

CREATIVITÀ E CONTROLLO IDEOLOGICO: CONSIDERAZIONI SULLA FIGURA DEL'ARTISTA DA 1917 A OGGI. II*

CONSUELO EMILY MALARA**

REZUMAT. Creativitate și control ideologic: considerații asupra figurii artistului din 1917 până astăzi. II. Este a doua parte a studiului publicat în *Studia UBB Historia Artium* 1/2015. Începe cu subcapitolul **Nikita Hrusciov și "dezghețul" artistic**. Moartea lui Stalin marchează trecerea de la tiranie la un regim oligarhic totalitar. "Dezghețul" în artă începe cu organizarea de expoziții ale artiștilor occidentali, până atunci interziși, la galeriile Pușkin sau Ermitaj. La Moscova în anul 1957 se deschide astfel o expoziție gigantică cu 4500 de opere din 52 de țări. Această "liberalizare" slăbește influența artei oficiale, mulți artiști începând să refuze imaginile retorice adulatorii din stalinism. Unii, precum Ilia Beliutin refuză total realismul socialist. Între 1959 și 1962 începe "o contestare made in URSS". Operele se expun în locuințe private, manieră acceptată și de autorități ce le controlau mai ușor. Frânarea tendinței se produce odată cu apariția romanului lui Aleksandr Soljenițin, *O zi din viața lui Ivan Denisovici* și cu vizita lui Hrusciov la expoziția de artă contemporană organizată la Manejul din Moscova în 1962. Hrusciov este scandalizat, se pare, pentru lipsa de "recunoștință" pentru "libertățile" oferite. Se pun bazele unei întoarceri spre poziții conservatoare. Artiștii reușesc totuși să înceapă a expune și să fie recunoscuți în Occident. **De la Brejnev la venirea lui Gorbaciov** este al doilea subcapitol. Clima devine din nou mai rigidă. Expoziții închise după vernisaj, disidenți trimiși în exil sau în clinici psihiatrice. Apare protestul prin samizdat în toată epoca lui Brejnev. Celebre sunt procesele din 1966 contra scriitorilor A.D. Siniavski, J.M. Daniel. Mai apoi "urmările" Primăverii de la Praga se resimt în accentuarea cenzurii și autoizolarea artiștilor non conformiști, vis-a-vis de "conformiștii" răsplătiți de stat. Pentru occidentalii în vizită în Rusia "comerțul la negru" al operelor nonconformiștilor devine o practică curentă, o formă de susținere. Apariția sots-art în 1972, bazat pe pop-art-ul american și intervenția KGB la "Expoziția buldozerelor" din 1974 și cedarea oficială prin organizarea expoziției de patru ore, din parcul moscovit Ismailovski face să crească divizarea accentuată din societatea artiștilor; crește și numărul expatriaților. Autoritățile fac un

* Prima parte a studiului a fost publicată în *Studia UBB Historia Artium* 1/2015, pp.151-168. Tot acolo se găsesc informațiile privind autoarea.

** e.carmichael4@hotmail.it

joc dublu interior-exterior - vezi Bienala de la Veneția 1977. Olimpiada de la Moscova 1980, moartea cantautorului și poetului Vladimir Vîșoțki, în acele zile, sunt borne ale schimbărilor produse și viitoare până la apariția lui Mihail Gorbaciov.

Cuvinte cheie: *control ideologic, Hrusciov, "dezghețul", Ilia Beliuțin, expoziții private, expoziția de la Manej 1962, samizdat, KGB, "Expoziția buldozerelor", Veneția 1977, Olimpiada 1980, Vîșoțki, Brejnev*

Nikita Chruščev e il "disgelo" artistico

L'improvvisa morte di Stalin portò a una dura lotta tra i suoi collaboratori per la successione al potere, e la mancanza di un testamento politico «avviò il processo di trasformazione del paese, da un regime totalitario, che era stato guidato da un tiranno carismatico e portava in sé la forte impronta della sua personalità, a un regime oligarchico totalitario»¹.

In seguito alle dimissioni da primo ministro di Georgij Malenkov, nel 1955, e poi di Nikolaj Bulganin nel 1958, Nikita Chruščev, primo segretario del Comitato centrale del PCUS e personaggio di maggior rilievo fra i successori di Stalin, consolidò la propria posizione predominante ricoprendo i ruoli tanto di capo del partito quanto di guida dello Stato². Tale primato gli consentì di attuare una svolta epocale nella gestione del partito, iniziata quando, nel 1956, due anni prima di diventare primo ministro, convocò il XX Congresso del PCUS, in cui inaugurò il processo di destalinizzazione: una presa di posizione nei confronti del regime staliniano, sia in campo economico che culturale, con la contestuale denuncia degli abusi e dei crimini compiuti nel lungo periodo passato al potere dal capo incontrastato dell'URSS; si intendeva distruggere il mito di Stalin e la sua figura di capo-padre dell'Unione Sovietica, mentre il ruolo del partito, come guida nella gestione delle scelte all'interno della società, non veniva intaccato. In quella sede, dunque, «Chruščev legò l'affermazione della propria supremazia politica a una denuncia studiata e selettiva del governo di Stalin, in particolare del "culto" della sua persona e del regime di terrore da lui stabiliti nel partito»³, sorvolando strategicamente su tutti quegli aspetti che avrebbero potuto mettere in discussione sia la politica economica sia l'integrità del partito e dei suoi esponenti⁴.

¹ V. Zaslavsky, *Storia del sistema sovietico. L'ascesa, la stabilità, il crollo*, Carocci, Roma 1998, p. 150.

² Cfr. P. Broué, *Storia del partito comunista dell'URSS*, Sugar editore, Milano 1966, p. 615.

³ F. Benvenuti, *Storia della Russia contemporanea: 1853-1996*, Laterza, Roma-Bari 1999, p. 255.

⁴ Cfr. G. Cigliano, *La Russia contemporanea. Un profilo storico (1855-2005)*, Carocci, Roma 2005, p. 189.

Gli effetti del discorso di Chruščëv *Sul culto della personalità e le sue conseguenze* furono dirompenti, e non mancarono di incidere anche in ambito culturale; infatti il XX Congresso inaugurò tra la popolazione un periodo di modeste ma squisite affermazioni di benessere e di libertà. Esso dette legittimità ad aspirazioni materiali, culturali e politiche finora perseguitate o autorepresse. Negli ambienti artistici e tra le persone di istruzione superiore, soprattutto umanistica, tornò a costituirsi dopo un quarto di secolo un'*intelligencija*⁵.

