

Dove appendi un'allegoria? *Cosa (non) era il realismo socialista*

di Duccio Colombo*

«Cos'è il realismo socialista? Chiedetelo a cinque studiosi e otterrete cinque risposte diverse»¹, scriveva Solomon Volkov non molto tempo fa. Davvero, se ancora una quindicina di anni or sono potevamo dire che del realismo socialista sapevamo, in fondo, molto poco, oggi sarebbe difficile continuare a sostenerlo. Negli ultimi anni è apparso un buon numero di ricerche; poco o nessun accordo, però, è stato raggiunto, a parte la constatazione generale (e non scontata) che il realismo socialista è *esistito*, che si trattava di qualcosa di più di un termine-*omnibus* che permetteva di accettare o respingere la singola opera d'arte a seconda delle circostanze politiche o addirittura dei diversi gusti dei diversi leader². L'argomento è stato affrontato da diversi punti di vista, ed alcuni lavori sono di grande interesse; ma spesso lasciano l'impressione di affrontare argomenti diversi.

Per quanto strano possa sembrare, la questione meno indagata è la nozione stessa di realismo; la maggior parte degli studiosi sembra

* Università degli Studi di Palermo.

¹ S. Volkov, *Stalin i ego premii: Čto i počemu ljubil vožd'*, in "Znamja", 3, 2006. Le traduzioni dal russo, dove non altrimenti specificato, sono nostre.

² Ancora nel 1988, Vittorio Strada sosteneva che la definizione di realismo socialista era «davvero una straordinaria trovata, poiché nella sua genericità accoglieva tutte le definizioni precedenti [...], ma in modo implicito, lasciando nello stesso tempo ai supremi reggitori della politica e dell'ideologia "socialista" il potere di precisare di volta in volta i contenuti di quella formula così elastica» (V. Strada, *Simbolo e storia: Aspetti e problemi del Novecento russo*, Marsilio, Venezia 1988, p. 218); ancora nel 2001, Michel Aucouturier sosteneva che si trattava di «une pure fiction, qui recouvre tout simplement l'association d'une esthétique conservatrice avec un conformisme idéologique plus ou moins strict» (M. Aucouturier, *La Périodisation de la «littérature soviétique» : réflexions et propositions*, in "Revue des études slaves", LXXIII, 4, 2001, p. 598).

accettare, in modo più o meno implicito, la soluzione ingenua che il realismo socialista non era realismo perché mentiva. La richiesta di realismo, però, è stata ripetuta ossessivamente durante tutto il periodo sovietico, fino ad assumere forme «sometimes outright paranoid»³, specie quando veniva rivolta a soggetti per cui era chiaramente inadeguata, quali gli artigiani della cittadina di Palech che decoravano con scenette folkloristiche le scatolette laccate vendute come *souvenir*⁴. È su questa ossessione realista che si basa la battuta di Sergej Dovlatov:

Una volta ero capitato nello studio di un noto scultore. Lungo i muri si stagliavano i suoi lavori incompiuti. Avevo riconosciuto senza difficoltà Jurij Gagarin, Majakovskij, Fidel Castro. Avevo osservato attentamente ed ero rimasto senza parole: erano tutti nudi. Cioè completamente nudi! Con sederi, organi sessuali e muscolatura ben modellati in rilievo.

Dalla paura mi si era gelato il sangue nelle vene.

– Non c'è niente da stupirsi – aveva spiegato lo scultore – noi siamo realisti. Prima modelliamo l'anatomia, poi i vestiti...⁵.

La battuta si basa su uno sproposito; l'effetto di paradosso dipende però essenzialmente dalla specificità del lavoro dello scultore (e dall'ossessione per la verecondia che è un altro tratto caratteristico del sistema culturale sovietico): disegnare l'anatomia per aggiungere i vestiti in un secondo tempo, per i pittori, è una raccomandazione che risale già a Leon Battista Alberti, ed esistono diverse prove del fatto che non furono pochi gli artisti a seguirla effettivamente. Il Museo del castello di Versailles conserva, per esempio, uno schizzo preparatorio di Jacques-Louis David per il suo *Giuramento della pallacorda* in cui i convenuti in quell'occasione solenne presentano, letteralmente, sederi, organi sessuali e muscoli accuratamente tracciati.

Il nome di David non giunge per caso: se, quanto meno in una lettura sovietica, il neoclassicismo è quanto di più lontano dal realismo si possa immaginare, la sua *Distribuzione delle aquile* (FIG. 1) è un modello inequivocabile per il *Trionfo della popolo vittorioso* di Michail Chmel'ko (FIG. 2), premio Stalin di prima categoria per il 1950.

