

Realismo socialista e arti figurative: propaganda e costruzione del mito

Silvia Burini

◇ eSamizdat 2005 (III) 2-3, pp. 65-82 ◇

I. ARTE TOTALITARIA?

L'ARTE ufficiale dei regimi totalitari è stata considerata per molto tempo quasi come un "corpo estraneo" nel contesto delle vicende artistiche del XX secolo, non meritevole di costituire oggetto di studio¹. Di conseguenza la cultura ufficiale di tali regimi è emersa paradossalmente dall'oblio solo da pochi anni e, anche se il termine "totalitarismo"² viene comunemente usato sia per la Germania di Hitler che per l'Unione sovietica di Stalin, l'esistenza di uno stile comune a tutta l'arte totalitaria non è ancora stata ufficialmente ammessa.

Secondo uno dei massimi studiosi del realismo socialista nelle arti figurative, Igor Golomstock³, Lewis Mumford si è avvicinato più di tutti a una definizione di totalitarismo nel suo testo *Il mito della macchina*⁴, nel quale, descrivendo le antiche civiltà, definisce il concetto di "megamacchina": una struttura invisibile, formata da elementi umani viventi ma irrigiditi, ciascuno con un ruolo e uno scopo preciso che rendeva possibile la realizzazione dei progetti grandiosi di una imponente organizzazione collettiva. Mumford indica la megamacchina come il fulcro, il sistema portante del totalitarismo, attorno al quale ruotava l'intero sistema dittatoriale⁵. Secondo lo studioso, nessun leader sarebbe stato in

grado di organizzare una megamacchina e di metterla in moto⁶ senza una fede remissiva del popolo nei confronti del capo, che trasmetteva la propria volontà attraverso il suo *entourage* di burocrati⁷. I due elementi indispensabili per il perfetto funzionamento della megamacchina sono indicati da Mumford come una solida organizzazione e un'elaborata struttura capace di impartire ordini, trasmetterli e farli eseguire. La megamacchina è composta da una moltitudine di elementi specializzati e intercambiabili, ma con funzioni differenziate, radunati e coordinati dall'alto: ogni unità si comporta come ingranaggio di una totalità meccanizzata⁸.



Fig. 1. A. Gerasimov, *I.V. Stalin e K.E. Vorosilov al Cremlino*, 1938

¹ Per esempio sulle 224 pagine di E. Degot', *Russkoe iskusstvo XX veka*, Moskva 2000, solo venti pagine sono dedicate all'argomento. Si vedano anche E. David, *New Worlds. Russian Art and Society 1900-1937*, London 1986; M. Tupicyn, *Margins of Soviet Art. Socialist Realism to The Present*, Milano 1989 (trad. it. *Arte sovietica contemporanea. Dal realismo socialista a oggi*, Milano 1990); B. Grojs, *Utopija i obmen: stil' Stalina. O novom. Stat'i*, Moskva 1993; M. Cullerne Brown, *Socialist Realist Painting*, New Haven & London 1998.

² Per il concetto di totalitarismo si veda *Nazismo, fascismo, comunismo. Totalitarismi a confronto*, a cura di M. Flores, Milano 1998.

³ I. Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, London 1990 (trad. it. *Arte totalitaria nell'URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*, Milano 1990, pp. 11-12).

⁴ L. Mumford, *The myth of the machine: technics and human development*, New York 1967 (trad. it. *Il mito della macchina*, Milano 1969).

⁵ Mumford, per sostenere questa ipotesi, fa riferimento alle grandi civiltà per eccellenza: la civiltà egizia, greca e romana, Ivi, p. 12.

È importante evidenziare che i regimi totalitari, nei quali la megamacchina raggiunse l'apice della perfezione, perseguirono scopi comuni, giungendo quasi sempre a conclusioni, se non identiche, molto simili. Fin dalla nascita i regimi totalitari cercarono di modellare il contesto culturale in cui si inserirono: l'obiettivo era quello di creare una nuova cultura, che aderisse alla loro immagine, cioè ai principi della megamacchina, dove non poteva esistere nulla che non fosse strettamente funzionale a un rigido programma e

⁶ Ivi, p. 264.

⁷ Ivi, p. 265.

⁸ Ivi, p. 273.

a un obiettivo universale⁹. Il compito di modificare l'ideologia, carburante della megamacchina, fu affidato all'arte, che doveva trasformare le nuove concezioni in immagini e miti facilmente comprensibili, diffondendoli tra la popolazione senza lasciare spazio a libere interpretazioni¹⁰.

L'arte totalitaria doveva seguire di pari passo il perfezionamento della megamacchina; ogni qualvolta che quest'ultima migliorava il proprio funzionamento, le discipline artistiche, in quanto veicolo di diffusione, ricercavano a loro volta nuovi mezzi espressivi¹¹.

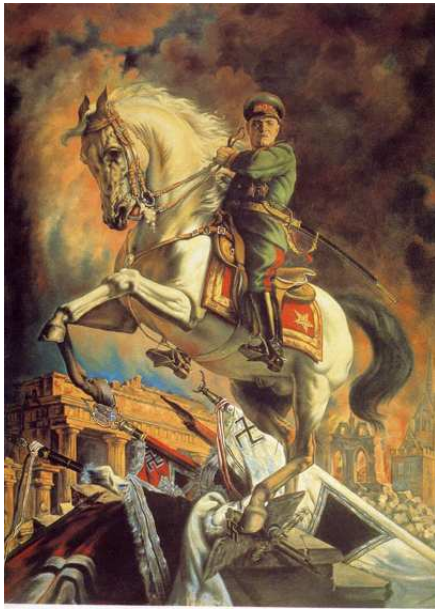


Fig. 2. V. Jakovlev, *Ritratto del maresciallo Žukov*, 1946

La teoria di Golomstock si basa sostanzialmente sul fatto che in un regime totalitario all'arte è affidato un ruolo di primaria importanza: quello di trasformare la materia grezza dell'ideologia in immagini e miti destinati al consumo di massa. In questa prospettiva la natura specifica di tale materia prima, che si tratti del culto del Führer o di quello di Stalin, non è rilevante: essa conferisce solamente specificità a un prodotto che però, in sostanza, è identico, come identici sono i mezzi di preparazione (l'estetica totalitaria)¹² e le tecniche di

produzione (l'organizzazione totalitaria).

Sposando dunque la tesi di Golomstock, è possibile considerare il realismo socialista come una variante locale di uno stile internazionale, da lui considerato, più che un'invenzione di una singola mente, come il prodotto naturale del totalitarismo. Nonostante le tradizioni storiche e culturali dei paesi coinvolti, una volta messa in moto, la megamacchina produce uno stile che Golomstock definisce come "stile internazionale della cultura totalitaria", o "totalrealismo", appunto classici esempi di questo stile sono il realismo socialista tra il 1932 e il 1956, l'arte del terzo Reich dal 1933 al 1944 e l'arte della Cina comunista postrivoluzionaria. L'interessante proposta dello studioso va però integrata con il fatto che comunque la cultura totalitaria dell'Urss mostra non solo l'impronta ideologica degli anni Trenta e Quaranta ma anche quella rivoluzionaria degli anni Venti che non bisogna sottovalutare.

Considerando le dimensioni e l'ampia diffusione dell'arte totalitaria, Golomstock non ritiene eccessivo definirla come un secondo stile internazionale - dopo quello modernista - della cultura contemporanea, uno stile che merita senza ombra di dubbio studi più approfonditi. Ma abbandoniamo questa prospettiva comparata¹³, e passiamo a considerare le arti figurative e l'estetica del realismo socialista durante il periodo staliniano.

Nella formazione dell'estetica totalitaria non va dimenticato che già le avanguardie russe crearono i presupposti fondamentali; infatti l'idea dell'arte al servizio della rivoluzione e dello stato, che durante il periodo staliniano avrebbe avuto il ruolo di arma efficace nella contesa ideologica, deve la sua paternità proprio alle avanguardie. In secondo luogo, subito dopo la rivoluzione, furono poste le basi di un monopolio dello stato e del partito sulla vita artistica mediante la nazionalizzazione dei musei, dei mezzi d'informazione, delle strutture scolastiche e, dopo il 1921, il partito e lo stato decisero di sostenere quei movimenti artistici che sotto le formule di realismo socialista o arte nazional-fascista sarebbero poi stati riconosciuti presso i regimi totalitari.

Per tutti gli anni Venti lo stato a partito unico affermava la propria legittimazione storica mediante il con-

⁹ I. Golomstock, *Arte totalitaria*, op. cit. p. 13.

¹⁰ Ivi, p. 12.

¹¹ Ivi, p. 115.

¹² L'estetica del realismo socialista è una categoria ancora molto confusa e dibattuta e merita una trattazione a parte: si veda in proposito L. Heller, "A World of Prettiness. Socialist Realism and Its Aesthetic Categories", *Socialist Realism Without Shores*, a cura di T. Lahusen, E. Dobrenko, Durham-London 1997, pp. 51-75.

