alzare la temperatura.

Alzare di nove decimi di grado ecc.

A questo corrisponde anche il materiale lessicale di *Un pacco di ordini*: *manometro, millimetro, cronometro, carica, operazione B, nove decimi, prisma, parallelogrammo, diagonale, caloria, geometria, logaritmo, tonnellata, normalizzazione, commutatore, piano, cubo, asse, condensazione, micro-atomo, molecola, siringa, magistrale, razzi x, azotare, ossigenare, "ingenerare", innestare, disinnestare ecc.*

Tematicamente l'intera opera rappresenta una serie di ordini isolati, raggruppati e disposti secondo il criterio di intensificazione dell'azione e di presa spazio-temporale.

Il rigo iniziale è:

Quaranta mila, in fila.

Quelli finali:

Al rapporto: seicento città collaudo campione.

Venti città soffocano, allo scarto.

Naturalmente il tecnicismo di Gastev si manifesta in *Un pacco di ordini* non semplicemente come diminuzione del *pathos* consueto in poesia (non un solo punto esclamativo), ma anche ideologicamente. All'indirizzo degli esteti e compagnia bella Gastev scrive:

A ingegneri e filistei

Cacciare la geometria nel collo.

Logaritmi nei loro gesti

Lordare il romanticismo Tonnellate d'indignazione.

Normalizzazione della parola da polo a polo.

Fraasi col sistema decimale.

Impresa caldaie – discorsi – Annientare le lettere

Dar uogle ai tunnel.

In piena armonia con la sua visione artistico-produttivistica, Gastev organizza il materiale linguistico esistente e cerca d'inventare materiale nuovo. Vedi, per esempio, i suoi neologismi: *cerebro-macchina*, *cine-occhi*, *elettro-nervi*, *arterio-pompe*, *tank-lavoro-extra*. Non è ancora, a dire il vero, una rielaborazione di parole, bensì combinazioni di carattere semantico più che morfologico, ma anche una tale resa estetica dei feticci borghesi, nonostante la sua primitività, non può non essere salutata.

Gastev ha rotto con i canoni estetici del passato e si è appoggiato alla pratica sociale moderna. In questo sta il significato essenziale di *Un peccato di ordini*.

(1923)

VIVA LO SCISMA!

Delinquenza ed erotismo nell'arte di sinistra

1. Nell'ambiente marxista si ritiene più o meno indubbio quanto segue:

La NEP non è stata altro che un momento di transizione dal periodo di lotta della rivoluzione a quello dell'edificazione organica. Le gigantesche onde della tempesta sociale si erano placate, e l'opera di organizzazione delle forze produttive della società era calata nel profondo diventando invisibile. Al tempo stesso cominciò una reazione psicologica, intensificata dalla ripresa del modo di vivere borghese. E come avviene sempre, inevitabilmente e regolarmente, gli interessi sociali diretti cedettero il posto a interessi di carattere strettamente personale: l'erotismo e il sollazzo licenzioso invasero, consciamente o no, con un'ondata epidemica la società e, in primo luogo, la gioventù. Il terreno psicologico fu preparato dalla catastrofica disgregazione della famiglia borghese, che non aveva retto sotto i colpi della rivoluzione; come risultato si ebbe una nevrosi di massa, l'erotomania, l'isterismo, i narcotici ecc.

Ma le condizioni della realtà viva inceppano la personalità più di quanto essa vorrebbe, tanto più che l'attuazione dei suoi bisogni malsani si ripercuote inesorabilmente su di lei e di conseguenza non offre la soddisfazione attesa.

2. Come sempre, l'arte viene in aiuto del bisogno sociale insoddisfatto: quando non può essere piena-

mente esplicito nella vita, si esplica sul palcoscenico, sullo schermo, nelle pagine dei libri e delle riviste.

Fino a un certo punto lo stesso fenomeno si osservò negli anni 1907-1908. La portata attuale degli eventi ha provocato risultati corrispondenti: l'epidemia erotico-criminale ha contagiato non soltanto i mediocri, ma anche i maestri, i grandi maestri dell'arte. Non solo, ma sono apparsi gruppi artistici la cui caratteristica è stata quella di fissare l'attenzione sul momento criminale-erotico.

Pinkerton, il *café chantant*, il *music-hall*, il corpo nudo, l'adulterio, il romanzo *boulevardier*, il film poliziesco, il *cabaret*, la farsa, la danza del ventre e molte altre cose hanno avuto il loro trionfo in arte, suscitando l'orrore nei cuori dei tutori dello "stile alto".

Tuttavia la cosa più curiosa è che tale trionfo va sotto il nome di arte di *sinistra*, di arte rivoluzionaria, ed è direttamente collegato con la proletarizzazione di quest'ultima.

Folle, inverosimile assurdità, non è vero? Eppure è un fatto. Un fatto evidentemente oltremodo pericoloso, gravido di conseguenze per la stessa arte di sinistra.

È davvero così?

3. È ora di chiarire le cose e di fare una distinzione.

Quando gli artisti di sinistra difendono il circo ecc., quando per esempio io dovetti, insieme ai miei amici, riorganizzare il Proletkult e portarlo sui binari dell'"americanismo", ero guidato dalle seguenti considerazioni:

L'arte socializzata può e deve esistere unicamente su due piani: quello produttivistico e quello propagandistico. Poiché era necessaria per questo l'eliminazione delle arti estetiche, cosiddette "pure" (la

commedia, il quadro, il romanzo descrittivo ecc.), poiché bisognava distruggere i feticci canonizzati della stilizzazione di epoche morte e del naturalismo, l'unico mezzo era quello di contrapporre a tali valori consacrati altri valori, "bassi", decanonizzati: il circo equestre, il circo ambulante ecc.

Questo è il lato negativo, dialettico, del problema.

Ma ve n'è anche un altro: positivo, organizzativo, che consiste nel trovare metodi e forme per un'*agitarte, un'arte di agitazione*.

L'agitarte è l'arte dell'azione sociale.

È evidentissimo che le moderne forme estetiche "da cavalletto", le quali rappresentano passivamente la realtà e sono chiuse in limiti tradizionali, avulsi dalla vita, sono incapaci di esercitare un qualsiasi influsso *attivo*. Esse servono alla contemplazione, ad una raffinata giottoneria, alle illusioni di "bellezza", allontanano dalla vita e non la organizzano.

Quindi la ricerca di metodi per una *agitarte* deve essere indirizzata in primo luogo là dove è presente un'*alta tecnica modernissima* che eserciti un influsso psicologico, cioè il cinematografo all'americana, il teatro elettrico ecc.; in secondo luogo, là dove *l'illusione è ridotta al minimo*, e cioè il circo ecc.; in terzo luogo, là dove le forme sono mobili, dinamiche, plastiche e *avvincenti* al massimo, ossia il romanzo *boulevardier*, la commedia d'avventure ecc.; in quarto luogo, là dove le forme sono legate il più strettamente possibile con la vita quotidiana, sono trasferibili, si adattano a qualunque ambiente e *portano più facilmente gli esecutori in contatto con l'uditorio*, e cioè il *music-hall*, il palcoscenico all'aperto, il cabaret (fra cabaret e festiccioia in casa, fra carnevale e festa popolare la differenza sta solo nella qualificazione); in quinto luogo, infine, là dove le forme non solo non rifiutano l'*attualità*, ma anzi la

presuppongono e la esigono, ossia il cinema, l'opere-
retta, il teatro dei saltimbanchi e tutto quanto sopra
elencato.

4. In tal modo gli artisti di sinistra tengono con-
to di tutte le forme di arte "bassa", come materiale
tecnico che può, in mano del proletariato, diventare
uno strumento razionalmente usato per la propa-
ganda (non soltanto politica, s'intende, ma di ogni
genere).

La sinistra afferma che i metodi risultati dello
sviluppo recente della tecnica, e che tra le grinfie
della borghesia erano un mezzo per titillare i nervi,
cioè il solito fine a sé stesso visto dall'altra parte,
non dovrebbero essere buttati a mare unicamente
perché nella società capitalistica erano nocivi e fu-
rono usati contro il proletariato. Per la sinistra il
problema si riduce interamente alla funzionalità,
alla questione della tecnica migliore e del materiale
più qualificato.

5. Ma come avviene di solito, l'entusiasmo per
un metodo è trapassato in entusiasmo per una certa
forma "che possiede tutte le qualità".

Il feticcio della forma porta sempre e ovunque
a dimenticare la funzione sociale, lo scopo cui la
forma serve. Ci si lascia allettare dalla forma per la
forma, – *la forma diventa senza principio*. È ora di
capire finalmente che tutto il moderno movimento
in favore delle arti "basse" si trasforma in un movi-
mento per "elearle", cioè si torna ad un nuovo este-
tismo accademico: sotto la maschera del sinistrismo
si coltiva un vergognosissimo, decadente NEPismo.

Invece di salute e gioia, – trivialità nevrotica, in-
vece di muscoli – flaccida nudità.

Molti hanno subito una metamorfosi di questo
genere sotto l'egida dell'"audacia", del voler "sbalor-
dire", "distruggere i pregiudizi" e così via.

Non per nulla proprio ora sono rigogliosamente fioriti i signori Lukin e Golejzovskij, questi restauratori, in teatro, dei *nu* parigini. Lontani da qualunque *music-hall*, essi rappresentano non di meno il prodotto delle medesime condizioni sociali: Giano ha sempre due volti.

Il feticismo della forma diventa feticismo di quel marcio materiale di cui era impregnata l'arte borghese.

6. La sinistra in arte deve indicare con chiarezza e precisione il posto a tutti coloro che degradano la rivoluzione della cultura con la decadenza nepista. Chi sostituisce, ad esempio, l'*agit-hall* col *music-hall* è altrettanto indegno di stare fra gli artisti di sinistra quanto Golejzovskij.

La sinistra deve lottare per la cultura fisica contro le "chicche", per l'*agit-hall* contro il *music-hall*, per le forme proletarie d'avventura contro quelle del romanzo giallo, per la festa operaia all'aperto contro i teatrini *boulevardier*.

Più numerosi sono i freni economici, tanto più potente deve risuonare la voce della genuina rivoluzione della cultura. E via gli intrusi!

(1923)



CORRISPONDENTI-OPERAI, FOLCLORE,
LETTERATURA D'ARTE
ED ALTRO ANCORA

Si è scritto molto sull'aspetto ideologico dell'attività dei corrispondenti-operai, sul tono delle loro note, in altre parole su tutto quello che un corrispondente-operaio ha in comune con gli altri lavoratori, su tutto quello che non costituisce l'essenza professionale del movimento in questione.

Il movimento dei corrispondenti-operai è dapprima un movimento giornalistico di massa e diviene, col procedere della specializzazione, un movimento letterario professionale, e come tale va preso in considerazione.

Ciò è vero per i corrispondenti-operai indipendentemente dal loro concreto settore di intervento ideologico.

I corrispondenti-operai sono dunque quella massa umana che va creando, da un lato, una cultura dello scrivere finalizzato in tutta la classe operaia, e, dall'altro, farà emergere dal proprio seno specialisti di letteratura utilitaria (giornali, riviste, pubblicistica, *feuilleton*, memorialistica, impressioni ecc.).

In ambedue i casi il problema di come dirigere il movimento dei corrispondenti-operai è un problema di direzione puramente linguistica e stilistica, e poi, se vogliamo, un problema di politica culturale nel settore letterario-artistica.

Ci si imbatte spesso in atteggiamenti d'intenerita commozione dinanzi alla cosiddetta "spontaneità" dei corrispondenti-operai e delle loro note nei quo-

tidiani. Una attenta analisi mostrerà che tale sentimento è dovuto, prima di tutto, ad un'elementare ignoranza in fatto di lingua, poi a sopravvivenze folcloristiche, arcaico-contadinesche nella lingua degli operai, e infine al modo di scrivere leziosamente intellettuale dei "semplici" operai.

Tale commozione testimonia fino a che punto l'operaio viene guardato da noi dall'alto in basso, alla maniera borghese. Le assurdità sintattiche e terminologiche vengono gustate dalle persone colte con la ghiottoneria di turisti che contemplino degli ottentotti.

Ancor maggior ammirazione suscitano le cosiddette espressioni "popolari", ossia il folclore. Un operaio è equiparato ad un selvaggio, che tale appunto deve essere e che appare al signore così incomparabilmente delizioso nella sua selvatichezza. Nella letteratura russa, e non soltanto russa, in tutta la nostra arte borghese, vige tuttora il vezzo ignobile e vile di "ammirare il popolo" dall'alto in basso, ammirarlo per la sua mancanza di cultura, per il suo stile artigiano, per la sua fraseologia piena di parole storpiate. Perfino certi scrittori proletari, evidentemente distaccatisi dalla loro classe, bamboleggiano alla maniera folcloristica. Non capiscono che il folclore rappresenta un valore estetico soltanto per chi lo percepisce come qualcosa di "originale" sullo sfondo della propria lingua altamente qualificata.

A suo tempo i signori chiamavano ai loro balli i domestici, perché danzassero "alla russa", cantassero "ballabili" e suonassero "la fisarmonica".

La cultura proletaria deve scegliere un'altra strada: il folclore è una rimanenza linguistica e artigianale di un'esistenza patriarcale; può essere anche studiato, qualcosa (la concretezza delle metafore, l'energia dell'intonazione) può essere anche assimilato dalla lingua cosiddetta "letteraria". Ma nell'insieme

il folclore è un carro che va sostituito con l'automobile e testimonia solo dell'arretratezza culturale della classe operaia odierna. Deve essere eliminato con tutti i mezzi, e prima di tutto con una politica pubblicistica, di corrispondenza operaia di massa. Bisogna farla finita con lo sconcio esibizionismo, nelle corrispondenze operaie dei giornali, di tutte quelle espressioni "popolane", di quelle comunicazioni che spesso e volentieri giocano sul modo di parlare folcloristico o addirittura lo imitano (per amore dello stile) nella parte descrittiva della corrispondenza o del *feuilleton*.

La classe operaia passa adesso a creare una cultura propria. Sarà evidentemente superiore, più qualificata di quella precedente. Un linguaggio tecno-urbano, una "ingegneria" linguistica, la massima esigenza nei confronti della lingua, ecco la rotta che devono tenere i corrispondenti-operai. Male, se li adulano per la loro "spontaneità" folcloristica; è necessario costruire scuole, selezionare i migliori, passare dal corrispondente al giornalista-operaio. L'opera della corrispondenza di massa è utile proprio perché inocula al proletariato una cultura letteraria, lo aiuta a impadronirsi delle sue forme più alte e gli permetterà di selezionare dei professionisti. Ma per questo occorrono università di corrispondente culturale, insegnanti, una linea comune, una organizzazione professionale (se non altro attraverso la stampa e le facoltà di lettere).

Dunque, noi siamo contro il folclore e per l'americanismo letterario, contro il modo di trattare il corrispondente-operaio come una razza inferiore e per una sua elevazione fino ai più alti gradi di qualificazione tecnica e formale, contro la docile imitazione di modelli e per la creatività linguistica e stilistica sulla base delle ultime conquiste.

Per quanto concerne il terzo punto, e cioè la servile scopiazzatura di modelli altrui, ciò si riferisce a quei corrispondenti-operai che imitano lo stile disinvolto, di cattivo gusto, di tanti corrispondenti “colti” (specialmente in provincia e fra i recensori). Quei corrispondenti-operai vorrebbero “fare come i grandi” e scrivono insulsaggini che aspirerebbero a essere “letteratura d’arte”.

Gravissimo errore in particolare della VAPP, l’Associazione Panrussa di Scrittori Proletari (*Vserosijskaja Associatija Proletarskich Pisatelej*), è il considerare massimo titolo per un corrispondente-operaio quello di poeta o di cosiddetto scrittore (prosa d’arte, racconti, romanzi). Mentre i corrispondenti e i giornalisti operai sono rappresentanti di una particolare forma di letteratura, e precisamente quella utilitaria, e quindi il loro massimo titolo è semplicemente la massima qualificazione nella stessa loro specialità (corrispondente, feuilletonista, memorialista, pedagogo, letterato-narratore ecc.), si vorrebbe invece trascinarli a qualunque costo ad abborracciare cose “elevate”, “ispirate”, versi e romanzi fine a sé stessi, trascinarli cioè verso la cosiddetta arte “pura”.

Non è da stupire se, con tali prospettive e con il favoreggiamento di ogni sorta di “celebrità”, i corrispondenti-operai si montano la testa, fanno ogni sforzo per intrufolarsi fra gli “artisti”, camuffano le corrispondenze come “prosa artistica”, aggiungono spesso e volentieri ai fatti discorsi inventati o esteticamente rielaborati (a proposito, questo è un fenomeno epidemico nella stampa, e si spiega con la passione per la “menzogna artistica”), scimmiettano le astrattezze della lingua da intellettuali, si atteggianno a “stilisti”, e vanno in visibilio quando appare in mezzo a loro qualcuno che entra nella VAPP come “operatore artistico” a pieni diritti.

Tutto ciò si spiega con l'ossequio di fronte alla "marmellata" estetica e con la consuetudine di ritenere la letteratura utilitaria qualcosa di inferiore, immutabile, accessibile a tutti, artigianale.

Peraltro la cosiddetta creatività artistica è anch'essa accessibile a tutti, pur non essendo necessaria a tutti nello stesso grado in cui lo è la letteratura utilitaria. Regnano perciò nell'arte soltanto i "semidei", i migliori cioè in una determinata specialità, e la società li tiene in auge, mentre nella letteratura utilitaria lavorano in molti e non ci si limita alle "stelle". Inoltre nella società borghese, che vive di fantasia, si prendeva per arte versi e romanzi e li si è coltivati, tecnicamente e formalmente, per interi secoli; per questa ragione è così difficile diventare un grande maestro nella letteratura utilitaria, trascurata dalla borghesia.

È ora che la classe dei pratici, il proletariato, capisca come la letteratura utilitaria possieda possibilità stilistiche, cioè estetiche e qualificanti proprie, le quali non hanno talvolta nulla in comune, anzi sono esattamente l'opposto, con i procedimenti della cosiddetta letteratura d'arte.

Il praticante, cui occorre una reale pianificazione e non la fantasia, deve trasformare la letteratura utilitaria da genere "basso" in genere "alto". Sarebbe meglio che lo scrittore proletario, abbandonando versi e romanzi, componesse, con il talento che gli è proprio, un'opera letteraria utilitaria (in cui vi sarebbe posto tanto per una nuova stilistica, quanto per un concreto pensiero), invece di lasciar intisichire i corrispondenti-operai nelle serre di un'arte inventata.

(1925)



APPENDICI



VIRGINIA PILI
BORIS ARVATOV E L'ARTE
COME PRINCIPIO ORGANIZZATIVO
DELLA VITA

L'opera di Boris Ignat'evič colpisce da subito per la sua poliedricità e per il carattere eterogeneo dei temi trattati: un'ipotetica raccolta completa delle opere spazierebbe dalla storia dell'arte alla critica letteraria, dallo studio dell'organizzazione teatrale a quello del materiale poetico.

Questa ricchezza di interessi può essere ricollegata alla matrice modernista del pensiero arvatoviano: per Arvatov la vita è caotico agitarsi di particelle individualizzate, che agiscono sotto la spinta di impulsi altrettanto individuali. L'idea che l'uomo possa dominare e indirizzare una simile materia anarcoide e frantumata gli pare illusione, e non a caso troviamo spesso nella sua opera il tema dell'uomo come prigioniero della vita quotidiana. Di fronte al caos Boris Ignat'evič reagisce con la caparbia ricerca di un orizzonte *monistico*, di un metodo che possa servire non solo alla comprensione di ogni fenomeno artistico e sociale, ma addirittura all'organizzazione della vita ricondotta all'unità.

Nel corso delle sue analisi la teoria arvatoviana assume a volta tratti manichei contrapponendo a un principio negativo (il capitalismo disorganizzatore e parcellizzante) uno positivo (il collettivo socialista unificante). Una delle principali studiosse moderne di Arvatov, Christina Kiaer, accenna senza sbilanciarsi alla possibilità che l'intransigenza produttivista di

Arvatov sia legata anche «alla sua situazione particolarmente disperata, quella di un uomo che scriveva da dentro le pareti di una clinica psichiatrica mentre fuori costruivano il socialismo¹».

L'UOMO CHE VISSE TRE VOLTE, OVVERO UN PROBLEMA BIOGRAFICO

Data l'avversione di Arvatov per il caos, lo stato in cui versano gli studi biografici su di lui appare come un'amara ironia del destino. La mancanza di sufficienti informazioni biografiche era già stata evidenziata da Gunther e Hielscher nella loro *Introduzione* del 1973 (vedi *supra*): i due studiosi facevano uso di un modello molto scarno, ricavato con ogni probabilità da quei pochi cenni che vengono riportati nelle edizioni sovietiche di Arvatov. Le ricerche successive non solo non hanno individuato una biografia affidabile, ma hanno portato alla luce il caotico e parcellizzato “dilemma del triplice modello biografico”, in cui coesistono tre diverse possibili biografie di Arvatov, discordanti l'una dall'altra in modo variabile, senza che sia possibile, allo stato attuale, determinare quale sia quella vera.

Il primo di questi modelli (Modello A) è quello dell'*Introduzione* di Gunther e Hielscher, in seguito ripreso da altri studiosi come Maria Zalambani: Boris Ignat'evič Arvatov (1896-1940) proveniente da una famiglia di giuristi polacchi etc.” (*supra*, p. 9).

Il secondo modello (Modello B) è basato sui lavori di Christina Lodder e Christina Kiaer. Questo modello, pur mantenendo la stessa linea cronologi-

1 C. Kiaer, *Boris Arvatov's Socialist Objects*, in “October”, vol. 81, 1997, p. 108.

ca del Modello A, presenta anche alcune rilevanti discrepanze: Arvatov risulta sempre nato nel 1896, però a Kiev, in una famiglia di giuristi di nazionalità russa, e comincia i suoi studi al ginnasio di Riga per poi trasferirsi alla Facoltà di Fisica e Matematica di Pietrogrado. Questo modello offre inoltre qualche informazione aggiuntiva sul percorso di educazione politica di Boris Ignat'evič: nel 1911 il nostro risulta iscritto al Partito dei Socialisti-Rivoluzionari, mentre l'iscrizione al Partito Comunista daterebbe al 1920, quindi a ridosso della partecipazione di Arvatov al conflitto sovietico-polacco. Christina Lodder nelle sue opere fa anche qualche supposizione sul vero carattere di quella misteriosa malattia nervosa che avrebbe spezzato la carriera di Arvatov: potrebbe essersi trattato di uno shock da granata subentrato a seguito di una ferita subita sul fronte polacco².