Questo periodo, dominato dalla figura di Chruščëv, è quindi caratterizzato da un clima di rinnovata positività, e prende il nome di "disgelo" (*ottepel'*) da un romanzo di Il'ja Erenburg edito nel 1954, opera «che segnò l'inizio di una nuova stagione letteraria in URSS»⁶; a tal proposito, Paul Sjeklocha e Igor Mead fanno notare come pochi anni dopo, «at the Writers Congress in 1959, the creative intelligentsia found relief in Khrushchev's speeches in which he granted the writers relative autonomy accompanied by guarantees that there would be no return to Stalinism»⁷.

All'interno del mondo culturale questi cambiamenti furono particolarmente evidenti, sia in ambito prettamente artistico che in ambito letterario, e infatti opere che durante lo stalinismo erano state censurate tornarono in quegli anni a poter essere lette; autori come Dostoevskij e Bulgakov vennero riabilitati, e iniziarono a circolare molte opere di scrittori occidentali in traduzione⁸. Grande responsabilità nella diffusione di testi ebbero le riviste, che difattisi potevano permettere— sostiene Gian Piero Piretto — quando gestite da redattori illuminati, di pubblicare testi che a un libro autonomo non sarebbero mai arrivati. Oltretutto costavano meno, avevano una distribuzione più capillare, arrivavano anche nella sperduta provincia, potevano essere lette in biblioteca o ricevute per abbonamento⁹.

Quest'aria di libertà si fece sentire, in ambito artistico, quando all'interno dei principali musei russi, come il *Puškin* e l'*Ermitaž*, iniziarono ad essere esposte opere di artisti occidentali, che sotto il regime non erano tollerati; esempio sono le opere d'arte degli impressionisti francesi¹⁰.

A dimostrazione di quanto detto, è da notare come durante il sesto festival internazionale della gioventù e degli studenti, tenutosi a Mosca nel 1957, fosse stata allestita un'imponente esposizione contenente quattromilacinquecento

⁵ F. Benvenuti, *op. cit.*, p. 255.

⁶ G. Cigliano, *op. cit.*, p. 190.

⁷ P. Sjeklocha, I. Mead, *Unofficial art in the Soviet Union*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1967, p. 64.

⁸ Cfr. G. Cigliano, *op. cit.*, p. 191.

⁹ G.P. Piretto, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Einaudi, Torino 2001, pp. 242-243.

¹⁰ P. Sjeklocha, I. Mead, *op. cit.*, p. 62.

opere realizzate da artisti provenienti da cinquantadue paesi diversi¹¹, una mostra grazie alla quale i giovani artisti, che costituivano l'ala più radicale, poterono confrontarsi con quello che accadeva in Europa e nel resto del mondo. Tuttavia questa mostra, e le innumerevoli altre che furono organizzate fino al 1963, ebbero una risonanza che andò ben oltre l'attenzione dei soli artisti, e infatti «gli spettatori che ebbero la possibilità di vedere queste opere in così stridente contrasto con la pratica e l'ideologia diffusa in Unione Sovietica ben presto persero la loro fede nell'arte ufficiale»¹².

Le aperture registratesi all'interno del regime portarono alla nascita di una – inizialmente – timida *intelligencija* artistica, con la conseguente affermazione di nuovi scrittori e artisti, che si posero in antitesi alla vecchia guardia ancora legata ai dettami del regime staliniano. All'interno dell'ambiente culturale si vennero così a creare due correnti: quella più liberale, che cercava una maggiore libertà di espressione nella forma e nei contenuti; e quella che potremmo definire “conservatrice”, legata alla tradizione artistica del realismo socialista, e tenuta maggiormente in considerazione dal partito per frenare l'onda di nuove idee¹³. Non si può tuttavia ignorare come la corrente liberale fosse a sua volta frammentata: dopo il discorso di Chruščëv su Stalin al Congresso del 1956, molti artisti avevano rifiutato le immagini retoriche e adulatorie degli ultimi anni staliniani e il loro ottimismo forzato [...] Un folto gruppo di pittori, senza rinnegare totalmente le istanze del realismo socialista, si realizzò in uno stile che la critica avrebbe definito *surovyi* (severo) che proponeva [...] una revisione di contenuti e di stili, nel tentativo di fornire un volto umano al comunismo stesso [...] Altri artisti ancora, fra cui [...] il pittore Il'ja Beljutin, rifiutarono *in toto* le posizioni del realismo socialista e diedero vita a forme di arte non ufficiale, «non conformista»¹⁴.

Gli esponenti più radicali si raccolsero in diversi gruppi, il più importante dei quali fu quello formatosi attorno alla figura di Il'ja Beljutin (Fig. 1) e orientato verso l'espressionismo astratto; le opere di questi artisti, per lo più giovani, ricopriranno – come vedremo – un ruolo fondamentale nella svolta autoritaria operata da Chruščëv su qualsiasi forma di manifestazione culturale.

Questi anni di maggior liberalità vedono perciò la nascita di un'arte non ufficiale, con l'indubbio apporto fornito dalla possibilità di poter finalmente visionare le opere degli artisti occidentali, proprio mentre «tra il 1959 e il 1962 si registra

¹¹ Cfr. G. Moncada, E. Crispolti, *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale*, Marsilio, Venezia 1977, p. 26.

¹² *Ibidem*.

¹³ Cfr. P. Sjeklocha, I. Mead, *op. cit.*, pp. 63-64.

¹⁴ G.P. Piretto, *op. cit.*, p. 267.

l'inizio di una "contestazione made in Urss", tanto che si è voluto identificare nel 1961 una sorta di "'68 dei giovani sovietici" – come sostenuto da Gian Piero Piretto ne *// radiosio avvenire* –. La protesta investì soprattutto la vita artistica»¹⁵. I gruppi di artisti, che esponevano le loro opere nel privato dei loro appartamenti o in qualsiasi altro luogo non alla vista dei controllori, ebbero via via maggior seguito, e poterono continuare la loro attività "clandestina" anche per volere delle stesse autorità; era difatti più semplice controllare qualche gruppo e chiudere le esposizioni non ritenute idonee, anziché tenere sotto controllo i singoli, innumerevoli artisti.