³ E. Dobrenko, *The Making of the State Writer: Social and Aesthetic Origins of Soviet Literary Culture*, Stanford University Press, Stanford 2001, p. 160.

⁴ S. Boym, *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*, Harvard University Press, Cambridge-London 1994, pp. 106-9.

⁵ S. Dovlatov, *La valigia*, trad. it. di L. Salmon, Sellerio, Palermo 1999, p. 34.

FIGURA 1

Jacques-Louis David, *La distribuzione delle aquile*, 1810, Museo nazionale dei castelli di Versailles e del Trianon, Versailles



FIGURA 2

Michail Chmel'ko, *Il trionfo del popolo vittorioso*, 1949, Galleria Statale Tret'jakov, Mosca



I soldati sovietici che depongono le insegne naziste catturate ai piedi del mausoleo di Lenin riproducono con ogni evidenza i soldati francesi che ricevono le loro insegne (coronate dalla stessa aquila...) dalle mani di Napoleone; la composizione del quadro di Chmel'ko è copiata da, più che ispirata a, quella del quadro di David. Per di più, il ritratto di Lenin e Stalin che pende dalla facciata dell'edificio del Museo storico nell'angolo superiore destro occupa esattamente la posizione che, nello studio preparatorio di David (FIG. 3), occupava un'allegoria della

FIGURA 3

Jacques-Louis David, *Studio per La distribuzione delle aquile*, 1808, Museo del Louvre, Parigi



Vittoria (a quanto pare, l'allegoria scomparve dalla versione definitiva su ordine di Napoleone)⁶.

Trovare proprio David a modello di un'opera premio Stalin in uno degli anni di massimo rigore ideologico sembra fornire argomenti di peso alla nota tesi di Andrej Sinjavskij sulla discendenza dal classicismo del realismo socialista («la mezza arte semi-classica di un mezzo realismo non troppo socialista»)⁷. Tesi basata su una lettura della letteratura sovietica – sulla sua tendenza all'allegoria, sulla fede di prammatica nella vittoria finale del comunismo, vicina, secondo Sinjavskij, alla fede cristiana nel giudizio universale – che trova però facili conferme proprio nel campo delle arti figurative. Il realismo socialista era, d'altra parte, un sistema altamente gerarchizzato, in cui la letteratura occupava saldamente una posizione privilegiata sulle altre

⁶ S. Lee, *David*, Phaidon Press, London 1999, p. 268.

⁷ A. Sinjavskij, *Che cos'è il realismo socialista?*, Unione italiana per il progresso della cultura, Roma s.d., p. 54. Letteralmente, l'originale russo non dice “mezzo realismo” ma “per-niente-realismo” (si veda A. Sinjavskij, *Literaturnyj process v Rossii: literaturno-kritičeskie raboty raznyh let*, RGGU, Moskva 2003, p. 173).

arti (che, a loro volta, avevano l'obbligo di veicolare un contenuto esprimibile in forma verbale). Il termine viene elaborato in ambito letterario e trasportato meccanicamente, senza bisogno di ulteriori specificazioni, in tutti i campi dell'attività artistica, «au détriment de leurs langages spécifiques», secondo Baudin e Heller, che sostengono che il periodo ždanoviano «réalisera une intégration sans précédent des différentes pratiques artistiques»⁸. Fatto salvo che le forme concrete che questi vengono ad assumere nelle diverse arti sono degne di uno studio specifico caso per caso, i principi sono i medesimi, e si possono dunque discutere senza particolari difficoltà sulla base del materiale di volta in volta più conveniente. Il presente lavoro può essere inteso, in fondo, come una verifica su materiale figurativo di una lettura del realismo socialista già elaborata da chi scrive sul campo del romanzo, verifica che trova qui diversi elementi a supporto delle tesi di partenza.