¹³ Sull'argomento si veda anche *Art and Power. Europe under the Dictators 1930-45*, a cura di D. Ades, T. Benton, D. Elliott, I. Boyd Whyte, Stuttgart 1995.

trollo sull'arte assimilandola fino a renderla parte integrante della propria struttura ideologica; già in questo periodo venne attribuito all'arte il compito preciso di diventare un'arma efficace nella lotta politica e venne istituito un apparato di controllo che si occupava di ogni espressione artistica orientandola nella direzione voluta. Alla fine degli anni Venti il programma generale era delineato, e lo stato cercò di incanalare le energie che avevano sostenuto l'avanguardia rivoluzionaria e di promuovere un nuovo tipo di arte: il "realismo eroico"; e mentre all'inizio intorno a questo nucleo si dispiegavano ancora forme artistiche diverse, negli anni Trenta non fu più possibile nemmeno pensare a differenze stilistiche nell'arte sovietica, per non parlare di quelle ideologiche.



Fig. 3. P. Korin, *Aleksandr Nevskij*, 1942

Non si può certo affermare che fu l'avanguardia ad aprire la strada al realismo socialista, ma è altrettanto illegittimo negare il ruolo che ebbe nella formazione dell'estetica totalitaria. È chiaro che la struttura artistica dei movimenti delle avanguardie, così come la struttura politica del tempo, conteneva una componente ideologica che fu d'aiuto alle dittature nel momento della presa del potere. Quindi, secondo Golomstock, è innegabile che certi aspetti dell'ideologia artistica dell'avanguardia contribuirono a gettare le basi della megamacchina della cultura totalitaria.

L'audace posizione critica di Boris Groys¹⁴ estremizza la problematica: l'idea diffusa che le avanguardie artistiche russe dell'inizio del secolo sarebbero state spazzate via dallo stalinismo e che l'arte totalitaria non sarebbe che un semplice ritorno al passato e, di conseguenza, il realismo socialista rispecchi il gusto delle masse, sarebbe secondo Groys solamente una verità superficiale. La tesi del critico si può così riassumere: l'arte dell'epoca staliniana sarebbe lo sviluppo più coerente delle utopie dell'avanguardia. La fusione tra arte e vita, la modellizzazione della vita secondo canoni estetici, avrebbero trovato il più rigoroso artefice proprio in Stalin; di conseguenza ciò imporrebbe un riesame dell'intera arte sovietica e dei movimenti *underground* che a essa si contrapposero, come soc-art e concettualismo, per citare i più vistosi. Ma Groys¹⁵ va anche oltre, considerando il realismo socialista e la cultura sovietica in generale come parte del paradigma modernista del XX secolo e sostenendo che se il realismo socialista può, per lo meno, essere considerato una particolare versione della cultura modernista globale del suo tempo, allora, si giustifica la possibile analogia tra "postmodernismo" e la situazione culturale post-sovietica. E di conseguenza se il realismo socialista è un modernismo di tipo molto particolare, ci si deve aspettare che il post-sovietismo sia una versione peculiare di postmodernismo.

Anche Ekaterina Degot' sostiene che il *socrealizm* porti a compimento un ideale di "totalità" e che in questo senso divenga l'estremo e ultimo progetto dell'avanguardia; altre ragioni di contatto con le avanguardie si ritrovano secondo la studiosa nel fatto che il *socrealizm* si è autodefinito come "metodo" proprio nello spirito dell'avanguardia¹⁶; inoltre le ambizioni artistiche del *socrealizm* radicalizzano molte posizioni che erano già dell'avanguardia russa. Degot' mette soprattutto l'accento sul cambio di strategia artistica: è vero che nel realismo socialista ritornò in auge il tradizionale quadro a cavalletto, che era stato messo da parte dalle avanguardie, ma ciò avvenne in una totale mancanza di originalità che Degot' vede come la marca del realismo socialista: la ve-

¹⁴ B. Groys, *Gesamkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München-Wien 1988 (trad. it. *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, Milano 1992).

¹⁵ Idem, "A style and a half. Socialist Realism between Modernism and Postmodernism", *Socialist Realism*, op. cit., pp. 76-90.

¹⁶ E. Degot', *Russkoe iskusstvo*, op. cit., pp. 140-143.

ra opera del *socrealizm* non sarebbe infatti la tela stessa, ma la sua riproduzione di massa in forma di poster, illustrazione, o cartolina. In questo senso si può senz'altro sostenere che la copia, la riproduzione diviene del tutto isomorfa all'originale. Avviene, per dirla con Walter Benjamin, "la svalutazione del suo *hic et nunc*"¹⁷, viene meno ciò che il critico chiama "l'aura" dell'opera d'arte: il processo diviene sintomatico e il suo significato rimanda al di là dell'ambito artistico. Moltiplicando la riproduzione, si ha, al posto di un evento unico, una serie quantitativa di eventi, e se la riproduzione diviene l'originale, cambia anche la qualità artistica del manufatto: il quadro ideale del *socrealizm* non doveva avere caratteristiche particolari, anzi doveva essere non connotato. Lo scopo del realismo socialista, scrive Degot', rimase, come nell'avanguardia russa, un'immediata proiezione dell'immagine della nuova realtà direttamente nella coscienza dello spettatore in modo "incredibile, fantastico": i lavori che più di tutti avevano tematizzato questa "meraviglia", questa sorta di "miracolo", divennero i capolavori del *socrealizm*, e spesso erano fatti proprio da artisti con esperienze nelle file dell'avanguardia.



Fig. 4. V. Ščuko e S. Evseev, *Monumento a V.I. Lenin di fronte alla Stazione di Finlandia a Leningrado*, 1926

Tenendo dunque conto delle varie posizioni criti-

che, vediamo ora di delineare lo sviluppo dell'arte del realismo socialista e della sua estetica.

II. DALL'ACHRR ALL'UNIONE DEI PITTORI

In Urss, verso la metà degli anni Venti, il piano generale della politica culturale sovietica iniziato da Lenin ebbe una precisa definizione con una delibera del 16 giugno 1925, in cui si stabiliva che, al momento, il partito non poteva assicurare il monopolio nell'arte a nessuno degli esistenti movimenti artistici e si auspicava un'arte comprensibile e vicina a milioni di lavoratori. Nelle arti visive il monopolio era *de facto* già assegnato all'Achrr, l'Associazione dei pittori della Russia rivoluzionaria creata nel 1922 dagli Ambulanti, rispuntati in occasione della loro 47^a esposizione, tale associazione definì chiaramente i propri obiettivi in una nota dichiarazione:

Noi consideriamo come nostro dovere civico riprodurre in modo artistico e documentario i maggiori momenti della nostra storia nella loro dimensione rivoluzionaria. Rappresenteremo la vita quotidiana, l'Armata rossa degli operai, dei contadini, degli eroi, della rivoluzione e del lavoro. Daremo agli eventi la loro vera immagine al posto delle astrazioni fantastiche che discreditano la nostra rivoluzione davanti al proletariato internazionale¹⁸.

La parola "astrazioni" alludeva naturalmente a tutta l'opera dell'avanguardia rivoluzionaria sovietica, e lo stato proletario si affrettò a far proprie tali accuse rivolte all'arte moderna. I dirigenti sovietici, in particolare Lenin, erano contrari all'avanguardia artistica, che con grandiosi progetti di creazione di una realtà nuova era considerata stravagante e faceva temere ingerenze in campo politico. L'avanguardia costituiva un ostacolo perché proponeva schemi diversi da quelli dello stato. Alla fine del 1918 cominciarono ad apparire sulla stampa attacchi diretti contro l'avanguardia. Nel marzo 1919 venne proibito *Iskusstvo kommuny*, il più importante giornale futurista. Nel 1921 Lenin ordinò di riorganizzare il Narkompros e di creare al suo interno una serie di meccanismi centralizzati di controllo e gestione della vita artistica: doveva diventare un organismo unico, diretto da una sola mente e da una sola volontà. A poco a poco lo stato eliminò ogni aiuto finanziario all'avanguardia; l'Achrr diventò strumento di un radicale cambiamento di politica nel campo delle belle arti.

¹⁷ W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 1955 (trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino 1966, pp 22-23).

¹⁸ I. Golomstock, *Arte totalitaria*, op. cit., p. 51.

I pittori Ambulanti nuovi e vecchi costituivano il nucleo dirigente dell'associazione, andavano nelle fabbriche, nei cantieri, negli uffici dei dirigenti politici, dei comandanti dell'Armata Rossa, facevano ritratti di Stalin, di Vorosilov, di Kalinin sullo sfondo di giganteschi cantieri oppure con il popolo, dipingevano quadri dedicati, alla rivoluzione, all'edificazione del socialismo; il tutto nello stile degli Ambulanti ottocenteschi, ribattezzando il vecchio "realismo critico" come "realismo rivoluzionario eroico". I personaggi ritratti non si dimostrarono ingrati e a metà degli anni Venti l'associazione cominciò a ricevere cospicue prebende e un vigoroso sostegno politico.



Fig. 5. A. Gerasimov, *VI. Lenin sulla tribuna*, 1930

Commentando una delle prime mostre dedicate all'Armata rossa Lunačarskij scrisse: "Si ha l'impressione che se si facesse una bella fotografia e poi la si colorasse si otterrebbe lo stesso effetto"¹⁹. Qualche anno dopo, nel 1926, inaugurando l'ottava esposizione dell'Achrr, il commissario notò un significativo miglioramento qualitativo e si esprime in altro modo:

Le masse operaie desiderano che l'arte nel suo magico specchio rifletta ciò che il paese stesso rappresenta nel modo più esauriente e concentrato possibile per una migliore conoscenza del paese²⁰.