Le aperture provocate dal "disgelo" inizialmente trovarono una sponda all'interno del partito, ma successivamente Chruščëv «trovò di fronte a sé uno sbarramento invalicabile»¹⁶; l'inversione di tendenza del partito, secondo Giuseppe Boffa, fu principalmente legata a due episodi, che videro il primo segretario del PCUS nonché primo ministro imporsi: la pubblicazione del romanzo di Aleksandr Solženicy'n *Una giornata di Ivan Denisovič*, e il tentato annullamento dei processi che tra il 1936 e il '38 avevano segnato il periodo del terrore staliniano contro esponenti del partito¹⁷.

Nell'autunno '62 – scrive il giornalista e storico comunista – Chruščëv si pronunciò per la ritrattazione delle risoluzioni ždanoviane sulla cultura e per l'abolizione o, almeno, l'attenuazione della censura. Egli stesso decise di infrangerne i divieti ottenendo di sua iniziativa che il *presidium* autorizzasse la pubblicazione di [...] *Una giornata di Ivan Denisovič* [...] ambientata nei campi di repressione staliniani, un tema che era rimasto assolutamente vietato alla stampa anche dopo il XX e XXII congresso [...] Verso la fine del '62 lo schieramento dell'ortodossia ideologica passò al contrattacco, costringendolo gradualmente a battere in ritirata [...] Chruščëv fu posto, in quanto capo del partito, davanti all'alternativa: prendere lui stesso la direzione, quindi anche un certo controllo, della campagna ideologica o rischiare di essere travolto dalla nuova ondata conservatrice [...] Scelse la prima via¹⁸.

Episodio emblematico della repentina svolta fu la visita dello stesso Chruščëv, il 1° dicembre del 1962, alla mostra dedicata al trentennale della sezione di Mosca dell'Unione degli artisti, che si teneva nell'ex Maneggio della capitale; un'esposizione ufficiale che ospitava però – in delle stanze non aperte al pubblico e che si trovavano al

¹⁵ S. Burini, *Vedere le Russie: memoria, mistificazioni, immaginario nell'arte russa del '900*, in *Russie! Memoria mistificazione immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti*, catalogo a cura di G. Barbieri e S. Burini, Terra Ferma, Crocetta del Montello (TV) 2010, p. 58.

¹⁶ G. Boffa, *Storia dell'Unione Sovietica. Vol. 2: Dalla guerra patriottica al ruolo di seconda potenza mondiale: Stalin e Chruscev, 1941-1964*, Mondadori, Milano 1979, p. 602.

¹⁷ Cfr. *ivi*, pp. 601-602.

¹⁸ *Ibidem*.

piano superiore— opere del gruppo non conformista di Beljutin, aggiunte in tutta fretta, a mostra già in corso, su proposta di alcuni funzionari liberali del Ministero della Cultura¹⁹. Accompagnato da importanti esponenti del partito, e anche da Vladimir Serov e Aleksandr Gerasimov, ambedue artisti legati al realismo socialista, Chruščëv espresse dei commenti sprezzanti già su alcune opere facenti parte dell'originario percorso dell'esposizione (Fig. 2), niente tuttavia in confronto al fiume di rancore e di insulti che uscì dalla sua bocca non appena salito al piano superiore, dove erano stati appesi settantacinque dipinti astratti e semi-astratti, e alcune opere dello scultore Ernst Neizvestnyj (Fig. 3); fu proprio quest'ultimo, ingenuamente, a insistere affinché il primo ministro e il suo seguito salissero al piano superiore, dove Nikita Sergeevič esplose, influenzato e imbarazzato dalla presenza dei burocrati che lo accompagnavano, provocato nella sua scarsa competenza, irritato per la propria incapacità di capire, nervoso per un'ennesima manifestazione pubblica della propria ignoranza, indispettito dall'ardire di un gruppo di «scapestrati giovanotti» che, in barba alla disponibilità mostrata dal partito e da lui medesimo, rifiutavano di osservare le più elementari istanze del discorso artistico-estetico sovietico²⁰.

Suddette istanze prevedevano un'arte che fosse comprensibile a tutti, appartenente al popolo, un'arte mimetica nei confronti di quella realtà che grazie alla destalinizzazione poteva essere mostrata senza filtri. Le opere del gruppo di Beljutin si discostavano totalmente da certi canoni, e potevano infatti essere classificate all'interno della corrente dell'espressionismo astratto; per realizzarle, questi artisti usavano tecniche ben poco diffuse nella Russia di quei tempi, come il collage.

I resoconti ci informano di come Chruščëv abbia rivolto il proprio rancore non solo all'indirizzo degli artisti presenti, ma anche dei funzionari che lo accompagnavano, ed esemplare è quanto egli disse a Leonid Il'ičev: Khrushchev called out to the head of the Central Committee's Ideological Commission, Leonid Ilyichev: "Comrade Ilyichev, I am even more upset by the way your section is doing its work. And how about the Ministry of Culture? Do you accept this? Are you afraid to criticize?... One cannot tell whether these have been painted by a man's hand or daubed by the tail of an ass". And he ended by saying: "Gentlemen, we are declaring war on you!"²¹

Le minacce di punizioni esemplari e di espulsioni indirizzate ai numerosi artisti non conformisti della mostra, ad appena un mese di distanza dalla pubblicazione, per volere dello stesso Chruščëv, di *Una giornata di Ivan Denisovič*, testimoniano un repentino cambio di rotta, spiegabile principalmente con l'imbarazzo e la frustrazione

¹⁹ Cfr. G.P. Piretto, *op. cit.*, p. 268.

²⁰ *Ibidem*, pp. 268-269.

²¹ P. Sjeklocha, I. Mead, *op. cit.*, p. 95.

del primo ministro «ogniquale volta il discorso toccasse la cultura», fattori che, secondo Gian Piero Piretto, incisero «probabilmente più di buone intenzioni o calcoli opportunistici»²², anche se tra le molte possibili letture della perdita di controllo al Maneggio c'è anche quella che vede l'ira di Nikita scatenarsi contro la mancanza di riconoscenza, le pretese eccessive e inadeguate di quella *bohème* artistica che non apprezzava gli sforzi, le concessioni, i molti segnali lanciati, non ultimo la pubblicazione del racconto che riportava apertamente la realtà dei *lager* staliniani²³.