Nel campo figurativo, appunto, i riferimenti neoclassici sono estremamente facili da cogliere; la famosa statua di Vera Muchina *L'operaio e la contadina kolkhoziana*, che sormontava il padiglione sovietico all'Esposizione universale di Parigi del 1937 e sarebbe stata poi trasferita all'ingresso dell'Esposizione agricola di Mosca, per diventare uno dei simboli dell'arte sovietica, riprodotta all'infinito (come parte del logo degli studi Mosfilm, la sua immagine apre la maggioranza dei film sovietici) è dichiaratamente ispirata al gruppo greco dei *Tirannicidi* (copie romane del perduto gruppo di Antenore)⁹. L'edificio residenziale costruito nel 1934 da Ivan Žoltovskij sulla via Mochovaja, nei pressi del Cremlino, e definito «il chiodo nella bara del costruttivismo», non è altro che una riproduzione – in scala maggiorata – della Loggia del Capitanio di Palladio¹⁰. Elementi neoclassici sono facilmente evidenziabili nei sette grattaceli che dominano il panorama di Mosca dalla

⁸ A. Baudin, L. Heller, *L'image prend la parole: Image, texte et littérature durant la période ždanovienne*, in W. Berelowitch, L. Gervereau (a cura di), *Russie/URSS: 1914-1991: Changements de regards*, Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, Nanterre 1991, p. 140.

⁹ N. Voronov, *Rabočij i kolchoznica*, Moskovskij rabočij, Moskva 1990; inoltre, <http://vivovoco.rsl.ru/vv/ARTS/MUKHINA/VORONOV.HTM#1>, visitato il 24 maggio 2013.

¹⁰ Si veda V. Papernyj, *Kul'tura Dva*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2006², pp. 35-6; A. De Magistris, *Gli orizzonti del realismo nell'architettura sovietica. 1930-1960*, in M. Bown, M. Lafranconi (a cura di), *Realismi socialisti: Grande pittura sovietica 1920-1970*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 2011-12, Skira, Milano 2011, p. 174.

fine degli anni Quaranta – inizio dei Cinquanta (è corrente, per definire l'architettura di questi anni, il termine *sovetskij ampir*, “stile impero sovietico”) e così via.

Gli stessi grattaceli, peraltro, nonostante i numerosi riferimenti classici (evidenti prima di tutto negli elementi decorativi, nei bassorilievi e nelle sculture) sono stati definiti ripetutamente tanto “neogotici” quanto “barocchi”. Michail Chmel'ko aveva già vinto un premio Stalin con un dipinto, *Al popolo russo* (FIG. 4) (raffigura il celebre brindisi nazionalista pronunciato dal leader nel corso del ricevimento al Cremlino in onore degli ufficiali dell'Armata Rossa dopo la vittoria)¹¹ che non è basato su un modello classico ma su di uno autenticamente e storicamente realista, la *Seduta solenne del Consiglio di Stato* di Il'ja Repin (FIG. 5).

FIGURA 4

Michail Chmel'ko, *Al popolo russo*, 1947, Galleria Statale Tret'jakov, Mosca



Di nuovo, la fedeltà al modello non ha bisogno di commenti. A differenza di David, però, Repin era il modello proposto ufficialmente al pittore sovietico, l'ideale a cui gli era prescritto di aspirare, l'emblema, nel campo delle arti figurative, di quella che Sheila Fitzpatrick ha de-

¹¹ Si veda I. Golomstock, *Totalitarian Art: in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, trad. it. di A. Giorgetta, *Arte totalitaria*, Leonardo, Milano 1990, p. 162.

finito l'“ortodossia culturale” degli anni staliniani¹²; la sua popolarità, già alta presso la sinistra politica nel tardo Ottocento, non farà che crescere. Alla fine degli anni Venti, la coppia di scrittori satirici Il'f e Petrov se ne fanno gioco all'apertura delle loro celeberrime *Dodici sedie*. L'eroe picaresco del romanzo, Ostap Bender, sta considerando «due possibili varianti della sua futura carriera». Una delle alternative è darsi alla poligamia e derubare signorine di provincia da affascinare con la sua bellezza e forza virile, l'altra proporre alle autorità locali

[...] un quadro, in verità non ancora realizzato, ma sicuramente di geniale concezione, dal titolo “I bolscevichi scrivono una lettera a Chamberlain”, sulla falsariga del quadro di Repin “Gli Zaporoghi scrivono una lettera al sultano”. In caso di successo, questa variante avrebbe potuto fruttare circa quattrocento rubli.

Ostap aveva concepito questi due scenari durante il suo ultimo soggiorno a Mosca. Quello della poligamia gli era stato suggerito dalla lettura di un resoconto giudiziario su un giornale della sera. [...] La variante n. 2 gli era venuta in mente quando aveva approfittato di un biglietto di favore per dare un'occhiata alla mostra dell'Associazione dei pittori della Russia rivoluzionaria.