Il significativo passaggio dalla fotografia colorata allo specchio magico è però, secondo Golomstock, il risul-

tato di un mutamento non tanto nell'estetica nell'Achrr quanto dell'orientamento ufficiale del partito²¹.

Una nuova e decisiva fase nell'evoluzione dell'estetica dell'arte totalitaria fu la famigerata risoluzione del 23 aprile 1932 del Comitato centrale del partito *O perestrojke literaturno-chudožestvennych organizacij* [Sul riassetto delle organizzazioni letterarie e artistiche]²², che pose fine alle dispute e alla battaglia sulle arti: il testo della delibera stabiliva che la presenza di varie correnti nella letteratura, e poi nelle arti sovietiche, costituiva un freno per la sua evoluzione; di conseguenza venivano abolite e sostituite con un'unica associazione che comprendeva tutte le organizzazioni letterarie e artistiche. In sostanza, siccome la moltitudine dei gruppi avrebbe frenato lo sviluppo della letteratura sovietica, tali gruppi dovevano essere sciolti e sostituiti dall'Unione degli scrittori sovietici. Il terzo paragrafo ordinava di procedere ad analoghe modifiche in tutte le arti. La rivista *Iskusstvo* fondata nel 1933 prese il posto di tutte le altre pubblicazioni. Nel primo numero si raccomandava agli artisti di "riesaminare in maniera critica il loro bagaglio ideologico", allo scopo di elaborare "un linguaggio artistico adatto al nostro tempo, cioè il linguaggio del realismo socialista". La definizione di Andrej Ždanov²³

²¹ Anche se in quegli anni i migliori artisti sovietici erano in contrasto con l'Achrr, l'opinione della maggioranza non era certo di impedimento alla classe dirigente. La Krupskaja mise a disposizione dell'Achrr considerevoli contributi. Nel 1928 Stalin andò a visitare la decima mostra dell'Achrr e lodò le loro opere, fu la prima e l'unica volta che Stalin visitò una mostra di persona.

²² Sul problema della nascita del realismo socialista si veda L. Magarotto, *La letteratura irrealista. Saggio sulle origini del realismo socialista*, Venezia 1980; E. Dobrenko, "The Disaster of Middlebrow Taste, or, who 'Invented' Socialist Realism?", *Socialist Realism*, op. cit., pp. 135-164; L. Geller, *Slovo mera mira. Stat'i o russkoj literature XX veka*, Moskva 1994; A. Terc, "Čto takoe socialističeskij realizm" [1959], *Literaturnoe obozrenie*, 1989, 8, pp. 89-100; E. Dobrenko, "Fundamental'nyj leksikon", *Novyj mir*, 1990, 2, pp. 237-250; Idem, "Okamenevsaja utopija (Vysokij socrealizm: vremja-prostranstvo-paroksizmy stilja)", *Wiener Slawistischer Almanach*, 1995, 35, pp. 233-244; G. Mitin, "Ot real'nosti k mifu", *Voprosy literatury*, 1990, 4, pp. 24-53.

²³ Si veda I. Golomstock, *Arte totalitaria*, op. cit., pp. 105-117. Il popolo sovietico non seppe dell'esistenza del realismo socialista dal suo capo. I principi vennero elaborati al vertice dell'apparato e poi resi pubblici a piccole dosi dalla stampa. La definizione di "realismo socialista" apparve sulla *Literaturnaja gazeta* del 25 maggio 1932. Stalin non parlò mai in pubblico di arte o cultura, anche se era lui il principale ispiratore e fin dalla nascita il realismo socialista fu strettamente legato al nome di Stalin, all'inizio queste definizioni non implicavano uno stile particolare. Nell'agosto del 1934 il realismo socialista venne formulato in modo definitivo da Ždanov al congresso generale degli scrittori sovietici, e benché si rivolgesse a un pubblico di scrittori, usò più volte termini come

¹⁹ Ivi, p. 92.

²⁰ Ibidem.

di realismo socialista, proclamata al I Congresso degli scrittori dell'Urss, fu applicata così di punto in bianco a tutte le arti e come dogma ideologico divenne parte integrante dello statuto delle unioni nate in quel periodo: l'Unione degli artisti, degli scrittori, degli architetti, dei compositori, dei cineasti e via dicendo. Le arti figurative furono chiamate a incarnare il realismo socialista, a costituirne l'esempio più puro: la pittura, la scultura e l'architettura dovevano diventare la vetrina della cultura sovietica, sia in patria che all'estero.

Il realismo socialista si autodefinì un'arte di tipo nuovo, una tappa superiore lungo la via di tutte le attività artistiche dell'umanità, dichiarando di fondarsi su una concezione scientifica del mondo e di incarnare la verità oggettiva. In effetti il realismo socialista fu un'arte di tipo nuovo, perché le opere che produsse furono il frutto del travaglio di una gigantesca macchina amministrativa, la megamacchina appunto, della quale gli scrittori, i critici, gli artisti furono parte integrante, con compiti precisi, funzioni ben definite e obiettivi chiari. La prima misura adottata dal sistema totalitario fu infatti la costituzione di un apparato amministrativo onnipotente e onnipresente che si facesse carico della cultura nel suo insieme e in ognuna delle sue branche. Le unioni creative sarebbero diventate i pilastri del nuovo apparato. Due mesi dopo la risoluzione del comitato centrale (25 giugno 1932), venne annunciata la creazione a Mosca dell'Unione degli artisti della regione moscovita. Organizzazioni identiche nacquero in altre città, regioni, repubbliche dell'Urss. Dal 1939 queste organizzazioni si fusero nell'Unione degli artisti dell'Urss²⁴.

²⁴ "rappresentare" e "rappresentazione" più applicabili alle arti visive.

²⁴ Si veda Ivi, p. 107. In questo periodo, decisivo per la politica culturale, in Germania ci si occupò soprattutto di arti visive mentre in Russia venne privilegiata la letteratura e non si trattava di un riflesso dei gusti personali di Hitler, pittore fallito e di Rosenberg aspirante architetto, mentre Stalin in gioventù aveva scritto poesie in georgiano, ma di una legge generale dell'evoluzione della cultura totalitaria: nella prima fase ebbero particolare importanza i mezzi di condizionamento delle masse e quindi pittura, disegno e scultura avevano dei vantaggi sulla letteratura. In Russia già nel 1918 Lenin partì da questo presupposto, facendo del suo piano di propaganda scultoreo-marmorea il perno della politica culturale. È per questo che negli anni Trenta le arti visive erano già state "adattate", sotto molti aspetti, a servire le esigenze del regime e ora era necessario allineare anche la letteratura. Non deve sorprendere se il metodo universale della cultura sovietica venne proclamato a un'assemblea di scrittori anziché di pittori e il primo congresso degli scrittori dal 17 al 31 agosto 1934 venne messo in scena secondo principi che sarebbero stati vincolanti per tutti i convegni e i congressi successivi: incensare il capo. Il congresso celebrò il culto di Stalin in un modo che



Fig. 6. A. Samochvalov, *Apparizione di V.I. Lenin al II Congresso Panrusso dei Sovieti*, 1940

La risoluzione è indubbiamente una pietra miliare nell'evoluzione della cultura sovietica: il periodo tra il 1932 e il 1935 doveva segnare in Russia uno spostamento della cultura in senso totalitario e si può dire che in questo periodo venne data la formulazione definitiva di realismo socialista, venne messo a punto un sistema di controllo e, in terzo luogo, vennero rifiutati tutti gli stili e i movimenti diversi da quelli stabiliti. In questo modo la vita artistica fu segnata dalle tre caratteristiche che Hannah Arendt enuncia come le tre parole chiave del totalitarismo: ideologia, organizzazione e terrore.

III. LA STRUTTURA

Lo stato totalitario non badava a spese per organizzare i settori culturali a cui attribuiva importanza, ben conscio che solo mediante un'organizzazione completa della cultura era possibile sottometterla all'ideologia e quindi alle esigenze della lotta politica. A questo, peraltro, mirava già Lenin nel 1921 quando riorganizzò il Narkompros. Il suo modello servì come prototipo, ma mancava ancora un elemento: la costituzione delle

non aveva precedenti. Ždanov, Gor'kij, Bucharin e Radek definirono al cultura sovietica come antitesi alla cultura decadente, perciò doveva essere permeata da un ottimismo che esprimesse la storia e ogni artista doveva lasciarsi guidare nel suo lavoro dall'amore per il popolo, per la patria, per il partito e per Stalin e dall'odio per i nemici, da ciò derivò il concetto centrale dell'ideologia totalitaria: il concetto di "spirito di partito", secondo il quale l'artista deve vedere la realtà attraverso gli occhi del partito e raffigurarla nella sua evoluzione "rivoluzionaria".