Alla visita del primo segretario seguirono, nell'immediato, attacchi su ogni fronte agli artisti non allineati, e ad esempio, in un editoriale pubblicato il 3 dicembre sulle pagine della *Pravda*, si ribadì «la politica leninista dell'orientamento del partito» nelle arti²⁴. In un clima iniziale di effettiva confusione all'interno del PCUS, che vide la rimozione e il quasi immediato ripristino delle opere criticate da Cruščëv nella parte della mostra aperta al pubblico – fatto questo che fece pensare agli intellettuali più liberali che il rinnovamento non potesse più essere fermato – i discorsi pronunciati da Leonid Il'ičev il 17 dicembre del 1962, in occasione di un incontro con quattrocento artisti a una riunione del Comitato Centrale, e dal primo ministro l'8 marzo del 1963, diedero nuovo vigore a quegli autorevoli esponenti del realismo socialista che con la destalinizzazione erano stati messi da parte, come i sopracitati Serov e Gerasimov, e posero le basi per un ritorno a posizioni più conservatrici²⁵:

Leonid Ilyichev made it clear that the Party was reassessing its policy of liberalization in the arts and expected the creative community to adhere to the principle of socialist realism. In literature, the anti-Stalinist line would be pursued but the writers must recognize the Party's "guidance" in literature, as well as in the other arts²⁶.

Delle lettere di protesta furono firmate da numerosi autorevoli esponenti dell'*intelligencija*, i quali, come ha notato lo storico e giornalista David Caute, chiedevano a Chruščëv di «porre fine alla persecuzione del formalismo e dare assicurazioni che non sarebbero stati ripristinati i metodi stalinisti»²⁷; il primo segretario non rispose fino all'8 marzo del 1963, quando, in un suo discorso, che

²² G.P. Piretto, *op. cit.*, p. 270.

²³ *Ibidem*.

²⁴ P. Sjeklocha, I. Mead, *op. cit.*, p. 96.

²⁵ *Ibidem*, p. 101.

²⁶ *Ibidem*, p. 99.

²⁷ D. Caute, *The Dancer Defects. The Struggle for Cultural Supremacy During the Cold War*, Oxford University Press, Oxford 2003, p. 594.

sempre Caute paragona a quello pronunciato da Ždanov nell'agosto del 1946²⁸, "he complained that the dissident artists were obsessed by gloom, doom, sickness, madness, alienation, isolation, and decay [...] Evidently, Mr. K wanted monuments to be monumental [...] Khrushchev recalled that on New Year' Eve, when returning to Moscow 'from the suburbs', he had spent a day in the woods [...] 'And now the modernists, the abstractionists, want to paint these fir trees upside down and claim it as the new and progressive in art' "²⁹.

A differenza dei letterati e di altri esponenti dell'*intelligencija*, che protestarono manifestamente, ad esempio con letture pubbliche³⁰, gli artisti che avevano esposto le loro opere al Maneggio scelsero di tenere un basso profilo, tornando nei loro studi, e così il partito decise di concentrare i propri sforzi nel controllo dei letterati. Tuttavia, "retiring to their studios— commentano Paul Sjeklocha e Igor Mead nel loro studio qui più volte citato – did not mean complete defeat for the unofficial artists [...] In fact, the incident was the starting point which gave the modern-art movement such an initial impetus and desire for legitimacy that, by the summer of 1964, the unofficial community boasted of having gained a significant following from the general public – particularly from the young intelligentsia which suddenly began to acquire works of art in accordance with their intellectual tastes"³¹.

Oltre alla guadagnata considerazione in patria, gli artisti non conformisti cominciarono ad acquisire fama anche all'estero, con musei disposti ad esporre le loro opere, e collezionisti pronti ad acquistarle; ad esempio, nel 1964, Nejzvestnyj poté mostrare i suoi lavori a Vienna³², mentre in Italia, a L'Aquila, nel 1965, «presso la galleria castello Spagnolo, si svolge la mostra "Alternative attuali II"»³³, con la partecipazione, tra gli altri, di Il'ja Kabakov (Fig. 4), che sarebbe poi diventato uno dei massimi esponenti del "concettualismo moscovita", e dello stesso Nejzvestnyj.

²⁸ Come ci dicono F. Benvenuti e S. Pons ne *Il sistema di potere dello stalinismo. Partito e Stato in URSS. 1933-1953*, Franco Angeli, Milano 1988, pp. 281-282, alla parziale liberalizzazione culturale verificatasi durante il secondo conflitto mondiale seguì, da parte dei dirigenti del Partito, «una volontà politica persuasa dell'inadeguatezza dei controlli politici sinora messi in atto nel periodo di pace e fermamente decisa ad imporre l'ideologia come perno essenziale della compattezza del sistema»; in quest'ottica si inserisce la campagna di irrigidimento ideologico portata avanti da Ždanov, detta *ždanoviščina*, il cui episodio forse più noto è il violento attacco rivolto contro i letterati Anna Achmatova e Michail Zoščenko. Nel suo discorso Ždanov, partendo dal caso particolare, enuncia una serie di principi universali «basati sulla convinzione che ideologia, educazione e cultura formassero un insieme inscindibile». Gli intellettuali dovevano essere guidati dalla politica, e dovevano stare, usando proprio le parole dell'ideologo sovietico, «in prima linea sul fronte ideologico».

²⁹ D. Caute, *op. cit.*, p. 594.

³⁰ Cfr. G.P. Piretto, *op. cit.*, p. 283.

³¹ P. Sjeklocha, I. Mead, *op. cit.*, p. 102.

³² Cfr. D. Caute, *op. cit.*, p. 595.

³³ A. Obuchova. E. Barisoni, *Arte contro. Ricerche dell'arte russa dal 1950 a oggi. Opere dal Fondo Sandretti del '900 russo*, Skira, Milano 2007, p. 57.