Il terzo modello (Modello C) presenta le maggiori discrepanze rispetto agli altri due proposti, ma al contempo è anche quello che ci apre gli orizzonti speculativi più interessanti. Trae origine da alcune informazioni rinvenute nell'albero genealogico dell'aviatore sovietico Jurij Ignat'evič Arvatov: quest'ultimo avrebbe avuto un fratello di nome Boris, che viene descritto come un «critico letterario, studioso d'arte e scrittore sovietico. Morto suicida³». Nati entrambi nella cittadina di Veržbolovo (ora Virbalis, in Lituania) in una famiglia di militari, i fratelli Arvatov avrebbero seguito, ognuno a suo modo, le tradizioni di famiglia: Jurij rivestendo ruoli di alto livello nell'Armata Rossa e Boris venendo eletto

2 C. Lodder, *Russian Constructivism*, Yale University Press, 1983.

3 L'informazione può essere consultata nel sito genealogico Rodovid. [https://ru.rodovid.org/wk/ Запись:763454](https://ru.rodovid.org/wk/Запись:763454). Ultimo accesso 21 aprile 2020.

nell'Assemblea Costituente del 1918 (tra le file dei Socialisti-Rivoluzionari) come rappresentante del Soviet dei militari e dei contadini della regione di Tula, dove aveva servito in veste di ufficiale.

Questi dati, purtroppo privi ad oggi di sufficienti riscontri, spiegherebbero perché sia così arduo rintracciare informazioni biografiche su Arvatov: al momento della salita al potere di Stalin entrambi i fratelli si sarebbero infatti trovati alle spalle un passato politico tutt'altro che impeccabile, dato che Boris era stato un *eser* fino a quando non aveva scelto di ravvedersi ed abbracciare la causa comunista e Jurij faceva parte della cerchia del maresciallo Michail Nicholaevič Tuchačevskij, beniamino di Trockij. Nel dicembre 1937, qualche mese dopo l'esecuzione di Tuchačevskij, anche Jurij Ignat'evič verrà infatti fucilato.

Secondo Christina Kiaer queste circostanze renderebbero tra l'altro dubbia la diagnosi di schizofrenia fatta a Boris Ignat'evič, a cui si riferimento in una petizione a suo favore firmata nel 1935 dall'ormai "ex" redazione della rivista LEF: «una diagnosi così grave» – scrive la Kiaer – «sembra incompatibile con il proseguimento da parte di Arvatov di una lucida produzione intellettuale⁴». Nondimeno, ricoverato in clinica Arvatov aveva continuato a collaborare alla vita culturale sovietica, anche se in maniera sempre più intermittente. L'ultima attività di Boris Ignat'evič risale al 1931 circa, quando cerca invano di far pubblicare la sua opera capitale, la monografia dedicata all'analisi del metodo creativo dell'amico Vladimir Majakovskij.

Sembra inoltre che la malattia non avesse piegato l'indole pugnace di cui il critico aveva dato prova in tante dispute, come appunta nel suo diario Lilja

4 Kiaer, cit. p. 108



Brik l'8 giugno 1930: «Ho parlato al telefono con Arvatov. Non vuole più curarsi. Dice: “Sono un comunista. Devo lavorare, non curarmi. Chi se ne frega di aspettare di esser sano per andare alla tomba, anche alla tomba non gliene frega nulla, mi prenderà anche malato”⁵».

Del resto, Boris Ignat'evič avrebbe avuto il primo attacco nervoso proprio in occasione di un'iniziativa del LEF degenerata in parapiglia. Di tale occasione si ricorda bene nelle sue memorie Irina Lunačarskaja-Rozenel', figlia adottiva del Commissario del Popolo all'Istruzione Anatolij Lunačarskij, raccontando che «la disputa cominciò con grande ritardo. (...) Alla fine sul palcoscenico comparve, smarrito e turbato, Osip Brik: dopo aver chiesto scusa per il ritardo, annunciò che Arvatov, il quale avrebbe dovuto leggere l'intervento principale, non sarebbe intervenuto, dato che si era improvvisamente ammalato di un disturbo nervoso. In risposta la sala ruggì in maniera assordante, risuonarono fischi e ululati⁶».

L'APPRENDISTATO NEL PROLETKUL'T

Ad oggi i tentativi di dissipare le tenebre che avvolgono il cammino terreno di Boris Ignat'evič non hanno prodotto risultati univoci. Le ricerche d'archivio hanno, in compenso, permesso di lavorare in maniera molto più approfondita su uno dei pochi punti certi della biografia arvatoviana, ovvero il suo apprendistato, a partire dal 1919, nel Pro-

5 Cit. in: L. F. Kacis, *Vladimir Majakovskij. Poet v intellektual'nom kontekste epochi* (V. M. Il poeta nel contesto intellettuale dell'epoca), Moskva 2004, p. 532.

6 Cit. in N. V. Reformatskaja (a cura), *V. Majakovskij v vospominanjach sovremennikov* (V. M. nei ricordi dei contemporanei) Moskva, p. 331.



letkul't di Mosca, cui rendono conto già Günther e Hielscher⁷. Proprio in questa data il suo nome fa la sua prima comparsa nei verbali delle riunioni⁸, i cui dati frammentari ci permettono comunque di farci un'idea di questo periodo cruciale per la formazione di Arvatov, che nel Proletkul't svolge importanti ruoli teorici e organizzativi in particolare all'interno della sezione teatrale. Nell'ottobre del 1919 Arvatov collabora a una serie di lezioni aperte al pubblico; pochi mesi più tardi, in dicembre, la sezione teatrale approva la messa in scena dell'opera *Il messicano* che Arvatov aveva scritto insieme a Valentin Sergeevič Smyšljaev e al futuro grande regista Sergej Michailovič Ėjzenštejn.

Proprio lavorando nel Proletkul't Arvatov entra in contatto con le teorie di Aleksandr Bogdanov, che costituiranno un vero e proprio punto di partenza per la sua teoria letteraria successiva. Il cuore del pensiero bogdanoviano è il concetto che la realtà stessa non è affatto un dato oggettivo, ma è frutto del lavoro collettivo organizzato dalla classe dominante: in questo contesto l'arte non è altro che una di queste forme organizzatrici della vita di classe, e quindi rispecchia inevitabilmente i rapporti economici e produttivi del contesto in cui nasce. A Bogdanov appartiene anche quella dicotomia tra "realtà

7 Vedi *supra*, p. 9 e segg. Sul Proletkul't vedi anche: L. Mally, *Culture of the future: the Proletkult movement in revolutionary Russia*, Berkeley 1990; G. Carpi, *Storia della letteratura russa*, vol. 2: *Dalla rivoluzione d'Ottobre a oggi*, Roma 2016, pp. 43-48; Id., «Io fanciullo crebbi in un tempio di ferro». *Appunti sul Proletkul't*, in: "Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale" Vol. 53 – Supplemento – 2019, pp. 361-371. Il movimento e il suo ispiratore A. A. Bogdanov sono anche al centro del recente romanzo di Wu Ming *Proletkult* (Torino 2018).

8 Archivio Statale Centrale della regione di Mosca, fond. 880, opis. 1, delo. 6.



omogenea” e “realtà frammentata” che diventerà cruciale nel pensiero arvatoviano: «L'uomo non è un cosmo, ma un microcosmo, non è un tutto, ma solo un frammento e un riverbero di un tutto più grande. Ma perché non è un tutto? (...) È il rapportarsi con altri esseri viventi a rendere l'uomo un microcosmo. Solo questo rapporto insegna all'uomo che ci sono cose che pur non facendo parte della sua esperienza esistono lo stesso, perché fanno parte dell'esperienza di altri individui»; è la somma delle singole esperienze a creare la realtà, e di conseguenza «il frammentarsi dell'uomo è il frammentarsi del mondo⁹».

Si tratta quindi del primo incontro di Boris Ignat'evič con una teoria esplicitamente monistica, che prevede un principio unificante fra soggetto conoscente e realtà conosciuta: avvenendo in un contesto di laboratorio vivo, di alacre attività pratica, questo incontro fa sì che Arvatov metabolizzi un altro concetto chiave di tutta la sua attività futura, ossia che teoria e pratica non possono funzionare l'una senza l'altra. È molto probabile che a spingerlo a una simile conclusione abbia contribuito il clima caotico che regnava all'interno del Proletkul't, una piattaforma che ai suoi inizi era aperta alle influenze più varie: l'attore Maksim Strauch caratterizzerà infatti il Proletkul't degli inizi come «una Torre di Babele –

9 A. A. Bogdanov, *Sobiranje človeka (La ricomposizione dell'uomo)*, in *O proletarskoj kul'ture (A proposito della cultura proletaria)*. 1904-1924, Moskva 1924, pp. 15, 19. Su Bogdanov vedi: J. Scherrer, *Bogdanov e Lenin: il bolscevismo al bivio*, in: *Storia del Marxismo*, vol. 2, Torino 1979, pp. 493-546; V. Strada et al., *L'altra rivoluzione. Gor'kij, Lunačarskij, Bogdanov. La "scuola di Capri" e la "costruzione di Dio"*. Capri 1994; G. Carpi, *Storia del marxismo russo e sovietico fino a Stalin*, in: S. Petrucciani (a cura di), *Storia del marxismo*, vol. 1. Roma 2015, 101-145; J. Scherrer, D. Steila (a cura di), *Gor'kij-Bogdanov e la scuola di Capri: Una corrispondenza inedita (1908-1911)*. Roma 2017.



tali erano il caos e la confusione che vi regnavano¹⁰». Ciò era particolarmente vero per la sezione teatrale in cui lavorava Arvatov, esposta a innumerevoli influenze: nel 1922 la sezione conta non meno di tre diversi collettivi teatrali, ognuno dei quali persegue una propria specifica visione dell'arte teatrale proletaria. Troviamo il Collettivo "Sidel'nikov¹¹", composto da "allievi veterani" che facevano parte del movimento già nel 1919; il Tonplaso (Abbreviazione di *Tonal'naja-plastičeskaja studija*, ossia "Studio tonale-plastico"); e, infine, il Primo teatro operaio del Proletkul't, di orientamento conservatore, vera e propria cittadella della trama monumentale e delle forme tradizionali. A questi collettivi si aggiunge la Compagnia Itinerante (*Peredivžnaja Truppa*).

Era inevitabile che si andasse a creare una spaccatura tra chi desiderava un'arte rivoluzionaria tanto nel contenuto quanto nelle forme e chi invece difendeva un teatro le cui forme tradizionali avrebbero dovuto fare da "recipiente" per un contenuto rivoluzionario. Nel leggere i verbali delle riunioni della sezione teatrale del Proletkul't si ha la sensazione che i suoi membri passassero molto più tempo ad accapigliarsi tra di loro di quanto ne trascorressero effettivamente lavorando in teatro: a un certo punto l'anonimo redattore dei verbali commenta sconsolato che «le differenze di vedute hanno portato al

- 10 M. Štrauch, *Ėjzenštejn kakim on byl* (Come era Ė.), in P. N. Jurenev, *Ėjzenštejn v vospominanjach sovremennikov* (Ė. nei ricordi dei contemporanei), Moskva, 1974.
- 11 Secondo i verbali il collettivo è intitolato a «un allievo che era stato mobilitato a Kronštadt e lì aveva trovato la morte», ma allo stato attuale non è si sono trovate altre informazioni su questa persona. Vedi *Teatralnaja rabota Moskovskogo Proletkul'ta vo vremja 1922-1924 vključitel'no* (Il lavoro teatrale del Proletkul't di Mosca nel periodo tra il 1922 e il 1924 compreso), CGAMO, fond 880, opis 1, delo 25, p. 28.



seguinte risultato: due anni di lavoro del Tonplaso non hanno prodotto nulla, se non un intero fuoco d'artificio di tesi brillanti e l'episodio minore della messa in scena dell'opera *Trud* [*Il lavoro*]– che ha avuto effettivamente un grande successo¹²».

Le troppe influenze avevano cacciato il teatro del Proletkul't in un vicolo cieco e l'unico modo per ripartire era una radicale riorganizzazione dell'intera sezione.

Ecco, per sommi capi, il contesto della cosiddetta “rivoluzione del teatro” arvatoviana, essenziale per capire molti degli interventi sull'arte teatrale inseriti nella presente antologia. Insieme ad Èjzenštejn, Arvatov organizza un piano teatrale che si sviluppa in contemporanea sul piano della teoria e su quello della pratica. Viene istituito un nuovo piano di studi per gli allievi dei laboratori teatrali, incentrato sullo studio del movimento corporeo e su generi teatrali “minori” come la buffonata, il teatro di strada, il circo. Secondo Arvatov, inoltre, sono possibili solo due generi di lavoro teatrale proletario: quello indirizzato alla creazione di nuove forme che possano far ricongiungere il teatro e la vita quotidiana, e quello che utilizza forme già pronte per rispondere ai compiti di agitazione e propaganda del neonato stato sovietico; tali forme, tuttavia, sono accettabili solo se appartenenti ai succitati generi minori (l'audace proposta teatrale arvatoviana è del resto ben rappresentata in questa antologia: vedi *Il teatro come produzione, Dalla regia teatrale al montaggio della vita quotidiana*). Dal punto di vista pratico, inoltre, la rivoluzione arvatoviana agisce mettendo ordine nella giungla di collettivi che popola la sezione teatrale: il Tonpla-

12 *Pervij Rabočij Teatr Proletkul'ta* (*Il Primo Teatro Operaio del Proletkul't*), CGAMO, fond 880, opis 1, delo 25, p. 38.





so viene smembrato e i suoi membri suddivisi tra la Peretru che si occuperà del teatro di agitazione – il cui comando viene affidato ad Ėjzenštejn – e il tradizionalista Primo teatro operaio. Il Collettivo “N. Sidel’nikov”, invece, sparisce senza lasciare traccia nei verbali: possiamo supporre che si sia autonomamente disgregato negli altri collettivi.

IL LEF E IL METODO SOCIOLOGICO-FORMALE.

Contemporaneamente all’attività nel Proletkul’t avviene un’altra svolta fondamentale per il futuro percorso di Arvatov: il 17 maggio del 1920 Arvatov, durante una riunione del Consiglio Artistico del Proletkul’t, legge una relazione intitolata “A proposito dei comunisti-futuristi”. In tale relazione si sostiene che «tra futurismo e creazione proletaria si presentano una serie di analogie (...) entrambi affermano che la vecchia arte è ormai sorpassata e si pongono il problema della liberazione dalle vecchie forme; entrambi cercano il nuovo, ciò che è dinamico (...) Tutto questo dà la possibilità ai futuristi di essere anche comunisti. Il futurismo comunista è un salto in avanti rispetto al futurismo precedente¹³».

Queste posizioni, decisamente eretiche rispetto a quelle comunemente espresse nel Proletkul’t, aprono una trasformazione nelle teorie di Arvatov e senza indubbio influiscono anche sulla sua successiva rivoluzione teatrale. Ad assistere alla riunione sulle tri-

13 Cit. in: A. Ju, Galuškin (a cura), *Literaturnaja žizn’ Rossii 1920-x godov. Moskva i Pietrograd 1917-1920. Sobytiija. Otzyvy sovremennikov. Bibliografija (La vita letteraria della Russia negli anni 1920. Eventi. Testimonianze dei contemporanei. Bibliografia)*. T. 1. Č. 1. Moskva i Petrograd. 1917-1920 gg (Mosca e Pietrogrado 1917-1920), Moskva 2005, pp. 562- 563.



bune c'erano, tra gli altri, Osip Brik e Vladimir Majakovskij, intorno ai quali si andavano coagulando molte di quelle forze creative che si erano cimentate nell' "arte di sinistra" nei difficili anni della Guerra Civile: al gruppo futurista nelle sue varie declinazioni si aggiungevano la corrente comunista-futurista nella persona di Boris Kušner, e l'esperienza delle avanguardie siberiane portata da Nikolaj Čužak, Sergej Tret'jakov e Nikolaj Aseev. Pur partendo da basi eterodosse, tutte queste forze si ritrovavano in una serie di parole d'ordine che sarebbero poi trasigrate nel LEF (*Levyj Front Iskusstv*, "Fronte di sinistra delle arti"): organizzazione del lavoro verbale, arte come creazione (in particolare creazione della nuova vita), l'idea che da nuove forme derivino nuovi contenuti e soprattutto il rifiuto di un'arte che rimanga fuori dalla vita, limitandosi a compensarne gli aspetti alienanti¹⁴.

Possiamo ipotizzare che a presentare Arvatov ai futuristi, sia stato Sergej Ėjzenštejn, che pare avesse incontrato Majakovskij per la prima volta durante le prove di *Mistero Buffo*¹⁵. In ogni caso, Arvatov lega la propria attività a quella del collettivo postfuturista ancora senza nome, da cui viene letteralmente "adottato". La scrittrice e traduttrice Rita Rajt ci riporta questo quadro domestico della dacia dei Brik: «Tjutka [il cane di Majakovskij] (...) si piazzava fuori dalla porta e sbatteva forte la coda sul pavimento, quasi a ricordare a Brik e ad Arvatov, che ancora dormivano, che era ora di alzarsi. (...) dopo

14 I manifesti dei *kom-futy* e dei vari gruppi dell'arte di sinistra possono essere letti in L. Magarotto, (a cura), *L'avanguardia dopo la rivoluzione. Le riviste degli Anni Venti dell'Urss: "Il giornale dei futuristi", "L'arte della comune", "Il Lef", "Il Nuovo Lef"*, Napoli, 2017.

15 S. M. Ėjzenštejn, *Zametki o Majakovskom (Cenni a proposito di Majakovskij)* in N. V. Reformatskaja, cit., pp. 197-199.

il the Brik e Arvatov conversavano e lavoravano¹⁶». Nel novembre 1921 Majakovskij lavora al progetto della casa editrice MAF (Associazione moscovita dei futuristi), primo tentativo di dare una forma “ufficiale” all’ampia corrente degli artisti di sinistra: «Ecco l’elenco dei libri proposti in prima istanza per la pubblicazione: 1) MAF. Rivista illustrata di arte. Redazione: V.Majakovskij, O. Brik. Collaboratori: Aseev, Arvatov, Kušner, Pasternak, Čužak etc.¹⁷»

Il progetto non era destinato ad andare in porto, ma costituisce comunque un interessante precedente del LEF, che avrebbe preso vita l’anno successivo. Fin dal proprio esordio, il LEF invita “futuristi, costruttivisti, produttivisti, membri dell’Opojaz, studenti¹⁸”, ad unirsi nella lotta per “un’arte costruzione della vita¹⁹”. Questo si riflette anche nella struttura della rivista, divisa nelle macrosezioni del *Programma*, della *Teoria*, e della *Pratica*. Tutte queste caratteristiche rendono il LEF l’ambiente ideale per l’attività culturale di Arvatov, che oltre a firmare tutti i manifesti programmatici, è anche responsabile dell’area generale della “polemica e critica”.

È in questo contesto – a stretto contatto coi formalisti dell’Opojaz (Società per lo studio del linguaggio poetico) da un lato e coi postfuturisti dall’altro – che Arvatov formula il proprio metodo “sociologico-formale”, sintesi di analisi formale e di teleologismo marxista. In tale metodo si integrano le due coordinate di fondo del pensiero di Arvatov: da una parte il manicheismo fra ten-

16 Rita Rajt, *Tol’ko vospominanja (Solo ricordi)* in N. V. Reformatskaja, cit. p. 190

17 Vladimir Majakovskij, *Lettera a L. Brik*, 28 novembre 1921 in *Polnoe Sobranie Sočinenij (Opere complete)*, Moskva, 1955, Vol. 13, p. 53.

18 *Chi ammonisce il Lef?* In L. Magarotto, cit. p. 163, 164.

19 *Per cosa combatte il Lef?* In Magarotto, cit. p. 159.

denze disgregatrici-individualistiche e dover-essere collettivistico, e dall'altra l'aspirazione a comporre un quadro unitario (monistico) dello sviluppo correlato di società (come arena della lotta di classe) e della cultura (in cui tale lotta perviene a una sintesi compensatoria). Parimenti, è evidente il *background* iper-razionalistico di tale metodo: si comincia con l'enunciazione di un'ipotesi e dei suoi eventuali corollari, si prosegue con l'analisi di una serie di esempi pratici, e la trattazione viene chiusa con una riaffermazione dell'ipotesi iniziale, spesso formulata in maniera più completa grazie agli elementi analizzati durante la dimostrazione pratica fondata sugli esempi. È un impianto argomentativo che Arvatov pensa come virtualmente applicabile a qualsiasi ramo dello scibile, e che trova la sua formulazione più sintetica nell'articolo *Il metodo sociologico-formale* (1928).

L'ULTIMO LIBRO DI ARVATOV

La storia della maggiore opera di Arvatov, la monografia dedicata all'analisi dell'opera poetica di Vladimir Majakovskij, è altrettanto oscura della biografia del suo autore: la maggior parte delle informazioni a nostra disposizione ci vengono date da Arvatov stesso, e non è possibile corroborarle con altre fonti. Secondo tali dati, l'idea di dedicare un ampio studio alle tecniche poetiche di Majakovskij sarebbe nata già nel 1922, ma, dopo il ricovero di Boris Ignat'evič nel 1923, il lavoro sul libro continuò in maniera alquanto irregolare e le informazioni forniteci dallo stesso autore sono confuse e contraddittorie: prima si dice, per l'appunto, che «il libro venne scritto nel 1922» poi che le «sette leggi principali dello sviluppo artistico vennero da me formulate nel

1924» e infine che la nuova introduzione «è stata scritta nel 1923²⁰.

Il libro non venne mai pubblicato, e anche qui ci troviamo nel campo della pura speculazione: l'unica fonte disponibile al riguardo è una “recensione interna” di una casa editrice non identificata, in cui si dice che «il libro è interessante, ma non è assolutamente possibile pubblicarlo nelle condizioni in cui è stato presentato²¹». Queste ultime parole potrebbero riferirsi sia alle condizioni caotiche in cui versava il manoscritto, pieno di correzioni e aggiunte a mano, sia all'irreversibile mutamento avvenuto nel mondo culturale sovietico.

Nel 1931 Majakovskij era morto, il Lef aveva cessato di esistere, la lotta per l'arte proletaria si era spenta. Arvatov e il suo libro erano tragicamente fuori tempo massimo. Vi è un ultimo punto su cui convergono tutti i modelli biografici da me presentati: nel 1940 Arvatov si toglie la vita, dentro quella clinica psichiatrica in cui era entrato ormai diciassette anni prima.

20 *Appendice*, in *A proposito di Majakovskij*, cit. p. 268.

21 Rgali, fond 625, op. 1., ed. 97.



BORIS ARVATOV
A PROPOSITO DEL METODO
SOCIOLOGICO-FORMALE¹

1. IN MERITO ALLA TEORIA “CONTENUTISTICA”

In questo articolo intendo discutere solamente quegli specifici generi letterari che vengono abitualmente considerati artistici, quindi il romanzo, il racconto e la poesia. La teoria dell'arte ora corrente analizza questi generi letterari dal punto di vista del legame tra la forma e il cosiddetto contenuto, ossia l'ideologia intesa nel senso ampio della psicologia sociale espressa nell'opera.