Unioni degli artisti che portò a compimento tale sistema. Come si è detto sopra, in Urss la costituzione di tali associazioni iniziò dopo la rivoluzione e, all'inizio, l'Unione degli artisti sovietici era una federazione di organizzazioni delle varie repubbliche. Dal 1938 ne fu nominato presidente il pittore realista, eminenza grigia del realismo socialista, Aleksandr Gerasimov. Formalmente queste organizzazioni erano associazioni professionali, ma con poco in comune con quelle degli stati non totalitari: erano obbligatorie e dunque un artista poteva esercitare la propria professione solo se era iscritto all'Unione. I commissari dell'arte, coadiuvati dalla polizia, garantivano l'osservanza controllando tutto e i procedimenti legislativi erano quasi superflui: lo stato gestiva le macchine litografiche e tutti i materiali per dipingere, che non erano disponibili altrimenti sul mercato; inoltre, chiunque non lavorasse per lo stato e non fosse iscritto all'Unione degli artisti, era considerato un parassita e come tale poteva essere incriminato e deportato. Le uniche possibili commesse erano quelle di stato legate a importanti avvenimenti politici: venivano organizzate esposizioni tematiche itineranti, mostre che selezionavano la produzione artistica dell'Urss, tali da esprimere le immagini più aderenti ai principi del realismo socialista. Eppure, nonostante le precise indicazioni ideologiche, il *socrealizm* brilla per totale assenza di coordinate stilistiche: non esistono indicazioni precise di come quest'arte dovesse essere prodotta; in altre parole non ci sono indicazioni di stile di come dovesse essere fatto il dipinto. A questo punto è necessario fare una precisazione: considerare il realismo socialista, almeno nell'ambito delle arti visive, come uno stile unico, monolitico e immobile, sarebbe parziale e inesatto: ci sembra più corretto considerare la definizione di realismo socialista come un'indicazione metodologica sottoposta all'ideologia, ma poco connotata dal punto di vista stilistico. Infatti, all'interno del realismo socialista in pittura, le oscillazioni di stile sono tali da impedire la facile equazione "realismo socialista = realismo degli ambulanti ottocenteschi rimaneggiato e adattato alla situazione politica". Il realismo socialista è uno stile che dal punto di vista estetico si presenta in modo più complesso e stratificato di quello che si può supporre, con una storia interna che registra notevoli cambiamenti, sia nel linguaggio figurativo utilizzato (si va dal realismo

ottocentesco al neoclassicismo), sia nei soggetti e nella gerarchia dei generi. Non si tratta dunque di una semplice imposizione dall'alto di un termine definito, ma di un conglomerato di elementi e di presenze che dovrebbero portarci a considerarlo un concetto dinamico e non statico, un insieme di stili, di personalità con una cronologia interna.



Fig. 7. G. Šegal', *Guida, maestro e amico*, 1937

Come sostiene Degot²⁵, sebbene a parole la maniera dell'impressionismo francese fosse dichiarata inaccettabile, di fatto fu la variante stilistica più diffusa durante il realismo socialista. Colonne del *socrealizm*, quali il già menzionato Gerasimov, nonché Vasilij Efanov e Boris Ioganson, dipinsero in prevalenza in questo modo, e in questa direzione piegarono anche la liscia maniera accademica del XIX secolo, che nel *socrealizm* è invece piuttosto rara.

Si potrebbe, su suggerimento di Degot', provare a definire il realismo socialista uno "stile senza stile", o forse comprendere il termine realismo socialista come un'indicazione di metodo più che di stile. Alla base del *socrealizm* non c'è infatti, come si potrebbe erroneamente pensare, l'idea della fedeltà alla natura, ma un programma del tutto diverso: i tentativi di costruzione di una maniera pittorica "di nessun genere" e "di nessuno": l'utopia di una assoluta accessibilità per chiunque a un prodotto artistico che addirittura può presentarsi

²⁵ E. Degot', *Russkoe iskusstvo*, op. cit. pp. 140-145.

senza autore. Da ciò è facile dedurre che tale programma doveva condurre alla creazione di una sorta di nuova icona, a un'immagine efficace, anonima e "non fatta da mano umana". Secondo Degot', un chiaro esempio è il *Portret I.V. Stalina* [Ritratto di I.V. Stalin, 1936] di Pavel Filonov, che aspirerebbe a una sorta di "transmedialità" o di superamento dei mezzi artistici, cosa che Filonov trovò nella fotografia, dalla quale il ritratto è preso, e nell'icona di Cristo Salvatore, alla quale il ritratto allude.



Fig. 8. I. Brodskij, *Lenin allo Smol'nyj*, 1930

IV. IL PREMIO STALIN E LE ESPOSIZIONI TEMATICHE

Per incoraggiare gli artisti a produrre furono introdotti dal 1939 i Premi Stalin, in concomitanza con il sessantesimo compleanno del dittatore. Nella complicata élite totalitaria i premiati ricoprivano il ruolo di garanti dei sacri principi del realismo socialista. L'esistenza di tali artisti rese inutile procedere a definizioni di stile: le opere di coloro che erano stati premiati costituivano il modello da seguire.

L'Unione degli artisti era comunque l'elemento di mediazione tra artisti e stato. La principale attività periodica dell'Unione era l'organizzazione dell'esposizione annuale a tema, destinata a improntare la vicenda artistica del paese: ogni sezione dell'Unione aveva un comitato per le mostre che distribuiva ai soci le commissioni per i quadri di un dato soggetto. I pittori selezionati ricevevano denaro e ogni aiuto possibile per portare a termine l'incarico: venivano mandati in "missione creativa" nei luoghi delle grandi battaglie, oppure nei cantieri

o nelle cooperative di pesca per raccogliere impressioni e trovare l'ispirazione a contatto con le masse lavoratrici. Al loro ritorno si trasferivano nelle "case di creatività" situate in belle località alla moda e portavano a termine il lavoro. L'opera finita veniva presentata al comitato per le mostre, il quale, dopo aver controllato che l'opera rispondesse ai requisiti, saldava all'artista la somma pattuita. In seguito le opere erano esposte e presentate alla commissione per gli acquisti di stato del Ministero della cultura dell'Urss che aveva il monopolio per acquistare opere destinate ai musei o alla propria dotazione. I premi Stalin non furono solo riconoscimenti ma anche indicazioni, orientamenti ai quali si dovevano uniformare tutti i generi di pittura, le tecniche e gli stili. Venivano assegnati tutti gli anni ed erano il pilastro della struttura artistica del paese. Infatti, analizzando l'Albo d'oro dei premi Stalin, è possibile capire il funzionamento di questa struttura. I premi vennero assegnati per la prima volta nel 1941 per opere realizzate tra il '34 e il '39²⁶. Il Premio Stalin costituisce il cuore della cultura ufficiale sovietica in tutte le discipline: musica, architettura, letteratura e arti figurative. I vincitori dei premi erano quegli artisti che incentravano tutta la loro opera sui temi e sui generi più importanti per l'ideologia sovietica, in questo caso la pittura a tema e la scultura monumentale. Negli anni Quaranta gli artisti più importanti furono Efanov, che vinse tre premi Stalin per *Nezabyvaemaja vstreča* [Un incontro indimenticabile, 1935-38]²⁷, *I.V. Stalin u posteli bol'nogo A.M. Gor'kogo* [I.V. Stalin al capezzale di A.M. Gor'kij malato, 1940-44], *Portret V.M. Molotova* [Ritratto di V.M. Molotov, 1947]; Nikolaj Tomskij, che fu premiato tre volte per i monumenti *S.M. Kirovu v Leningrade* [A S.M. Kirov a Leningrado, 1935-38], *Portret I.D. Černjachovskogo* [Ritratto di I.D. Černjachovskij, 1946] e *Portret letčikov-istrebitelej I.I. Kožeduba, P.A. Pokryševa, A.S. Smirnova* [Ritratto dei piloti-sterminatori I.I. Kožedub, P.A. Pokryšev, A.S. Smirnov, 1948]; Evgenij Vučetič, che ricevette tre premi, per *Portret I.D. Černjachovskogo* [Ri-

²⁶ Durante la guerra il premio non fu assegnato e venne ripristinato nel 1946, e da allora venne assegnato annualmente. L'esposizione panunio-nista del 1947 coincise con il trentesimo anniversario della Rivoluzione d'ottobre e un convegno speciale dell'Accademia d'arte dell'Urss.

²⁷ Per le discusse datazioni delle opere prendo come punti di riferimento *Agitacija za sčast'e: sovetskoe iskusstvo stalinskoj epochi*, Bremen 1994 e *Russkie chudožniki. Enciklopedičeskij slovar'*, Sankt-Peterburg 2000.

tratto di I.D. Černjachovskij, 1945], *Pamjatnik general-lejtenantu M.G. Efremovu* [Monumento al generale-locotenente M.G. Efremov, 1946] e *Portret generala V.I. Čujkova* [Ritratto del generale V.I. Čujkov, 1947]. Le opere premiate venivano automaticamente incluse nell'Albo d'oro dell'arte sovietica, aprivano le esposizioni più importanti, erano incluse nei testi scolastici e utilizzate come illustrazioni e, inoltre circolavano in tutto il paese in milioni di riproduzioni come accadde per il quadro di Gerasimov *I.V. Stalin i K.E. Vorošilov v Kremle* [I.V. Stalin e K.E. Vorošilov al Cremlino, 1938, fig. 1].