Già durante gli anni della direzione di Chruščëv si concluse, quindi, quella parentesi libertaria chiamata “disgelo”, e il suo stesso principale protagonista non ebbe miglior sorte; gli insuccessi internazionali, la crisi economica, la disoccupazione e, infine, la controffensiva di coloro che erano stati messi in secondo piano con la destalinizzazione, portarono al pensionamento del *leader*, la cui deposizione vide spiccare la figura che avrebbe poi guidato il periodo successivo: Leonid Brežnev.



Fig. 1. Il'ja Beljutin, *Pasternak*, 1969, olio su tela, Collezioni Morgante



Fig. 2. Pavel Fëdorovič Nikonov, *Geologi*, 1962, olio su tela, Galleria Tret'jakov, Mosca.



Fig. 3. Ernst Neizvestnyj, *Soldato caduto*, 1957, bronzo, University of California Art Museum, Berkeley.



Fig. 4. Il'ja Kabakov, *Specchio rotto*, 1966, cartapesta e specchio, Collezione Gleser.

Da Brežnev all'avvento di Gorbačëv

Con la destituzione di Chruščëv, nel 1964, subentrò al vertice della segreteria del partito Leonid Il'ič Brežnev, mentre il ruolo di capo del governo venne ricoperto da Aleksej Nikolaevič Kosygin; dopo il "pensionamento" del precedente *leader*, dunque, le cariche di primo ministro e di capo del partito non furono più nelle mani di un'unica persona, anche se dalla fine degli anni '60 Brežnev, grazie al ruolo ricoperto in politica estera, consolidò il suo potere, divenendo la personalità più importante del Paese. La sua politica interna è diametralmente opposta a quella perseguita da Chruščëv, e infatti «il suo stile di governo [...] manteneva buoni rapporti con il "complesso militare-industriale", era in sintonia con il desiderio di tranquillità e stabilità degli apparati e segnava la fine della stagione dell'innovazione continua e degli esperimenti riformatori»³⁴, proprio mentre con la fine del "disgelo" veniva riabilitata la figura di Stalin.

³⁴ G. Cigliano, *op. cit.*, p. 198.

In campo culturale, la parte centrale degli anni '60 vide, citando Gian Piero Piretto, gli «intellettuali alla sbarra»³⁵; il clima divenne sempre più rigido, e ad esempio non fu più tollerato che gli scrittori parlassero nelle loro opere di argomenti considerati scomodi. Scrive Silvia Burini a questo proposito: a partire dal 1965 Brežnev inaugurò la prassi della chiusura delle mostre dopo qualche ora – o quarto d'ora – dalla loro apertura [...] Gli anni della “stagnazione” furono difficili sia per l'*andegraud* sia per le manifestazioni di aperto dissenso: era cominciata – tra la fine degli anni '60 e i primi anni '70 – la stagione dell'eliminazione dei dissidenti, che venivano mandati in esilio o alle cure mediche obbligatorie³⁶.

Gli autori trascinati in tribunale furono numerosi, e particolarmente celebre fu il processo del 1966 che vide coinvolti, e poi condannati per propaganda antisovietica, gli scrittori Andrej Donatovič Sinjavskij e Julij Markovič Daniel', i quali ricevettero innumerevoli manifestazioni di solidarietà, espressioni di un ormai non più celato dissenso esplicitato in varie forme: petizioni, pubbliche letture, manifestazioni, pubblicazioni clandestine fatte circolare dagli stessi autori, fenomeno quest'ultimo che prese il nome *samizdat*. La via del “dissenso”, ovvero il non allineamento ai precetti del partito, iniziò ad essere percorsa da molti artisti, aventi in comune non lo stile ma il sentimento che, come ha scritto Giovanna Cigliano, nasceva dalla delusione per la chiusura degli spazi di critica aperti alla fine degli anni cinquanta, dalla volontà di tenere i riflettori accesi sul problema dei diritti umani e civili in URSS, e acquistò un peso politico spropositato, in rapporto al numero circoscritto delle persone coinvolte, proprio in virtù dell'importanza attribuita dal regime alla questione ideologica [...] La gestione poliziesca dei dissidenti, compiuta attraverso le condanne ai lavori forzati ma anche ricorrendo alla detenzione in ospedali psichiatrici, è proseguita nel corso di tutta l'epoca brežneviana³⁷.

Il problema della questione ideologica fu sempre presente in Unione Sovietica, ma dopo la repressione della primavera di Praga e la chiusura operata da Brežnev, divenne un fenomeno all'ordine del giorno; zelanti funzionari, che avevano il compito di controllare ogni aspetto della vita artistica e culturale, colpivano i dissidenti e li tenevano sotto controllo attraverso una gestione poliziesca e capillare su tutto il territorio. Nel caso vi fossero in programma delle esposizioni di opere d'arte, detti “controllori” si impegnavano a visionare preventivamente, oltre alle opere d'arte stesse, anche i cartellini messi a spiegazione di ogni lavoro.

³⁵ G.P. Piretto, *op. cit.*, p. 284.

³⁶ S. Burini, *op. cit.*, p. 62.

³⁷ G. Cigliano, *op. cit.*, p. 199.

Il compito principale delle strutture di controllo – è stato notato dalla storica dell'arte Aleksandra Obuchova – fu quello di regolamentare la produzione, l'esposizione, e la circolazione delle opere d'arte figurativa. A vigilare sulla messa in pratica delle istruzioni del partito pensavano la sezione cultura e propaganda del Comitato centrale del Pcus, il ministero della Cultura, l'Unione degli artisti e l'Accademia delle belle arti dell'Urss. Lì venivano redatti e approvati i programmi di musei e sale espositive e si prendevano le decisioni in merito all'acquisto e alla commissione delle opere³⁸.

Mentre molti artisti continuarono a creare opere nell'alveo dell'arte ufficiale, altri, nonostante le politiche restrittive e i controlli serrati, si avvicinarono al mondo non conformista. La scelta di questi ultimi di perseguire un'espressione artistica più libera, volta ad esprimere la loro verità e le loro sensazioni, li portò a vivere in uno stato di perenne ansietà³⁹; la paura di essere scoperti e arrestati li portò all'isolamento, sentimento che fu accentuato dal carattere stesso dell'arte non ufficiale, manifestazione dell'individualità dell'artista. Non si crearono gruppi omogenei, e ogni artista aveva uno stile ben definito; insomma, l'apologia dell'individualità – sostiene sempre la Obuchova – toccava nell'arte "alternativa", vette assolute. Al collettivismo impersonale veniva contrapposto l'universo privato del singolo; alla dipendenza dalle istituzioni, l'autonomia dell'esistenza; all'arte come forma di coscienza sociale, lo psicologismo autoreferenziale. Non stupisce che nell'ambito dell'"arte non ufficiale" degli anni sessanta non esistesse unione di artisti dalla fisionomia ben definita, dichiarazioni collettive o stili unitari. Ogni artista era fondatore e unico rappresentante della propria corrente⁴⁰.