Il difetto principale di questa teoria è che essa non tiene conto in alcun modo del carattere basilare di ogni opera letteraria, cioè che si tratti di un'opera di *fiction*. Il multiforme materiale esperenziale che rientra nel concetto di “vita” e che può essere considerato la materia prima già pronta si piega a qualsiasi elaborazione da parte dello scrittore o del poeta e, quando arriva al destinatario sotto forma di prodotto artistico, è ormai già alterato, trasformato, sfalsato rispetto al ruolo reale che occupava nell'empiria. L'ideologia, la psicologia sociale e i fatti pratici che vengono riportati in un racconto o in versi sono con ciò stesso fenomeni deformati dal punto di vista della realtà. Capita molto spesso di vedere scrupolo-

1 Il metodo sociologico-formale ha appena iniziato a svilupparsi, per cui questo articolo non ha alcuna pretesa di completezza, ma si limita ad accennare ad alcuni punti fondamentali.



si storici della letteratura tentare invano di fare uso della realtà artistica come se fosse uno specchio da cui si può ricostruire la vita quotidiana e i costumi di una società, di una classe, di un'epoca. Ma, dato che non sanno in che modo una data corrente letteraria modifichi la realtà, e non conoscono la realtà stessa, questi storici finiscono per trovarsi in un circolo vizioso, compiono migliaia di errori metodologici, e, in primis, perdono di vista l'oggetto del proprio studio. Non è raro dover ascoltare addirittura roboanti accuse di stampo sociologico rivolte contro gli autori per via dell'ideologia dei loro personaggi, dei comportamenti dei loro personaggi etc. Mentre i fatti letterari vengono interpretati come fatti della vita quotidiana, il mestiere della creazione letteraria finisce per restare fuori dal campo visivo dei teorici. Per quanto invece concerne la letteratura nel suo complesso, l'approccio nei suoi confronti continua ad essere di tipo strettamente utilitaristico: si studiano le impressioni soggettive suscitate dai prodotti finiti, e la storia della letteratura esiste solo sotto forma di una cronaca delle opere, a cui vengono aggiunti alcuni cenni biografici, analisi dell'ambiente sociale, del cosiddetto "spirito" di un'epoca etc.

Il fulcro della questione sta nell'approcciarsi alla narrativa da un punto di vista produttivo e sociologico-professionale: insomma nel definire quello che è davvero il lato essenziale per lo sviluppo della letteratura. Il metodo formale, il primo che ha iniziato a studiare il modo di produzione e quello di suddivisione delle opere d'arte, è stato un gigantesco passo in avanti rispetto alla teoria "contenutistica". Ma questo metodo, per via dell'immanenza dei propri costrutti generali, in primo luogo ha allontanato da sé la maggior parte dei marxisti: solo adesso questi iniziano a rilevare in esso alcuni elementi che,

per quanto discutibili (“eccessi”, “aridità”), hanno comunque una loro utilità; in secondo luogo, esso ha negato a se stesso la possibilità di dare – oltre la semplice struttura cronologica e morfologica – una spiegazione più profonda ed esaustiva di quelle dinamiche regolari che possono essere osservate nella storia della letteratura.

2. IL METODO SOCIOLOGICO-FORMALE

Tale obiettivo può essere conseguito solo dal metodo sociologico-formale, la cui essenza verrà qui dapprima esposta in breve e poi illustrata tramite una serie di esempi concreti.

Innanzitutto, il metodo sociologico-formale non studia le opere letterarie né le biografie degli autori di tali opere; il metodo sociologico-formale considera la letteratura come il sistema pratico-professionale del lavoro letterario, un sistema dotato di una propria tecnica, di una propria economia e di proprie “sovrastrutture”, e che funziona come una parte dell’intero complesso del sistema sociale.

Il metodo sociologico-formale non studia l’atto produttivo individuale e chiuso in sé stesso (spesso è così che funziona il metodo formalista), ma la produzione sociale dei prodotti letterari di massa. Il metodo sociologico-formale stabilisce la seguente legge della morfogenesi letteraria: il materiale e la struttura del prodotto letterario sono determinati dai modi sociali della sua produzione e da quelli della sua fruizione.

I punti di partenza di uno studio operato secondo il metodo sociologico-formale sono: come gli scrittori collaborano e si appropriano del materiale, la tecnica con cui lo elaborano, il modo in cui lavorano per il consumatore, su incarico o per libero accordo, su commissione o in funzione di un mercato

libero e spontaneo, in forma di rivista, di giornale, di almanacco, di raccolta, di libro individuale, per una fruizione scritta o orale, etc.

Andiamo avanti. A differenza di quanto avviene nel metodo formale, il metodo sociologico-formale studia ogni procedimento estetico nel suo legame coi procedimenti analoghi che appartengono alla letteratura non artistica, e nello stesso modo ogni fatto narrativo viene studiato nei suoi legami con i fatti della vita quotidiana. Queste analisi non sono condotte sulla base del “rispecchiamento”, ma sulla base della specifica rielaborazione del fatto quotidiano in fatto narrativo.

Questi sono, in sintesi, i principi teorici del metodo sociologico-formale. La loro applicazione verrà esplicitata nei passaggi successivi.

Riassumendo: la vita è un conglomerato di un’infinita quantità di oggetti, di avvenimenti, di comportamenti umani, di idee; tutto questo per un artista letterario non costituisce un “contenuto”, bensì un materiale. Il compito consiste nello studiare il meccanismo di rielaborazione del materiale in forma letteraria, come meccanismo sociale e professionale determinato dalle leggi generali dello sviluppo storico.

ALCUNI ESEMPI

1 LA RIMA

Una teoria che estrapola la forma dal cosiddetto “contenuto” non ha – in tutta evidenza – niente da dire nel campo della teoria della rima.

Le rime flessive, quelle composte e tutte le altre non rispondono ad alcuna ideologia, ad alcuna psicologia sociale, e si trovano su un piano dei fenome-

ni sociali totalmente diverso. A maggior ragione non è possibile dedurre da una qualsivoglia ideologia il fatto stesso della comparsa della rima nell'Europa centrale nel periodo finale del feudalesimo.

Fenomeno materiale e inerente alla sfera pratica, la rima è stata evidentemente portata in vita da analoghi fenomeni pratici e materiali nella storia della società. È vero: i teorici che tutto deducono dall'ideologia possono non negare l'immediato legame pratico fra elementi della forma poetica come la rima e la base economica; essi possono appellarsi al fatto che alcuni processi formali si spiegano anche senza dover ricorrere all'ideologia presa come generatore di forma. Ma allora bisogna constatare che in tale teoria s'incontra ad ogni passo l'assenza di un metodo unico, di un principio onnicomprensivo di genesi sociale, mentre al contrario vi si trova un pluralismo metodologico completamente casuale che dipende da come e in quale misura si riesce a dedurre questa o quella forma dai rapporti sociali. In ogni caso, la teoria sulla provenienza della rima può tranquillamente ignorare le considerazioni dei teorici "contenutistici" e, basandosi sul materiale pratico, costruire le proprie deduzioni sul fondamento autonomo dell'indagine professionale.

La scuola formalista dà molti più elementi per la comprensione delle origini della rima. Poiché studia l'evoluzione delle ripetizioni come procedimenti letterari, la scuola formalista entra in stretto contatto con il processo reale della produzione poetica; essa riesce così a mostrare in maniera eccellente quando, dove e in che modo ha preso piede la rima, e a quali elementi del laboratorio poetico tale rima sia legata: insomma, riesce ad esporne l'evoluzione morfologica².

2 Cf. V. M. Žirmunskij, *Rifma, ee istorija i teorija* (La rima, la sua storia e teoria), Pietrogrado 1923.

Ma la scuola formalista compie anche qui il suo solito errore scientifico, ossia fa passare una serie letteraria immanente per una serie fondata su un rapporto causale. Seguendo il suo solito modello, la scuola formalista riconduce la teoria sull'origine della rima a quanto segue: le originarie ripetizioni, accentuandosi alla fine delle righe versali, hanno iniziato a dare singole rime casuali; col passare del tempo queste rime hanno iniziato ad apparire sempre più di frequente mentre i vecchi versi privi di rima cadevano in disuso, e i cantori e poeti, cominciando a considerare la rima in maniera consapevole, l'hanno resa ricorrente con l'obiettivo di creare una nuova forma poetica.

Tutto questo ragionamento in realtà non spiega nulla: qualsiasi fenomeno della vita viene sottoposto a una selezione di tipo negativo o positivo, e solo in relazione ad essa sopravvive o perisce. La rima è nata e sopravvissuta perché è stata favorita da qualcosa di extraletterario, perché le si è presentato un ambiente sociale adatto: in caso contrario, la sua comparsa in poesia non si sarebbe mai potuta trasformare in un fenomeno regolare. È evidente che esistevano degli elementi capaci di rendere più frequenti le costruzioni rimiche: tendenze specifiche per le quali la rima risultava una forma adatta di produzione poetica. Un'indagine scientifica che ambisca ad essere non solo descrittiva, ma anche capace di spiegare le cause deve indagare proprio queste tendenze. Per poter tracciare un quadro genetico dell'origine della rima, bisogna prima di tutto stabilire il seguente fatto storico: la rima è diventata una imprescindibile caratteristica della poesia nella fase di passaggio tra la società feudale e quella borghese, ossia nell'epoca dell'egemonia dell'artigiano cittadino (il cosiddetto tardo Medioevo). Se spostiamo il nostro interesse sulle differenze tra i sistemi e i metodi del lavoro let-

terario e culturale di queste due epoche, appare chiaro che la forma base della poesia feudale era il canto della schiera guerresca, mentre quella della poesia borghese è il recitativo in versi stampato.

La società feudale costruiva la propria poesia su quegli stessi principî sulla base dei quali costruiva la propria economia, la propria politica e il proprio esercito. Nei palazzi dei feudatari si trovavano stirpi di guerrieri-cantori (aedi, suonatori di liuto, bardi eccetera) che su ordine del signore realizzavano il proprio prodotto, la cui fruizione si svolgeva nell'immediata quotidianità. I versi non venivano letti, ma ascoltati; non venivano recitati, ma cantati. All'interno dell'arte la divisione del lavoro era ancora abbastanza debole da permettere che il vocalismo, l'arte oratoria e l'accompagnamento musicale si unissero in un tutto unico. La scansione ritmica dei tempi garantiva la conservazione della riga versale, che si disponeva con regolarità nel confine metrico e in quello strofico ad essa riservati. Le clausole musico-vocali rendevano superfluo evidenziare il materiale sonoro coi mezzi della lingua, ossia con gli elementi fonetici di essa.

Quando la poesia iniziò a lavorare per il mercato, si venne a creare una situazione del tutto diversa: i poeti si tramutarono in artigiani con vere e proprie corporazioni (i *Meistersänger* etc.) e la concorrenza, la specializzazione e le necessità individuali dei singoli borghesi spinsero la divisione del lavoro ad aumentare sempre più, provocando la separazione della letteratura dalla musica e la trasformazione della canzone in componimento in versi. Questa evoluzione, che è durata circa un secolo ed ha attraversato gli stadi del semi-vocalismo, del recitativo e della scansione "canticchiata", è scaturita dalla necessità di produrre opere letterarie in forma scritta, adatte

alla lettura individuale. All'inizio, i versi in forma scritta erano accompagnati da note, ma queste ultime erano poi scomparse del tutto: le capacità richieste ai fruitori borghesi erano troppo diversificate perché questi potessero conservare la poesia basata sulle note musicali, che era di difficile apprendimento e del tutto inadatta alla lettura da camera. Si iniziò ad utilizzare la poesia per i madrigali epistolari, le iscrizioni, i *feuilleton*, le decorazioni di calendari, gli studi scientifici: insomma, per prodotti indirizzati a un utilizzo puramente letterario, specializzato e individualistico. Tra le fila dei poeti iniziò ad esserci un numero sempre maggiore di professionisti per i quali l'apprendimento della poesia non era più il passaggio di un patrimonio ereditario, ma semmai un apprendistato di tipo artigianale; la vecchia combinazione di accompagnamento e voce perse il suo significato organizzativo; l'attenzione e l'inventiva si volsero al tentativo di costituire canoni puramente orali, e in particolare di sostituire quella cornice di ritmo e accompagnamento all'interno della quale – e insieme alla quale – si era sviluppata la poesia. Si rese necessario mantenere il verso senza però evidenziarlo con mezzi esteriori, e trovare nella lingua stessa dei procedimenti che potessero supplire ai precedenti mezzi di organizzazione acustica del materiale linguistico: questi procedimenti si rivelarono essere le ripetizioni fonetiche, che rinforzandosi nella parte finale delle righe versali, riuscivano a conservare con mezzi poetici il verso e la strofa, quindi l'intera struttura poetica nel suo complesso. La rima fece la sua comparsa come inevitabile frutto dell'economia di mercato in campo letterario, del consumo in forma di lettura individuale dei versi da parte dei lettori e di una loro produzione altrettanto individuale e specializzata.

A dimostrazione del fatto che la rima è nata sotto l'influenza della "letteraturizzazione" della poesia nella società borghese, con lo scopo di plasmare una poesia specializzata libera da procedimenti canori, possiamo citare due esempi diametralmente opposti tra loro: il primo appartiene alla storia della poesia antica, nella quale la rima quasi non esisteva, mentre il secondo appartiene all'attuale poesia futurista, dove la rima ha attraversato una rivoluzione radicale. Come è noto, la versificazione antica veniva costruita sulla base della lunghezza e brevità delle sillabe, e per questo motivo (e per tutta una serie di altre circostanze irrilevanti in questo contesto) la poesia antica, anche durante i suoi periodi più "letterari", è sempre rimasta semi-cantata. È questo ad aver in buona misura liberato la poesia antica dalla necessità di introdurre la rima, dandole in compenso la possibilità di rafforzare la riga versale e la strofa con altri mezzi, di tipo puramente metrico. In particolare sono state sottoposte a regole rigorose le quantità di sillabe e di righe versali, quantità che sono state individualizzate a tal punto che il componimento in versi ha continuato ad essere percepito come poetico nonostante l'assenza della rima. La marcata individualizzazione della strofa e della riga versale (il verso di Alceo, il verso di Saffo, eccetera) era l'espressione di nuovi metodi individualistici di produzione e fruizione letterarie. Ovviamente, nelle lingue in cui una simile specializzazione era impossibile e le righe versali possedevano una quantità di sillabe uguale o quasi, e in un unico ordine, è stato invece fortemente evidenziato il confine tra le righe versali, ossia la rima.

Nella poesia attuale, che si è spinta fino al verso accentuativo [*pauznik*] e anche oltre, fino al cosiddetto "verso libero", sottolineare la riga versale e la

strofa è divenuto ancor più indispensabile che in precedenza; per evitare un'intonazione prosaica e il passaggio immediato fra riga e riga e fra strofa e strofa, si è reso necessario aumentare la forza dello stacco fra esse nella stessa misura in cui essa veniva indebolita spezzando la successione di ictus in sequenza del sistema sillabo-tonico russo. E infatti, mai fino ad oggi la rima aveva acquisita una simile potenza, una simile energia motrice come quella che troviamo nelle opere di Majakovskij, di Aseev, di Chlebnikov.

In conclusione: la rima è un prodotto del lavoro poetico borghese, che ha reso individuale e specializzata la poesia. Il fatto che le prime rime siano comparse nelle ultime canzoni del feudalesimo non fa altro che confermare la correttezza della concezione dell'origine e dell'affermarsi della rima da noi qui rapidamente delineata.

2. A PROPOSITO DELLE FORME “LUNGHE” E DELLE FORME “BREVI”

Nella storia della poesia si alternano in intervalli di tempo determinati periodi noti come “delle forme lunghe” e altri “delle forme brevi”. Il dominio del poema viene soppiantato dal dominio della lirica, e viceversa. In particolare, questo è successo nella poesia russa durante il primo terzo del XIX secolo. L'epoca di Puškin e di Deržavin, con i suoi generi poetici imponenti (l'ode, il poema, il romanzo in versi) è scomparsa nel nulla sotto l'influenza del movimento poetico breve che ha espresso un artista brillante come Tjutčev. E se escludiamo alcuni poemi di Nekrasov, possiamo affermare che l'intero diciannovesimo secolo e i primi anni del ventesimo sono trascorsi sotto l'egida del genere poetico breve.

La teoria contenutistica batte in ritirata di fronte a questa evoluzione, visto che non c'è e non può esserci alcuna correlazione tra la dimensione lunga di un'opera poetica e una qualsivoglia idea. Ogni classe – come la teoria dimostra e la pratica conferma – ha la possibilità di incarnare le idee o la psicologia che le sono proprie nelle forme poetiche più diverse. Non è quindi possibile spiegare la decadenza della forma poetica lunga, di cui Puškin ha dato l'ultima realizzazione, con un mutamento nelle idee o nella psicologia sociali.

In questo caso, però, anche la teoria formale si trova ad essere del tutto impotente: l'essenza del suo ragionamento, infatti, si riduce all'idea che l'arte si sviluppi per mezzo dei contrasti e che ogni nuova forma nasca come antitesi a una forma precedente, da cui si distanzia in un'immanente lotta estetica con i suoi procedimenti. Nelle decadi puškiniane la grande forma poetica era diventata talmente consueta, aveva iniziato a stufare talmente che l'effetto estetico del suo influsso era sceso al minimo. Sullo sfondo dell'ormai noiosa forma lunga, la forma breve si fece estremamente attiva e in breve divenne la norma nella letteratura poetica.

Quando forniscono un'analisi di questo genere i formalisti si dimenticano che ogni nuova forma che fa la sua comparsa è dotata di una propria specifica missione di consumo sociale, e che uno sviluppo contrastivo e dialettico non è sufficiente da solo a consolidare un nuovo genere: sono necessarie appropriate necessità sociali, ovvero una corrispondente committenza sociale. Inoltre, è necessaria una certa riorganizzazione all'interno dell'ambiente professionale poetico, che formi l'humus necessario per i nuovi metodi di creazione poetica e il riaddestramento dei produttori della merce poetica.

E dunque.

Fino a Puškin la poesia russa era un sistema di produzione letteraria al servizio dell'élite nobiliare di corte; lo stesso Puškin prestava servizio come *Kammerjunker*. La creazione poetica veniva prodotta in misura significativa su commissione delle classi dominanti, e spesso recava un carattere di mera confezione utilitaria del cerimoniale nobiliare di corte. I poeti si trovavano a corte e lì declamavano i propri versi, sia durante le cerimonie di gala che durante le occasioni quotidiane particolarmente solenni. Dal punto di vista della tematica queste opere dovevano abbracciare archi narrativi piuttosto ampi, mentre dal punto di vista dei procedimenti linguistici avevano ovviamente un carattere di verso retorico (l'ode). In quanto orazione, il componimento in versi pronunciato a viva voce poteva avere solo una forma ampia, forma che si è conservata in seguito nella veste del poema, la cui tematica romantica ed esotica era destinata a una cerchia relativamente ristretta di fruitori. La forma narrativa veniva ancora utilizzata nei circoli di corte, dei licei, degli ambienti nobiliari cittadini e in quelli della nobiltà terriera: insomma, il suo utilizzo era quello di essere declamata durante i balli, riunioni, serate letterarie etc. Una vita quotidiana semi-feudale e parzialmente collettivizzata, articolata sulla base delle conoscenze, della nascita, del servizio prestato, dei legami personali, permetteva un consumo sociale collettivo dell'intreccio narrativo, e nello spirito di tale tecnica si educavano i poeti. Ma quando ha iniziato a svilupparsi l'economia fondata sulla produzione industriale di merci; quando hanno fatto la propria comparsa gli intellettuali *raznočincy*, si sono sviluppate le città, si è affermata la borghesia col suo stile di vita basato sull'individualismo, sulla cerchia familiare, sul comfort casalingo; quando

l'ampliarsi delle concrete necessità conoscitive della società hanno richiesto strutture narrative di ampiezza grandiosa; quando è diventato necessario separare la forma poetica dai fini del diretto servizio utilitario, fu allora che essa si mostrò inadatta allo svolgimento di tali strutture narrative.

In sostanza, dopo Puškin la letteratura non ha ripudiato la forma lunga, ma l'ha semplicemente resa incompatibile col genere della poesia. Già l'*Evgenij Onegin* ha dimostrato fino a che punto la scrittura in versi complichì la ricezione dell'intreccio narrativo, in particolar modo durante la lettura: proprio in quel periodo si stava smettendo di recitare i versi e si preferiva invece leggerli. La lettura, il consumo da salotto, il consumo individualistico borghese dell'intreccio divenne la base principale del mercato letterario. Quanto più l'individuo si separava dalla società nella pratica, tanto più egli desiderava viverne le gioie e le tristezze, gli eventi privati e sociali nell'illusione, nella veste immaginaria dell'arte. L'ampio sviluppo dell'intreccio richiedeva adesso un'esecuzione linguistica facilmente recepibile, ed ecco che è giunta l'epoca della cosiddetta prosa letteraria: Puškin passò a scrivere novelle, iniziò a scriverle anche Lermontov, si fece avanti Gogol'. Era evidente che la forma poetica "di ampie dimensioni" non poteva sopravvivere al fianco della prosa, e quindi, in maniera conforme alle nuove necessità sociali, essa ha assunto una nuova forma: per la poesia ciò ha significato un passaggio verso il componimento breve, da camera, di rapida e fuggevole lettura. Subito dopo Puškin è arrivato Tjutčev.

All'interno della letteratura tutta questa evoluzione è stata senza dubbio percepita come una lotta professionale tra procedimenti, di astratto carattere estetico, ma è una percezione che non va trasformata



in teoria scientifica: se mai si devono svelare i mutamenti socio-letterari, di classe che si celano sotto di essa. Da un lato la nascita della borghesia e la creazione di un contingente di artisti come individuali e isolati produttori di merci che lavorano sotto la spinta di un'intuizione (i poeti) oppure sono impegnati a dare una forma alle proprie osservazioni (i cosiddetti prosatori) e che immettono sul mercato singole opere in sé conchiuse; dall'altro lato, la comparsa di un'ampia fascia di acquirenti individuali di letteratura per l'uso domestico: tutto questo ha condotto in poesia al componimento breve, e nella narrativa al romanzo e al racconto. La forma lunga, insomma, non è scomparsa: ha solo cambiato genere.

È stato necessario che negli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso nascesse il movimento sociale e politico di enorme portata che ha dato inizio al populismo, che nascessero il giornalismo di gruppo e ogni genere di circoli perché risuonasse di nuovo una forma d'intreccio narrativo per la recitazione e venissero scritti i poemi di Nekrasov. È stato necessario che nel XX secolo per le vie cittadine e per le piazze si dispiegassero comizi e campagne elettorali, serate pubbliche e il contatto dell'artista con il pubblico affinché l'energia oratoria potesse di nuovo elaborate procedimenti di una forma poetica lunga nelle opere di Majakovskij e di Aseev.

