

## CREATIVITÀ E CONTROLLO IDEOLOGICO: CONSIDERAZIONI SULLA FIGURA DEL'ARTISTA DA 1917 A OGGI

CONSUELO EMILY MALARA\*

**REZUMAT. Creativitate și control ideologic: considerații asupra figurii artistului din 1917 până astăzi.** Lucrarea de față intenționează să ofere o panoramă asupra raportului dintre putere și artiști în Rusia de la revoluție până în zilele noastre, cu o atenție particulară asupra perioadei care începe cu ascensiunea lui Stalin. Figura artistului este așezată în centru, fie ca interpret și promotor concret al societății timpului, fie ca geniu creativ prizonier al modului de exprimare și al modelelor definite de partid, creând în serviciul unei politici a imaginilor. Sub acest ultim aspect pe lângă nașterea artei totalitare, politica imaginilor a îndepărtat generația de mari artiști apărută până la 1917 și a marcat negativ creativitatea artei ruse, influențând, spre aceeași notă propagandistică, evoluția din țările ce au ajuns a fi captive comunismului după al doilea război mondial.

**Cuvinte cheie:** *Revoluția bolșevică, avangarda rusă, creația și gestiunea unei culturi proletare, Lunaciarski, Intelighentia, Realismul socialist, Idanov.*

### Dalla rivoluzione all'avvento di Stalin

Con la rivoluzione d'ottobre, nel 1917, i bolscevichi conquistarono il potere, e a partire da tale data, secondo Vittorio Strada, ebbe inizio un nuovo ciclo storico per la Russia, che lo stesso Strada individua in realtà «già nel 1903, col secondo congresso

---

\* *Consuelo Emily Malara s-a născut la Melito di Porto Salvo (Reggio Calabria) la 27 martie 1992. După obținerea bacalaureatului în 2011, s-a înscris la Facultatea de Litere și Filosofie a Universității din Messina, obținând licența în Litere în iulie 2015 cu o teză privind Istoria Europei Orientale: „Creativitate și control ideologic: considerații asupra figurii artistului din 1917 până astăzi”. În momentul de față este înscrisă la master în istorie la Sosya Bilimler Enstitüsü, Tahari Bolümü, a Universității din Hacettepe, Ankara, unde frecventează și cursurile de limbă turcă. e.carlmichael4@hotmail.it*

Fiind invitat ca Visiting Professor la Universitatea din Messina, în intervalul septembrie – decembrie 2014, la propunerea profesorului Pasquale Fornaro conducătorul tezei de licență a studentei Consuelo Emily Malara, am participat la numeroase dezbateri ocazionate de ultima fază a elaborării lucrării. Prin discuțiile prilejuite de prezentarea informațiilor pe care le-am putut oferi din cunoașterea personală a „transferului experienței sovietice” spre artiștii din România supusă îndochinării, am putut constata nivelul la care a ajuns cercetarea candidatei, iar finalizarea tezei mi-a oferit prilejul de a o invita să fie parte din grupul colaboratorilor acestui număr al revistei noastre, cu primele două capitole ale lucrării, necesare pentru a cunoaște evoluția practicilor impunerii modelului sovietic în țările comunizate după al doilea război mondial (Gheorghe Măndrescu)

del Partito socialdemocratico russo che vide la nascita del bolscevismo, se non prima ancora con la formazione del marxismo di Marx e di Engels»<sup>1</sup>. La vittoria dei bolscevichi, e la loro presa del potere a seguito della rivoluzione, portò alla nascita della Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa, di cui Mosca divenne la nuova capitale. Mentre la rivoluzione si diffondeva, il nuovo governo *sovietico* (inteso come espressione del Congresso dei Soviet e non come governo dell'Unione Sovietica, che ancora non esisteva) muoveva i suoi primi passi ed emetteva i suoi primi atti formali. In quegli stessi anni gli artisti russi, spesso emarginati dalla società, si trovarono al centro dell'attenzione, poiché i bolscevichi, per poter esprimere le loro idee in ambito artistico e architettonico, cercarono un'arte che fosse radicale e progressista quanto la loro politica; gli artisti risposero a questa chiamata con un uragano di energie creative. Secondo Isaiah Berlin, caratteristica peculiare di quegli anni fu la preoccupazione per le questioni sociali e morali, sia da parte degli esponenti del nuovo governo sia nel campo artistico:

questa preoccupazione plasmò la grande rivoluzione e, dopo il suo trionfo, portò a una lunga e dura battaglia tra i ribelli, essenzialmente artisti, che volevano la rivoluzione per realizzare i propri atteggiamenti (e le proprie pose) violentemente "antiborghesi" da una parte, e dall'altra gli uomini d'azione essenzialmente politici, che desideravano piegare tutta l'attività artistica e intellettuale ai fini sociali e economici della rivoluzione<sup>2</sup>.

Gli artisti risposero alla chiamata di Lenin in modo repentino e caloroso, poiché vedevano in lui e nell'avvenimento stesso della Rivoluzione la possibilità di creare una nuova società giusta, in cui l'uomo avesse maggiore dignità, e la possibilità concreta che finalmente la Russia potesse avviare un progetto di industrializzazione e di sviluppo tecnologico tali da portare a un miglioramento sociale e politico, dopo gli anni di chiusura e arretratezza dettati dallo zarismo.