Fig. 9. I. Brodskij, *Ritratto di I.V. Stalin*, 1937

V. GENERI PITTORICI

Il sistema sovietico funzionava in base a leggi ignote alle società democratiche, in cui di solito le tendenze stilistiche si manifestano spontaneamente e solo allora producono nuove strutture. Sotto i regimi totalitari infatti è l'organizzazione che precede la struttura e la struttura si dà un nuovo stile solo gradualmente. La scala gerarchica dei valori si sviluppa sistematicamente e viene imposta dall'alto in modo da creare una struttura rigida nella vita artistica. Come era fatta questa struttura? Solo in brevi introduzioni è possibile trovare traccia dei vari movimenti e gruppi artistici, e solo nel contesto della lotta contro di essi; tutto il resto è l'elenco delle realizzazioni del *socrealizm* ordinate secondo temi: la

pittura storica sovietica, il ritratto sovietico, la pittura di genere, il paesaggio e così via, secondo un elementare sistema di classificazione dei dipinti in base al contenuto e non in base alle scuole o alle affinità stilistiche. Con la sconfitta del "formalismo", cioè della troppa attenzione alla forma in quanto tale, in Urss, si spostò l'attenzione dal problema del linguaggio artistico, del "come" dipingere, al problema del tema, cioè del "cosa" dipingere. La storia della pittura di questi anni si può ricostruire attraverso la storia delle esposizioni tematiche mentre è da notare l'assenza di personali di pittori viventi in Russia fino alla fine della Seconda guerra mondiale. Le esposizioni tematiche furono il veicolo principale col quale il regime presentava la propria arte alle masse.

Esiste tuttavia in questa struttura una chiara gerarchia dei generi e il culto del leader porta a privilegiare sopra ogni cosa il ritratto del capo. Furono dipinti migliaia di ritratti di Lenin e Stalin: il ritratto celebrativo del capo in pittura e nella scultura monumentale occupò una posizione preminente nella gerarchia dei generi dell'arte totalitaria, i premi di stato vennero in gran parte assegnati a opere appartenenti a questo genere ed erano i loro creatori a detenere ruoli chiave nella vita artistica e a costituire l'*establishment* artistico. Se confrontiamo i primi e i tardi esempi della versione sovietica di tale genere si può avere un'idea della sua evoluzione stilistica: si passa da un realismo con tocchi di esaltazione romantica all'immobilità solenne e raggelata che rimanda alle caratteristiche dell'icona, dal realismo degli Ambulanti si arriva a un accademismo classico nel periodo staliniano maturo.

Il secondo genere di spicco era il tema storico rivoluzionario o più in generale la pittura storica; tale tema era volto alla raffigurazione dei capi come creatori della storia alla testa delle masse rivoluzionarie. La natura religiosa di tali dipinti è resa evidente dall'uso di schemi compositivi caratteristici dell'iconografia cristiana. I numerosi dipinti di incontri tra i capi e la popolazione rievocano il tipo di rappresentazione del tema biblico dell'apparizione di Cristo alla folla. La tendenza a divinizzare il capo è una caratteristica di tutta l'arte totalitaria: il capo perde ogni caratteristica personale e diviene una figura allegorica, un guerriero, un santo o comunque un essere sovranaturale, come si vede nei dipinti *Portret maršala Žukova* [Ritratto del marescial-

lo Žukov, 1946, fig. 2] di Vasilij Jakovlev e *Aleksandr Nevskij* [Aleksandr Nevskij, 1942, fig. 3] di Pavel Korin²⁸. Il genere “ritratto ufficiale” aveva regole precise, c'erano vari modi di effigiare il leader, ciascuno dei quali implicava un proprio schema compositivo e una interpretazione emotiva.



Fig. 10. A. Bubnov, *Ritratto di I.V. Stalin*, 1949

In primo luogo il leader veniva raffigurato come capo: qui la figura storica è vista nella sua essenza più astratta e simbolica. La natura impersonale del capo viene espressa attraverso la monumentalità e maestosità dell'insieme: espressione di ciò si trova in numerosi monumenti di Stalin, dal museo-monumento di Sergej Merkuriov a Erevan fino alle grandi sculture sul canale Volga-Don come, per esempio, la statua di Stalin sul canale Volga-Don di Vučetič.

In secondo luogo il capo veniva effigiato come ispiratore di vittorie: ciò richiedeva un linguaggio gestuale e tensione e contrasti che comunicassero forza e volontà. In Urss queste qualità vennero più spesso attribuite a Lenin che a Stalin. Esempio è il *Pamjatnik V.I. Leninu pered Finljandskim vokzalom* [Monumento a V.I. Lenin di fronte alla Stazione di Finlandia a Leningrado, 1926, fig. 4] di Vladimir Ščuko e Sergej Evseev: esso stabilì uno schema compositivo che divenne canonico.

Da allora Lenin è sempre raffigurato mentre guarda davanti a sé, con la destra protesa in una sorta di gesto pedagogico o posata sul risvolto della giacca, la forza di volontà è invece sottolineata dall'atteggiamento della testa, completa lo schema il berretto tenuto nella mano sinistra. Gerasimov canonizzò questo schema in pittura con il suo *V.I. Lenin na tribune* [V.I. Lenin sulla tribuna, 1930, fig. 5]²⁹.

In terzo luogo abbiamo l'iconografia del capo come saggio maestro. In questo caso bisogna esaltare gli elementi psicologici, porre enfasi sull'intelligenza del capo, sulla sua rettitudine, modestia, umanità. In questa categoria rientrano le raffigurazioni di Lenin e Stalin al lavoro nel loro studio o mentre parlano ai congressi, per esempio *Pojavlenie V.I. Lenina na II Vserossijskom S'ezde Sovetov* [Apparizione di V.I. Lenin al II Congresso Panrusso dei Soviet, 1940, fig. 6] di Aleksandr Samochvalov.



Fig. 11. F. Ščurpin, *Il mattino della nostra madrepatria*, 1948

Infine, l'iconografia più accostante e intima: il capo come uomo o l'amico dei bambini, degli sportivi o dei lavoratori e degli studiosi. Questa categoria richiedeva il dettaglio realistico e la soggezione estatica lasciava il passo a una calorosa tenerezza. È un genere che si interseca spesso a quello della pittura storica, come si vede in *Vožd', učitel' i drug* [Guida, maestro e amico, 1937, fig. 7] di Grigorij Šegal'.

²⁸ Pavel Korin era un pittore d'icone, che si oppose fortemente all'avanguardia; dipingeva in uno stile severo, che riprendeva tratti dello *stil' modern*.

²⁹ A questo proposito si vedano V.E. Bonnell, *Iconography of Power. Soviet Political Poster under Lenin and Stalin*, Berkeley-Los Angeles 1997 e N. Tumarkin, *Lenin Lives. The Lenin Cult in Soviet Russia*, Cambridge Mass.-London 1997.



Fig. 12. M. Chmel'ko, *Il trionfo di un grande paese*

VI. STALIN

L'immagine di Stalin fu raffigurata in tutti questi modi e rappresentata in pittura e scultura³⁰. Stalin di fatto fu una figura che emerse dalle profondità dell'apparato di partito con una personalità non ben definita. All'arte venne chiesto di colmare proprio le lacune della sua personalità politica: questo è il motivo della immensa quantità di dipinti di genere nell'iconografia staliniana, destinati a documentare episodi della sua vita pubblica, inclusi quelli mai avvenuti, e aspetti della sua personalità, ivi compresi quelli che non gli appartenevano. Così si spiega come mai alla figura di Lenin, ispiratore della rivoluzione, fu sempre appaiata quella di Stalin, suo organizzatore sul piano pratico. Nei cataloghi delle grandi mostre sovietiche degli anni Quaranta, si nota che alla immagini di Lenin e Stalin fanno sempre seguito quelle dei loro compagni ritratti sul modello di Stalin come si vede in *Portret V.M. Molotova* [Ritratto di V.M. Molotov, 1948] di Gerasimov o in *Narodnyj Kommissar Oborony K.E. Vorosilov na lyžnoj progulke* [Il commissario del popolo per la difesa K.E. Vorosilov sciatore, 1937] di Isaak Brodskij. Ritratti e monumenti celebrativi dei

“capi” costituivano dunque il centro della struttura dell'arte totalitaria: ogni cambio di leader creava un vuoto che minacciava l'intera struttura, vuoto che doveva essere subito colmato. Così dalla prima metà degli anni Trenta l'immagine di Lenin è soppiantata da quella più monumentale di Stalin, come si vede nei seguenti dipinti: *Lenin v Smol'nom* [Lenin allo Smol'nyj, 1930, fig. 8] e *Portret I.V. Stalina* [Ritratto di I.V. Stalin, 1937, fig. 9], entrambi di Brodskij; *Portret I.V. Stalina* [Ritratto di I.V. Stalin, 1949, fig. 10] di Aleksandr Bubnov; *Utro našej rodiny* [Il mattino della nostra madrepatria, 1948, fig. 11] di Fedor Ščurpin.

VII. LA PITTURA STORICA

È difficile tracciare una netta linea di separazione tra la ritrattistica ufficiale e i generi che appartengono al livello successivo della gerarchia artistica; infatti, secondo l'ideologia sovietica, l'immagine del leader non è limitata dagli aspetti della sua personalità umana ma si eleva nella realtà storica. In pratica ciò significava che la rappresentazione di qualunque evento storico o situazione reale avrebbe dovuto essere un abbellimento soggettivo alla cornice che circonda il ritratto del capo: tutti i generi dell'arte totalitaria fanno da piedistallo alla monumentale figura del leader.