Nell'analisi qui condotta ho appositamente evitato gli excursus nello studio dettagliato di com'era organizzata la dialettica nelle cui forme si è svolta l'evoluzione della poesia dalla forma lunga a quella breve. Per simili excursus ci sarebbe stato bisogno di lunghe e complesse teorizzazioni scientifiche e di



numerosi esempi esplicativi. Ma in un saggio come questo non ci sarebbe stato posto per loro. In ogni caso, non si può negare che l'intero processo sia avvenuto per vie molto più complesse e tortuose di quanto si possa evincere dalla lettura di questo breve testo, in cui comunque le leggi principali e dominanti sono state esposte secondo la verità dei fatti.

Vorrei citare ancora un altro esempio, che conferma la teoria sopra riportata: la nascita del romanzo ellenistico.

Il romanzo ellenistico fece la sua comparsa, esattamente come il romanzo russo, in concomitanza con la nascita di grandi città, con lo sviluppo di un'economia di mercato e con il costituirsi di una vita quotidiana familiare e casalinga di tipo borghese. La sua prima forma fu il romanzo in versi, realizzato col cosiddetto distico (esametro più pentametro troncato); il distico si era formato adattando la forma dell'esametro come verso narrativo alle condizioni del consumo letterario (ossia quando la riga versale si differenzia e s'individualizza: vedi la parte "Sulla rima") pur mantenendo una intonazione narrativa fluida. Il distico era assai vicino alla prosa grazie alla presenza nella sua struttura di infrazioni rispetto al severo e uniforme metro classico, e perciò poté impregnarsi delle conquiste della prosa oratorio-letteraria, scientifica e pubblicitaria con una certa rapidità, cedendo quindi il posto alla cosiddetta prosa letteraria e liquidando la strofa e la riga versale. Il consumatore voleva una lettura individuale, che non presentasse difficoltà dal punto di vista linguistico. In poesia trionfava intanto la forma breve "anacreontica".

Come abbiamo visto, forme più o meno analoghe di organizzazione sociale producono generi letterari analoghi.

3. IL ROMANZO E LE IDEE SOCIALISTE

Il principale asso nella manica della teoria contenutistica è ovviamente quella sfera dei procedimenti letterari dove le costruzioni ideologiche sono evidenti. I teorici “contenutistici” possono dimostrare, senza particolare fatica e contando su numerosissimi esempi, che le idee espresse nelle trame letterarie (qui terremo in considerazione quasi esclusivamente il romanzo) seguono pedissequamente le idee di una determinata epoca o di una determinata classe: insomma, che le idee letterarie, le idee date nei romanzi, altro non sono che la concreta incarnazione artistica delle ideologie dei movimenti sociali. In risposta a questo, i formalisti se la cavano con accenni a semplici analogie, negando che in casi simili ci sia una dipendenza funzionale tra le idee nella vita, nella pratica, e le idee nel romanzo; ma in ogni caso simili accenni non sono in grado né di svelare il mistero della continua ricomparsa del “fattore analogia”, né di smentire le ipotesi dei teorici contenutistici. La soluzione al problema delle idee in letteratura proposta dai formalisti può essere rapidamente riassunta così: ogni forma narrativa che abbracci vari ambiti della vita, comprese le idee, li trasforma in procedimenti letterari immanenti; il succedersi dei procedimenti narrativi richiede dunque anche un succedersi di idee in letteratura: perciò col passare del tempo il materiale ideologico della prosa narrativa si rinnova inserendo nel romanzo o nel racconto nuove idee adatte al genere specifico. Che questo modo di risolvere il problema sia in realtà un modo per aggirare la questione è ben visibile dal primo esempio che capita sottomano: l’ideologia dei romanzi “decadenti” (D’Annunzio, Thomas Mann eccetera) è da un lato la mutazione del precedente modo di vivere borghese-

se, e dall'altro è la tipica apologia di un nietzscheanesimo mistico e perverso. Un cambiamento di ideologia è senza dubbio avvenuto, ma dal punto di vista del formalismo rimane del tutto incomprendibile perché sia avvenuto proprio in direzione del nietzscheanesimo, visto che ragionando in maniera puramente formale la precedente ideologia naturalistica, fondata sulla quotidianità familiare e il precedente comtismo avrebbero potuto essere sostituiti da qualsiasi altra ideologia; invece il rinnovamento ha seguito punto per punto lo sviluppo sociale, assecondando le necessità della borghesia imperialista. Il formalismo non è in grado di dare una spiegazione di questo fatto.

Ecco invece come il metodo sociologico-formale affronta la questione della comparsa di idee organicamente legate alla trama.

Dato che ogni opera letteraria è un sistema di procedimenti, anche le idee vengono realizzate sotto forma di procedimenti. Per l'artista un'idea pratica e vitale nella vita quotidiana è semplicemente un materiale da trasformare in procedimento. La rielaborazione di un'idea "del quotidiano" in idea letteraria diventa necessaria quando tale idea quotidiana non è sufficientemente concreta e necessita di una sottolineatura estetica, di una *compensazione*. Ma non solo: così come l'idea letteraria, l'idea "quotidiana" possiede caratteristiche formali strettamente definite, anche se, a dire il vero, per la maggior parte non sono né percepibili né osservabili. Tali caratteristiche formali delle idee inerenti alla vita pratica quotidiana si distinguono rispetto a quelle delle idee letterarie per la loro mancanza di chiarezza e la mancanza di un'adeguata definizione del procedimento e della struttura. Ed ecco che in quelle epoche in cui un genere letterario riusciva ad elaborare al suo in-

terno una serie di procedimenti comuni, e allo stesso momento esistono nella società singole, autonome idee di carattere formalmente simile, ecco che i ceti sociali che necessitano di concretizzare le proprie idee fanno il loro ingresso in letteratura. Negli altri casi, le idee si sviluppavano fuori dai racconti e dai romanzi, conquistandosi la pubblicistica e la letteratura scientifica.

Prendiamo come esempio i cosiddetti romanzi socialisti.

Dal punto di vista ideologico, il socialismo può essere studiato da quattro punti di vista diversi: 1) in quanto idea della difesa degli oppressi (il problema dello sfruttamento e di come eliminarlo), 2) in quanto somma delle idee tipiche del proletariato, 3) in quanto ideale di una nuova società, 4) in quanto processo di lotta rivoluzionaria.

Nel primo caso, in cui viene rappresentata come il problema dello sfruttamento, l'idea socialista assume l'aspetto di un socialismo filantropico e utopistico; dal punto di vista della tematica letteraria, invece, incarna un singolo aspetto del tema degli "umiliati e offesi". Perciò, prima che nascesse il genere realistico-sentimentale, che ha fatto ampissimo uso di questo tema, il sentimentalismo filantropico socialista trovava il proprio posto negli articoli dei giornali e delle riviste, nei pamphlet, nelle lettere, nelle opere oratorie eccetera. Non appena il romanzo realistico-sentimentale ha fatto la sua comparsa è stato immediatamente utilizzato dai socialisti, ma anche questo genere, a sua volta, ha fatto uso del pensiero socialista per arricchire e sviluppare i propri procedimenti (vedi George Sand e altri); è avvenuto uno scambio di forme tra la vita concretizzata dalla fantasia e la vita reale e logica (lascio da parte il problema della creazione dello stesso ro-

manzo realistico-sentimentale, dando per scontata l'esistenza di questo genere). Una stessa idea, adatta al romanzo dal punto di vista formale e alla pratica dal punto di vista dei fini, era diventata un procedimento narrativo: entrambi questi fattori spiegano perfettamente perché il romanzo socialista del primo terzo del XIX secolo sia una fase indispensabile nello sviluppo della prosa letteraria. Diverso è il caso quando l'idea del socialismo viene intesa come patrimonio del proletariato. Dal punto di vista formale, esso non è altro che socialismo naturalista della vita quotidiana tradotto in termini letterari. Anche qui è stata necessaria la canonizzazione del romanzo naturalistico (Zola e altri) affinché il socialismo "quotidiano" potesse diventare un tema della prosa letteraria. Quando i movimenti (sindacali e politici) della classe lavoratrice misero fine all'atteggiamento filantropico verso il socialismo, i democratici borghesi iniziarono a interessarsi al processo stesso della crescita del proletariato, della vita dei lavoratori, eccetera. Ma questo interesse conoscitivo poté iniziare a influire sul romanzo solo nel momento in cui il romanzo stesso iniziò a porsi scopi di tipo conoscitivo e descrittivo, e a canonizzare procedimenti volti a un riassunto in forma narrativa secondo lo schema "fisiologico" del naturalismo positivista. Il naturalismo in quanto tale è ben lungi dall'essere collegato all'idea socialista, come si può ben vedere dalle opere di Bourget e dei fratelli Goncourt; ma dato che il naturalismo abbracciava tutte le sfere della realtà, anche il socialismo è riuscito a metterlo al proprio servizio, arricchendo in cambio il movimento letterario globale con la novità del proprio materiale.

Tanto il romanzo socialista naturalistico quanto quello filantropico erano forme tipiche della letteratura democratico-borghese che avevano come fruito-

ri principali il ceto istruito tanto metropolitano che di provincia, ampi strati della piccola e media borghesia. Si tratta di un fatto del tutto comprensibile: entrambi i generi erano di tipo realistico-fotografico, erano volti più alla descrizione che all'agitazione e alla propaganda, e perciò l'interesse verso il loro materiale era maggiore da parte di quei gruppi della società capitalistica che conoscevano poco o nulla gli operai. Questi gruppi trovavano la descrizione della vita quotidiana proletaria interessante e attraente a livello di novità estetica, e nutrivano sufficienti sentimenti democratici per simpatizzare nei confronti della classe operaia.

Le cose vanno in tutt'altro modo per quanto riguarda il romanzo socialista utopistico. Il romanzo utopistico ha goduto e gode tuttora di grande popolarità, dappertutto e tra tutti i pubblici, anche se ciò non vale per tutti i romanzi utopistici. Le trame tecnologiche dei romanzi di H. G. Wells e di Jules Verne e ancor di più la loro sostanza sociale reazionaria li hanno fatti diventare patrimonio della borghesia. Invece Cabet, Morris, Bellamy, qualcosa dello stesso Wells, Bogdanov e altri sono diventati gli autori prediletti del proletariato. Tuttavia anche qui, come nei casi precedenti, l'ideologia socialista, che un tempo trovava ricetto nella pubblicistica di Fouret e di Owen, ha preso la veste di romanzo solo perché la società necessitava di intrecci di tipo utopistico. E anche qui, l'idea è stata assimilata dalla prosa letteraria per ragioni di analogia formale e di utilità pratica.

Infine, c'è un ultimo tipo di romanzo socialista, che ha fatto la comparsa in tempi recenti: si tratta del romanzo socialista d'avventura. Dal momento in cui il socialismo ha fatto la sua comparsa si è posto di fronte al proletariato come un compito

pratico e reale, l'utopismo in arte ha perso il suo precedente significato; si è iniziato a trattare il socialismo sul piano dell'azione, della lotta, del superamento di ostacoli materiali, e tutto questo nel campo dell'intreccio ha portato allo svolgimento in chiave avventurosa dei temi e del materiale. Ancora una volta troviamo una corrispondenza formale tra l'intreccio immaginario e l'"intreccio" della realtà, nonché una tendenza della pratica finalizzata a questo aspetto attivo.

Alcune parole sulla comparsa dei vari generi di trama nella prosa narrativa. Ancora fino a poco tempo fa era in atto dappertutto il passaggio dal romanzo naturalistico e psicologico a quello d'avventura. Indipendentemente dall'ideologia, è necessario spiegare il fatto stesso della diffusione e della canonicizzazione della trama d'avventura nella letteratura "alta".

Il metodo sociologico-formale risolve questo problema nel modo seguente.

I giganteschi avvenimenti pratici che hanno sconvolto il mondo nel secondo e nel terzo decennio del XX secolo hanno portato a una certa "stabilizzazione". Tuttavia, l'impulso prodotto da questi avvenimenti si è dimostrato troppo potente per non irrompere anche in un'altra sfera della vita collettiva: quella della fantasia socialmente organizzata. La dinamica della vita, bloccata nella realtà, trova ora il suo sfogo nel racconto e nel romanzo, lanciandosi in una fuga precipitosa nel campo del fittizio e dell'intreccio letterario. Attualmente il materiale socialista è particolarmente vicino a questa forma, nel tentativo di costruire una efficiente letteratura di agitazione

e di porsi nell'ottica dell'azione, di prolungare sul piano figurativo quelle tendenze che di recente hanno mobilitato le masse a livello pratico, di assicurare una forma di compensazione progressiva che contribuisca a organizzare quegli aspetti della realtà che non si è ancora riusciti a trasformare.

Va da sé che in questo caso la letteratura utilizza l'intero arsenale dei procedimenti narrativi d'avventura già esistenti, e, nel rinnovare per gradi il proprio materiale, crea nuove forme di romanzo avventuroso-quotidiano. Parlare di queste nuove forme sarebbe molto lungo, e quindi ci limiteremo a notare che il metodo sociologico-formale considera tutti i procedimenti – siano essi artistici, procedimenti atti a costruire la trama, o procedimenti dotati di un carattere ideologico o psicologico – come direttamente condizionati dalla pratica sociale. Con questo si intende che un'idea o una tendenza psicologica diventa elemento della trama dopo essere stata rimaneggiata in modo conforme al genere, e che a loro volta influisce sull'evoluzione del genere stesso nella misura in cui tale idea viene presa come elemento pratico-formale della realtà: come atto (la condotta dell'eroe del romanzo), come attributo (la caratterizzazione dell'eroe) come forma letteraria (inserimento di procedimenti della pubblicistica o della prosa scientifica nel romanzo), come motivazione dello svolgimento della trama etc. Una volta che è penetrata nella trama, l'idea si trasforma in un fenomeno convenzionale e stilistico, e inizia a rappresentare sul piano letterario idee che esistono in modo analogo nel piano quotidiano: in questo senso, non si distingue in alcun modo dalle altre parti della forma narrativa. Nella prosa russa contemporanea, ad esempio, è comparsa e si è moltiplicata la figura dell'eroe čekista. La vecchia forma narrativa

del romanzo poliziesco con i suoi *detectives*, dopo aver ricevuto un nuovo materiale, lo ha sottoposto a rielaborazione: l'agente della polizia politica ha assorbito, sotto diversi aspetti, le caratteristiche dei vari Sherlock Holmes, ed è rapidamente diventato uno stereotipo, una maschera letteraria professionale. Ma al tempo stesso, l'eroe čekista ha portato con sé un'intera serie di tratti che mancavano ai detective precedenti: un insieme di associazioni sociali e rivoluzionarie che non potevano non provocare mutazioni nel romanzo di stretta osservanza criminale e giudiziaria e trasformarlo in un romanzo poliziesco di attualità e poliziesco-sociale (Erenburg, Tarasov-Rodionov e altri).

La combinazione tra il tema poliziesco e quello rivoluzionario sociale è stata recepita dalla letteratura (in modo consapevole o inconsapevole non fa differenza per i suoi autori) come una nuova forma di intreccio, come un sistema di procedimenti finora sconosciuto, insomma: come un composto diverso rispetto a quelli che si erano incontrati finora in narrativa. Ecco perché questa combinazione si è fissata in letteratura diventando un genere professionale specifico.

C'è un'altra importante ragione che ha indotto gli scrittori ad occuparsi di temi sociali, del tutto conforme a quelle che condizionarono sia la nascita della rima sia il passaggio dalla forma lunga alla forma breve nella letteratura russa di inizio XIX secolo. Si tratta del riassetto produttivo delle forze letterarie e della nascita di nuove forme di lavoro letterario.

Tanto lo scrittore del tipo precedente all'Ottobre quanto quello parzialmente borghese successivo alla Nep sono singole unità produttrici di merci, artigiani isolati che producevano per un mercato impersonale composto da singoli acquirenti. Pur essendo molto simili fra loro dal punto di vista sociale, questi ac-

quirenti di romanzi e racconti richiedevano trame di carattere strettamente individualistico anche quando si trattava di questioni inerenti alla sfera pubblica. La tendenza sociale doveva essere bandita dalla trama, e difatti le principali tendenze narrative erano quelle di tematica “quotidiana” (Gor’kij, Kuprin e altri) o gli intrecci fantastici con la loro cosiddetta “imparzialità”. Ma anche gli scrittori stessi, basandosi sugli interessi personali e lasciandosi guidare dalla celeberrima “intuizione” (che altro non è se non un approccio individualistico alla professione) consideravano “anti-artistica” la tendenza sociale; non capivano che, dal punto di vista dell’arte, la tendenziosità non è un procedimento meno produttivo della contemplazione imparziale.

La Rivoluzione d’Ottobre, nazionalizzando la produzione industriale ha in un certo senso nazionalizzato anche la produzione letteraria. Associazioni come la Vapp (Associazione panrussa degli scrittori proletari), Krug (Il cerchio), il Proletkul’t, fenomeni come la letteratura sovietica – quella dal marcato carattere sovietico – e come la collettivizzazione degli scrittori nelle *rabis* (associazioni dei lavoratori dell’arte) nelle unioni dei professionisti della stampa, in grosse case editrici, e poi in giornali, in riviste, nelle sezioni culturali dei sindacati e del Komsomol, tutto ciò ha apportato cambiamenti significativi nelle forme di produzione culturale. Si è verificata una statalizzazione degli artisti, con cui hanno dovuto fare i conti: in primo luogo i centri organizzativi esterni al mondo letterario, che hanno preso gli scrittori al proprio “servizio”, e in secondo luogo il fruitore concreto, strutturato in collettivi professionali, di fabbrica, e di altro tipo. Per molti scrittori la stesura di romanzi si è legata a livello produttivo coi compiti pratici e utilitari del

nuovo stato, perdendo così, in una certa misura, il carattere individualistico e di mercato. Il tema sociale, offerto nell'intreccio, è subito stato percepito nella sua esplicita tendenziosità e conformità a fini dichiarati, e di conseguenza ha iniziato a condizionare i procedimenti del mestiere letterario. La produzione per un consumatore sociale e la necessità di chiarezza politica hanno costretto gli scrittori a dedicarsi a una trama di tipo tendenzioso, e quindi, nel caso del romanzo d'avventura, a passare alla forma del romanzo d'avventura sociale. Per uno scrittore sovietico il romanzo poliziesco in forma pura è impossibile così come per i socialisti Cabet e Bellamy era impossibile l'utopismo puro. Il punto centrale non sono le convinzioni dello scrittore, ma il suo legame professionale e pratico con altri aspetti dell'attività sociale, ossia il fatto che il prodotto letterario sia destinato a fini utilitari e propagandistici. Un artista dalla spiccata individualità come Zola ha scritto romanzi naturalistici su qualsiasi tema: a prescindere dalle sue convinzioni, quello che lo interessava maggiormente era l'anatomia della vita stessa, e ha scritto *Nana* con lo stesso fervore con cui ha scritto *L'Opera* o *Germinale*. Per uno scrittore della Vapp, invece, l'interesse sta soprattutto nello scopo sociale unico della propria opera: da qui deriva la sua tendenziosità (non prendo in considerazione il caso degli scrittori proletari che si assoggettano ai metodi artistici borghesi della cosiddetta "arte in quanto tale"). Vengono da qui anche le nuove forme della letteratura russa contemporanea, che si manifestano in modo particolarmente brillante nella produzione poetica dei membri del Lef (Fronte di Sinistra delle Arti).

Non mi stancherò di ripeterlo: il materiale e la forma di un'opera d'arte sono determinati dalle for-

me sociali della sua produzione e dalle forme sociali della sua fruizione.

In conclusione, infine, qualche parola sull'idea come procedimento.

Ogni forma d'intreccio è un insieme di "preparati grezzi" intra-letterari comprensibili tanto allo scrittore quanto al lettore. L'idea espressa in un romanzo e gli atti che vi vengono rappresentati sono segnali professionali, simboli e rappresentazioni di una pluralità di fenomeni analoghi esistenti nella vita quotidiana. Quando uno scrittore sviluppa nella trama un tema qualsiasi, ha a sua disposizione una scorta pressoché infinita di "preparati grezzi", siano essi tradizionali o di nuovo conio, ed è con essi che costruisce il proprio intreccio: senza questo non sarebbe possibile alcuna creazione artistica. La dinamica ipotizzata dai teorici "contenutistici" (la forma che scaturisce da un'idea) non è alla portata di un singolo essere umano, sia pure del più geniale, né a quella di un singolo movimento letterario. E anche se non di rado in molti artisti incontriamo idee nuove e profonde nel senso logico del termine, questo accade perché quegli artisti sono anche grandi pensatori (ad esempio: Goethe è un poeta, un filosofo, un naturalista).

L'arte è quel sistema dei procedimenti³ nei generi della finzione rappresentativa (il romanzo, il racconto, i versi) che compensa tendenze della vita non organizzate nella realtà; a differenza di quanto afferma la scuola formale, però, questo sistema è determinato totalmente dalla pratica sociale.

3 Il procedimento non esclude le cosiddette "esperienze emotive" sia dello scrittore che del lettore; il procedimento non è uno schema astratto, ma un fenomeno concreto, percepibile ancora a lungo dopo che è diventato uno stereotipo.

GUIDO CARPI
IL MAJAKOVSKIJ
DI BORIS ARVATOV

1.

Carismatico centro di un complesso di relazioni a geometria variabile, per circa tre lustri Vladimir Majakovskij è sia protagonista attivo di un intero sistema culturale in veloce evoluzione, sia la pietra di paragone su cui tale sistema esercita e affina costantemente i propri strumenti ermeneutici. Punto focale dell'intera parabola majakovskiana è la volontà di *velocizzare* i tempi dell'arte, di *democratizzarne* il linguaggio: già nel 1914 il poeta ricorda Anton Čechov nel decimo anniversario della morte e lo elogia per aver dinamizzato la sintassi e rinnovato il lessico letterario in omaggio alla «disordinata esistenza delle città in sviluppo, che fa emergere uomini giovani e agili¹»; e contemporaneamente, nel poema *La nuvola in calzoni*, scrive versi destinati a diventare il motto per un'intera generazione:

*La strada si contorce senza lingua:
Non ha con chi discorrere e gridare.*

E gli esegeti si fanno trovare pronti. Così l'esordiente Viktor Šklovskij saluta il primo poema majakovskiano: «Nella [sua] nuova maestria la

1 V. V. Majakovskij, *Opere*, Roma 1972, vol. VII, p. 362.

strada, precedentemente privata dell'arte, trova la propria parola, la propria forma. Siamo oggi alle sorgenti di un grande fiume. Non è dalla finestra che il poeta guarda la strada. Egli si considera suo figlio, e nel figlio noi riconosciamo la bellezza della madre, al cui volto prima non sapevamo e non ardivamo guardare²». Quasi dieci anni dopo, a rivoluzione ormai avvenuta, in uno dei manifesti di apertura della rivista "LEF" scritto nel 1923 assieme a Osip Brik, Majakovskij irride i «metri canditi», il «lessico "poetico" specifico» e gli «eroi sui trampoli» della prosa e della poesia tradizionali, «ugualmente lontane dal linguaggio pratico, dal gergo delle strade, dal linguaggio esatto della scienza³».