Fondamentale per lo sviluppo dell'arte e del pensiero dell'*intelligencija* russa fu non solo la conoscenza formale e teorica di quello che succedeva nel resto d'Europa in ambito culturale, ma soprattutto la grande mobilità degli artisti; questi ultimi mossero i primi passi dal loro sostrato culturale e artistico, ovvero il mondo spirituale russo in cui tanta parte avevano le icone, e, spingendosi attraverso la visione delle opere degli impressionisti francesi e di quelle degli espressionisti, nonché attraverso la conoscenza delle Avanguardie, del Futurismo e del Cubismo, fino alle prime opere astratte, diedero vita all'Avanguardia russa. Questa è caratterizzata da sentimenti di antipassatismo, antiaccademismo, antitradizionalismo, antiborghesismo e antinaturalismo, e dal rifiuto del modello classico di armonia; idee acquisite dai movimenti avanguardisti, attraverso la conoscenza del manifesto, pubblicazione quasi sempre edita su un giornale o una rivista, in cui venivano specificati i caratteri più importanti della corrente d'avanguardia. Più precisamente, con l'espressione Avanguardia russa

---

<sup>1</sup> V. Strada, *La questione russa*, Marsilio Editore, Venezia 1991, p. 12.

<sup>2</sup> I. Berlin, *Le arti in Russia sotto Stalin*, a cura di Henry Hardy, trad. it. Archinto, Milano 2001, pp. 32-33.

ci si riferisce, complessivamente, all'insieme dei movimenti artistici che, al seguito di un'immediata adesione al gruppo futurista, si riconobbero nella rivoluzione russo-bolscevica dell'ottobre 1917 e tentarono di progettarne l'identità culturale prima che gli apparati di Stato se ne assumessero il compito in modo esclusivo e autoritario<sup>3</sup>.

Al movimento dell'Avanguardia russa parteciparono molti artisti: tra le personalità più famose vi furono Vasilij Vasil'evič Kandinskij (Fig. 1), Michail Fëdorovič Larionov (Fig. 2), Kazimir Severinovič Malevič (Fig. 3), Vladimir Evgrafovič Tatlin (Fig. 4), ma è opportuno ricordare come l'Avanguardia russa sia caratterizzata da una pluralità di artisti e stili, che nei primi del Novecento hanno conosciuto le idee cubiste, espressioniste, e futuriste, mentre la conoscenza dell'arte astratta fu portata dallo stesso Kandinskij nel 1914, al ritorno dal suo viaggio in Germania, dove egli stesso fu tra i fondatori del gruppo "Der Blaue Reiter" nel 1911. Nello stesso anno Kandinskij pubblica il saggio *Lo spirituale nell'arte*, divenuto il primo manifesto dell'astrattismo<sup>4</sup>.

Non dobbiamo dimenticare che molti dei pittori più importanti furono teorizzatori di movimenti pittorici, come ad esempio Larionov, che nel 1913 pubblicò il manifesto del Raggismo, movimento che mirava alla rappresentazione delle forme spaziali che possono derivare dall'intersecazione dei raggi di colore attraverso la diffrazione della luce; la corrente si sviluppò fino al 1916. Le opere più rappresentative di questo movimento sono di Natal'ja Gončarova (Fig. 5) e dello stesso Larionov, il quale non fu certo l'unico teorizzatore di un nuovo movimento pittorico; infatti, Malevič «dopo aver assorbito e superato le avanguardie occidentali giunse alla formulazione del suprematismo»<sup>5</sup>, movimento artistico prima teorizzato sul manifesto del 1915, in collaborazione con Vladimir Majakovskij, poi in un suo saggio nel 1920:

attraverso la definizione delle forme geometriche essenziali e dei colori primari (passando dal nero al colorato al bianco) la sua arte va nella direzione di annullare l'oggetto trasfigurando l'artista nello "zero delle forme" e, più avanti, "al di là dello zero". Per M. la nuova arte diventa arte pura e assume uno statuto nuovo che ha una specificità prevalentemente formale<sup>6</sup>.

Negli stessi anni Vladimir Evgrafovič Tatlin, pittore e scultore, sviluppa le idee del Costruttivismo, movimento nato nel 1913, precedente di pochi anni la Rivoluzione bolscevica e attivo fino al 1934; questo movimento si propone di realizzare opere attraverso l'incontro tra arte e tecnica, e nel binomio tra arte e produzione. A lui, nel 1919, viene affidato il progetto per il monumento alla Terza Internazionale, mai realizzato ma che si sarebbe rifatto pienamente a questi concetti. Il Costruttivismo esprime un'arte

<sup>3</sup> P. Montani, voce online dell'Enciclopedia del cinema sull'*Avanguardia sovietica*, Treccani, 2003.

<sup>4</sup> Cfr. E. Petrova, *Arte astratta e figurativa nell'avanguardia russa tra il 1910 e gli anni venti*, in *Kandinskij, Chagall, Malevich e lo spiritualismo russo*, a cura di G. Cortenova e E. Petrova, Electa, Milano 1999, p. 30.

<sup>5</sup> Enciclopedia Treccani, voce online su Kazimir Severinovič Malevič.

<sup>6</sup> M. Galimberti, voce online dell'Enciclopedia del cinema su Kazimir Severinovič Malevič, Treccani, 2003.

totalmente funzionale, costruttiva, con grande attenzione verso i materiali e le tecniche industriali; la corrente costruttivista, inoltre, può essere riconducibile al Produttivismo, movimento che poneva come suo principio fondamentale la costruzione di una società nuova e egualitaria, concetti basilari per la creazione di uno stato socialista. Idee fondanti da cui poi avrebbe preso avvio l'arte di regime, intesa come arte di propaganda delle stesse idee del partito, che intendeva costruire una società secondo questi ideali, da veicolare al popolo attraverso il mezzo artistico. Nel 1920 viene pubblicato il manifesto del gruppo produttivista scritto da Aleksandr Michailovič Rodčenko (Fig. 6):

compito del gruppo produttivista – vi troviamo scritto – è l'espressione comunista del lavoro costruttivo materialista. Il gruppo si occupa della soluzione di tale problema basandosi su ipotesi scientifiche e sottolineando la necessità di sintetizzare l'aspetto ideologico e formale in modo da indirizzare il lavoro sperimentale sulla via dell'attività pratica [...] 1. Unico concetto fondamentale è il comunismo scientifico, fondato sulla teoria del materialismo storico. 2 La conoscenza dei processi sperimentali dei Soviet induce il gruppo a trasferire le sue attività di ricerca dall'astratto al reale<sup>7</sup>.