Entrambi i progetti, tuttavia, avevano dei punti neri. Intraprendere la carriera del poligamo senza possedere un buon vestito grigio era impossibile. [...] Anche col quadro non è che tutto filasse liscio: si potevano incontrare difficoltà di tipo squisitamente tecnico. Infatti: era opportuno dipingere il compagno Kalinin in berretto di pelliccia e mantello di feltro bianco e il compagno Čičerin, invece, a torso nudo? A scanso d'equivoci, si capisce, si potevano raffigurare tutti i personaggi in abiti normali, ma non sarebbe stata più la stessa cosa.

“Verrebbe meno l'effetto!” disse Ostap ad alta voce¹³.

Nei tardi Quaranta lo stile di abbigliamento dei bolscevichi era cambiato, e il capolavoro di Repin, a quel punto, richiedeva ben pochi adattamenti per essere trasportato nella contemporaneità: il “giusto effetto” era garantito.

Un pittore sovietico, insomma, poteva utilizzare per i suoi lavori un modello realista come uno neoclassico e vincere due premi Stalin. Nello stesso spirito, come nel caso dell'albergo Moskva, di fronte al Cremlino, possiamo trovare in uno stesso edificio un portico di ispirazione classica e balconate orientalesganti a decorare un corpo ancora costruttivista, tendenzialmente geometrico.

¹² S. Fitzpatrick, *The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia*, Cornell University Press, Ithaca (NY)-London 1992, p. 248; Golomstock, *Totalitarian Art*, cit., p. 181.

¹³ I. Il'f, E. Petrov, *Le dodici sedie*, trad. it. di A. Gančikov, Rizzoli, Milano 1993, pp. 95-6.

FIGURA 5

Il'ja Repin, *La riunione solenne del Concilio di Stato*, 1903, Museo Statale Russo, San Pietroburgo



Né una fedele adesione alla tradizione realista dell'Ottocento, come sostenevano i teorici sovietici, insomma, né il ritorno al classicismo dell'analisi di Sinjavskij: l'arte ufficiale sovietica è caratterizzata piuttosto dall'eclettismo. Michail Epštejn, uno dei teorici del postmodernismo russo, utilizza questa caratteristica come punto di partenza per sostenere che «the phenomenon of socialist realism itself, and totalitarian art as a whole, can be defined as a historical transition from an avant-garde purity of style to a postmodern playful eclecticism»¹⁴ e per concludere infine: «Surveying the communist era now from the heights of postmodernism, one can conclude that communism was an immature and barbarous variant of postmodernism»¹⁵ (mentre ad un approccio più tradizionale, quale quello, ad esempio, di Katerina Clark¹⁶ – ma Evgenij Dobrenko si mantiene ancora esplicitamente sulla stessa opinione¹⁷ –, si tratterebbe piuttosto di un fenomeno, artistico e politico, dai caratteri essenzialmente premoderni, o meglio di un ritorno a una situazione premoderna).

¹⁴ M. Epštejn, *Postmodernism, Communism, and Sots-Art*, in M. Balina et al. (a cura di), *Endquote: Sots-Art Literature and Soviet Grand Style*, Northwestern University Press, Evanston 2000, p. 23.

¹⁵ Ivi, p. 19.

¹⁶ K. Clark, *The Soviet Novel: History as Ritual*, Chicago University Press, Chicago-London 1981.

¹⁷ E. Dobrenko, *Utopii vozvrata (Zametki o (post)sovetskoi kul'ture i ee nesostojavšesja (post)modernizacii)*, in "Russica Romana", XI, 2004, p. 39.

Lavori che oggi definiamo postmoderni hanno spesso condiviso con i grattaceli staliniani la pluralità di definizioni che li ricollegano a diversi periodi storici (neoclassico, neobarocco e così via)¹⁸. Ancora, realismo socialista e postmodernismo condividono la tendenza ad aggiungere, a rivestire, a decorare: lo slogan di Robert Venturi «less is not more, less is a bore» si applica alla perfezione all'arte stalinista. La nuova architettura sovietica si impone, a partire dagli anni Trenta, ricoprendo di una “pelle” decorativa le costruzioni squadrate tipiche dell'epoca precedente. Così descrive il processo Igor Golomstock:

Fin dagli anni Trenta lungo le nuove vie principali di Mosca si allenarono palazzi con facciate splendidamente e vistosamente decorate. Verso la fine degli anni Quaranta il costo della decorazione esterna di questi edifici costituiva più del trenta per cento della spesa complessiva, mentre le innumerevoli torrette, arcate, guglie, sculture e ingressi riducevano al minimo lo spazio disponibile e rendevano alcune stanze per nulla pratiche per la vita di ogni giorno, anche se erano abitate da gente assai più importante degli appartenenti alla classe operaia, che avrebbero dovuto essere i veri padroni di questi “palazzi del popolo”. Il livello medio delle costruzioni era così basso che, non appena terminati i lavori, già bisognava installare reti metalliche sulle facciate all'altezza del primo piano per proteggere i passanti dalla caduta delle piastrelle di ceramica e di altri pezzi della decorazione¹⁹.