Non stupisce che l'interesse analitico per l'opera di Majakovskij da parte dei suoi sodali raggiunga l'apice nel periodo di più genuino sperimentalismo e di più intenso slancio innovatore, dalla fine della guerra civile nel 1921 alla fase di interregno politico immediatamente seguito alla morte di Lenin. Nella filigrana dell'arte majakovskiana, i teorici della letteratura di orientamento radicale cercano i lineamenti di una futura arte democratica, collettivistica, eternamente rigenerantesi: non a caso, sul numero del "LEF" in morte di Lenin, Boris Ejchenbaum descrive lo stile del leader bolscevico come rifiuto di ogni retorica "elevata" e come lotta livellatrice contro la gerarchia degli stili, sottolineandone la coincidenza storica «con quella distruzione della "poeticità" tradizionale che ha contraddistinto Tolstoj e che si è nuovamente ma-

2 V. Šklovskij, *Gamburgskij sčet: Stat'i - vospominanija - esse (1914-1933) (Il punteggio di Amburgo: Articoli - ricordi - saggi (1914-1933))*, Moskva 1990, p. 44 (prima ed. 1915).

3 V. V. Majakovskij, *Opere*, Roma 1972, vol. VIII, p. 328.

nifestata in forma esasperata nei futuristi, in particolare in Majakovskij⁴».

Le linee di ricerca sono fin da subito due: da una parte, definire il rapporto della pratica poetica di Majakovskij (e in generale dei cubofuturisti di “Gileja”) coi processi di mutazione attivi nella lingua russa standard nel suo complesso; dall'altra, stabilire paralleli tipologici o veri e propri rapporti di filiazione fra tale pratica e quella di altri attori della poesia o in generale dell'espressività linguistica. Su questo secondo versante si esercitano: il già citato Ejchenbaum, che oltre al parallelo con la lingua di Lenin chiama in causa il poeta “civile” ottocentesco Nikolaj Nekrasov, «con la sua tendenza all'ode e soprattutto al pathos di “abbassare” la lingua e le forme⁵»; Jurij Tynjanov, secondo cui Majakovskij rappresenta «il rifiuto della cultura poetica e dello “stile medio” del secolo XIX», in nome di un ritorno delle odi solenni del Settecento, di cui «recupera l'immagine grandiosa»: di qui la *contrastività dello stile*, dato che, come i poeti odici del Settecento, «egli sapeva che il segreto dell'immagine grandiosa non è nell’“altezza”, ma nella tensione dei piani connessi, l'alto e il basso»; di qui anche il suo *carattere oratorio*, «il suo verso da tribuna, gridato, calcolato per la risonanza nella piazza» così come il verso dei poeti odici «era costruito per la risonanza nelle sale di palazzo⁶».

Quanto all'inserimento dei principali rappresentanti del cubofuturismo nel contesto dei mutamenti linguistici generali, aveva iniziato Roman

4 B. Ejchenbaum, *Osnovnye stilevyje tendencii v reči Lenina* (*Le fondamentali tendenze stilistiche nel linguaggio di Lenin*), «LEF», I (V), 1924, p. 70.

5 B. Ejchenbaum, *Anna Achmatova: Opyt analiza* (A.A.: *Saggio di analisi*), Petrograd 1923, pp. 22, 23.

6 Ju. Tynjanov, *Intervallo*, in: Id., *Avanguardia e tradizione*, Bari 1968, p. 250 (prima ed. 1924).

Jakobson in un seminale intervento, ravvisando in Chlebnikov e Majakovskij il punto finale di un secolare processo di «appropriazione di elementi sempre nuovi della lingua viva⁷». Ma è Grigorij Vinokur – sul primo numero del “LEF” – a offrire una formulazione complessiva delle due linee di ricerca: egli ravvisa le tappe cruciali di evoluzione della “cultura della lingua” di una data epoca nell’«organizzazione letteraria» della lingua parlata dagli strati popolari, che viene così accettata nell’uso linguistico del pubblico colto; è una strategia di ampliamento e diversificazione della lingua letteraria perseguita da Puškin ai tempi suoi e radicalizzata adesso dai futuristi, che fanno degli usi parlati delle masse un elemento strutturale della nuova “cultura della lingua⁸”.

Fondamentale, in Vinokur, è l’idea che i futuristi non solo rinnovino la lingua tramite una massiccia immissione di lessico “plebeo”, ma «*inventino* nuove forme di rapporto fra i [suoi] elementi», ne modifichino le strutture profonde, procedano a una consapevole «ingegneria linguistica» ponendo «il problema della *strada senza lingua* come problema poetico e al contempo sociale»: è la creazione di «un nuovo *sistema* linguistico» per via non tanto *lessicologica* quanto *grammaticale*, ossia «modificando il complesso di rapporti esistenti fra le singole parti del meccanismo linguistico», dato che il rinnova-

7 R. Jakobson, *O novejšej ruskoj poezii. Nabrosok pervyj* (*La nuovissima poesia russa. Schizzo primo*), in: Id., *Raboty po poetike* (*Lavori di poetica*), Moskva 1987 (prima ed. 1921), p. 288. Sulle concezioni teorico-letterarie esposte nel volumetto, vedi: I. Ambrogio, *Formalismo e avanguardia in Russia*, Roma 1968, pp. 20-23.

8 G. O. Vinokur, *Futuristy – stroiteli jazyka* (*I futuristi costruttori della lingua*), in: Id., *Filologičeskie issledovanija*, Moskva 1990 (prima ed. 1923), pp. 14-17.

mento della lingua «non è materiale» e «non consiste nell'apparire di nuovi elementi linguistici, ma di nuovi rapporti linguistici⁹». Nell'opera dei futuristi, l'elaborazione di tali nuovi rapporti avviene «secondo il metodo dell'analogia»: si tratta di un metodo accentuatamente sperimentale e «di laboratorio» in Chlebnikov, mentre in Majakovskij «gli elementi di creazione grammaticale vanno estrapolati dalla massa dell'intero materiale. Pur non essendo descritta nel dettaglio, la sua grammatica è di considerevole difficoltà e creatività¹⁰».

Di lì a poco, Vinokur tenterà anche di superare la netta contrapposizione tra “formalismo” e “marxismo” e di definire l'autentico rapporto in cui vanno poste linguistica e sociologia nell'analisi del fatto letterario: «La natura e il senso sociali dei fenomeni linguistici e stilistici possono essere stabiliti solo dopo che sono stati definiti *quegli stessi fenomeni*»; vale a dire: «senza un'analisi linguistica immanente» e preliminare, la sociologia è destinata a «operare con finzioni» astratte e prive di contenuto reale. A sua volta, la sociologia deve intervenire a spiegare e contestualizzare quei fenomeni di cui la linguistica fornisce solo una descrizione empirica: ciò vale tanto più per «i fatti poetici, in quanto essi riflettono le più alte realizzazioni di un'attività

9 Ivi, pp. 17, 18.

10 Ivi, pp. 18, 19. Di deformazione della sintassi “naturale” in Chlebnikov (soprattutto) e in Majakovskij aveva già parlato Jakobson. Vedi: Id., *O novešej russkoj poezii*, cit., p. 290. Cf. V. M. Žirmunskij, che recensendo il libro di Jakobson nota: «Nella creazione di Majakovskij gli esperimenti di laboratorio di Chlebnikov hanno trovato la propria realizzazione in opere compiute e integre da un punto di vista artistico». Cit. in M. Šapir, *Priloženija: Kommentarii, bibliografii, ukazateli* (*Appendici: Commenti, biografie, indici*), in: G. O. Vinokur, *Filologičeskie issledovanija*, cit., p. 269)



sociale della massima importanza quale è l'attività linguistica¹¹.

Tanto un'analisi dettagliata dell'“ingegneria linguistica” majakovskiana quanto la contestualizzazione sociologica di essa vengono messe in pratica da Boris Arvatov in un'opera rimasta incompiuta, ma che ne accompagnerà il resto della vita; non a caso, l'unica sezione da lui pubblicata¹² riceve l'elogio proprio di Vinokur, che vi ravvisa uno sviluppo – per quanto largamente perfetibile – delle proprie intuizioni: «Ad Arvatov si può imputare di trarre le conclusioni con una certa fretta, di formulare in modo troppo lapidario problemi di sostanza assai spinosa, un atteggiamento poco critico nei confronti dei termini e dei concetti di linguistica, ma una cosa è certa: se è in generale possibile un'interpretazione sociologica della poesia, lo è solo con l'aiuto del metodo scelto da Arvatov¹³».



2.

Lo stesso Vinokur, militante lefista come Arvatov, doveva ben conoscere la reale ampiezza e portata dell'intero studio di questi su *Guerra e universo*.

- 11 G. O. Vinokur, *Poetika, lingvistika, sociologija* (Poetica, linguistica, sociologia), in: Id., *Filologičeskie issledovanija*, cit. (prima ed. 1923; trad. italiana 1965), pp. 30, 31.
- 12 B. Arvatov, *Sintaksis Majakovskogo. Opyt formal'no-sociologičeskogo analiza poemy "Vojna i mir"* (La sintassi di Majakovskij. Saggio di analisi sociologico-formale del poema "Guerra e universo"), in: "Pečat' i revoljucija", kn. 1, 1923, pp. 84-102. Da notare che l'articolo di Arvatov è l'unico studio "formalista" su Majakovskij citato nel compendio di A. V. Bagrij *Formal'nyj metod v literature* (Il metodo formale in letteratura), Vladikavkaz 1924, pp. 242, 243.
- 13 G. O. Vinokur, *Novaja literatura po poetike: Obzor* (La nuova letteratura sulla poetica: Rassegna) in: Id., *Filologičeskie issledovanija*, cit. (prima ed. 1924), pp. 63, 64.



È proprio lui che Arvatov riconosce (assieme a Osip Brik) come proprio mentore ancora nella *Premessa* (*Vvedenie*) del 1931 al progettato volume, che del resto pullula di termini riconducibili all'esperienza dell'Opojaz (*skaz*, “fattura”, “procedimento denudato”, “orientamento” etc.). Terminata la parabola del “Lef” e morto tragicamente lo stesso Majakovskij, in queste poche pagine introduttive Arvatov tenta di riepilogare (ormai in un clima culturale sempre meno favorevole) le «leggi dello sviluppo artistico» più volte formulate o sottintese nel corso del decennio precedente: tutti i generi artistici basati sulla mimesi sono forme di sublimazione, ossia di «attività compensatoria di necessità sociali» generate in forma disorganizzata dai modi di produzione precedenti al comunismo. Da questo assunto – già chiarito in *A proposito del metodo sociologico-formale* – discendono adesso alcuni nuovi corollari: a elaborare i prototipi delle nuove forme artistiche sono segmenti “marginali” delle classi in declino, non direttamente oggetto di compensazione; le classi in ascesa, cui è indirizzata l'attività compensatoria, si limitano a mutuare tali prototipi e a svilupparli; l'avvicinarsi fra classi dominanti si rispecchia nel progressivo muovere di generi e stili “bassi” verso l'apice del sistema culturale; vi è una correlazione diretta fra anarchia individualistica nelle forme di produzione e naturalismo analitico nelle forme di mimesi.

Segue una più ampia introduzione dal titolo *L'evoluzione del cammino poetico* (*Evoljucija poetičeskogo puti*), in cui le premesse storico-letterarie vengono storicizzate secondo uno schema assai semplice: col differenziarsi della comunità patriarcale primitiva, l'arte verbale cessa di scandire direttamente il ritmo di lavoro del collettivo, i suoi compiti organizzativi si diversificano e si fanno



più mediati, i suoi esecutori si professionalizzano. Dall'universalismo (religioso, storico, parascientifico) dell'epos alle prime forme di magistero individuale, seppur ancora organizzato in corporazioni e diluito in un'ampia gamma di attività performative (i *Minnesänger* e affini); dalle componenti "utilitarie" residue nei letterati "borghesi" ottocenteschi all'iperspecializzazione e alla definitiva separazione di casta dei simbolisti nell'epoca imperialista, la poesia occidentale accentua sempre più il proprio carattere mediato e astratto, fino alla svolta epocale rappresentata dal futurismo.

Specchio della fase postrema del capitalismo russo e del suo sviluppo contraddittorio, il futurismo è prodotto dagli «strati democratici dell'*intelligencija* tecnica caduta sotto l'influsso della rivoluzione del 1905 e declassata», ma allo stesso tempo socialmente ben distinta dalla classe operaia. Il futurismo ha dunque la funzione di elaborare gli artefatti che la classe sociale destinata all'egemonia svilupperà in futuro, ossia: «Oltre la scorza fonetico-semantica della poesia, i futuristi hanno scoperto il suo materiale reale: la lingua, e oltre il soggetto – il vivo atto materiale; essi per primi hanno sfondato consapevolmente il fronte della produzione di merci artistiche e sono passati a lavorare per la committenza sociale <...> I futuristi hanno smascherato i segreti della "creazione" poetica e nella misura delle possibilità hanno cercato di razionalizzare la scrittura di versi¹⁴». E con tutto ciò, i futuristi (e Majakovskij fra loro) mantengono un carattere «*pre-, proto*proletario»: sarà il proletariato, «promuovendo i propri poeti di origine operaia, a portare fino in fondo l'utilitarizzazione della società», non in forza di un dettato ideologico (come in quegli anni di primo Pia-

14 B. Arvatov, *O Majakovskom*, Moskva 2020, p. 51.



no quinquennale stava invece avvenendo), ma di una spontanea «collettivizzazione del lavoro poetico», tanto nella pratica quanto nel sistema intrinseco di tratti formali: «Il carattere integrale del lavoro comunista è la parità tecnologica dei diritti di tutti i procedimenti: sintassi e semantica, fonetica e soggetto¹⁵».

Detto – fatto, nel seguito dell'esposizione sono passati al setaccio *tutti* i livelli di *un* testo majakovskiano: *Guerra e universo*, che non a caso aveva suscitato alla pubblicazione il vivo entusiasmo da parte dei critici formalisti, primi fra tutti Šklovskij¹⁶ ed Ejchenbaum: quest'ultimo, ravvisato nel poema «il pathos non della lira, ma della tromba», definisce il nuovo Majakovskij «il vero poeta del nostro tempo, dei nostri giorni, che è uscito in strada, si è mescolato alla folla per assordarla con la propria voce di tuono. Non poeta ma guerriero? Sia guerriero che poeta. Bisogna avere un petto e una voce da *bogatyř*' per dire adesso una nuova parola e perché essa venga udita¹⁷».

Opera che fa da cerniera fra la produzione pre- e postrivoluzionaria del poeta (l'edizione completa appare nel 1917, fra la rivoluzione di febbraio e quella d'ottobre, e costituisce l'evento letterario di quell'anno complessivamente povero di letteratura), *Guerra e universo* è per Arvatov un laboratorio ideale in cui analizzare la struttura delle righe versali e delle rime di Majakovskij, della morfologia e della sintassi, delle figure retoriche e della costruzione della trama, in un continuo fluire alternato fra empirismo linguistico e contestualizzazione sociologica, analisi formale e sintesi ideologica.

15 Ivi, p. 52.

16 Vedi: E. Triolet, *Majakovski. Poète russe*, Paris 1939, p. 51.

17 B. Ejchenbaum, *Trubnyj glas (Voce di tromba)*, in: Id., *O poezii (Sulla poesia)*, Leningrad 1969, pp. 295, 296 (prima ed. 1918).



Il “depotenziamento” del verso, la sua frantumazione in righe per lo più monoverbali, monosintagmatiche, sposta l’asse compositivo sulla singola «*parola* integra, viva», non deformata da estrinseche sovrastrutture metrico-ritmiche; a loro volta, le unità compositive di livello superiore vengono ricreate da catene di tratti estrapolati dal materiale frastico stesso: allitterazioni, ripetizioni, parallelismi morfologici, semantici e sintattici, fino a quella *etimologia poetica* in cui già Jakobson e Vinokur avevano individuato uno dei principali procedimenti dell’«ingegneria verbale futurista¹⁸».

Alla necessità di compensare la distruzione del metro rafforzando i nessi compositivi frastici, corrisponde la tendenza a intensificare il ruolo della rima e ad ampliarne lo spettro, includendovi una casistica assai versatile di rimoidi, non necessariamente in finale di riga: *kàn'te* (sparite) – *Kànte* (di Kant), *Kitàja* (della Cina) – *kidàja* (gettando), *stodòmym sodòmom* (con una Sodoma dalle cento case) –



- 18 G. O. Vinokur, , *Futuristy – stroiteli jazyka*, cit., p. 19. Definita da Arvatov «Somiglianza fonetica che da una parola si estende a quelle adiacenti» con lo scopo di «unirle nella nostra percezione» (*infra*, p. 257, n. 5), l’*etimologia poetica* è mutuata secondo Jakobson dall’«etimologia popolare della lingua pratica» per costruire «la maggior parte di *calembours*, il gioco di parole etc.» (sul modello dei nostri *Chi non risica non rosica*, *Senza lilleri non si lallera* etc.); Jakobson fa risalire a Chlebnikov il ricorso all’etimologia poetica «come fatto del pensiero linguistico» e così lo motiva: «Nella poesia contemporanea, in cui si concentra un’attenzione esclusiva sulle consonanti, le ripetizioni sonore, specie quelle del tipo AB, ABC etc. vengono spesso trattate come etimologia poetica, così che ci si rappresenta il significato principale in relazione al ripetersi dei complessi consonantici, mentre è come se le differenti vocali fungessero da flessione della radice, recando il significato formale o di creazione, o di mutazione lessicale» (R. Jakobson, *O novejšej russkoj poezii*, cit., pp. 298-300. Cf. M. Šapir, *Priloženija*, cit., pp. 269, 270)



publičnyj dom za publicnym dòmom (bordello dopo bordello), *s gòlovy do pjàt ona* (dalla testa ai piedi lei) – *pjàtna* (macchie), *kak na pòle* (da quando sul campo) – *po kàple* (a goccia a goccia), *ujmì ty ich* (placali) – *ubìtye* (gli uccisi), *v dvèr te* (in quelle porte) – *vèr te* (credete), *po ìmeni* (per nome) – *pod nìm oni* (sotto di lui loro), *i jà esčë* (e io ancora) – *sijàjuščej* (della splendente); fino agli strofoidi composti da rimoidi alternati:

E quando si placarono [*zaticli*]
tutti quelli che avevano attaccato, [*napadàli*]
giacque
battaglione su battaglione, [*batal'òne*]
corse fuori la morte
e sulle carogne cominciò a danzare [*na pàdali*]
Talioni senza naso di un balletto di scheletri
[*Tal'òni*]

Crolla, quiete delle stanze [*ujùt*]
Guardate,
sotto i piedi una pietra. [*kàmen'*]
Sto ritto sul patibolo. [*stojù*]
Con l'ultime sorsate [*glotkàmi*]
l'aria...

Oltre alla funzione *metrica* di puntello frastico per le unità compositive superiori, la varietà di rimoidi ha una funzione *stilistica*, in quanto “parifica” ai lemmi principali dei composti le particelle enclitiche e proclitiche e i lessemi secondari, che «nella poesia precedente venivano in genere sbiaditi dal meccanismo del metro astratto¹⁹». Esse concorrono inoltre alla definizione di una nuova *poetica*,

19 B. Arvatov, *O Majakovskom*, cit., p. 90.

i cui caratteri generali sono per il momento lasciati da Arvatov sottotraccia: i rimoidi di Majakovskij – che una sensibilità avvezza al sistema retorico tradizionale potrebbe percepire come *calembours* comici – non vogliono affatto far ridere, bensì costringere il lettore ad accettare la sistematica “messa in parallelo” non solo di lemmi molto diversi per stile e coloritura emozionale (vedi la rima *Nietzsche – camicie* in Guido Gozzano), ma anche di agglomerati frastici dalle strutture estremamente difformi. Già nell’organizzazione del verso si manifesta dunque una poetica fondata sui principî generali della *sintetività* (comprimere al massimo gli elementi significanti) e dell’*ossimoro* (equiparare sistematicamente elementi o piani divaricati all’estremo): è una sorta di *democratizzazione della linguaggio poetico*, che nel capitolo successivo Arvatov passa ad analizzare sul piano della sintassi.

3.

Un capitolo, quello sulla sintassi, che è anche l’unica sezione del libro pubblicata da Arvatov in vita, e che noi presentiamo in traduzione: conviene dunque delinearne qui solo le linee generali e trarne le conclusioni. Ellittica, asindetica, fortemente emotiva, la sintassi majakovskiana è costruita secondo canoni propri dell’oratoria, del comizio pubblico²⁰: vi domina la

20 Vinokur attribuisce un «grande, particolare significato» proprio all’«impostazione *oratoria* della tendenza poetica di Majakovskij» evidenziata da Arvatov (*Novaja literatura po poetike*, cit., p. 64). Vinokur tornerà a parlare di linguaggio poetico «orale», «sonoro» e «pubblico» nel tardo *Majakovskij novator jazyka* (*M. innovatore della lingua*), Moskva 1943, pp. 111-122. Cf. (in un contesto pesantemente denigratorio nei confronti di Majakovskij): M. Vajskopf, *Vo ves’ logos*:

modalità deontica, iussiva, un procedere per flash e una narrazione al tempo presente (come se gli eventi si svolgessero simultaneamente alla loro descrizione da parte dell'oratore e alla percezione che ne riceve il pubblico), scandita da discorsi diretti in forma dialogica e strutturalmente orientata allo stile colloquiale. Ma attenzione: si tratta di una serie complessa di procedimenti che si intersecano tra loro, si intrecciano in un nuovo sistema retorico, naturalmente «sociale (nel senso di concretamente collettivistico)²¹», nonché di una poetica che – proprio perché “sociale” – vive di contrasti estremizzati. Colloquiale, dunque, non significa “primitivo”: quanto più forte è l'orientamento alla parola pronunciata e al linguaggio quotidiano, tanto più Majakovskij estremizza l'opposto orientamento a una deformazione “ellittica” e ipercompatta della sintassi, che le regole morfosintattiche teoricamente permettono ma che non si dà nel russo “empirico” (ricordiamo come già Jakobson e Vinokur avessero rilevato nella deformazione della sintassi il procedimento centrale della poesia futurista). Ad esempio, in una frase come «Oltre a chi si congratula, / a chi oggi fa festa oltre io <andrò>» (*Mimo pozdravljajuščich, / prazdničnych mimo ja*) la sintassi è formalmente corretta, resa possibile dal carattere flessivo del russo, ma è comunque assai inusuale, per di più ellittica del verbo.

Se ci si sposta sul piano della semantica, la poetica majakovskiana si manifesta nei due principi

religija Majakovskogo (A tutto logos: la religione di M.), in Id., Ptica-trojka i kolesnica duši (L'uccello-trojka e il cocchio dell'anima), p. 393: «Anche in Guerra e universo, dove prevale il nuovo tema umanitario del sacrificio dell'eroe, la missione di Majakovskij è garantita dalla stessa sua voce: “Oggi esulto! <...> Unica umana, / in mezzo alle urla, / agli strilli, / la voce / levo ora”».