Fig. 13. N. Čebakov, *Paulik Morozov*, 1952

Una delle principali funzioni del genere storico-rivoluzionario, ma forse sarebbe più corretto dire dell'intera arte totalitaria, era la mitizzazione degli eventi sia passati che presenti. Un quadro come *Vzjatie Zimnego dvorca* [La presa del Palazzo d'Inverno, 1939] di Pavel Sokolov-Skalja, cioè l'eroico inizio della rivolu-

³⁰ Hitler a differenza di Stalin, non viene mai ritratto come un comune mortale, e anche nelle foto ha pose ieratiche. Hitler giunse al potere legittimamente ottenendo la maggioranza alle elezioni del 1933, perciò riteneva di essere stato scelto dalla provvidenza: un semplice ragazzo di Linz alla guida del popolo tedesco. Si considerava la voce del popolo, emanazione della volontà nazionale ed è su questa immagine di sé che si fondava la sua immagine pubblica. Era proibito pubblicare foto di lui in calzoncini bavaresi, con gli occhiali o con un cagnolino, tutto ciò infatti andava a detrimento dell'immagine della maestà del capo del popolo tedesco. È significativo l'aneddoto secondo il quale per il breve periodo del patto sovietico-tedesco, Hitler cercò di proiettare queste caratteristiche anche sull'immagine di Stalin e nel 1939 mandò il suo fotografo ufficiale Hoffmann in Russia, che tornò con moltissime foto, nessuna delle quali però fu da Hitler ritenuta degna di pubblicazione perché Stalin aveva in tutte la sigaretta tra le dita, così le foto furono ritoccate.

zione, veniva usato nei libri di storia alla stregua di autentico documento storico. L'arte totalitaria include rare rappresentazioni di eventi precedenti la rivoluzione; in ogni paese a regime totalitario la storia inizia con l'avvento al potere dei rispettivi partiti totalitari. Solo dopo la guerra ci sarà un revival di nazionalismo russo e le battaglie che avevano dato origine all'impero russo verranno considerate sacre come quelle che avevano permesso la costituzione dello stato proletario. Di conseguenza anche la pittura d'icone verrà esaltata come massima manifestazione culturale, tanto che in molte opere di artisti sovietici si possono rinvenire le tracce del modello isografico.

La storia in senso stretto dunque era iniziata il 25 ottobre 1917 e tutto il passato veniva considerato come una sorta di preistoria del comunismo. L'interpretazione della storia aveva già un significato peculiare nelle teorie dell'avanguardia sovietica grazie all'idea di costruire mediante l'arte una società nuova, nella quale non avrebbe trovato posto nessun retaggio del passato. La maggior parte delle raffigurazioni dei leader può essere considerata come un sottogenere di pittura storica. L'iconografia di Stalin e Lenin raggiunge una tale grado di elaborazione da poter essere confrontabile solo con quella di Cristo e dei principali santi, e ne seguì certamente il modello. In questa prospettiva venivano canonizzati non solo i capi stessi, ma anche fatti collegati al loro nome; e se la cronologia del totalitarismo era basata sulle date di eroiche battaglie e vittorie della storia rivoluzionaria, l'arte sovietica non fu da meno, come è evidente nel *Triumf velikoj strany* [Il trionfo di un grande paese, fig. 12] di Michail Chmel'ko. Nella lotta per il potere si contavano una sollevazione armata, tre anni di guerra civile, insomma un bagno di sangue. Ma soggetto della pittura storica non furono i fatti storici veri e propri bensì una versione di fantasia, come *La presa del Palazzo d'Inverno* di Sokolov-Skalja, o immagini di martiri come *Pavlik Morozov* [Pavlik Morozov, 1952, fig. 13] di Nikolaj Čebakov. La vera pittura storica acquistò tardi il diritto a un posto nell'arte sovietica, quando Stalin dopo mesi di guerra di fronte e dopo i pesanti rovesci militari si rivolse al patriottismo dei russi in un discorso³¹ che pose le basi per la

futura ideologia sovietica, facendo appello come fonte d'ispirazione alla figura indomita dei grandi padri come Aleksandr Nevskij, Dmitrij Donskoj, Kuz'ma Minin, Dmitrij Požarskij, Aleksandr Suvorov e Michail Kutuzov, per citare i più conosciuti. Il discorso "riabilitò" la storia russa ed ebbe in seguito un significato enorme per scelta dei temi e dei soggetti della pittura storica, come dimostrano soggetti del tipo *Aleksandr Nevskij* di Korin. Comparvero figure di zar e generali russi a fianco dei capi rivoluzionari, e le battaglie per il rafforzamento dello stato russo divennero importanti come quelle per la costruzione dello stato proletario.



Fig. 14. Kukryniksy (P. Krylov, M. Kuprijanov, N. Sokolov), *Fuga dei fascisti da Novgorod*, 1944-46

Il ritratto ufficiale, la pittura storica e le scene di battaglia costituiscono dunque il nucleo centrale dell'arte ufficiale della Russia staliniana; si veda, per esempio, *Begstvo fašistov iz Novgoroda* [Fuga dei fascisti da Novgorod, 1944-46 fig. 14] dei Kukryniksy (Porfirij Krylov, Michail Kuprijanov, Nikolaj Sokolov) e *Obozona Sevastopolja* [La difesa di Sebastopoli, 1942, fig. 15] di Aleksandr Dejneka. Ma non bisogna dimenticare che il *socrealizm* si basò anche su una importante tradizione nazionale di pittura di genere della seconda metà del XIX secolo, che venne considerata il momento più significativo dell'eredità artistica; di conseguenza i temi della pittura di genere si espansero al di fuori dell'ambito tradizionale.

Nella pittura di genere sovietica si possono vedere riflessi i vari aspetti della vita del popolo, le sue diverse attività e il *byt*: prevalgono temi sociali e politici come

³¹ Si veda in proposito G.P. Piretto, *Il radiosio avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino 2001, pp. 175-203.



Fig. 15. A. Dejneka, *La difesa di Sebastopoli*, 1942

il lavoro, la lotta delle nazioni per la pace, la famiglia sovietica e la scuola, l'amicizia e l'amore, tutti strettamente connessi con le idee progressiste della lotta per la società comunista.

Nella pittura di genere veniva sottolineata l'esistenza felice della gente e la loro dedizione al lavoro, che pur essendo lavoro imposto, era rappresentato come una fiera lotta o come una festa gioiosa. Non dimentichiamo che l'ottimismo sociale e la fede nel "radioso avvenire" è uno dei leitmotiv della vita sovietica presente in ogni fase del suo sviluppo.

Fanno parte della pittura di genere anche le parate, le manifestazioni, i raduni, le rappresentazioni delle fabbriche e delle fattorie collettive, come *Kapital'noe stroitel'stvo* [Edificazione capitale, 1930, fig. 16] di Nikolaj Kotov e *Kolchoznyj prazdnik* [Festa del colcos, 1937, fig. 17] di Arkadij Plastov. E se nella Russia di Stalin il lavoro era un dovere inderogabile, nell'arte tuttavia prendeva l'aspetto di una suprema virtù civica. L'uomo non si limitava a lavorare ma lottava per il piano quinquennale, per la vittoria del comunismo. L'impersonalità della tecnologia e lo zelo incessante dei lavoratori assumono un'impressionante somiglianza nella rappresentazione di scene industriali nell'arte sovietica e nazista. Ciascun regime tuttavia imprese proprie caratteristiche all'iconografia del lavoro agricolo. La vita campestre era stata raffigurata in modo tradizionale nella pittura sovietica negli anni Venti, mentre all'inizio degli anni Trenta i quadri rappresentano trattori e trebbiatrici a profusione. Non bisogna dimenticare che l'arte assolve nei regimi totalitari il ruolo di mascherare la penuria generale, e quindi enfatizza la presenza di ciò di cui il sistema in quel momento in realtà è carente: agli inizi degli anni Trenta nei villaggi sovietici in rovina, un

trattore era davvero raro. E mentre il nazismo sostiene la famiglia in quanto cellula del tessuto sociale, il marxismo all'inizio la considerò un'istituzione borghese destinata all'estinzione. Ma negli anni Trenta tutto ciò era cambiato, le leggi volte a riformare la famiglia erano severe in Germania, ma anche in Urss: fu reso difficile il divorzio, proibito l'aborto, incoraggiata la prolificità, venne istituzionalizzata la figura della madre-eroina, ciò nonostante nella pittura sovietica di quel periodo ci sono poche scene d'interno, come se l'uomo sovietico non avesse una casa e passasse tutto il tempo al lavoro, alle riunioni di partito e alle manifestazioni. La spiegazione è forse da ricercare nel *byt* della vita sovietica: il vecchio modo di vivere era stato spazzato via, ma il nuovo proponeva un'esistenza da incubo in affollati appartamenti in coabitazione, e seppur con tutta la flessibilità del concetto di "riflesso fedele della realtà" era quasi impossibile includere ciò nella nuova vita propagandata dal realismo socialista. Fu solo alla fine del periodo staliniano che comparvero dipinti come *Novaja kvartira* [L'appartamento nuovo, 1952, fig. 18] di Aleksandr Laktionov od *Opjat' dvojka* [Ancora un brutto voto, 1952, fig. 19] di Fedor Rešetnikov; e qui l'abisso tra rappresentazione e realtà era talmente grande che la critica sovietica stessa dovette coniare il termine "dar smalto alla realtà" per definire questo tipo di rappresentazione³².



Fig. 16. N. Kotov, *Edificazione capitale*, 1930

³² Ivi, pp. 203–229.