Unico elemento che accomunava questi artisti era la conoscenza dell'arte contemporanea occidentale e del patrimonio artistico delle avanguardie, noti attraverso copie, disegni, riproduzioni, fondamentali per la ricerca formale degli autori. Se è vero, poi, che tutti gli stili venivano studiati con attenzione, non può tuttavia essere negato all'astrattismo il ruolo di corrente più affermata fra gli artisti *underground*, poiché esso «si addiceva come nessun altro linguaggio figurativo alla dissoluzione della forma, la quale veniva assimilata alla realtà corrotta del mondo materiale»⁴¹.

Le opere, come ogni altro tipo di espressione non allineata, venivano conosciute e condivise tramite canali privati; piccole esposizioni organizzate all'interno di case private consentirono agli artisti di poter far vedere le proprie creazioni agli amici più intimi e di discutere di arte e cultura lontano dallo sguardo indiscreto dei

³⁸ A. Obuchova, E. Barisoni, *op. cit.*, p. 27.

³⁹ *Ibidem*, p. 26.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

controllori. Con la già citata mostra al Maneggio, la loro fama crebbe, e così «i pittori non-conformisti cominciarono a essere conosciuti nei circoli diplomatici di Mosca e poco a poco anche in Occidente»⁴². Ciò portò, oltre all'organizzazione di mostre all'estero, Italia compresa, anche alla nascita di un mercato dell'arte "sotterraneo", parallelo a quello statale: i primi acquirenti – precisa la Obuchova – furono i rappresentanti dell'intelligencija sovietica (compositori, scienziati, medici); poi gli occidentali: diplomatici, uomini d'affari, giornalisti, turisti. Il mercato "nero" dell'arte contemporanea si configurò all'inizio degli anni sessanta. Entro la fine del decennio, il quadro di un artista del "sottosuolo" sarebbe divenuto souvenir obbligato per i visitatori della capitale [...] Insieme alla lista di musei, alberghi e teatri, gli stranieri ne portavano con sé una con gli indirizzi degli studi e degli appartamenti di artisti che andavano visitati⁴³.

Assume dunque rilevanza il fenomeno del collezionismo delle opere non-conformiste, acquisite dai conoscitori o per reale interesse artistico (è questo il caso della raccolta Sandretti, o delle collezioni Morgante), o per attenzione al tema della dissidenza (a tal proposito è fondamentale la collezione di Norton Dodge, adesso nello Zimmerli Art Museum di New Brunswick, Stato del New Jersey)⁴⁴. Furono proprio questi collezionisti a sostenere, economicamente ma non solo, gli artisti del tutto fuori dal giro delle commissioni statali, mentre altri autori decisero di rimanere nei ranghi degli artisti legittimati, e di aderire quindi al "monumentalismo" brežneviano⁴⁵, salvo poi, in privato, realizzare opere estremamente personali. Tuttavia, oltre alla vendita delle loro opere, gli artisti non conformisti trovarono un modo per poter vivere senza essere accusati di parassitismo, e allo stesso tempo continuare a creare; infatti, coloro che dal loro "sottosuolo", dal loro isolamento, a una cultura differente non volevano rinunciare vivevano un grande momento di solo apparente inerzia. La non partecipazione alla vita pubblica e statale [...] concedeva una gran quantità di tempo libero [...] tra i giovani non allineati divennero di gran moda le professioni di *kočegar* (fuochista) o *storož* (guardiano). Entrambe garantivano uno stipendio, una legittimazione professionale e sufficiente tempo a disposizione per dedicarsi ad altro⁴⁶.

⁴² G. Moncada, E. Crispolti, *op. cit.*, p. 37.

⁴³ A. Obuchova, E. Barisoni, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ G.P. Piretto ne *Il radioso avvenire*, *op. cit.*, p. 316, spiega come, a livello culturale, per Brežnev si dovesse esaltare il nuovo modo di vita sovietico, «vera e propria categoria socio-culturale che pretendeva di incarnare la superiorità della morale sovietica rispetto a quella del resto del mondo»; dal punto di vista artistico, questo programma trovò puntuale corrispondenza in «quelle forme di trionfalismo socio-artistico-architettonico che la Russia brežneviana partorì, e che sarebbero state consegnate alla storia con l'etichetta di *monumentalka* (monumentalismo)».

⁴⁶ *Ibidem*.

Il fermento culturale si diffuse sempre di più, coinvolgendo artisti soprattutto di Mosca e di Leningrado, con questi ultimi che spesso si recavano nella capitale per vendere le loro opere, e nuovi e più ampi spazi si affiancarono al privato degli appartamenti come luogo privilegiato di discussione e condivisione. Nel frattempo, nei principali musei sovietici, trovarono maggior spazio le mostre dedicate ad artisti stranieri contemporanei, come Picasso, Matisse, Morandi e altri ancora.

Le conseguenze dell'attività culturale clandestina non tardarono a manifestarsi, e in tal senso è importante citare due episodi: la nascita della *sots-art* (Fig. 5) e la cosiddetta "mostra dei bulldozer".

Il termine *sots-art* – spiega Piretto –, combinazione di socialismo (reale) e cultura occidentale (*art*, in inglese), fu coniato a Mosca nel 1972 da Komar e Melamid, basato sul concetto americano di *pop art*, di cui la variante sovietica era un equivalente [...] Alla *pop art* americana, giocata sulla moltiplicazione e storicizzazione di cose materiali e luoghi comuni [...] i concettualisti sovietici avrebbero risposto operando analogamente sugli unici «oggetti» di cui la cultura sovietica fosse sovrabbondante: la retorica, gli *slogan*, le immagini di propaganda⁴⁷.