21 Vedi *infra*, p. 270.

di *concretezza* e *dinamismo*. Tanto oggettuali nella forma quanto volti a descrivere un'azione sono innanzitutto gli *epiteti*, ambito in cui si osserva una generale scarsità di aggettivi – molto amati dai simbolisti della generazione precedente – e la tendenza a sostituirli con ben più dinamici participi pronti a germinare in tropi più complessi: Majakovskij «preferisce caratterizzare i propri eroi-sostantivi con l'ausilio delle azioni a cui essi prendono parte. Molti epiteti del poema, espressi in participi, si trovano sul confine della metafora», – come «anima *involatasi*» o «il doposbronza *rappreso* sulle labbra *gonfiate*»; – «detto in altre parole, i sostantivi del poema rivestono interesse per quel che accade loro, per gli avvenimenti a cui prendono parte», vengono «metaforizzati dai verbi²²».

Arvatov sviluppa qui alcuni spunti suggeriti da Jakobson sul ruolo rafforzato dell'epiteto nello «*skaz versale*» [*skazovyj stich*] di un Majakovskij che pare avesse esclamato durante una discussione fra giovani linguisti: «Per me tutto è epiteto²³». Un rafforzamen-

22 B. Arvatov, *O Majakovskom*, cit., p. 162, 187.

23 R. Jakobson, *O češskom stiche preimušestvenno v sopostavlenii s russkim* (*Sul verso ceco, particolarmente in relazione al russo*), [Berlin] 1923. È probabile che Jakobson intenda qui lo *skaz* nella definizione datane da Boris Ejchenbaum in *Kak sdelana šinel' Gogolja* (*Com'è fatto Il cappotto di Gogol'*, 1918), ossia come narrazione impostata sul linguaggio parlato e sulla necessità di una recita ad alta voce (corredata di artifici articolatori, mimici, motori): lo stesso Arvatov, nel capitolo sulla *Sintassi*, parlerà di «impostazione <del poema> sull'intonazione parlata» e abbozzerà un paragrafo sullo *Skaz* poi cancellato, mentre in una nota metterà in discussione che riguardo a *Guerra e universo* si possa parlare «semplicemente di *skaz versale*» (vedi *infra*, p. 274 n. 4; B. Arvatov, *O Majakovskom*, cit., pp. 122, 123). Più tardi sarà Viktor Vinogradov, in *Problema skaza v stilistike* (*Il problema dello skaz in stilistica*, 1926), a offrire una definizione dello *skaz* più conforme ai metodi dell'analisi linguistica, come selezione

to ottenuto anche in questo caso tramite parallelismi, ripetizioni, nonché tramite inversione fra soggetto e predicato; ma «il peso che gli epiteti acquistano in Majakovskij lo si vede soprattutto nei moltissimi casi in cui essi vengono dati senza le parole da definire, ossia in qualità di parti autonome della proposizione, come appelli o sostantivi²⁴»: «*Silenti!* Non avete vissuto a lungo»; «Ascolti, *tenera?* / È bello <...>»; «un giorno forse vedrà come sprizza dai corpi *purpurea*»; «affluirono voci. / *Sommesse*» etc. È un uso dell'epiteto che trasferisce in letteratura la poetica dello slogan politico e della cartellonistica pubblicitaria: «Da questo punto di vista, *Guerra e universo* è un montaggio inconsapevole di procedimenti utilitari versali e non versali, indirizzati alla suggestione²⁵».

Dinamismo e concretezza si manifestano nel modo più compiuto nell'ambito della *metafora*. Già Jakobson ravvisava in Majakovskij e Chlebnikov uno specifico procedimento di «realizzazione della metafora», ossia un suo svilupparsi nel tempo, un *materializzarsi* che ne fa una vera e propria *metamorfosi*, per cui la parola viene contemporaneamente utilizzata «nel significato letterale e in quello metaforico²⁶». Arvatov nota come nella stragrande maggioranza dei casi la metafora sia *verbale*: «i fenomeni vengono caratterizzati non sulla base di una definizione o, per così dire, di un'informazione sui

di determinati elementi del generale *humus* linguistico contemporaneo e loro organizzazione in un sottosistema creato *ad hoc*, ovvero come insieme delle specifiche forme linguistiche di un testo letterario, distinte dalla cultura linguistica generale dell'epoca e dal particolare dialetto dell'autore e della sua cerchia, in quanto filtrate attraverso la "maschera" di un narratore fittizio.

24 B. Arvatov, *O Majakovskom*, cit., p. 172.

25 Ivi, p. 175.

26 R. Jakobson, *O novejšej ruskoj poezii*, cit., pp. 280-282, 306.

personaggi, non tramite un paragone diretto con una categoria dello stesso ordine linguistico»; sono rare, infatti, le metafore basate sull'equiparazione di due sostantivi tramite il genitivo: il *falò dell'orchestra*, le *barchette delle mani*. L'usuale base metaforica è piuttosto «l'evento nei cui confini i personaggi figurano nel poema²⁷». Vi sono strofe punteggiate da 6 verbi metaforici, corredate, come se non bastasse, da un verso introduttivo che sottolinea il carattere *attivo* di quanto segue:

Che accadde!
Le pelate *si fusero* in un'unica luna.
E gli occhi, *spaccandosi*, *si unsero*.
Perfino la spiaggia,
frangendo la bava salata,
spalancò la mascella *irta* di case.

Un altro esempio che «al contempo illustra bene anche la materialità della metafora, ossia lo svolgimento coerente del tema “il secondo²⁸”»:

Ma il secondo *indugia e indugia*.
È *pigro* <...>
Di colpo
il secondo *va in mille pezzi* <...>
I secondi *si sono affrettati e affrettati*,
hanno *scaavato*,
urlato,
strappato...

Un comportamento altrettanto *materiale e attivo* caratterizza una moltitudine di oggetti/concetti del poema: le voci camminano in punta di piedi, le

27 Ivi, p. 187.

28 Ivi, p. 188.

gambe strappate cercano i proprietari e si attaccano ai torsi, «Costantinopoli, / le moschee digrignando, / ha vomitato / i massacrati / nel Bosforo», lo stesso narratore «scorticando il vivente / divora la carne del mondo». Che si rivolga alla natura, alle cose o alle idee, Majakovskij le chiama all'azione concreta: «Sole! *Riscaldali* sulle tue palme»; «Flutti! *Rigozzateli*»; «Pugno di stelle, *urla!*»; «*Moltiplicate* gli uccelli bizzarri del pensiero»; «Pensieri, / musei, / libri, / *sparite* / nelle bocche spalancate delle armi!».

Se le metafore dinamizzano l'azione, le altrettanto frequenti metonimie ne amplificano il raggio «nei casi in cui l'autore voglia abbracciare con lo sguardo [della fantasia] lo spazio e il tempo²⁹», a volte in modo palese: «A destra, / a sinistra, / di traverso, / di sbieco <...> turbinavano <...> caroselli / di Babilonie, / Babiloniette, / Babiloni»; «Uomini! / Amati, / non amati, / noti, / sconosciuti, / in vasta processione entrate per quella porta». La concretizzazione e antropomorfizzazione universale, fino ai concetti più astratti, giungerà al limite nel successivo poema *150 000 000* (1920), dove vanno a comizio uomini, bestie e cose, i pidocchi scendono in battaglia contro i microscopi mentre si azzuffano versi, scuole di diritto, idee filosofiche e religioni. Ma si tratta di un processo iniziato ben prima: già ne *La gru* (1909) di Chlebnikov e nella prima tragedia di Majakovskij *Vladimir Majakovskij* (1915) gli oggetti sono sottoposti a una personificazione profondamente sociale, dove ogni elemento trova la propria concretezza solo nell'interazione con l'intero sistema. Un sistema, peraltro, che garantisce passaggi "morbidi" da un piano all'altro: se gli epiteti erano metafore *in nuce*, le metafore e le

29 Ivi, p. 202.



metonimie paiono alludere a *trame narrative irrealizzate*³⁰.

E della *trama* si parla nel capitolo conclusivo, in cui Arvatov rileva una struttura fondata sullo sviluppo parallelo e complementare del tema *individuale* e di quello *sociale* (cosmico) attraverso la catena tematica “ad anello” «La festa» – «I paesi» – «Il fronte», che si dipana attraverso i primi tre capitoli per “riavvolgersi” nel quinto conclusivo (con l’intermezzo “individuale” del capitolo IV): «Il parallelismo binario», – nota Arvatov di sfuggita, – «è in

- 30 Trame narrative *in nuce* che si intravedono anche sullo sfondo delle liriche di Anna Achmatova. Quanto Majakovskij partecipi a una comune temperie poetica che possiamo genericamente definire “uscita dal simbolismo”, lo dimostra l’abbondanza di tratti comuni con una poetessa da lui sideralmente lontana, considerata suo antipode già da Kornej Čukovskij nell’intervento del 1921 *Achmatova i Majakovskij*, (A. e M., “Dom iskusstv”, n. 1). Anche nella prima produzione dell’Achmatova, infatti, troviamo il procedere per flash atemporali e per frasi asindetiche; l’insistenza su una micromimica dalla forte valenza psicologica («Strinsi le mani sotto il velo scuro», «Corsi giù senza sfiorare la ringhiera», «Infilai alla mano destra il guanto della sinistra» etc.); una prossemica e una gestualità molto definite, organizzate attorno a sentenze generalizzanti (ad es.: «La vera tenerezza non si confonde / con nulla, ed essa è silente»); il massiccio ricorso ai rimoidi per “diluire” il verso, l’orientamento alla parola viva, colloquiale fin nella punteggiatura; le frequenti incrostazioni di frammenti parlati “in presa diretta” («Perché sei pallida oggi?»; «Non prendere freddo») che contrastano con un procedere per iperboli («aspra tristezza / gli ho fatto bere fino ad ubriacarlo»; «Se te ne vai io muoio»). Anche l’Achmatova è parca di aggettivi, ma se Majakovskij li sostituisce con participi verbali e quindi “dinamizzati”, lei predilige gli avverbi, mentre il primo Mandel’stam (la cui poesia raggelata e metafisica si colloca all’opposto di Majakovskij) si distingue per l’abbondanza di gerundi. Coi grandi dell’acmeismo, il Majakovskij di *Guerra e universo* condivide la tendenza all’*autometa descrizione*, ossia a parlare in poesia di come la poesia stessa viene creata, a esplicitarne le concrete modalità: «Non ficcherai coi versi in placidi volumi / il grido dell’ira».



generale proprio dei poemi di Majakovskij: il poeta e il capitalismo ne *L'uomo*, Ivan e Wilson in *150 000 000*, Lenin e la classe operaia in *Lenin*. Lo stesso vale per la costruzione ad anello: *L'uomo* è incorniciato dal rito religioso nel prologo e nell'epilogo; la prima e l'ultima parte di *150 000 000* descrivono un comizio; *Lenin* inizia e termina con lo spettacolo delle esequie³¹».

Così, se la poetica majakovskiana nel suo complesso vive di contrasti su tutti i piani del testo, con *Guerra e universo* gli elementi antitetici iniziano ad essere complementari: sul piano *linguistico* la parola quotidiana, colloquiale viene trasfigurata in una serpentina sintattica "ipercompatta", e sul piano *tematico* il collettivismo non implica l'annullamento della soggettività, ma l'autocostruzione di questa all'interno e per mezzo del collettivo. Nell'ultimo capitolo, Arvatov mostra l'infinita versatilità con cui l'*Io* majakovskiano si riverbera nello specchio della collettività che è a sua volta chiamato a *trasumanare e organizzare*, ma sono gli anni Venti, e lui è un lefista di ferro: gli esempi non possono spingersi nella sfera dell'affettività. Lui non poteva, lo faremo noi:

Oltre a chi si congratula,
a chi oggi fa festa oltre io <andrò>,
– maledetto,
che cavolo sgomiti!
Eccola
incontro.
"Ciao amore mio!"

C'è tutto: la forte ellissi raddoppiata e potenziata dal chiasmo, lo *switching* stilistico tra un parlato

31 B. Arvatov, *O Majakovskom*, cit., p. 227n. Cf. il dualismo di impronta manichea che struttura la visione del mondo di Majakovskij secondo M. Vajskopf (op. cit., 345-350 e *passim*).

“volgare” in presa diretta e uno stacco elevato, in chiave sentimentale, perché il mondo di Majakovskij – dopo l’iniziale frantumazione molecolare – non viene integrato soltanto dalla dimensione sociale, ma anche e soprattutto dalle pulsioni *affettive*. Poeta affettivo sopra ogni altro, Majakovskij non sa vedere consorzio umano (neanche il più conflittuale) che non sia cementato dall’amore, che sia privo di punto di riferimento emotivo. La sua poesia non è concepibile senza *Lei*: anche quando è retore, quando è l’imbonitore che arringa la folla, lo sguardo indugia verso le ultime file in cerca di *Lei*. In mezzo alla folla, tutt’uno con la folla, l’Io sgomita e impreca cercando *Lei*, in una volontà di evasione che si manifesta anche nella cascata di neologismi verbali³². Quanto più freddi e severi si stagliano i binari del *dover essere* collettivo, tanto più necessario è l’incontro – al termine dei binari – con *Lei*. L’architettura di contrasti si frantuma e crolla come una costruzione di sogno al riverbero magico del *Lei-è-qui*.

32 Vedi *infra*, p. 279, n. 6.

BORIS ARVATOV
SU MAJAKOVSKIJ.
INTRODUZIONE

Riporto le leggi dello sviluppo artistico:

I. La forma e il materiale del prodotto artistico vengono determinati dai modi della sua produzione e del suo consumo artistici; questi ultimi, a loro volta, vengono determinati dai rapporti di produzione della società.

II. Tutti i generi artistici riproduttivi e decorativi¹ rappresentano un'attività compensatoria² di necessità sociali disorganizzate di tre tipi:

- a) compensazione dell'anarchia, che si manifesta nel fatto dell'unità "stilistica" della composizione;
- b) compensazione condizionante (arte come agitazione³), che sostituisce la cosciente attività collettiva⁴;

1 Il romanzo, i versi.

2 Sulla «compensazione» [*vospolnenie*] come «sottolineatura estetica», ovvero «rielaborazione di un'idea "del quotidiano" in idea letteraria <...> necessaria quando tale idea quotidiana non è sufficientemente concreta», vedi *supra*, p. 217 e segg. (G. C.).

3 Il bozzetto "artistico", i versi di agitazione sui giornali.

4 La storia della letteratura di *fiction* è la storia dell'espulsione da essa di vari ambiti della cultura nella misura in cui si sono sviluppate le professioni corrispondenti. In Russia questo processo ha manifestato un ritardo: da noi di psicologia si è occupato Dostoevskij, di sociologia Tolstoj, di filosofia i simbolisti, di politica – tutti. Adesso il fenomeno è temporaneamente risorto a causa dell'arretratezza culturale



- c) compensazione come esperimento e improvvisazione (solo questo verrà conservato dal comunismo).

ANNOTAZIONE. Anche l'organizzazione degli elementi oggettuali dell'opera letteraria (ad esempio la fonetica) costituisce un'attività compensatoria⁵, così come tutto il resto; il lavoro poetico con la parola è un gioco tecnico professionale, e quest'ultimo è una fantasia motrice; ad esempio la rima e la trama si differenziano solo in qualità di materiale (ripetizione, evento), e non su un piano assiologico della loro distanza dai metodi utilitari di organizzazione; la sintassi poetica non è dotata di minore inventiva della trama poetica etc.

III. Dato che nel suo stadio iniziale la compensazione non può provenire dall'ambito che richiede di venire compensato, i primi portatori di ogni movimento artistico sono i segmenti sociali intermedi, ancora legati nella pratica agli oggetti di compensazione, ma che alla classe dominante forniscono lavoratori declassati: questi, per colmare il proprio divario individuale *pratico* dagli oggetti di compensazione e per adattarsi all'ambiente creano i modelli originari; più tardi o immediatamente questi vengono elaborati dagli artisti organici alla classe sulla base dell'apprendistato «contemplativo», dell'«osservazione» etc⁶.

del proletariato: chi dei comunisti istruiti studierà anche solo la vita quotidiana dai romanzi proletari, se non gli è reso necessario dall'attività didattica per adulti?!

5 Che «altera», «modifica».

6 Vedi, ad esempio, il ruolo dei nobili nella letteratura sul paesaggio e sui contadini consumata dalla borghesia cittadina.



IV. Le correnti artistiche si succedono quando emerge un nuovo strato sociale che ha già elaborato i suoi cosiddetti generi piccoli, “bassi” e inizia la lotta per la preminenza nei generi “alti”, ossia dominanti; il netto contrasto tra le forme è qui un momento secondario, tecnico, che si verifica a causa della necessità di contrapporre le nuove forme alle vecchie non solo *de facto*, ma anche *de jure*, ossia come vessilli, e a causa della necessità di elaborare il procedimento nei suoi primi anni di esistenza su un materiale più chiaro possibile sia per i produttori che per i consumatori del materiale⁷.

V. Ogni invenzione nelle arti *mimetiche* è funzione compositiva dell'esperienza *utilitaria* accumulata dall'artista nell'organizzare il materiale reale e le forme che esso riproduce; tale esperienza si può acquistare ovunque, di conseguenza anche al di fuori della “sovrastuttura” artistica.

VI. Quanto più una società è collettivizzata, tanto minore è la parte che nella sua arte occupa l'attività mimetica; quanto più forte è il dominio della società sulla natura, tanto minori sono le forze che essa impiega per l'attività decorativa⁸.

7 Cf. la fonetica de *La nuvola in calzoni* di Majakovskij con la fonetica del poema *Di questo*, anch'esso suo. La legge del succedersi delle forme (sul piano dell'immanenza letteraria) è stata definita per la prima volta da V. Šklovskij. Col comunismo, parte delle forme sperimentali e d'improvvisazione del periodo precedente si trasformerà nelle forme utilitarie di quello successivo.

8 Cf. il fiorire della novella e del romanzo nell'epoca del capitalismo col fiorire del discorso oratorio “semplificato” e di altre forme di prosa e di poesia “applicata” nel mondo antico.



VII. Quanto più la società organizza in modo anarchico il reale o alcuni suoi elementi, tanto meno essa è in grado di percepirlo e tanto minore è la dose di questo reale nel suo aspetto percepibile che la può soddisfare, sempre che il reale si renda percepibile; perciò, col crescere della disorganizzazione sociale, le opere d'arte mimetiche si fanno più naturalistiche e capaci di abbracciare una cerchia sempre minore di fenomeni riprodotti⁹.

Per molti suggerimenti preziosi esprimo riconoscenza ai compagni Brik e Vinokur.

B. Arvatov

Gennaio 1931



9 Cf. i romanzi “realistici” del XIX secolo, scarsi di fatti, grettamente psicologici e centrati sulla quotidianità, coi romanzi convenzionali del Medioevo, ricchi di materiale storico, etnografico etc.



BORIS ARVATOV
FONETICA
CAPITOLO 1. LA RIGA “VERSALE”¹

LA RIGA VERSALE E LA SINTASSI

Molti pensano che la brevità della riga versale² di Majakovskij non sia altro che un trucco immotivato o che serva per effetti di semplice intonazione. Si è arrivati addirittura ad accusarlo di truffa sui generis: guardate che quello accumula righe per guadagnare di più.

Il mio compito è quello di dimostrare come la riga versale di Majakovskij risponda a proprie regole e a proprie motivazioni poetiche.

Per risolvere tale questione bisogna prendere in considerazione il fatto che la riga versale di Majakovskij è una frazione del verso (di quella che in precedenza era la riga versale). Prendendo poi in esame la lingua, notiamo che la lingua poetica di Majakovskij si caratterizza per concisione e brevità.

Nel poema “Guerra e Universo”, che viene qui analizzato, 66 frasi sulle 419 che lo compongono, ossia il 16,5%, consistono di una sola parola.

<...>³

- 1 Traduciamo con “riga versale” il russo *stroka*: “verso” risulterebbe semanticamente ambiguo (G. C.).
- 2 Qui Arvatov non si riferisce alla riga versale tradizionale, ma alla *lesenka* Majakovskiana con la tipica struttura “a gradini” (G. C.).
- 3 Segue una tabella in cui le percentuali sono calcolate da Arvatov in modo incompleto e con scarsa precisione. Riportiamo le



È evidente, che tra un linguaggio e una struttura del verso così concisi ci debba essere un qualche genere di rapporto organico. E, effettivamente, di tutte le 1.042 righe del poema, solo 200 circa (il 15-20%) non è messo in rilievo da un punto di vista linguistico tramite una scansione sintattica.

Tutte le righe versali rimanenti sono proposizioni semplici: «scagliafulmini! / Dove non troverai, castigando?» «E cominciò! / Crebbe negli occhi, come in migliaia di lenti».

<...>

O principali: «E voi zitti! / Non siete rimasti per molto»; «Serpeggiava. / Il sudore brillava come lacca».

Elementi di proposizioni fuse⁴:

Il sole solleva la testa rossiccia,
il doposbronza rappreso sulle labbra gonfiate,
e non ha forza di reggersi la testa:
quasi quasi
se ne torna nel covo delle notti.

(Ogni riga comprende un elemento della proposizione composta)

Ne sollevarono uno,
gettarono nella trincea
Quello...

percentuali reali:

Numero di proposizioni nel testo: 636.

Di 1 parola: 102 (16%);

Di 2 parole: 100 (15%);

Di 3 parole: 92 (14%);

Di 4 parole: 93 (14%);

Di 5 parole: 93 (14%)

Più di 5 parole: 156 (24%) (G. C.).

- 4 Proposizione fusa (*slitoe predloženie*): elementi di un periodo (coordinate e/o subordinate alla medesima principale) grammaticalmente omogenee l'una con l'altra.



<...>

Proposizioni subordinate: «Persino la spiaggia, / *frangendo la bava salata*, / spalancò la mascella irta di case»; «Io, / *che le ginocchia ho schiantato nei culti*, / ho roso con la fame le terre di Germania».

<...>

Proposizione incidentale:

... nel nuovo vestito
– *nella sua libertà* –
Grave,
addirittura ridicolo d'orgoglio.

Parole incise: «Sotto la rubrica / *«caduti»* / composto con il corpo otto»; «senza tutti / i *“bello”* / premuto, un'infamia».

Discorso diretto:

Implorarono:
– *non dovete!* –

Oltre a chi si congratula,
a chi oggi fa festa oltre io <andrò>.
– *maledetto*,
che cavolo sgomiti!
Eccola
incontro.
“*Ciao amore mio!*»

Apposizioni: «Arrivo prudente, / *enorme*, / *goffo*»; «e cadrà, enorme, / *esanime e sgraziato*».

<...>

Appelli: «*Pugno di stelle*, / urla!» «*Egregi signori!* / lo capite?»



Particelle introduttive di tipo colloquiale: «*Ehi!*
/ *Voi!* / Smorzate gli occhietti entusiasti!»