Come fa notare Vladimir Papernyj, a partire dalla svolta degli anni Trenta, «più [nella teoria] si accentua la lotta al “facciatismo”, più si fa evidente nella realtà il contrasto tra la lussuosità delle facciate rivolte alla via principale e lo squallore dei cortili interni»²⁰. Applicando la terminologia di Venturi, mentre gli edifici costruttivisti sono senza dubbio *papere*, quelli stalinisti tendono piuttosto al modello dello *shed decorato*²¹. Non smentisce una simile interpretazione il fatto che, nei grattaceli, l'altezza stessa sia ovviamente parte del messaggio, e la forma, che culmina in una guglia, riproduca la struttura del progetto del Palazzo dei Soviet, piramidale e con una statua di Lenin al vertice, ad incarnare i nuovi principi gerarchici su cui la società sovietica doveva

¹⁸ Si veda R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, p. 135.

¹⁹ Golomstock, *Totalitarian Art*, cit., p. 306.

²⁰ Papernyj, *Kul'tura dva*, cit., p. 87, pp. 160-1.

²¹ R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, trad. it. di M. Sabini, *Imparare da Las Vegas: Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*, Quodlibet, Macerata 2010, pp. 119-20.

essere modellata²². Venturi sottolinea, in effetti, la dimensione orizzontale di Las Vegas (forse esagerandone la qualità democratica?); magari anche qui, dai tempi del suo libro, le cose sono cambiate? Fosse stato costruito, lo stesso Palazzo dei Soviet (concepito come un piedistallo di 400 metri d'altezza per la statua di Lenin) sarebbe stato un gemello gigante dell'insegna del Caesar's Palace, o una realizzazione gigante del processo, ancora di Las Vegas, per cui l'insegna tende a divorare l'edificio. Quanto alla riproduzione di Palladio di fronte al Cremlino, non svolge forse una funzione analoga a quella della torre Eiffel a Las Vegas? (Oggi, dopo la ricostruzione della piazza del Maneggio, l'edificio di Žoltovskij si trova effettivamente a Las Vegas)²³.

L'eclettismo è il punto di partenza di Epštejn – che arriva fino a costruire un nuovo schema per la storia mondiale delle arti nel Ventesimo secolo, in cui il percorso che va dal purismo serio (il modernismo) all'eclettismo giocoso del postmoderno passa per una fase di "eclettismo serio" che include, insieme agli stalinisti, artisti occidentali "tardomoderni" quali Thomas Mann, Hesse, Mauriac, Hemingway e Faulkner. Prosegue però ampliando il paragone con tutta una serie di argomenti che meritano di essere discussi nel dettaglio.

L'eclettismo estetico, innanzitutto, va di pari passo con l'eclettismo politico, con l'idea della fine della storia. È questo uno dei punti forti di ogni teoria postmoderna; il regime staliniano, da parte sua, secondo una lettura oggi ampiamente condivisa, se non rinunciava ad affermare che il paese stava avanzando inesorabilmente verso il comunismo, tendeva a spostare l'obiettivo in un futuro sempre più vago e indefinito, proclamando contemporaneamente che il socialismo era stato raggiunto. Allo stesso tempo, il passato zarista della Russia veniva rivalutato come tappa di un'evoluzione virtuosa che conduceva al glorioso presente²⁴ (secondo Vajl' e Genis il momento che marca l'inizio di una nuova era veramente destalinizzata è la pubblicazione, nel 1961, del nuovo programma del PCUS che proclama che «l'attuale generazione di cittadini sovietici vivrà nel comunismo» e il conseguente rilancio del pensiero utopico)²⁵. È questa impostazione che permette alla storia dell'arte di diventare un immenso serbatoio da cui l'arte socialista,

²² Papernyj, *Kul'tura dva*, cit., pp. 124-5.

²³ Si veda S. Boym, *Nostalgia, Moscow Style: Authoritarian Postmodernism and Its Discontents*, in "Harvard Design Magazine", 13, 2001, pp. 4-6.

²⁴ Papernyj, *Kul'tura dva*, cit., p. 44.