Inoltre, il movimento inseriva tra i punti fondamentali la lotta contro le altre forme artistiche che differivano dalla corrente:

a) il gruppo è in favore di una lotta a oltranza contro l'arte in generale; b) il gruppo deve dimostrare che non c'è transizione evolucionistica dalla passata cultura artistica alle forme comuniste di edificazione costruttiva<sup>8</sup>.

Mentre gli artisti proclamavano il "no" alla bellezza, al mistero dell'arte, il "no" all'idea di creatività come bene commerciale, Rodčenko allontanava sempre più la sua arte e il suo linguaggio artistico dalla rappresentazione: i costruttivisti non volevano essere creativi, ma ingegneri; costoro non si sarebbero occupati solo della costruzione di monumenti, ma volevano essere veri costruttori di una nuova società. Oltre ai pittori e agli scultori che rappresentarono visivamente questi fermenti, un contributo fondamentale per l'evoluzione dell'arte e della cultura di questo periodo fu dato da scrittori come Vladimir Majakovskij, attivo anche in campo artistico poiché fu uno dei primi creatori del manifesto di propaganda statale, insieme proprio a Rodčenko. Majakovskij fu

il maggior poeta futurista e uno dei maggiori del Novecento russo [...] Allo scoppio della rivoluzione si impegna in prima linea per «consegnare tutta la letteratura a tutto il popolo»: la creazione di un'arte nuova, autenticamente liberata dalle convenzioni borghesi e disponibile alla nuova società proletaria, è al centro della sua ricerca, tanto teorica e creativa quanto organizzativa<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Il programma del gruppo produttivista, redatto da Aleksandr Rodčenko e Varvara Stepanova, è riprodotto in M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 2014<sup>45</sup>, p. 406.

<sup>8</sup> Ivi, p. 407.

<sup>9</sup> R. Luperini, P. Cataldi L. Marchigiani, V. Tinacci, *La scrittura e l'interpretazione. Dal Naturalismo al Postmoderno*, G.B. Palumbo Editore, Palermo 2005, p. 873.

Inoltre, egli militò attivamente nel Partito bolscevico; nel 1923 diede vita al LEF (*Levyj Front Iskusstv*, Fronte di sinistra delle arti), sciolto nel 1930, che ruotò attorno all'attività dell'omonima rivista, sul cui primo numero lo stesso Majakovskij pubblicò il manifesto *Per che cosa si batte il LEF?*. Attorno al movimento non si raccoglievano solo pittori, poeti, scrittori futuristi, ma anche personalità appartenenti a diverse correnti col comune obiettivo di sostenere la costruzione dello stato socialista:

oltre a svolgere un lavoro organizzativo, abbiamo dato le prime opere dell'arte di ottobre [...] Abbiamo applicato i nostri metodi di lavoro all'attività artistico-propagandistica, richiesta dalla rivoluzione (i manifesti della Rosta, i feuillets ecc.). Allo scopo di propagandare le nostre idee abbiamo organizzato un giornale "Iskusstvo kommuny", e discussioni e letture di versi nelle fabbriche e nelle officine. Le nostre idee hanno conquistato il pubblico operaio<sup>10</sup>.

L'importanza di esprimere gli ideali rivoluzionari attraverso le arti non solo venne colta dagli artisti, ma fu anche un tema su cui già dalla Rivoluzione si era iniziato a discutere, chiedendosi come queste idee potessero arrivare alle masse poco istruite, creando allo stesso tempo centri di alfabetizzazione non solo nelle grandi città; la volontà di gestire la cultura, infatti, è sempre stata presente nelle intenzioni dei capi di partito: già nel 1917, i dirigenti bolscevichi si erano occupati della questione della cultura proletaria, partendo dalla nazionalizzazione dei mezzi di diffusione della cultura, e appoggiando sempre più i programmi di propaganda attraverso i monumenti, il cinema, le arti figurative, incentivando gli avanguardisti, che si fecero promotori delle nuove idee e di un nuovo corso politico che avrebbe dovuto portare la Russia a creare la società comunista.

Il partito inizialmente non impose una propria linea estetica, unica rappresentante degli ideali comunisti, in quanto in un progetto di incanalamento e controllo delle arti era relativamente semplice applicare la censura, più difficoltoso risultava invece indirizzare gli artisti su canoni prefissati:

il partito enuncia l'intenzione di dirigere l'arte e la cultura. Ciò comportava due tipi di intervento: chi dirigeva indicava, da un lato, cosa non si poteva, e dall'altro cosa si doveva scrivere, dipingere, scolpire ecc [...] più difficile era dirigere la parte "positiva" del progetto: mancava ancora l'esperienza nel costringere gli artisti a fare ciò che il partito esige<sup>11</sup>.

Tra i primi teorici all'interno del partito bolscevico troviamo Anatolij Vasil'evič Lunačarskij. Legato agli ambienti dell'Avanguardia anche per motivi di amicizia con gli stessi artisti, il suo apporto fu fondamentale ai fini dello sviluppo della cosiddetta "cultura proletaria". Egli sosteneva la necessità di fare dell'arte uno strumento di educazione del proletariato e per la costruzione del mondo nuovo, propugnando un uso consapevole della

<sup>10</sup> M. De Micheli, *op. cit.*, p. 413.