<...>

LEGATURA DELLE RIGHE VERSALI TRAMITE RIPETIZIONI

La “sintatticità” della riga versale majakovskiana, pur essendo un elemento molto importante che indica il legame tra la lingua e la composizione dei versi, non può tuttavia motivare di per sé le righe versali.

Abbiamo a che fare non solo con la lingua, ma con la lingua poetica, con l'impostazione del lessico sul ritmo e sull'eufonia, e perciò è qui che dobbiamo cercare le basi per riconoscere la riga versale come qualcosa di motivato e di proprio di Majakovskij come *poeta*.

La schiacciante maggioranza delle righe versali del poema è legata da ripetizioni alfabetiche, morfologiche e lessicali.

Anafore: «Ma *non si può, / non si può...*»; «*E le terre, / e le acque, / e l'aria scava*»; «*Sulla fronte attaccarono la croce [Na lob / nacelili krest]* (Il morfema ha le stesse origini della preposizione).

Anadiplosi: «*Il cuore ho strappato, / strappo le arterie*»; «*Mio cervello, / allegro e intelligente costruttore, / costruisci città!*»

<...>

Terminazioni: «*Non si sa, / se giorni, / se anni... [dni-li, / gody-li...]*; <...> «*Che sono le leggende sui macelli dei Cesari, / di fronte alla storia / che ora si è svolta [Kuda legendam o bojnjach Cesarej, /*





pered byl'ju, / kotoraja teper' byla] (ripetizione tautologica).

Epanalessi: «*Uomini* nasceranno, / *Veri uomini...*»; «*Gloria* all'uomo, / nei secoli dei secoli vita e *gloria!*»

Come si vede dagli esempi, questi metodi collegano non i versi, ma le righe versali.

In una serie di casi, una delle righe oppure due etc., è composta interamente da ripetizioni lessicali: «*Chi è, / Chi?...*»; «*Soffoca, / Soffocalo...*»; «*A ognuno / che vive sulla terra / gloria, / gloria, / gloria!*»

Tra le ripetizioni lessicali parziali, sono interessanti quelli che rappresentano gruppi sintagmatici: «*...Nel cielo mi cacerò correndo: / dal cielo...*»

<...>

Ripetizioni morfologiche complete o parziali: «*Babilonie, / Babiloniette, / Babiloni...*»; «*Un rimbombo. / Uh! / Ah! / Oh!*» [*Ûchalo. / Àchalo. / Òchalo*] (si ripetono le radici o i suffissi)

Nome della ripetizione	Numero di righe versali
Ripetizioni complete	44
Anafore	100
Anadiplosi	4
Terminazioni	40
Epanalessi	12

RIPETIZIONI INTERNE ALLE RIGHE VERSALI

In tutta una serie di casi Majakovskij mette in risalto una riga versale sulla base dei legami che collegano tra loro le parole che la compongono, spesso in contrapposizione; righe legate anaforicamente:





«Dell’America immensa ti reco la forza, / la potenza delle macchine!» [*Bezmernoj Ameriki silu nesu tebe, / moš’ mašin!*] «Da tutte le condutture / gocciolava» [*Vo vsech vodoprovodach / sočilas’*];

La riga crea un’eponalessi: «Mestando il fumi-gante fango del mondo» [*Mesja dymjaščeesja mira mesivo*].

I legami tra le parole della riga versale sono creati da ripetizioni rafforzative: «Armata dietro armata, / schiera dietro schiera...»

Da omonimie parziali: «Alzatevi / le palpebre dei secoli» [*podymite mne / vekov veki*].

Da un’etimologia poetica⁵: «Inondano miglia di terra» [*Zalivajut mili zemel’*].

Zemel’ è come condensata dalle sillabe iniziali delle altre parole. Questo genere di legame tra parole è particolarmente frequente in Majakovskij e gli serve da stimolo per la creazione di una riga versale distinta quando le parole sono legate l’una all’altra da un rapporto di subordinazione grammaticale (ad esempio, se si tratta di un predicato e di un attributo): «Si fermò l’ombelico guizzante, / frullando come una trottola» [*Ostanovil mel’kaiuščii pup, / vyvertelsja volčkom*]; «Su di lei / ha gettato la carcassa infuocata / un nuovo giorno famelico» [*Na nee / raskalennuju tušu vskarabkal / novyj golodnyj den’*].

PARALLELISMI FRA RIGHE

Spesso Majakovskij spezza l’unità sintattica in modo tale che ogni riga formi con un’altra un

5 Somiglianza fonetica che da una parola si estende a quelle adiacenti. Lo scopo è unirle nella nostra percezione.



parallelismo sintattico o semantico. Tali parallelismi possono legare sia le righe di un unico verso che le righe di un'intera strofa, compattando in tal modo la strofa ed evidenziandone la struttura compositiva; i parallelismi possono anche legare fra loro strofe diverse.

Esempi di legatura di righe versali di uno o due versi: «I cieli delle cattedrali <...> si sono incendiati cingendosi di barriere [*Podnebes'ja soborov / ... / vyžglis' i obneslis' perilami*]; «Galleggiando sulle primavere, / Passando attraverso l'inverno» [*Plyvja po vesnam / probivajas' v zime*].

<...>

Legame dei versi all'interno della strofa: «Un giorno forse, il gorgo dei pensieri si farà cristallo, / un giorno forse pur vedrà la porpora sprizzare dai corpi, / ...alzerà le mani, / generà...» [*Kogda-nibud' da vysteklitsja myslej omut, / kogda-nibud' da uvidit, kak chleščet iz tel sila, / ...ruki zalomit, / vystonet*]

<...>

In Majakovskij si trovano gruppi di righe versali costruite tramite la messa in rilievo di altre parti dello stesso verso, con l'aiuto di una delle forme sintattiche o compositive che abbiamo mostrato: «Da qualche parte / sulla terra / affluirono voci» [*Otkuda-to / na zemlju / nachlynuli sluchi*]. *Otkuda-to* è separato, poichè *na zemlju – nachlynuli* sono evidenziati anaforicamente. Lo stesso procedimento si trova in: «La gente / o [*ili*] crollava <...> oppure [*ili*] in risate scrosciava con un muso di mille Cam!»

Queste strofe “separate” sono in tutto 10.

<...>

Dopo aver preso in considerazione tutte le modalità di messa in rilievo delle righe versali esaminate finora (e precisamente la messa in rilievo sintattica, tramite ripetizioni sonore, con l'aiuto di parallelismi o tramite l'arbitraria unione di queste forme) rimangono in tutto 15-20 righe versali, la cui motivazione mi rimane poco chiara. Come si vede, nel poema queste righe versali sono in tutto l'1-2 % circa. Dunque, la riga versale di Majakovskij è conforme a regole oggettive, sia sintattiche che compositive. Dagli esempi riportati e dalle tabelle delle ripetizioni lessicali è evidente in quale misura la *parola* integra, viva, non deformata dal metro-ritmo sillabico, caratterizzi la maniera di Majakovskij <...>.

BORIS ARVATOV
SINTASSI
CAPITOLO 1.
IL LINGUAGGIO ORATORIO

FORME COLLOQUIALI

La composizione in righe versali elaborata da Majakovskij e caratterizzata dalla brevità delle righe non è che la manifestazione esteriore del laconismo della sua lingua. Nondimeno, il laconismo linguistico non può certo essere il risultato di una semplice diminuzione meccanica della quantità delle parole di cui si compone la proposizione, e deve trovare spiegazione in un modo specifico di organizzare la proposizione stessa, la sua natura sintattica. Si può presumere a priori che ci imbatteremo nella tendenza ad accorciare le usuali proposizioni complesse caratteristiche soprattutto del linguaggio narrativo scritto. Ed effettivamente, delle 419 proposizioni del poema *Guerra e universo*, circa il 33% appartiene alle cosiddette ellittiche, ossia si tratta di proposizioni in cui mancano parole¹. Per quanto riguarda le rimanenti, anch'esse sono spesso prive d'intonazione narrativa (così come di quella melodica). Ed è proprio così: Majakovskij costruisce le frasi con un minimo di predicati, direttamente una dopo l'altra, snocciola le proposizioni come a scatti, senza un percepibile legame sintattico. Tutto il poema è costituito di frammenti giustapposti;

1 Secondo i nostri calcoli, su 636 proposizioni sono ellittiche 142 (22% circa).

ognuno di questi frammenti è a sua volta costituito da proposizioni altrettanto separate. Riporto a mo' d'esempio l'intera *Dedica a Lilia* <...>.

Il linguaggio narrativo è contraddistinto da una connessione continua; da legame sintattico fungono le congiunzioni, in particolare la congiunzione "e" [i]. Risulta che tale congiunzione s'incontra solo in 47 casi; da questa somma vanno depennati i casi in cui e viene utilizzato nel ruolo di enumerazione anaforica («e Sabaoth, e Buddha, e Allah, e Jeovah», 6 casi) o in funzione rafforzativa («Ma qui ci sono ancora io» [*A tut i ja eščě*]); restano 24 occorrenze in tutto il poema.

La maniera di Majakovskij è ben mostrata in forma fortemente condensata dal seguente frammento:

E intorno:
 Ridere.
 Bandiere.
 Cento colori.
 Avanti.
 Si sono impennati.
 Mille.
 Attraverso.
 Di corsa.
 In ogni giovane la polvere di Marinetti.
 In ogni vecchio la saggezza di Hugo.

Perfino le ultime due proposizioni, nonostante la propria ampiezza, appartengono al novero delle ellittiche (sono prive di predicato).

Dunque, il carattere ellittico delle proposizioni è il volto sintattico di Majakovskij, è trasformato da lui in un principio di lavoro sul linguaggio.

Qual'è il senso sociologico di un simile principio?

Le proposizioni ellittiche rappresentano una caratteristica tipica e costante del linguaggio

colloquiale e fungono da mezzo per economizzare l'energia verbale².

Il linguaggio dal vivo funzionamento sociale, legato a un contesto concreto che spiega le parole omesse, si costruisce o sul sottinteso o sul riferimento a proposizioni enunciate in precedenza. Ad esempio: «Voi il tè o il caffè?», «Perché voi senza zucchero?» «E a voi anche col cren», «Dove?» «Da te» etc.

Cf. in Majakovskij: «Quale rivelarne ancora dei propri?» (dal contesto è chiaro che si tratta dei propri peccati e dei delitti) <...> «Pensate: mente!» (invece di: «Pensate che io stia mentendo») etc.

Il linguaggio colloquiale è sempre comunicativo, indirizzato a qualcuno; è la seconda persona a fungere da espressione morfologica del rapporto comunicativo. Non è perciò un caso che nel poema (per il momento lascio da parte gli imperativi e i vocativi <*obraščeniija*>) la seconda persona o in forma di persona verbale o in forma di pronomi con omissione del verbo («Questa non <è> lira per voi») occorra 36 volte.

Majakovskij è talmente “colloquiale” che in lui non s’incontra nemmeno un caso di cosiddetto discorso indiretto; ovunque gli capitò di formulare parole altrui, egli le dà direttamente, in forma di discorso diretto parlato incidentale. Le proposizioni incidentali di questo tipo rappresentano il procedimento favorito del poema (24 casi).

<...>

Uno alza il corpo dorato / e implora: / «Vieni più vicino! / A te <verrò> dal mio letto squassato dalle bombe».

2 Cf. A. M. Peškovskij, *Russkij sintaksis v naučnom osveščeni* (*La sintassi russa sotto l'aspetto scientifico*), Moskva 1914.

(in questo caso viene svolta la forma: «Io <vengo> da te», vedi *supra*)

<...>

Majakovskij formula anche gli avvenimenti in forma di linguaggio colloquiale; è come se essi ci passassero davanti direttamente mentre si compiono:

Inghilterra!
Turchia!
T-r-a-a-ch!
Che è stato?
Mi è parso di sentire!
Non temete!
Una sciocchezza!
La terra!
Guardate!
Cos'ha sui capelli?
Le si sono stese sulla fronte rughe di trincee!
T-s-s-s-s-s-s-s-s...
Uno strepito.
Tamburi, musica?
È mai possibile?
È lei,
proprio lei?
Sì!
È cominciata.

<...>

Hai paura!
Vigliacco! Ti ammazzeranno!
Mentre così
per un altro mezzo secolo, schiavo, puoi vegetare.
Menzogna!
Lo so.

In questi esempi è curiosa la costruzione in forma di domanda-risposta: «Cos'è?» – «Si è sentito!» – «È lei?» – «Sì!»; «Hai paura che sia falso» etc.



Nell'ultimo caso abbiamo la *forma* generale del dialogo (l'intonazione interrogativa nel sintagma «Hai paura» è appena accennata) che attraversa la composizione del poema come un filo rosso: «Pensate: Nerone? / Sono io»; «Può essere... / No, / non può essere!» <...>

Alcune peculiarità della semantica nel poema indicano che la forma del dialogo è organicamente propria di Majakovskij³. Il fatto è che spesso egli si serve del cosiddetto parallelismo inverso: «Guardate, / *non* è una farsa, / *non* è il riso della satira»; «Oggi / *non* tedesco, / *non* russo, / *non* turco: / io / in persona»; «Questa *non* <è> lira per voi» etc. Per la sua origine il parallelismo inverso rappresenta una delle forme del cosiddetto amebico, ossia della costruzione poetica a dialogo, che si conserva fino a oggi nel canto popolare. Vedi ad esempio:

Non è il vento che piega il ramo,
non è il querceto a stormire,
è il mio cuoricino che singhiozza
e freme come foglia autunnale.

Si capisce perciò l'utilizzo nel poema delle particelle asindetichiche *sì* e *no*, anch'esse tipiche del linguaggio parlato: «È lei?... / *Sì*»; «*No!* / Non coi versi!» «*No,* / *non* è la scaltra invenzione di un condannato!» «*No,* / *non* solleverò il viso deformato dall'angoscia!»

La maniera di Majakovskij è ancora più evidente nei casi in cui inizia la frase con le parole *Ecco* e *Questo*, tipica forma di comunicazione verbale

3 Quando è stato scritto il libro esistevano solo le pièces *Vladimir Majakovskij* e *Mistero buffo*; ma era evidente, come segnalai allora, che la produzione drammatica di Majakovskij non si sarebbe fermata lì: in breve sarebbero usciti *La cimice*, *Il bagno* e *Mosca brucia*.



diretta fra persone: «*Eccola / viene incontro*» <...> «*Questi sono i nipoti dei Colombo <...> che sghignazzano*».

Anche le frasi con un diretto appello verbale agli ascoltatori hanno un carattere colloquiale: «*Volete / che un asso / mi attacchi sulla fronte?*» «*Ascoltate! / Ognuno <...> deve vivere*»; «*Figurati / che là <...> hanno visto / Cristo <...>*» (Cfr. col comune: «*Figurati che a Leningrado ho beccato Ivan Ivanyč*»).

Le costruzioni tipiche della prosa colloquiale pullulano in questo poema. Riporto le più vivaci: «*A che diavolo serve?!*» «*Mi fanno proprio pena*»; «*Che cavolo sgomiti!*» «*Oh signore, / che ho combinato*»; «*Pensate: / tutte balle!*» «*Ma che son scherzi! / Nella casa di Dio!*» «*E che vi sdilinquite?! / È tardi per frignare!*» etc.

L'introduzione della lingua colloquiale in poesia rimane un procedimento estetico ad effetto finché è praticata in modo casuale, sporadico, ed è inserita in una composizione fonetica stereotipata (il metro etc.).

Così è stato fino ai futuristi. Per loro, invece, i rapporti fra la lingua “elevata” e quella “bassa” si invertono. Se in precedenza il linguaggio poetico, nell'inglobare forme colloquiali, faceva loro violenza e le sottometteva alla propria composizione stereotipata, adesso, al contrario, l'irruzione in poesia del linguaggio colloquiale manda in frantumi quella composizione stereotipata e la sottomette con l'aiuto della deformazione materiale. È probabile che si tratti dell'ultima e definitiva de-estetizzazione del linguaggio poetico: un merito del futurismo nel suo complesso.

In Majakovskij il linguaggio basso è il sistema che detta legge a tutti gli altri elementi delle sue opere

Il poeta cessa di proclamare verità su arzigogolati trampoli linguistici.



Dov'altro ancora è lecito,
se non in qualche Tula,
salire su trampoli poetici?!

Così scriveva Majakovskij nella *Quinta internazionale*.

Il poeta aspira a esprimersi in poesia così come sia lui che tutti gli altri parlano nella vita quotidiana; il poeta, infine, trova un linguaggio comune con le persone che lo circondano, peraltro senza distoglierle dalla realtà nella sfera di una contemplazione tanto emozionale quanto inerte: al contrario, egli si accosta loro come alleato nella vita in tutta la sua missione sociale. La poesia si colma di utilitarismo sociale nelle sue stesse forme.

FORME ORATORIE

Il carattere utilitario del linguaggio pratico si esprime nel fatto che esso svolge una funzione comunicativa. Le sue proposizioni hanno sempre un compito definito, un obiettivo esterno ad esse; sono sempre indirizzate a qualcuno in funzione di qualcosa.

Il problema della poesia è in grande misura un problema sulle forme della lingua. Perciò l'analisi della funzione comunicativa dev'essere trasferita sul piano formale, nella misura in cui la colleghiamo all'analisi di un'opera poetica.

Ovvero:

Il nostro linguaggio pratico possiede una serie intera di forme che per la loro struttura sono, per così dire, comunicative, ossia esprimono una funzione comunicativa in modo del tutto immediato. Tali forme sono la seconda persona del verbo e del pronome, i vocativi, le domande e gli imperativi.



Nel poema incontriamo: 36 volte la seconda persona; 33 volte i vocativi; 32 volte le domande e 58 volte la coniugazione all'imperativo.

Dunque, quelle "comunicative" risultano essere le forme fondamentali del poema. Majakovskij scrive le sue cose come se fossero fatte per comunicare, con un orientamento alla comunicazione. È vero che egli scrive versi, ossia composizioni linguistiche dotate di una funzione comunicativa relativamente modesta. Ma entro i confini di tali composizioni, per così dire, dentro di esse, egli utilizza forme linguistiche che da un punto di vista grammaticale manifestano le peculiarità fondamentali del linguaggio pratico. Allo stesso modo è costruito il poema nel suo complesso: esso inizia con un appello e termina con un altro.

<...>

Da questo punto di vista, l'arte di Majakovskij rappresenta un fatto d'importanza storica.

Il tratto fondamentale della poesia borghese istituzionalizzata è l'individualismo. Nella propria opera, il poeta borghese tiene in scarsa considerazione l'ambito sociale di cui si trova di fatto a soddisfare le necessità. Tali necessità vengono da lui soddisfatte in modo inconsapevole o semiconsapevole: egli canta in solitudine, canta perché vuole cantare, mentre del resto poco gli cale, e la vita reale è distante: «E sguazza sommessa nella melma del cuore / la stupida tinca dell'immaginazione» (Majakovskij, *La nuvola in calzoni*).

Majakovskij, al contrario, percepisce sempre in modo perfettamente concreto l'ambiente nel quale vive, per il quale vive e a cui si rivolge. Non a caso, da un punto di vista tematico il poema si configura come un'unica gigantesca apostrofe all'umanità nella comune lingua umana (un appello di protesta contro la guerra del 1914-1918).

Ho avuto modo di osservare Majakovskij immerso nel lavoro sui propri versi, e devo dire che da questo punto di vista egli differiva nettamente dagli altri poeti: Majakovskij non solo era in grado di scrivere in presenza di altre persone, anche se queste facevano baccano e conversavano, ma aveva una vera e propria necessità di essere circondato mentre lavorava da gente in azione: molte delle sue opere le ha scritte in mezzo al frastuono dei viali e delle vie di Mosca e Pietrogrado.

Ecco alcuni esempi: «»E *la strada* in silenzio trascina il suo tormento. / Un grido le sta ritto nella strozza» (*La nuvola in calzoni*); «Miglia di strade stropiccio con le falcate dei passi» (*Il flauto di vertebre*); «C'è forse / una gola / che rombi più forte / – più forte delle città – / entro il suo rombo? / Chi afferrerà l'anelito esplosivo *delle strade*?» (*L'uomo*) «Quest'edizione è stata stampata / con la rotativa dei passi / sulla velina del selciato *delle piazze*» (150 000 000).

In una poesia dedicata all'acquisto di un'automobile, Majakovskij dice esplicitamente di aver composto i versi durante una corsa in auto («E sfrecci, e scrivi, ed è meglio che in poltrona»); i *Versi sulle bellezze dell'architettura* fanno lo stesso effetto («Belle guglie / di case-fioretti / vedi, / passando in auto»).

Per Majakovskij scrivere versi significava agire, e agire socialmente.

In precedenza abbiamo mostrato che la sintassi del poema è in buona misura la sintassi del linguaggio colloquiale. È giunto il momento di aggiungere a ciò un'importante integrazione.

Visto che il poema è tutto condotto in prima persona, a nome dell'autore («Unica umana, / in mezzo alle urla, / agli strilli, / la voce / levo ora»);

visto che ciò è fatto deliberatamente («Questo / non si può dire in versi. / Con la lingua affettata del poeta / leccar forse ardenti braceri?»); visto che il ritornello del poema rappresenta una deduzione-appello («E lui / l'uomo, / libero, / di cui grido, / verrà, / credetemi, / credetemi!»); visto infine che la sintassi del poema è costruita su appelli, coniugazioni imperative e domande, si può dunque affermare che il poema sia un'opera poetica di tipo oratorio.

Ecco alcuni frammenti caratteristici:

Egredi signori!
 Lo capite voi?
 Prendi il dolore,
 e lo coltivi, lo coltivi:
 un petto trafitto da tutte le picche,
 un viso rivoltato da tutti gli sguardi,
 la cittadella della testa battuta da tutte le artiglierie:
 è questo ogni mia quartina.

L'appello, la domanda e subito dopo la risposta in cadenza di ripetizioni in crescendo è un tipico procedimento oratorio. È interessante come nella domanda le parole si diano in ordine inverso, così da marcare chiaramente il pronome (delle cosiddette figure retoriche del classicismo sono qui interessanti la ripetizione e il climax).

<...>

Majakovskij dà anche lo svolgimento oratorio della domanda, a cui seguono una sentenza autoriale e la risposta:

Chi è,
 chi?
 Questa cicciomassa
 marmaglia di musi bovini?
 Non ficcherai coi versi in placidi volumi
 il grido dell'ira.
 Sono questi i nipoti di Colombo,

i posteri di Galilei,
che nitriscono, intricati nella rete di stelle filanti!

La figura è l'antitesi. Propongo un paragone con Cicerone: *Quo usque tandem abutere, Catilina...* etc.

Majakovskij scongiura: «Uomini! / Miei cari / per Cristo, / per amore di Cristo / perdonatemi!»;

ordina: «Terra! / Ergiti»; «Sole! / Riscaldali sulle tue palme»; «Buttafuori! / Prepara il catafalco»;

esorta: «Giurate: / più nessuno mai falcerete»; «Giorni! / Strisciate fuori dalle stamberghe degli anni»;

trascina (in forma colloquiale accorciata): «Tutto, / fuori dalle case, / sulle piazze, / fuori!»

comanda (lo stesso tipo di accorciatura): «Vedove nella folla!» «Avanti!» «Coltelli fra i denti! / Sciabole sguainate!» «Per le gambe smagrite! / La barba sulla pietra!»;

si rivolge a interi Paesi: «Germania! <...> Francia! <...> Russia!»