Un movimento, quello della *sots-art*, che proprio in quel periodo, col proliferare di opere dal tono trionfalistico, trovò terreno fertile e innumerevoli esempi cui ispirarsi, e i cui iniziatori, Melamid e Komar (Figg. 6-7), autodefinitisi «artisti della distensione»⁴⁸ acquisirono fama anche all'estero, una volta emigrati negli Stati Uniti. Operanti nel periodo detto della "distensione" tra le due superpotenze, i due artisti presenziarono alla sopracitata "mostra dei bulldozer", assieme, tra gli altri, a Oskar Rabin (Fig. 8).

Questa esposizione è emblematica per far comprendere quanto forte fosse ormai per alcuni artisti la necessità di mostrare a un pubblico più ampio le proprie opere. Quel che accadde ebbe un effetto dirompente, e grande risonanza internazionale; nel settembre del 1974, come ricorda Piretto, uno sparuto gruppo di artisti decise di forzare la mano alle regole del gioco e uscire allo scoperto. Su un terreno abbandonato nel quartiere di Čerëmuški, alla periferia di Mosca, tentarono di esporre, senza autorizzazione ufficiale, i propri quadri astratti, sul modello di ciò che si sapeva essere un'abitudine degli artisti parigini e londinesi: le mostre sulle rive dei fiumi⁴⁹.

La vicenda si concluse ancor prima del termine dell'allestimento della mostra, con l'avvento degli uomini del KGB che ruppero i cavalletti e squarciarono le tele, e di tre bulldozer, la cui presenza diede il nome all'evento, che distrussero

⁴⁷ Ivi, pp. 321-322.

⁴⁸ G. Moncada, E. Crispolti, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁹ G.P. Piretto, *op. cit.*, p. 317.

ogni cosa davanti a un pubblico sbigottito; una parte degli artisti presenti venne arrestata. Tuttavia, stavolta l'esito della chiusura non fu l'oblio, né le punizioni, che pure sarebbero arrivate, ma solo in seguito; infatti, il risalto dato all'evento dalla stampa e dalle radio internazionali convinse le autorità a concedere una seconda mostra, con luogo, ora e altri aspetti concordati tra gli artisti stessi e il partito: domenica 29 settembre, nel parco Izmajlovskij di Mosca, dalle 12:00 alle 16:00. In quell'occasione, «per quattro ore, più di settanta artisti mostrarono a quindicimila visitatori le proprie opere. La vittoria fu grande, dell'arte libera prima di tutto, poi della curiosità, dell'interesse, della fantasia, ma nessuno si illuse. Infatti la contro-reazione del potere fu immediata»⁵⁰. Alle immancabili punizioni, tuttavia, si accompagnò stavolta una parziale accettazione dell'arte non ufficiale, e infatti, “the Izmilovsky exhibition – sostiene Matthew Jesse Jackson – placed unofficial art in a complex state of semiacceptance by government and union entities [...] the upheavals of 1974 occasioned the gradual expansion of exhibition opportunities for unofficial artists under the eventual auspices of the Painting Section of the ‘GorkomGrafikov’ (MOKKhG, Moscovskiiob’edinennijkomitetkhudozhnikov-grafikov, Moscow City Committee of Graphic Artists), the city’s de facto alternative arts organization”⁵¹.

Gli artisti non conformisti che aderirono a detta organizzazione ebbero infine la possibilità di poter organizzare delle mostre “ufficiali” in cui esporre le loro opere, ma questo comportò un vero e proprio scisma all'interno delle file dell'arte non ufficiale, dividendo letteralmente l'eterogeneo movimento in due fazioni: coloro che, non senza pressioni da parte delle autorità, decisero di entrare nel *Gorkom*, e coloro che invece rifiutarono qualsiasi compromesso che avrebbe potuto limitare la propria libertà espressiva e il proprio dissenso. La spaccatura si concretizzò in occasione della mostra tenutasi tra il 19 e il 22 febbraio del 1975, quando nel padiglione Apicoltura del Centro espositivo delle conquiste dell'economia popolare (VDNCh) viene inaugurata una mostra di venti artisti non conformisti [...] Per vedere le loro opere, prima vietate, la gente resta in fila per ore al gelo. Il'ja Kabakov, che pure era stato invitato, rifiuta di partecipare alla mostra e i lavori di Vitalij Komar e Aleksandr Melamid non passano il vaglio degli stessi partecipanti alla mostra: le divisioni interne al “sottosuolo” della capitale vanno ingrandendosi sempre più. Alla radice delle divergenze di opinione tra gli artisti ci sono sia ragioni ideologiche (la volontà di alcuni di confrontarsi apertamente con le autorità e la riluttanza di altri a lottare per i propri diritti e, così facendo, politicizzare l'arte), sia differenze nelle concezioni estetiche⁵².

⁵⁰ Ivi, p. 318.

⁵¹ M.J. Jackson, *The Experimental Group: Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes*, The University of Chicago Press, Chicago 2010, p. 139.

⁵²A. Obuchova, E. Barisoni, *op. cit.*, pp. 64-65.

Chi non si adeguò, sovente fu costretto ad espatriare, spesso vivendo in un clima di sospetto a causa di coloro che si erano spacciati per artisti non-conformisti al solo scopo di ottenere un visto; non minori difficoltà dovettero poi affrontare coloro che rimasero nell'URSS, in quanto il controllo sugli artisti fu allentato, sostiene Franco Miele nel contributo su *Artisti Russi d'oggi*, «solo per breve tempo, in modo da impedire la formazione di gruppi ben caratterizzati»⁵³.

In patria gli artisti non allineati continuarono a esporre le proprie opere negli appartamenti, rischiando comunque l'arresto per la loro attività⁵⁴, mentre all'estero non mancarono le occasioni per mostrare i lavori e di chi era espatriato e di chi invece non aveva seguito la stessa strada; importante, in tal senso, è la Biennale di Venezia del 1977, in cui venne ospitata la mostra *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale*, con opere di numerosi artisti non conformisti, di numerosi autori. Tali esposizioni non erano certo viste di buon occhio dalle autorità dell'URSS, che infatti boicottò la Biennale per i successivi quattro anni⁵⁵; inoltre, a seguito delle reazioni negative che comunque in Urss hanno suscitato le iniziative europee a favore del dissenso, numerosi pittori di Mosca e di Leningrado sono stati costretti [...] a dichiarare di non avere nulla in comune con i colleghi o collezionisti che andavano esponendo in varie manifestazioni all'estero le loro opere⁵⁶.