<sup>11</sup> M. Geller, A. Nekrič, *Storia dell'URSS dal 1917 a oggi*, Rizzoli, Milano 1984, p. 214.

materia artistica con simboli comprensibili alle masse poco istruite. Altro teorico della “cultura proletaria” fu Bogdanov (pseudonimo di Aleksandr Aleksandrovič Malinovskij), intellettuale, filosofo, scrittore, politico e sostenitore del *Proletkul't* (Organizzazione Culturale-educativa Proletaria). Fondato nel 1917, questo era un organismo che doveva servire a fornire le basi per un’arte proletaria, ovvero un’arte creata da artisti proletari per fruitori proletari, sovvenzionata dallo Stato ma indipendente dal controllo del Partito. A tal proposito si evince che il Partito voleva o, meglio,

doveva comunque affermare il suo inalienabile diritto a essere l’unico dirigente in campo culturale. C’era un concorrente, il Proletkul’t. Ancor prima della rivoluzione, era stata fondata la teoria di una cultura proletaria autonoma, soprattutto ad opera di A. Bogdanov. Il principio organizzativo della borghesia era l’individualismo. E anche la cultura borghese aveva un carattere individualistico. Il principio organizzativo del proletariato era invece il collettivismo. E proprio da questa angolatura il proletariato doveva riesaminare tutta la vecchia cultura, rivalutarla e impossessarsene. Poi, pensava Bogdanov, il proletariato avrebbe ricostruito interamente la vecchia scienza e avrebbe creato una nuova “scienza organizzativa universale”, che gli avrebbe permesso di “organizzare tutta l’esistenza dell’umanità in modo armonioso e integrale”. [...] Lenin dichiarò guerra al Proletkul’t [...] per Lenin il proletariato aveva un’unica organizzazione, il partito, che dirigeva “non solo la politica ma anche l’economia e la cultura”<sup>12</sup>.

Il partito incanalò quindi l’afflato creativo dei numerosi artisti nell’opera di costruzione dello Stato, attuando un controllo sulla produzione artistica che, nel caso ad esempio degli scrittori, portò alla pubblicazione di diverse riviste, prima dedicate esclusivamente agli autori proletari, in seguito anche agli altri come ad esempio Majakovskij; questi venivano annoverati fra i cosiddetti “compagni di strada”, personalità non proletarie ma neppure considerate, fino a quel momento, nemiche. Il gioco si strinse, colpendo i non allineati con tutti i mezzi possibili, ivi comprese le risoluzioni del Comitato Centrale, e le voci di dissenso andarono man mano sparendo. Intanto Lenin, nel 1921, inaugurò la NEP (Nuova Politica Economica), lasciandosi dietro la fase del Comunismo di guerra; nel 1922 venne colpito da paralisi, e i suoi ultimi anni furono seguiti da un peggioramento del suo stato fisico, fino alla morte nel '24. Nello stesso anno, Segretario Generale del Partito Comunista dell’URSS era Josif Vissarionovič Stalin, che iniziò ben presto ad avere sempre più potere all’interno del Partito:

nel 1925 la posizione di Stalin come Primo Capo del partito era fuori di dubbio. In questa fase il partito presta maggiore attenzione alla cultura e proclama la sua “linea generale” in riferimento ad essa. Il comitato moscovita del partito dedicò una riunione alle sorti dell’*intelligencija*. Fu l’ultimo incontro in cui gli esponenti del mondo intellettuale poterono esporre pubblicamente il loro punto di vista e ascoltare direttamente

---

<sup>12</sup> Ivi, pp. 214-215.

l'opinione del partito [...] La discussione verteva sul destino degli intellettuali, in altri termini sulla libertà di pensiero [...] Esisteva un obiettivo, che era di conquistare l'*intelligencija*, ossia "convincere o costringere" l'*intelligencija* a lavorare con il proletariato [...] "Poiché il potere sovietico, immerso in un accerchiamento ostile di dimensioni colossali, si batte per i suoi ideali e può trasformare la Russia dissestata in un'unità possente solo grazie alla vittoria di questi ideali", all'intellettuale senza partito "non resta che riconoscere che la sua sorte è sottomettersi"<sup>13</sup>.

Contestualmente a quest'ultimo, significativo incontro, il Comitato Centrale, il 16 giugno del 1925, approvò la risoluzione "Sulla politica di partito nel campo della letteratura artistica", definita quasi "liberale"<sup>14</sup> in quanto nel suo testo, al punto tredicesimo, si prevedeva che il partito non potesse «affatto legarsi con l'adesione ad una qualsiasi tendenza *nel campo della forma letteraria*»<sup>15</sup>, mentre nel punto successivo si stabiliva che il partito dovesse quindi «pronunciarsi a favore della libera competizione dei vari gruppi e delle varie correnti in questo campo»<sup>16</sup>. Tuttavia, questa "liberalità", come si può comprendere dal testo integrale della risoluzione del 1925 e da quanto venne poi stabilito nella delibera del 1932 del Comitato Centrale, di cui più avanti, non rispecchiava perfettamente lo stato di fatto, poiché nella risoluzione si

rifletteva una situazione reale di controllo assoluto della letteratura e della cultura da parte del partito comunista [...] Insomma, nessuna concessione strategica, ma soltanto qualche temporeggiamento tattico al fine di una piena «conquista delle posizioni» anche nel «campo della letteratura» da parte degli scrittori proletari e del marxismo sotto la guida, naturalmente, del partito comunista<sup>17</sup>.

Strumento della summenzionata conquista fu la RAPP (*Rossijskaja Associacija Proletarskich Pisatelej*, Associazione russa degli scrittori proletari), che ebbe come suo corrispettivo, nel campo delle arti figurative, l'ACHRR (*Associacija Chudožnikov Revoljucionnoj Rossii*, Associazione degli artisti rivoluzionari russi).

L'arte stava per diventare uno strumento del potere, un veicolo di pura propaganda al servizio del partito-stato, e così, «per tutti gli anni '20 lo Stato a partito unico affermò la propria legittimazione mediante il controllo dell'arte, assimilandola fino a renderla parte integrante della propria struttura ideologica»<sup>18</sup>.