La struttura a tema dell'arte totalitaria si sviluppò nel tempo e l'importanza di certi generi e temi mutò da un periodo all'altro. Nelle prime fasi furono importanti i temi collegati alla gioventù e allo sport. In quel periodo nelle opere di Dejneka, acqua e luce e la salute dei giovani corpi si fondevano con simbologie legate all'alba e alla primavera gioiosa e rappresentavano la giovinezza dei regimi, ma allo scoppio della guerra Stalin aveva 70 anni e la cultura totalitaria avvertiva l'incongruenza di lodare quelle qualità che il leader non aveva più. La giovinezza divenne un fatto che riguardava la vita sociale e la sana nudità dei corpi venne rivestita con le divise. Il tema della gioventù perse la sua aura romantica e da allegoria sociale divenne soggetto per la pittura di genere sempre più periferico. I regimi invecchiano con i loro capi ed è significativo che nel 1946 il premio Stalin sia stato assegnato a Gerasimov per *Gruppoj portret starejšich chudožnikov* [Ritratto di gruppo di artisti molto anziani, 1944, fig. 20].



Fig. 17. A. Plastov, *Festa del colcos*, 1937

I generi più trascurati furono senza dubbio il paesaggio e la natura morta. Il paesaggio poteva essere tuttavia rappresentato: o come immagine della madre patria che potesse infondere nella gente l'amore per il proprio paese o per mostrare le trasformazioni sociali, per esempio nella veste del cosiddetto "paesaggio industriale" quale *Chleb* [Pane, 1949, fig. 21] di Tat'jana Jablonskaja. Nella gerarchia dei generi dell'arte totalitaria la posizione della pittura di paesaggio dipendeva dal significato ideologico attribuito alla raffigurazione della natura. Il totalitarismo ripudiò il paesaggio puro ritenendolo frutto dell'estetismo e di un'osservazione acritica, e ammise il paesaggio inserito nella pittura a tema o il paesaggio industriale.

L'estetica totalitaria considerò invece la natura morta un genere molto sospetto, essendo stato un genere fondamentale per cubismo e futurismo, una sorta di laboratorio per lo studio dell'essenza delle cose. Così verso la fine degli anni Quaranta si rinfacciava a chi dipingeva mele o brocche di distogliere l'attenzione e la coscienza delle masse dai problemi urgenti della costruzione della società socialista. Nella gerarchia dei generi la natura morta e il paesaggio puro occupavano perciò il posto più basso.



Fig. 18. A. Laktionov, *L'appartamento nuovo*, 1952

VIII. PROPAGANDA

Passando dunque a considerare le funzioni dell'arte totalitaria, si può affermare che il concetto di arte pura o di arte per arte è del tutto estraneo alla coscienza dell'arte totalitaria: l'arte doveva svolgere funzioni precise, che cercheremo ora di delineare.

La funzione della propaganda nelle ideologie totalitarie è palese: l'organizzazione stessa della vita artistica si trovava sotto la giurisdizione della propaganda. In Urss tutte le strutture artistiche, fin dai primi anni Venti, furono poste sotto il controllo della *agitprop* [propaganda di agitazione], che con varie denominazioni rimase l'organo di controllo della cultura in tutta la storia dello stato sovietico. Lo straordinario significato attribuito all'arte nei sistemi totalitari può essere spiegato proprio per i suoi effetti propagandistici: l'arte sovietica nasce

nei primissimi anni Venti con il piano di Lenin per la propaganda monumentale e la propaganda acquisisce via via le forme più svariate: architettura, pittura, manifesti³³, fotografia e cinema³⁴. Quando varò il piano Lenin aveva in mente proprio la propaganda, ai cui scopi aveva già subordinato la sua politica culturale, tuttavia, non poteva non rendersi conto del pericolo di ridurre l'arte al livello dei gusti delle masse. Ma, come ebbe a dire Goebbels, la propaganda più sottile non si svela: la migliore è quella subliminale, che lavora in modo invisibile, penetrando in ogni cellula della vita in modo tale che il pubblico non abbia idea degli scopi propagandistici. Spesso persino gli artisti non si rendevano conto di contribuire alla realizzazione di un piano che era stato pensato a loro insaputa. Ciascun genere artistico era incluso nel piano generale di inculcare nel popolo l'ideologia necessaria al partito e allo stato. La ritrattistica riproduceva l'immagine del grande dittatore, la pittura storica celebrava l'eroismo della lotta rivoluzionaria, quella di paesaggio rivelava la grandezza della Russia, ma per presentare queste idee alle masse era necessaria un'immagine precisa e definita, senza lasciare spazio ad ambiguità d'interpretazione: il linguaggio ideale era quello del manifesto propagandistico che si avvicinava alla fotografia a colori. Tuttavia, limitare il linguaggio dell'arte totalitaria a una sorta di fotorealismo imparziale sarebbe una semplificazione altrettanto grande quanto limitare la sua varietà di funzioni a quella della propaganda. Infatti la raffigurazione oggettiva della realtà era condannata come crudo naturalismo poiché a essere oggetto della propaganda non era la realtà, almeno non nelle forme concrete della vita quotidiana, ma un mito che l'arte era destinata a creare. La raffigurazione di tale mito e la sua promozione costituisce appunto la seconda funzione dell'arte totalitaria, ancora più complessa e differenziata della funzione primaria, appunto quella

della propaganda.



Fig. 19. F. Rešetnikov, *Ancora un brutto voto*, 1952

L'arte totalitaria contribuì alla mitizzazione della realtà a ogni livello. Scultori come Merkuriov, Tomskij e Vučetič sostennero che non era tanto importante la scultura con fattezze note, ma il simbolo, cioè il leader come il popolo lo immaginava e il popolo lo poteva immaginare solo come l'arte glielo presentava. Basta confrontare la prima raffigurazione del soggetto *Lenin sulla tribuna* di Gerasimov, con la foto [fig. 5, fig. 22] da cui era stata tratta, e si può vedere come venne realizzata la metamorfosi dell'uomo in simbolo.

I cittadini sovietici sarebbero stati stupiti dall'apprendere che Stalin fisicamente era piccolo, butterato e con un braccio più esile dell'altro: niente di tutto ciò infatti compare nei ritratti e questa trasfigurazione non riguardava solamente il ruolo dei capi, ma anche gli avvenimenti storici³⁵. Due, come è già detto, sono i temi classici nella pittura storica sovietica che possono essere considerati in gran parte mitici: la presa del Palazzo d'Inverno e la salva dell'Aurora. Consideriamo il primo: la notte tra il 24 e 25 ottobre 1917 il palazzo d'inverno era difeso solo da un gruppo di studenti male armati

³³ Sull'argomento si veda ancora il citato volume di Piretto e S. White, *The Bolshevik Poster*, New Haven-London 1998.

³⁴ Prima di tutto lo spirito della rivoluzione totalitaria trovò espressione nel manifesto. In Russia l'arte del manifesto raggiunse il suo apice nei primi anni dopo la Rivoluzione, quando l'avanguardia russa mise mano alla produzione di un'arte *agitprop* di massa; artisti importanti tra cui Aleksandr Rodčenko, Vladimir Majakovskij, Gustav Klucis, Kazimir Malevič, El' Lisickij, Natan Al'tman e altri si dedicarono a questo genere un tempo considerato minore. I disegni da loro creati furono riprodotti su fiancate di treni e battelli (le famose *okna Rosta*), ma anche sulle bandiere, su piatti e teiere.

³⁵ In molti quadri della prima mostra dell'Achrr, per esempio, Trockij è raffigurato come fondatore dell'Armata rossa, ruolo che poi passò a Lenin e dagli anni Trenta fu diviso tra lui e Stalin. Secondo Chruščev, Stalin non si era quasi mai recato a visitare i soldati in trincea per tutta la seconda guerra mondiale, ciononostante venne ritratto in decine di quadri insieme ai generali, o addirittura in trincea.

e da un reparto femminile, ma in moltissimi dipinti si può vedere una folla di rivoluzionari, migliaia di uomini che circondano una fortezza imprendibile. Ancor più dubbia è la salva del cannone che si dice sia stata sparata quella notte sul Palazzo d'Inverno dall'incrociatore Aurora. Ma data l'importanza che l'arte totalitaria attribuì a questi riflessi della "verità vivente", tutte queste raffigurazioni acquisirono automaticamente il carattere di fatti storici e sui libri di storia assunsero il ruolo di testimonianze documentarie. La realtà dei fatti storici scompare in fretta dalla memoria e la vita dei capi si svolgeva comunque in ambiti inaccessibili alla gente normale. Si potrebbe obiettare che la gente comune conosceva fin troppo bene la propria vita quotidiana, il proprio lavoro, i propri svaghi e tutto ciò aveva poco a che fare con quanto si intendeva contrabbandare per "vera vita", la quale in realtà contraddiceva l'esperienza concreta. Il fatto è che tale discrepanza avrebbe potuto condurre a una spaccatura ideologica, quindi Golomstock fa notare che l'ideologia ha svolto anche la funzione di psichiatra sociale. Ma si potrebbe citare anche Martin Amis che scrive: "Ma forse c'è una buona ragione per aver creduto alle versioni staliniste: La storia vera - la realtà - era del tutto incredibile"³⁶.