In quegli anni, come già detto, al privato degli appartamenti, soprattutto per i giovani, si erano affiancati altri spazi di condivisione ben più ampi e frequentati, come i locali del Caffè Sajgon di Leningrado. Ma anche la capitale aveva i suoi punti di ritrovo, tollerati dal potere in quanto era «meglio sapere dove giovani "non raccomandabili" si radunavano, che immaginarli sparsi in giro per la città»⁵⁷. I frequentatori di questi locali seguivano tutti gli stili e tutte le mode possibili, un vero e proprio caos culturale che, secondo Gian Piero Piretto, trovò una soluzione nel 1980, anno in cui Mosca fu svuotata di ogni possibile *čudak*, trafficante, capellone, mendicante, puttana. Insomma di chiunque potesse, con il proprio aspetto, comportamento o addirittura aura, gettare discredito sull'immagine di *way of life*

⁵³ F. Miele, *Artisti russi d'oggi*, scritto negli anni Settanta e riprodotto in G. Barbieri, S. Burini, *op. cit.*, p. 212.

⁵⁴ Ad esempio, nel novembre del 1978, come scrive Aleksandra Obuchova nel catalogo qui più volte citato, p. 69, «viene intrapresa una causa penale contro l'artista Viačeslav Sysoev, conosciuto nell'ambiente "sotterraneo" per i suoi disegni grotteschi dedicati alla realtà sovietica contemporanea e per le argute caricature dei dirigenti del partito e dei membri di governo. Sysoev [...] viene arrestato e condannato».

⁵⁵ *Ibidem*, p. 68.

⁵⁶ F. Miele, *Artisti russi d'oggi*, cit., in G. Barbieri, S. Burini, *op. cit.*, p. 211.

⁵⁷ G.P. Piretto, *op. cit.*, p. 324.

sovietico e sull'operazione di trasformazione della realtà che a Brežnev stavano tanto a cuore. Perché? Per l'arrivo di milioni di turisti stranieri attratti dai giochi delle Olimpiadi [...] I cittadini, ammutoliti e annichiliti, assistevano allo spettacolo «monumentale» dei nuovi stadi, del villaggio olimpico, delle migliaia di poliziotti che pattugliavano le strade⁵⁸.

Proprio a giochi olimpici in corso, morì Vladimir Semënovič Visockij, cantautore e poeta, figura mitica soprattutto per coloro che erano stati allontanati da Mosca in occasione dell'evento sportivo; nonostante ciò, ai suoi funerali furono presenti circa centomila persone, caricate più volte, inutilmente, dalla polizia. Quella spontanea manifestazione popolare rovinò i piani delle autorità, e si sarebbe riproposta, da allora in poi, ogni luglio, al cimitero.

Dopo – continua Piretto –, tutto fu diverso. La tendenza della cultura sarebbe stata centrifuga. Avrebbe teso sempre più all'Occidente. Brežnev sarebbe morto nel 1982. Dopo di lui tanti «raffreddori» e funerali: Andropov, Černenko. Fino a Michail Sergeevič Gorbačëv e alla sua nuova storia [...] L'Unione Sovietica sarebbe stata sciolta solo nel 1991, ma già dagli anni Ottanta lo spirito del paese sarebbe cambiato. Avrebbe teso verso il dopo: verso il post-sovietismo e il post-comunismo⁵⁹.

Brežnev, stanco e malato, morì nel novembre del 1982, e a succedergli alla segreteria del Comitato centrale fu Jurij Andropov, uomo che non faceva parte della cerchia dei più stretti collaboratori del suo predecessore, ma che, grazie al suo ruolo di direttore del KGB, conosceva perfettamente la reale situazione economica e politica dell'Unione Sovietica.

Andropov – ha notato Sergio Romano nell'appendice all'edizione italiana della *Storia della Russia* dello storico russo-americano Nicholas Riasanovsky – cercò di impostare una sorta di rivoluzione morale. Dalle misure adottate e dai suoi pubblici interventi sembra doversi desumere che egli sperava di risanare l'economia sovietica con una grande campagna di moralizzazione del partito contro l'inefficienza e la corruzione che avevano caratterizzato gli ultimi anni del suo predecessore⁶⁰.

Il suo tentativo riformatore, seppur non incisivo quanto sarebbe servito anche perché bruscamente interrotto dall'improvvisa scomparsa dell'anziano *apparatčik*, portò a un ricambio dei burocrati del partito. Ma al posto di Michail Gorbačëv, da lui portato il più avanti possibile nelle gerarchie, gli subentrò nel

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 325-326.

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 326-327.

⁶⁰ A. Romano, *La Russia contemporanea*, in N.V. Riasanovsky, *Storia della Russia. Dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani, Milano 2015¹⁵, p. 595.

1984 Konstantin Černenko, uomo che aveva fatto la sua carriera politica all'ombra di Brežnev, e la cui nomina a segretario del PCUS fermò per breve tempo il ricambio generazionale, dal momento che egli guidò infatti il partito solo per circa tredici mesi, prima di morire.

Alla morte di Černenko – sottolinea ancora lo storico e giornalista italiano – il vuoto di potere che aveva caratterizzato l'Unione Sovietica negli ultimi anni e le gravi conseguenze che ne erano derivate per le condizioni del paese, costrinsero i membri del politbjuro ad accantonare le loro preoccupazioni personali e a indirizzare la loro scelta su un uomo giovane ed energico che aveva goduto della stima di Andropov e si era già segnalato in seno al comitato centrale per le sue doti politiche: Michail Gorbačëv⁶¹.



Fig. 5. Alexander Kosolapov, *Lenin and Coca-Cola*, 1982, acrilico su tela, Saatchi Gallery, Londra.

⁶¹ *Ibidem*, p. 596.



Fig. 6. Vitalij Komar e Aleksandr Melamid, *Art Belongs to the People*, 1974, Mosca.



Fig. 7. Vitalij Komar e Aleksandr Melamid, *Trans-State*, installazione, 1977.



Fig. 8. Oskar Rabin, *Nepravda*, 1975, olio su tela, Saatchi Gallery, Londra.