<sup>13</sup> Ivi, pp. 220-221.

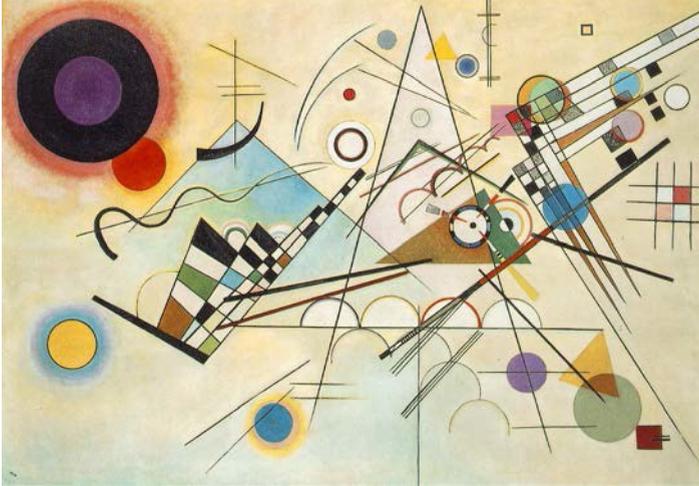
<sup>14</sup> Cfr. I. Golomstock, *Arte totalitaria nell'URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini, nella Cina di Mao*, Leonardo Editore, Milano 1990, p. 89.

<sup>15</sup> Il testo della Risoluzione del 1925 del Comitato Centrale del Partito Comunista Russo, "Sulla politica del partito nel campo letterario", è riprodotto in G. Pacini, *Il realismo socialista*, Giulio Savelli Editore, Roma 1975, p. 51.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> V. Strada, *Simbolo e storia. Aspetti e problemi del Novecento russo*, Marsilio Editore, Venezia 1988, p. 210.

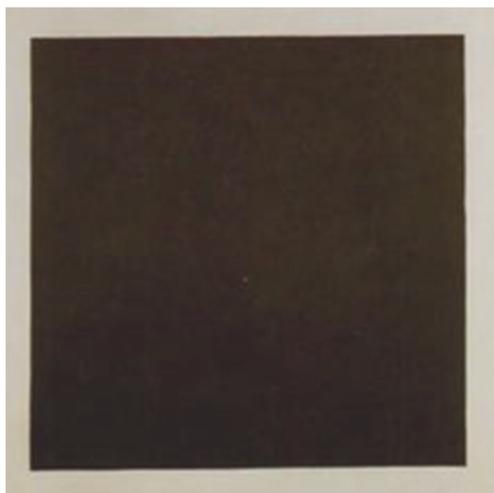
<sup>18</sup> S. Burini, *Vedere le Russie...*, cit., in G. Barbieri, S. Burini, *op. cit.*, p. 50.



**Fig. 1.** Vasilij Vasil'evič Kandinskij, *Composizione VIII*, 1923, olio su tela, Museo Guggenheim, New York.



**Fig. 2.** Michail Fëdorovič Larionov, *Raggismo rosso*, 1913, guazzo su cartone, collezione privata.



**Fig. 3.** Kazimir Severinovič Malevič, *Quadrato nero su fondo bianco*, 1915, olio su tela, Galleria Tret'jakov, Mosca.



**Fig. 4.** Vladimir Evgrafovič Tatlin, *Progetto per il Monumento alla Terza Internazionale*, 1920, Galleria Tret'jakov, Mosca.



Fig. 5. Natal'ja Gončarova, *Gatti (percezioni in rosa, nero, giallo)*, 1913, olio su tela, Museum of Modern Art, New York.



Fig. 6. Aleksandr Michailovič Rodčenko, *Manifesto Libri*, 1920.

## Stalin e l'arte totalitaria

Gli anni che videro l'ascesa di Stalin coincisero dunque con il riuscito tentativo, da parte del Partito, di ricondurre sotto il proprio controllo le istanze creative degli artisti.

In Russia [...] – ha scritto uno dei più autorevoli studiosi dell'arte totalitaria, Igor Golomstock, costretto a lasciare l'URSS all'inizio degli anni '70 – l'ultima grande esposizione di opere dell'avanguardia ebbe luogo nel 1923 [...] La morte dell'avanguardia fu altrettanto naturale di quella di un pesce privato dell'acqua; lo stato condannò quella corrente rivoluzionaria soffocandola nell'aria pesante della nuova epoca; non ebbe bisogno di bandirla: fu sufficiente costringerla ad autofinanziarsi<sup>19</sup>.

La fase centrale degli anni '20, fino alla caduta di Trockij (espulso dal partito il 15 novembre del 1927 con una decisione che portò al consolidamento del potere di Stalin), fu comunque caratterizzata da grande vivacità intellettuale e dall'aspra diatriba fra gli artisti innovatori e coloro che invece, in maniera più conservatrice, si tennero fedeli alla rappresentazione realistica, in linea con i desideri del partito; questi ultimi, definiti da Majakovskij "i più insigni" nel primo numero di *LEF*, «erano i realisti che il regime sovietico aveva già deciso di sostenere»<sup>20</sup>.

Fra i numerosi gruppi in cui si riunirono gli artisti di ciascuna fazione spiccò l'AChRR, fondata nel 1922 da artisti realisti – tra cui alcuni provenienti dall'associazione dei *peredvižniki*<sup>21</sup> – e che rapidamente assunse un ruolo privilegiato in qualità di vero e proprio strumento nelle mani del Partito per indicare la direzione che avrebbe dovuto prendere l'arte da quel momento in poi.