È estremamente caratteristico dei procedimenti oratori l'uso della prima persona plurale col significato di esortazione: l'oratore identifica se stesso con l'uditorio, si unisce ad esso, lo trascina nell'opera comune (una collettivizzazione sui generis della forma linguistica). In Majakovskij: <...> «Come palloni d'argento / di capitale in capitale / getteremo l'allegria...»; «*Andiamo!* / Sulle femmine si gonfiano / le narici, / rose dai denti della cocaina!» (in quest'ultimo esempio è data un'esortazione parodistica). L'identificazione dell'autore con la massa è data anche in un'altra forma, in forma di pronome: «Terra! / Donde tanto amore *a noi?*»

Perciò, pur lasciando del tutto da parte il cosiddetto «contenuto» del poema, si può parlare della socialità di Majakovskij; Majakovskij è

sociale (nel senso di concretamente collettivistico) come poeta, come maestro della parola. Nella lingua russa esiste peraltro una forma caratterizzata proprio dalla sua socialità: è la seconda persona singolare utilizzata al posto della prima; in tal modo colui che parla rapporta ciò che viene detto tanto a sé quanto a coloro che lo circondano, si fonde attivamente con essi, s'inserisce nelle loro file (ad esempio, un gruppo di persone cerca di risolvere un problema difficile e qualcuno dice: «Non ci capisci un accidente» nel senso che né io, né tu né lui capiamo). Cf. in Majakovskij: «Non *ficcherai* coi versi in placidi volumi / il grido dell'ira»; «*Prendi* il dolore, / e lo *coltivi*, lo *coltivi*»; «gloria, / gloria, / gloria! / *Soffocherai!*» «Non *capisci* / se è l'aria, / un fiore, / un uccello!» «Non *crederesti* / che navigassero...»

Un'altro tratto per caratterizzare la sintassi oratoria sono le cosiddette domande ed esclamazioni retoriche: «Ma io <...> come porterò l'amore al vivente? / Inciamperò»; «Chissene / di una frangia di versi?!» «E che vi sdilinquite?!» <...> «A che diavolo serve?!» (Nemmeno l'utilizzo del doppio segno “?!” è qui casuale)

Nel discorso oratorio sono comuni le cosiddette “sentenze”: enunciati di carattere generale (a volte vengono dati in forma di citazioni). In *Guerra e universo* le sentenze sono date nel prologo e nella dedica; da grandiosa argomentazione a loro favore funge il poema stesso, un discorso in versi contro la guerra.

Buon per voi!
Per i morti non c'è disonore.
L'odio
soffoca per gli assassini morti.



*Dall'acqua più purificatrice è lavato
il peccato dell'anima che s'invola.
Buon per voi!
Ma io <...> come porterò amore al vivente?*

(È caratteristico della viva impulsività dei versi di Majakovskij l'utilizzo di una declinazione imperativa impersonale nel formulare principi e tesi generali; in genere si dice: «bisogna soffocare»).

Ascoltate!
*Ognuno,
chi è inutile persino,
deve vivere.*

IL TEMPO VERBALE

Osserviamo il modo in cui nel poema vengono utilizzati i tempi verbali. Su 321 occorrenze troviamo il presente 114 volte (il 30%). Le volte che si dà il passato, esso non svolge un ruolo autonomo, ma dipende dal presente. Ad esempio:

Ma il secondo *indugia e indugia.*
Non c'ha voglia.
All'inizio dei giochi sanguinosi,
teso come un accoppiamento,
senza respiro, *si fermò* l'istante.

<...>

Esattamente allo stesso modo si dà il futuro:

L'universo ancora fiorirà
gioioso,
nuovo.
Perché dietro non ci sia un'assurda menzogna,
confesso <...>



E anche nei casi in cui a senso l'azione si svolge nel futuro, Majakovskij la svolge come se si stesse già svolgendo ora, nel momento presente: «Guardate, <...> gli zar attaccabrighe / passeggiano sorvegliati dalle nutrici».

In genere l'intrecciarsi dei tempi è caratteristico del poema; il tempo presente svolge in questo contesto il ruolo cardine: «Squarciato dal pentimento, / ho *divelto* il cuore, - / *strappo* le arterie». E ancora: «Non *ascoltano*. / Un sottufficiale di cento chili *premette* come un torchio».

Non a caso Majakovskij ama tanto la parola *oggi*: «*Oggi* esulto!» «*Oggi* si battono»; «*Oggi* <...> divoro la carne del mondo»; «*Oggi* <...> c'è più sole / che prima in tutto il globo terrestre».

Preso insieme, tutto questo rivela la costruzione del poema: essa è fatta come se il suo processo compositivo avvenisse sotto gli occhi del pubblico, nello stesso momento in cui gli eventi gli vengono raccontati; l'azione del poema e la fruizione del poema sono contemporanee. E ancora: il processo di produzione e il processo di consumo del poema coincidono nel tempo (ovviamente dal punto di vista compositivo). Ma in un lavoro sul linguaggio ciò è possibile solo in un unico caso: nel caso del linguaggio orale. Di qui la conclusione: il poema *Guerra e universo* è scritto con un'impostazione sull'intonazione parlata, ovvero come vengono scritti i discorsi (com'è noto sia Demostene che Cicerone e gli altri oratori dell'antichità, del Rinascimento etc. di solito scrivevano i propri discorsi; l'improvvisazione oratoria è un fatto di origine successiva).

POESIA DA ASCOLTARE

La poesia precedente, tipica della società borghese evoluta, era poesia per la lettura (Puškin, com'è noto almeno dall'*Evgenij Onegin*, aveva in mente un lettore: «O avete brillato, mio lettore» <cap. 1, str. II>), poesia della quotidianità da appartamento di famiglia, da studio privato, da salotto o anche da camera da letto: una poesia inerente a una forma individualistica della produzione artistica e del consumo artistico.

Majakovskij ci fa conoscere qualcos'altro rivolgendosi non al lettore ma all'ascoltatore: «Ascoltate! / Ognuno <...> deve vivere»; «Ascoltate! / Per me, / cieco Vij, / l'epoca grida <...>»; «Ascoltate: / il sole ha distribuito i primi raggi».

Majakovskij ha immediatamente a che fare con persone vive che gli stanno davanti; per questo si rivolge non solo all'udito, ma anche all'occhio: «Guardate! / Questa non <è> lira per voi!» «Guardate, / sotto i piedi una pietra»; «Guardate, <...> gli zar attaccabrighe / passeggiano sorvegliati dalle nutrici» etc.

I processi di articolazione sonora del discorso occupano un grande spazio nel poema; notevole è la loro energia: «Non ficcherai coi versi in placidi volumi / il grido dell'ira»; «Piuttosto / farò un nodo alla lingua / che mettermi a discorrere»; «Con la lingua affettata del poeta / leccar forse ardenti braceri?» «Le bocche, / come corrente elettrica, / contorse un "brava"»; «i posterì di Galileo / che nitriscono»; «La gente <...> in risate scrosciava / col muso di mille Cam!» «E voi zitti! / Non siete rimasti per molto»; «Pugno di stelle, / urla!» «È tardi per frignare!» «Per il grido ha tremato il petto delle divisioni»; «i bronzi sonori estenuati col tuono dei



nitrìti » <...> «Di chi le *voci* possenti / più sonore s'intrecciano in un *canto*?» «i mari, / *facendo le fusa* / si sono stesi ai nostri piedi⁴».

REGOLAZIONE DELL'INTONAZIONE

Che Majakovskij scrive davvero per essere declamato, lo si vede anche solo dal fatto curioso che moltissimi di coloro che conoscono poco la nuova poesia o che proprio non sanno leggere i versi, al contrario capiscono benissimo Majakovskij se gli viene letto, anche se si rifiutano di leggerlo a loro volta. E qui non c'entra la forma originale e insolita della riga versale; al contrario, se Majakovskij scrivesse in quartine, allora sì che sarebbe incomprensibile: a essere difficili sono la sua fonetica e la sua sintassi.

Ecco una serie di esempi di come la scansione delle righe versali regola nel poema l'intonazione declamatoria:

Danza.
 Il vento da sotto il calzino.
 Ha agitato i colbacchi, [papàchi]
 ha accarezzato due capelli su un morto,
 e oltre, –
 spirando appena. [popàchivaja]

La pausa indicata dalla scansione fra righe dopo «oltre» è indispensabile per sopperire al verbo omesso: «E *andò* oltre, spirando appena». Di conseguenza muta l'intonazione: «spirando appena» rimane alla stessa altezza tonale di «oltre».

4 Va notato come siano assenti espressioni “narrative”; ciò indica che i procedimenti di Majakovskij non si possono definire semplicemente “*skaz* versale” neppure in relazione alle parti descrittive del poema; tali procedimenti sono sottogeneri di *skaz* inerenti al linguaggio oratorio e forse drammaturgico.



Ancora:

M'intrufolerò in un razzo
 correrò nel cielo:
 dal cielo
 rosso
 divampando sui bordi
 il sangue di Pegu.

In forma regolare sarebbe: «Se mi intrufolerò in un razzo o correrò nel cielo, allora dal cielo, rosso, divampando sui bordi, si mostrerà il sangue di Pegu». Nonostante tutto è mantenuta l'intonazione contrapposta delle due prime due frasi al resto.

<...> la gente boccheggia
 in un buco di pietra.
 I medici
 uno
 ne hanno tolto dalla cassa
 per capire della gente lo straordinario
 calo:
 nell'anima rosicchiata,
 come microbo dalle zampe d'oro
 si torceva un rublo.

Dopo «la gente boccheggia» etc. inizia l'intonazione prosaica di «i medici uno...», sottolineata dalla distribuzione di sostantivo e predicato in righe separate.

Non importa da dove
 sulla terra
 affluirono voci.
 Sommesse.
 Si mossero in punta di piedi.

Grazie alla scansione in righe versali, la prima proposizione si unisce alle due successive dal punto di vista intonativo.

E ancora:

Non dimenate le mani nella pappa degli applausi!
 No!
 Non le dimenate!
 Crolla, quiete delle stanze!
 Guardate,
 sotto i piedi una pietra.
 Sto ritto sul patibolo.
 Con l'ultime sorsate
 l'aria...

Intonazione puramente declamatoria, costruita su un procedimento denudato: la fine dell'ultima frase è spezzata perché al poeta viene a mancare l'aria.

Un'ultima prova del fatto che il poema è interamente costruito per essere ascoltato. Majakovskij vi ha introdotto frammenti di musica e canto: tango, preghiere, rullo di tamburi, il tutto accompagnato da spartiti di note⁵.

LINGUAGGIO EMOTIVO

Nondimeno, stabilire che il poema ha una “fattura” oratoria non significa ancora aver definito con precisione di che tipo sia la “fattura” medesima. Cos'è in definitiva questa composizione oratoria? Non sarebbe magari possibile dare una caratterizzazione più dettagliata del suo orientamento intonativo, dato che “oralità” non dice ancora niente delle forme del linguaggio orale?

Nel poema ci sono 139 punti esclamativi: un numero che andrebbe comunque aumentato, vista la

5 Nel comporre versi, Majakovskij camminava molto, borbottando a bassa voce e avvicinandosi al tavolo di tanto in tanto (ovviamente, se la cosa avveniva in una stanza).

tendenza di Majakovskij a sostituire i punti esclamativi con semplici punti per rafforzare la carica emozionale creando sincopi inaspettate, ad esempio:

E intorno:
Ridere.
Bandiere.
Cento colori.
Avanti <...>

La forma oratoria del poema è il linguaggio orientato all'espressività emozionale (poi chiariremo in cosa consistono propriamente gli elementi di espressività).

In questo senso è caratteristico l'utilizzo delle interiezioni: «Oh, chi mai <...> non uscirà?» «Ehi! Voi!» «Oh, come sono magnifico»; «Oh, quali venti <...> hanno compiuto il miracolo?»

Ecco perché i passaggi patetici, a differenza della poesia precedente, suonano come un reale travaglio della vita quotidiana: se il poeta borghese classico si ergeva sempre sui trampoli, Majakovskij esibisce a bella posta lo “stile elevato”, che si differenzia dallo sfondo genericamente colloquiale e prosaico e interagisce con esso in modo contrastivo:

Unica umana <...>
la voce
levo *ora*.
E poi
fucilatemi.

Dopo il deliberato *ora* [*dnes'*: marcato arcaismo], il colloquiale *E poi* [*A tam*: marcato prosaismo].

Con musì di bronzo pappano
Tutto.
scagliafulmini!
Dove non troverai, castigando?



[*mordy* (“musi”), *žrut* (“pappano”): marcati prosaismi; *ogneveržec* (“scagliafulmini”): termine aulico riferito a Zeus]

Mi è capitato di assistere alle esibizioni oratorie di Majakovskij, e non posso non notare che egli è tanto forte nelle dispute quanto fiacco nelle conferenze, a meno che non si tratti di una conversazione col pubblico: su questo concordano tutti coloro che conoscono Majakovskij di persona. E non c'è da stupirsi: il discorso di Majakovskij è il discorso di un oratore da comizio; per la natura del suo linguaggio, Majakovskij è propagandista e agitatore.

LA LINGUA DEI COMIZI

Già il fatto che il poema abbondi di appelli e di verbi all'imperativo mostra il carattere “iussivo” del suo linguaggio.

Majakovskij cerca costantemente di esercitare un influsso sull'ascoltatore, di scuoterlo, smuoverlo, agitarlo. Non è casuale la sua dedizione ai cosiddetti membri accessori rafforzativi: «Ognuno, inutile *perfino* <...>»; «*Perfino* la spiaggia <...> spalancò»; «fanno *proprio* pena»; «*Andrò ed andrò* laggiù»; «lo *coltivi*, lo *coltivi*»; «non restano *proprio più* colori»; «un giorno forse *pur vedrà* <...>»; «Ma qui ci sono *ancora io*» <...>.

Non è casuale neppure l'amore per il plurale: «millepossenti diesel, «fauni di sei piani», «muso di mille Cam», «cappello centopiumato», «sottufficiale di cento chili», «mille lenti», «16 gladiatori», «strepito, raddoppiato dal teatro, / e il tuono di eserciti di miliardi di uomini», «migliaia di Lazzari», «settemila fiori», «mille migliaia di arcobaleni», «centocolore», «centocase», «centofacce» etc.





Anche i gradi comparativo e superlativo hanno il medesimo significato “iussivo”: «il più grande teatro», «uno più mostruoso dell’altro», «più di tutti dannato», «In un incubo più imbrattato dell’inferno dantesco», «migliori e più pietosi di dio stesso», «il vino più dolce», «l’acqua più purificatrice» etc. I diminutivi: «amoruccio» [*ljuboviška*], «a modìno» [*akkuratnen’ko*], «tempie tutt’intere» [*celechon’kie viski*] etc. Accrescitivi: «sanguinacci» [*kroviščā*], «occhioni» [*glaziščā*] etc. Particolarmente indicativi sono i verbi di Majakovskij; così, ad esempio, quasi tutti i neologismi verbali del poema appartengono al tipo di verbi coi prefissi rafforzativi *vy-* e *iz-*⁶ <...>.

L’energia verbale di Majakovskij si tira dietro un materiale lessicale conforme: *sfondare*, *strillare*, *gonfiare*, *svignarsela*, *berciare*, *strappare*, *contorcersi*, *picchiare*, «fare Uh! Ah! Oh!», *sfacchinare* etc.

- 6 Oltre ad avere effetto rafforzativo, *vy-* e *iz-* sono i tipici prefissi dei verbi di moto da luogo, di uscita da luogo, e vengono usati da Majakovskij per creare neologismi in cui l’azione di un verbo originariamente non di moto si realizza come “uscita da”, “generazione da” (forse “parto”). Si tratta forse di una sorta di archetipo cinetico-relazionale majakovskiano: della tendenza a “uscire fuori da”, a “liberarsi da”, a spezzare forme chiuse per poter generare qualcosa o qualcuno; ricordiamo la scena chiave del finale, in cui l’Io lirico impreca e sgomita fra la folla per poter uscire nella sfera esclusiva dell’incontro con *lei*.
Es.: *zlit’* = “fare adirare” – *vy+zlit’* = “fare adirare al limite” (rafforzativo sul modello di *vy+mucit’* = “tormentare al limite”), ma anche “tirar fuori l’ira”; *tolpa* = “folla” – *vytolpit’* = “accalcare al limite”; *steklo* = “vetro” – *vy+steklit’sja* = “invertarsi” (nel senso di “far emergere da sé la propria natura di vetro”); *zret’* = “vedere” – *izo+zret’* = “invertare vedendo” (sul modello di *izo+bretat’* = “inventare”). Non è casuale l’affinità tipologica (inconsapevole) di simili neologismi coi danteschi “inciarsi”, “inluiarsi”: Majakovskij sente di operare con una lingua che, come quella di Dante, possiede un elevato grado di duttilità in quanto ancora priva di massa inerziale, di un canone consolidato (G. C.).



Ho già sottolineato più volte con forza che in poesia Majakovskij lavora sul linguaggio in un modo che risponde alle proprietà e ai compiti della lingua pratica in una serie di sue forme. Anche qui ci imbattiamo nel medesimo fenomeno. La parte fondamentale, imperativa del linguaggio quotidiano e dell'organizzazione sociale (ad esempio di quello politico) è il verbo: la forma che esprime l'azione, la volontà attiva. Ed ecco che la peculiarità più importante del poema si rivela essere la sua verbalità: Majakovskij è inventivo soprattutto quando si tratta dei predicati (i suoi neologismi sono in maggioranza verbi); inoltre, Majakovskij si sforza di verbalizzare, ossia di rendere attivo tutto nei limiti del possibile (vedi ad esempio: "accalcare" [*vytolpit'*], "invetrarsi" [*vysteklit'sja*]), e questo, secondo studi recenti, è un tratto progressivo della contemporanea lingua russa pratica.

La cosa forse più indicativa è l'abbondanza nel poema di participi, ossia di costrutti verbali, che sostituiscono i precedenti aggettivi a mo' di semplice "epiteto"; vedi ad esempio: *sventrato, marchiato, spezzato, sfigurato, abbattuto, rivoltato, tempestato, schiacciato, lacerato, inventato, blindato, marcito, rimato, trafitto, affettato, inumato, arso, mozzato, inebriato, impennato, denudato, dilaniato, insanguinato, solcato, inumidito, sotterrato, strepitato, contaminato, spalancato, corrosivo, gonfiato, rappreso sdoppiato* etc.

Majakovskij è poeta capace non solo di stimolare reazioni, ma, come ho già detto, di compiere azioni; da un punto di vista sintattico ciò si esprime innanzitutto nel carattere delle sue proposizioni ellittiche, in maggioranza incentrate sul predicato, sul verbo: «*Si accende. / Un filare di nuovi querceti*»; «*Non ascoltano*»; «*E incominciò! / Crebbe negli occhi <...> serpeggiò <...>*



frullando»; «*Giunse*»; «*Strisciarono fuori col bianco, / implorarono*»; «*Saltano sui cadaveri*»; «*Danza*»; «*Ha agitato i colbacchi*»; «*Si avvolsero nelle erbe*»; «*hanno intriso di sangue umano*».

Una tendenza analoga riguarda l'uso dei verbi indefiniti (altra tendenza progressiva per il linguaggio pratico contemporaneo): «*fu insopportabilmente / chiaro*»; «*Quanto è nudo sulla terra*»; «*tutto un velarsi di gas*»; «*fare Uh! Ah! Oh!*»; «*in due metri / trinciarsi di carne umana*».

È vero che nel poema c'è una quantità sufficiente anche di proposizioni averbali, ma basta gettare lo sguardo più superficiale per rilevare in esse solo un altro metodo, un altro procedimento per ottenere la medesima tendenza all'azione. Le proposizioni senza verbo appartengono a quelle esclamative («*Vile!*» «*Falso!*» «*Buon per voi!*»); o a quelle interrogative («*Chi? / Chi?*» «*Chissene/ di una frangia di versi?*»); oppure offrono una descrizione colloquiale dell'accaduto: «*Di colpo / l'attimo in mille pezzi! <...> Nel cielo manco una luce <...>*».

Nei casi in cui si dà un elenco, esso persegue lo scopo di compattare il discorso e di muoverlo in linea ascendente:

L'oro degli *slavi*.
 I neri baffi dei *magiari*.
 Le buie macchie dei *negri*.
 Le file di *tutte* le terrestri latitudini
 essa ha accalcato dalla testa ai piedi.

A volte Majakovskij parla per sostantivi separati, ma a differenza dall'intonazione lirico-melodica tipica della poesia precedente in questi casi (cfr. «*Sussurro, timido respiro, trillar di rosignolo...*» di Afanasij Fet), egli trasmette alla composizione un carattere nettamente attivo, ad esempio:



Sussurro.

Tutta la terra
 ha disserrato le nere labbra.
 Più forte.
 Col ruggito dell'uragano
 Ribolle:
 «Giurate:
 più nessuno mai falcerete!»
 Ecco che sorgono dai tumuli tombali,
 le ossa sepolte si rivestono di carne.

Per prima cosa assistiamo a una progressione ascendente che nel punto culminante raggiunge il discorso diretto in forma di appello. Segue poi la conclusione in forma di proposizioni più strutturate. Un altro esempio:

Bosco.
 Non una voce.
 A bella posta
 par la sua quiete.

L'intonazione melodica diviene impossibile grazie al colloquiale «a bella posta».

E ancora: «Ma il secondo indugia e indugia. / *Non c'ha voglia*».

È superfluo spiegare.


Majakovskij non parla, ma agisce; il suo linguaggio non è quello delle conferenze, dei rapporti etc. Punto esclamativo più verbo significa comizio, significa chiamata all'azione. Collettivizzata dai centri industriali della modernità, nutrita dalla strada e ispirata dai movimenti sociali del XX secolo, la poesia di Majakovskij è poesia dell'azione di massa, ossia della rivoluzione: è agit-poesia uscita dallo stadio dell'artigianato, elevata allo stadio di grande creazione, generata per il futuro quando le condizioni sociali per tale futuro erano ancora in fase d'incubazione.







Lascaux

1. Bronislaw Malinowski, *Magia, scienza, religione*
 2. Carlo Pancera, *Vita e cultura degli ultimi villaggi tribali d'Etiopia. Appunti di osservazioni etnografiche e riflessioni antropologiche*
 3. Johann Jakob Bachofen, *Il simbolismo funerario degli antichi*
 4. Georges Lapassade, *Dallo sciamano al raver. Saggio sulla transe*
 5. Boris de Rachewiltz, *Eros nero. Ritualità e pratiche sessuali in Africa*
- 

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI LUGLIO 2021
DA DIGITAL TEAM - FANO (PU)