Fig. 20. A. Gerasimov, *Ritratto di gruppo di artisti molto anziani*, 1944

L'arte totalitaria doveva raffigurare i tipici aspetti della nuova vita e l'ottimismo che le era proprio, più che

essere ispirato al presente, era proiettato verso il futuro: l'immaginaria montagna di cibo alla tavola del *kolchoz* diventava sempre più grande e le facce dei lavoratori sempre più radiose man mano che il presente si faceva più terribile. Così le raffigurazioni più gioiose risalgono a metà anni Trenta, subito dopo la collettivizzazione e la carestia, e nel 1937, al culmine del terrore stalinista, Vera Muchina scolpì *Rabočij i kolchoznica* [Il lavoratore e la colcosiana, 1937, fig. 23], luminosa immagine del popolo sovietico e del suo futuro radioso. Questo mito ottimista permeava gli aspetti della vita che la propaganda totalitarista era più riluttante a esibire. Ad esempio, nel 1935, una mostra fu dedicata alla costruzione del canale sul Mar Bianco, opera realizzata ricorrendo ai forzati, non tanto a scopo di avvertimento ma al contrario per mostrare i personaggi che espletavano i loro compiti con gioioso entusiasmo. Nella sua politica culturale il totalitarismo inizialmente fece uso di materiale attinto dal passato scegliendo ciò che meglio serviva; e anche se la critica sovietica degli anni Trenta oppose il proprio realismo allo pseudo classicismo accademico del nazismo, accusandolo di pomposa brutalità, man mano che il socialismo staliniano procedeva verso la vittoria finale il linguaggio del romanticismo rivoluzionario si rivelava sempre meno adeguato a esprimere il suo incedere. Allo stesso modo il realismo descrittivo degli *Ambulanti* divenne meno idoneo a riflettere l'essenza "tipica" della realtà sovietica, ossia il nuovo ordine costruito non dall'entusiasmo rivoluzionario e nemmeno dal lavoro quotidiano, ma dalla ferrea volontà e dalla saggezza del leader. Di conseguenza i miti, come per esempio quello della lampada da tavolo accesa tutta la notte al Cremlino, lasciarono un segno indelebile nell'iconografia pittorica, in poesia, e perfino nelle canzoni. Il totalitarismo nel suo periodo maturo esigeva sobrietà di linguaggio, forme statiche e monumentali: dall'assenza democratica degli *Ambulanti* si passò allo spirito imperiale del classicismo russo.

Nel 1947 venne aperta l'Accademia d'arte dell'Urss e il classicismo accademico divenne la lingua ufficiale del realismo socialista. Così il famoso pittore accademico Karl Brjullov, considerato da Vladimir Stasov in poi il principale nemico della cultura democratica, fu innalzato al rango di "grande predecessore" insieme ad artisti esponenti del tardo accademismo da salotto co-

³⁶ M. Amis, *Koba the Dread. Laughter and the Twenty Million*, New York 2002 (trad. it. *Koba il terribile*, Torino 2004, p. 10).

Fig. 21. T. Jablonskaja, *Pane*, 1949

me Genrich Semiradskij e Konstantin Flavickij, come era successo per Il'ja Repin e Vasilij Surikov precedentemente. Tra i dipinti esposti in questi anni alle mostre dell'Unione ci sono pochissimi ritratti di Stalin in tribuna o che parla alla folla; il leader è raffigurato distaccato dall'ambiente circostante, che a sua volta diventa solo uno sfondo per la sua figura simbolica. La sua grandezza non può essere commisurata su scala umana: l'ambiente adatto può essere costituito dalle torri del Cremlino [fig. 8] o dal profondo silenzio dello studio come nei dipinti di Dmitrij Nalbandjan o Rešetnikov, oppure dall'epico respiro del paesaggio russo come nel dipinto *Mattino della nostra madrepatria* di Ščurpin [fig. 11].

Questo tipo di raffigurazione richiedeva un classicismo alla Poussin piuttosto che il linguaggio della pittura di genere di Repin. Allo stesso modo, nel tardo periodo staliniano, gli aspetti eroici del lavoro e della lotta vennero sostituiti dalla rappresentazione della gratitudine della gente facente parte di un mondo utopistico; gli avvenimenti importanti della vita di una famiglia erano episodi quotidiani minimi, come la gioia di vedersi assegnato un (impossibile) appartamento nuovo come si vede in *L'appartamento nuovo* di Laktionov [fig. 18]. Allo stesso modo, in questo mondo virtuale ciò che procurava dolore poteva per esempio essere un brutto voto a scuola del proprio figlio [fig. 19]. Si tratta di quadri che assomigliano come genere non tanto alle opere degli Ambulanti, con la loro visione epica della realtà, quanto ai *divertissements* consentiti dall'Accademia di Pietroburgo, che sono tele eseguite con precisione fotografica, costruite con composizioni bilanciate e contrasti cromatici attenuati, dove la rugosità di impasto scompare per lasciare posto a una superficie estremamente

liscia. Quelli che fino a poco tempo prima erano considerati i maggiori esponenti del realismo socialista, come Arkadij Plastov, Jurij Pimenov e Gerasimov, venivano ora accusati di impressionismo e il loro posto fu occupato dai "nuovi" accademici: Laktionov, Nalbandjan, Rešetnikov. Come osservò Ždanov nel 1948, la bella vita e i gusti evoluti del popolo richiedevano forme che non fossero solo comprensibili, ma anche eleganti.

Le funzioni dell'arte di nuovo si possono riassumere come la costruzione di un mito universale, la propaganda di tale mito, e il condizionamento della coscienza delle masse. Accanto a questa c'era però un'altra funzione, più esoterica: la creazione dell'uomo nuovo.



Fig. 22. Foto di V.I. Lenin

In questo senso lo sviluppo della pittura di genere sovietica è storia dello sviluppo del tema della nascita dell'uomo nuovo sovietico, della comparsa di nuove forme di comportamento sociale. Le figure di martiri ed eroi, uno per tutti Pavlik Morozov³⁷, servivano da esempi di

³⁷ Nel dipinto *Pavlik Morozov* di Nikita Čebakov l'uomo nuovo nelle vesti del giovane pioniere rivolge uno sguardo indignato a persone più anziane che sono sedute sotto l'angolo delle icone. La posa ricorda quella delle raffigurazioni del giovane Lenin: tutti nella Russia sovietica conoscevano il mito di Pavlik Morozov, il più diffuso e sinistro di tutti i prodotti del totalitarismo, quello di un ragazzino che all'epoca della collettivizzazione denunciò il padre, come contadino antisovietico: il padre venne fucilato e Pavlik ucciso per vendetta. L'immagine del martire informatore e paricida venne usata come sommo esempio della nuova etica in letteratura, arte, cinema, musica. Occupò uno dei posti più onorati tra i martiri sovietici nell'iconografia creata dall'arte sovietica. In seguito, durante la guerra la sua immagine venne appaiata a quella di Tanja, nome partigia-

supremo sacrificio di sé. Altra qualità non meno importante era quella del lavoro, come dimostra il mito del giovane minatore Stachanov che il 31 agosto 1935 aveva raggiunto le 102 tonnellate di carbone estratto superando del 1.400% l'obiettivo di produzione.



Fig. 23. V. Muchina, *Il lavoratore e la colcosiana*, 1937

L'uomo nuovo, nel periodo staliniano maturo, divenuto homo sovieticus, assume l'immagine più vicina e riconoscibile del "nostro ragazzo", dell'uomo della strada. Comparvero immagini di massaie felici alle quali l'arte attribuiva valori come devozione, ottimismo, capacità di sacrificio, bell'aspetto: tutti valori tradizionali. La propaganda sosteneva (e l'arte lo dimostrava) che era già nato l'uomo nuovo dotato di qualità eccezionali, la gente riconosceva nei dipinti le proprie caratteristiche e ciò li riempiva di orgoglio rispetto alle altre nazioni. L'uomo sovietico era orgoglioso della potenza della propria nazione e della saggezza dei suoi capi ma si sentiva indifeso contro quello stesso potere che poteva ritorcersi contro: di giorno realizzava gli obiettivi del piano quinquennale e di notte tremava per la paura di essere arrestato, con la pancia vuota contemplava dipinti con montagne di cibo, ma era costretto comunque a coltivare l'uomo nuovo dentro di sé. Come ebbe a scrivere

Hannah Arendt, per la regola del totalitarismo l'uomo ideale non è il nazista o il comunista convinto, ma la gente per la quale non esiste più la distinzione tra realtà e finzione, tra vero e falso: in questo processo si può affermare che il ruolo attribuito alle arti figurative non fu certo secondario.

Il realismo socialista può dunque essere a ragione considerato un realismo di tipo particolare, diverso da tutti gli altri realismi europei. Esso, infatti, non riflette la realtà nelle forme della vita stessa, ma l'ideologia e il mito in guisa di realtà. In conclusione, se dovessimo ricorrere a un epiteto per definire il realismo socialista nelle arti figurative, potremmo rifarci a Golomstock che propone, per distinguerlo dagli altri realismi, il già menzionato termine "totalrealismo"; oppure permetterci di usare il binomio provocatorio di "surrealismo realista", proprio in virtù delle caratteristiche estetiche e ideologiche di questo fenomeno.

www.esamizdat.it

no della giovane Zoja Kosmodemjanskaja, che troviamo ritto sulla forca col cappio al collo nel ritratto dei Kukryniksy *Zoja Kosmodemjanskaja* (1942-47). Zoja divenne la personificazione del partigiano morto per difendere la patria dall'invasore, ma rimase così famosa perché secondo la leggenda sarebbe morta pronunciando il nome di Stalin.