During this time of ferment, the Party generally acted as an arbiter among the various groups and made little effort to establish an official aesthetic theory and control over the arts [...] However, further mobilization of the social forces was soon considered necessary to carry out the goals of the new state. Finding the art of the leftists "unintelligible", at a time when the masses had to be reached, the Party soon abandoned formalism for the more traditional and visually communicative art of realism. [...] By 1924, Anatoly Lunacharsky, head of *Narkompros* (the Commissariat of Enlightenment), who had earlier favored the work of the modernists, under mounting pressure switched his support to the right wing. [...] By 1925, the leftists were fighting for survival<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> I. Golomstock, *op. cit.*, pp. 55-56.

<sup>20</sup> Ivi, p. 50.

<sup>21</sup> Col termine "peredvižniki" (Itineranti) si indica un gruppo di artisti russi nato nel 1870, i cui membri rinnegarono la pittura d'accademia in quanto cercavano un'arte più vicina alla realtà che essi vedevano nel corso dei loro viaggi. Finiti in disparte con la rivoluzione del 1905, essi tornarono in auge nel 1922, e il loro presidente, Pavel Radimov, divenne poi presidente dell'AChRR.

<sup>22</sup> P. Sjeklocha, I. Mead, *Unofficial art in the Soviet Union*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1967, pp. 39-40.

La caduta in disgrazia delle posizioni avanguardiste vide come episodio assolutamente pregnante una mostra del 1924, dal significativo titolo *Rivoluzione, vita e lavoro*, in cui opere delle due correnti vennero strategicamente esposte le une di fianco alle altre; nelle discussioni che ne seguirono, il gradimento del pubblico e delle autorità favorì la corrente realista<sup>23</sup>.

Stante la necessità dello Stato di poter usufruire di un'arte comprensibile alle masse al fine di poterle meglio raggiungere, dalla seconda metà degli anni '20 in poi la produzione artistica fu strettamente sotto il controllo del Partito stesso, e anche se è opportuno far notare come all'ACHRR si opponessero altri gruppi, tra cui l'OST (*Obščestvo Stankovistov*, Società dei pittori da cavalletto), che vide fra i suoi membri fondatori anche Aleksandr Dejneka, «in Unione Sovietica, l'esistenza di tutti questi gruppi fu condizionata, di nome e di fatto, all'accettazione delle direttive ufficiali relative alla costruzione di un ampio panorama di eroica realtà, che si riflettesse anche nelle forme figurative»<sup>24</sup>.

Nasce così quello stile definito "realismo eroico", in cui gli artisti

usarono elementi figurativi reali per costruire il mondo ideale della loro pittura, un mondo purgato da ogni elemento d'atmosfera decadente (borghese), e permeato invece da un unico e potente sentimento: di zelo severo (nelle scene raffiguranti il lavoro), di radiosa esultanza (in scene di sport o maternità), di eroica resistenza (in scene di lotta), un mondo dove la natura compariva solo nella forma di sito costruito o teatro di un combattimento<sup>25</sup>.

Tutte le principali associazioni artistiche del periodo, pur con differenze stilistiche, o legate alla personale interpretazione della concezione di realismo, si rifecero a questo nuovo orientamento. Nel tentativo di imbrigliare anche queste ultime divergenze creative sotto il controllo della macchina statale, vennero create delle cooperative di artisti, tra cui nel 1929 il *Vsekočudožnik* (termine "sincopato" che sta a indicare l'Unione panrusa delle cooperative dei lavoratori delle arti figurative), fino a quando, nel 1932, il Comitato centrale non pose fine all'esistenza delle associazioni stesse, con la delibera del 23 aprile "Sulla ristrutturazione delle organizzazioni letterarie e artistiche", direttamente rivolta alle associazioni letterarie ma che, nel terzo paragrafo, prevedeva analoghi provvedimenti anche per le altre forme d'arte. Vittorio Strada, a tal proposito, spiega come

il primo paragrafo, dopo aver constatato «la grande crescita sia quantitativa che qualitativa della letteratura e dell'arte» sovietiche «sulla base dei notevoli successi dell'edificazione socialista», implicitamente si allaccia alla Risoluzione del 1925, là dove afferma che «alcuni anni fa [...] mentre i quadri della letteratura proletaria

---

<sup>23</sup> Cfr. Ivi, p. 40.

<sup>24</sup> I. Golomstock, *op. cit.*, p. 63.

<sup>25</sup> Ivi p. 64.

erano ancora deboli, il partito in ogni modo aiutò la creazione e il consolidamento di particolari organizzazioni proletarie nel campo della letteratura e dell'arte allo scopo di rafforzare le posizioni degli scrittori e degli artisti proletari»<sup>26</sup>.

La parte finale della risoluzione, tuttavia, in apparente contrasto con quanto affermato in precedenza, decretava l'abolizione di dette organizzazioni, in campo letterario, stabilendo di «unificare tutti gli scrittori [...] in una sola unione degli scrittori sovietici con una frazione comunista al suo interno»<sup>27</sup> poiché

«gli ambiti delle associazioni letterarie esistenti (VOAPP, RAPP, RAMP ecc.) diventano ormai stretti. [...] «Questa circostanza crea il pericolo che tali organizzazioni da mezzi per mobilitare massimamente gli scrittori e gli artisti sovietici intorno agli obiettivi dell'edificazione socialista si trasformino in mezzo per coltivare un isolamento settario, un distacco dagli obiettivi politici del presente e da notevoli gruppi di scrittori e artisti, simpatizzanti con l'edificazione socialista»<sup>28</sup>.

Per quanto concerne gli scrittori, effettivamente una associazione onnicomprensiva venne prontamente creata dal partito, l'Unione degli scrittori sovietici, mentre per gli artisti un'istituzione corrispondente fu prevista solo a partire dal 1939. Del resto, dal punto di vista delle arti figurative, come dice Silvia Burini, «mentre negli anni '20 si dispiegavano ancora forme artistiche diverse, negli anni '30 non fu più possibile nemmeno pensare a differenze stilistiche nell'arte sovietica (per non parlare di quelle ideologiche)»<sup>29</sup>. Quando, nel 1939, dalla fusione delle varie organizzazioni locali nacque l'Unione degli artisti dell'URSS, il controllo sugli artisti si poté dire compiuto, in quanto essi, oltre ad esser costretti a far parte dell'associazione se desideravano lavorare nel loro campo, vedevano inoltre controllate le proprie opere dai cosiddetti "commissari dell'arte", al fine di garantire che rispettassero le norme indicate dal partito. In una situazione di mercato che prevedeva, poi, il monopolio dello Stato sul materiale sia litografico che pittorico, colui che avesse voluto fare l'artista senza essere iscritto all'associazione, avendo come unico mezzo di sostentamento la propria arte, sarebbe stato considerato un parassita e, di conseguenza, incriminato.

A circa un mese di distanza dalla sopracitata delibera, il 25 maggio del 1932 troviamo la prima attestazione dell'espressione "realismo socialista", ed è possibile affermare che «la nascita ufficiale del realismo socialista è sancita dalla risoluzione del 23 aprile 1932»<sup>30</sup>, che annoverò tra le sue conseguenze, l'anno successivo, la chiusura delle numerose pubblicazioni a tema artistico, sostituite da un'unica rivista, *Iskusstvo*

<sup>26</sup> V. Strada, *Simbolo e storia...*, cit., p. 211.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> S. Burini, *Vedere le Russie...*, cit., in G. Barbieri, S. Burini, *op. cit.*, p. 50.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 51.

(Arte). La denominazione “realismo socialista” diventò in seguito ufficiale in occasione del primo congresso degli scrittori, svoltosi dal 17 agosto all’1 settembre del 1934, in cui Andrej Aleksandrovič Ždanov (segretario del partito a Leningrado e tra i più stretti collaboratori di Stalin, oltre che ideologo del “realismo socialista”) affermò che «sotto la guida del partito, sotto la direzione sensibile e indefessa del Comitato centrale, con l’instancabile sostegno ed aiuto del compagno Stalin, l’intera massa dei letterati sovietici si è stretta intorno al potere sovietico e al partito»<sup>31</sup>, i cui dirigenti si proponevano non solo di indurre la popolazione a credere fedelmente e a considerare come verità storica, e unica attendibile, la verità del partito stesso, ma anche di eliminare quella parte degli artisti che ancora erano legati con un filo sottilissimo alla borghesia e al mondo capitalistico.

È importante segnalare come Stalin, nei suoi discorsi pubblici, non abbia mai accennato al problema della cultura, e soprattutto come non abbia espresso lui al popolo il concetto di arte realista e quali caratteristiche avrebbe dovuto avere. Secondo Golomstock, quei principi furono elaborati in un qualche vertice dell’apparato del partito sovietico, per essere quindi illustrati, in incontri chiusi, a gruppi scelti di intellettuali, e solo in seguito, e a piccole dosi, furono resi pubblici dalla stampa. La stessa definizione di “realismo socialista” comparve per la prima volta sulle pagine della “Literaturnaia Gazeta” del 25 maggio 1932: i suoi principi vennero posti come base dell’arte sovietica in un incontro segreto che ebbe luogo il 26 ottobre 1932 in casa di Gor’kij tra Stalin e gli scrittori del Soviet<sup>32</sup>.

Fu proprio Ždanov, nel già citato primo congresso degli scrittori, partendo da indicazioni fornite dallo stesso Stalin, a dettare la linea che gli artisti avrebbero dovuto seguire, ma anche quale ruolo avrebbero dovuto rivestire, da quel momento in poi, in particolar modo gli scrittori, ma estensivamente tutti gli artisti sovietici:

il compagno Stalin ha definito i nostri scrittori ingegneri dell’animo umano. Cosa vuol dire? che obblighi implica? Prima di tutto vuol dire che dovete conoscere la vita per poterla rappresentare fedelmente nella produzione artistica, per rappresentarla non accademicamente, come una cosa morta, non semplicemente come un “fatto oggettivo”, ma interpretando la realizzazione nel suo sviluppo rivoluzionario. La fedeltà e la concretezza storica della rappresentazione artistica devono conciliarsi nel contempo col compito di plasmare ideologicamente e istruire il popolo a operare nello spirito del socialismo. Questo metodo è ciò che noi chiamiamo realismo socialista nella letteratura artistica e nella critica letteraria<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Estratto del discorso pronunciato da Ždanov al primo congresso degli scrittori sovietici, il 17 agosto 1934, in G. Pacini, *op. cit.*, p. 70.

<sup>32</sup> I. Golomstock, *op. cit.*, p. 104.

<sup>33</sup> Estratto del discorso pronunciato da Ždanov al primo congresso degli scrittori sovietici, il 17 agosto 1934. Ivi, p.105.

All'artista, ormai, non è più consentito esprimere liberamente il proprio pensiero, la propria verità, e diventa mero decoratore e illustratore di una realtà creata da Stalin e dal *Politbjuro*. Il contenuto delle opere deve essere ideologicamente affine alle direttive del partito, mentre la forma artistica non viene definita; infatti, ciò che interessa è che il pensiero che sta dietro l'opera sia perfettamente comprensibile alle masse, e per fare ciò il linguaggio artistico deve essere quello classico, consistente nella ripresa di stilemi ottocenteschi o comunque legati il più possibile alla tradizione figurativa, e quindi a tutti comprensibile. Relativamente al contenuto, invece, Gianlorenzo Pacini stila una lista di «esigenze accampate dalla teoria nei confronti dell'artista realista socialista»<sup>34</sup>, perciò colui che intende continuare o intraprendere la carriera artistica deve: attenersi alla fedele raffigurazione della realtà, senza però dimenticare i valori socialisti; seguire le direttive del partito, ed educare le masse. L'artista nelle sue opere deve rappresentare la realtà e nello stesso tempo creare dei modelli che possano essere seguiti dal resto della popolazione, modelli che nell'immaginario del proletario e del contadino diventano eroi positivi sostituendosi ai vecchi miti russi; deve dunque far sì che dall'opera d'arte traspaia la sua convinta adesione al partito, così che il fruitore possa sentirsi il più possibile partecipe del sentimento rivoluzionario, e parte dei medesimi valori. Con questi espedienti si voleva sconfiggere l'indifferenza presente in molti di coloro che avevano assistito alla rivoluzione in maniera passiva, come i contadini o il proletariato stesso, non abbastanza istruito per sentirsi parte di quelle idee.

Se è vero che il "realismo socialista" presenta determinate caratteristiche per tutta la sua durata, è anche innegabile come, nel corso degli anni, vi siano state differenziazioni stilistiche nei soggetti e nei generi praticati, e infatti

si passa – precisa la Burini – da un realismo con tocchi di esaltazione romantica a un'immobilità solenne che rimanda alla ieraticità dell'icona, da un realismo che si richiama all'esperienza degli "ambulanti" del secondo Ottocento a un accademismo classico nel periodo staliniano maturo<sup>35</sup>.

Il protagonista principale ed eroe delle raffigurazioni e dei romanzi sovietici era Stalin, il capo della nazione, raffigurato all'interno della tradizione come continuatore e innovatore dello stato russo; è stato detto, a tal proposito, che «il culto della personalità di Stalin incomincia il 21 dicembre 1929, quando il suo cinquantesimo compleanno fu celebrato con toni entusiastici»<sup>36</sup>. Egli, in questo modo, non solo divenne di fronte agli altri dirigenti del partito continuatore dell'operato

---

<sup>34</sup> G. Pacini, *op. cit.*, p. 29.

<sup>35</sup> S. Burini, *Vedere le Russie...*, cit., in G. Barbieri, S. Burini, *op. cit.*, p. 53.

<sup>36</sup> M. McCauley, *Stalin e lo stalinismo*, Società editrice il Mulino, Bologna 2000, p. 32.

di Lenin, ma con lui «il potere totalitario fondato da Lenin entrava nella sua fase di consolidamento e di perfezionamento, omogeneizzando totalmente la società e l'ideologia e potenziando il monopolio del potere»<sup>37</sup>. La divinizzazione della figura di Stalin fu presente durante tutto il periodo in cui fu in carica, attraverso la realizzazione di ritratti ufficiali, e per tutti gli anni '30 e '40 egli fu raffigurato in varie pose, tanto in maniera più intima e toccante quanto come capo al lavoro per la nazione o mentre discute nei congressi (Figg. 7 - 8).

La raffigurazione divinizzata di Stalin rientra sia nell'alveo del filone della ritrattistica ufficiale sia in quello della pittura storica, sovente legata ai temi rivoluzionari, opere in cui i capi della rivoluzione venivano dipinti come creatori di un nuovo mondo. Altri soggetti importanti furono, soprattutto nella prima fase del "socialismo reale", i paesaggi e anche i corpi scultorei e senza tempo di giovani atleti; simboli, questi ultimi, del vigore del regime. Emblematici in tal senso sono i mosaici realizzati da Aleksandr Dejneka per la decorazione della metropolitana di Mosca alla fine degli anni '30 (Fig. 9). Infine, ulteriore tema fondamentale fu quello che aveva come soggetto il popolo sovietico lavoratore (Fig. 10), ed esempio che rasenta il mito è l'"eroe" Aleksej Stachanov, operaio specializzato nell'estrazione del carbone, che riuscì a conseguire obiettivi di produttività elevatissimi, divenendo per questo il lavoratore esemplare per la nazione, e guadagnandosi il ruolo di protagonista in molte opere scultoree.

Ciascun genere artistico – nota ancora la Burini – 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 [...] La propaganda prese di mira la realtà e la promosse non nelle sue forme concrete e quotidiane, ma in una trasfigurazione mitica [...] Così, paradossalmente, le raffigurazioni più gioiose risalgono a metà degli anni '30, ossia subito dopo la collettivizzazione forzata e la carestia del 1932<sup>38</sup>.

Sono quindi questi i massimi esempi di pittura degli anni '30, con carattere felice e gioioso per i nuovi livelli raggiunti nel campo dell'industria e dell'economia attraverso i piani quinquennali, in un'arte che, in quanto totalitaria, si ispirava più a un futuro felice, ideale, che al presente. Per quanto riguarda invece gli altri generi, in pittura ruolo minore ebbero la natura morta e il paesaggio. Il realismo socialista e l'arte di propaganda, tranne qualche variazione nell'importanza attribuita ai vari generi, non ebbero particolari mutamenti.

Un'apertura in ambito artistico e culturale si avrà solo dopo la morte di Stalin, il 5 marzo del 1953, e, più tardi, con la svolta politica di Nikita Chruščëv.

<sup>37</sup> V. Strada, *Simbolo e storia...*, cit., p. 222.

<sup>38</sup> S. Burini, *Vedere le Russie...*, cit., in G. Barbieri, S. Burini, *op. cit.*, p. 57.



**Fig. 7.** Fëdor Savvič Šurpin, *Il mattino della nostra madrepatria*, 1948, olio su tela, Galleria Tret'jakov, Mosca.



**Fig. 8.** Vasilij Prokof'evič Efanov, *Indimenticabile Incontro*, 1936-1937, olio su tela, Galleria Tret'jakov, Mosca.



**Fig. 9.** Aleksandr Aleksandrovič Dejneka, *Mosaico per la stazione della metropolitana di Mosca, stazione Majakovskaja*, 1938.



**Fig. 10.** Matvej Genrichovič Manizer, *Statua del Minatore*, 1938, bronzo, Metropolitana di Mosca, stazione Ploščad' Revoljucii.