²⁵ P. Vail', A. Genis, *60-e: mir sovetskogo čeloveka*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2001, pp. 12-3.

legittima erede dell'intero sviluppo, può attingere liberamente, senza preoccuparsi delle connotazioni politico-sociali che, in una lettura tradizionalmente marxista, ogni modello storicamente localizzato portava inevitabilmente con sé²⁶.

La fine della differenziazione tra cultura d'élite e cultura di massa, un altro punto caratterizzante del postmoderno, è facile da rintracciare nel realismo socialista, con il suo ripudio dell'avanguardia, l'insistenza sull'accessibilità dell'arte alle masse e la sua fede nel fatto che la sua arte accessibile fosse contemporaneamente grande arte²⁷.

Questi stessi principi sembrerebbero rendere il citazionismo inaccettabile per l'arte sovietica; il caso di Chmel'ko fa però sorgere dei dubbi. Ci si aspettava che lo spettatore di *Al popolo russo* riconoscesse in questo quadro il riferimento a Repin? Certo, i lavori di quest'ultimo erano energicamente reclamizzati. Non possiamo dire lo stesso di quelli di David, ma per identificare il rapporto tra il ritratto di Lenin e Stalin nel *Trionfo del popolo vittorioso* e l'allegoria della vittoria nella *Distribuzione delle aquile* la sua conoscenza è indispensabile. La stessa scena della parata della vittoria fu scelta come soggetto da più di un artista, ma solo a Chmel'ko fu assegnato il premio Stalin: possiamo ipotizzare che l'aderenza al modello neoclassico abbia avuto un ruolo in questa scelta? Forse, nel caso di questo quadro, può tornare utile la categoria del *double-coding* – una categoria, di nuovo, tipicamente postmoderna.

Dove, tenendo in mente il corpo delle ricerche recenti sul realismo socialista, il parallelo sembrerebbe di più facile applicazione, è nell'atteggiamento verso la realtà. Secondo Epštejn, «In the Soviet land, “fairy tale became fact”, as in that American paragon of hyperreality, Disneyland, where reality itself is designed as a “land of imagination”»²⁸.

L'Unione Sovietica di Stalin (“Stalinland”, nella felice definizione di Gian Piero Piretto)²⁹ era il luogo in cui il Palazzo dei Soviet, mai realizzato, faceva bella mostra di sé sullo sfondo di quadri che si volevano realisti o perfino di film; o dove la pubblicità aveva la funzione

²⁶ Papernyj, *Kul'tura dva*, cit., pp. 47-53; Golomstock, *Totalitarian Art*, cit., p. 303.

²⁷ «[...] Lo stesso termine “cultura di massa” [...] è essenzialmente borghese e denomina un fenomeno tipico appunto della società borghese» (B. Rajnov, *Masovata kultura*, Nauka i izskustvo, Sofija 1974; trad. russa: *Massovaja kul'tura*, Progress, Moskva 1979, p. 24).

²⁸ Epštejn, *Postmodernism*, cit., p. 6.

²⁹ G. P. Piretto, *Il radioso avvenire: Mitologie culturali sovietiche*, Einaudi, Torino 2001, pp. 136-45.

di sostituto di prodotti introvabili, dove «[...] il consumo era simbolico. Le pagnotte esposte all'Esposizione agricola pansovietica erano in grado di nutrire l'intero paese, quasi come le cinque pagnotte usate da Gesù Cristo per nutrire cinquemila persone»³⁰. Sostenere, però, che il realismo socialista non era realista perché mentiva, perché costruiva la realtà invece di riprodurla, implica una definizione ingenua di realismo come “rappresentazione veridica della realtà”; eppure, gran parte della critica contemporanea prende l'avvio da un presupposto del genere.

La lettura corrente (in studiosi tanto diversi quali Sinjavskij, Kateřina Clark o Boris Groys) è la seguente: nella definizione ufficiale di realismo socialista – la rappresentazione veridica della realtà nel suo sviluppo rivoluzionario o, nella parole di Gor'kij, la somma di realismo critico e romanticismo rivoluzionario – il secondo membro della coppia rende il primo privo di senso. “Romanticismo rivoluzionario” sarebbe dunque la chiave dell'arte sovietica, e romanticismo l'opposto di realismo.

Si tratta, di nuovo, di un'asserzione tipicamente sovietica. Sua fonte è evidentemente il famoso *Abbasso Schiller!* di Aleksandr Fadeev³¹. Nel suo articolo del 1929, il futuro segretario generale dell'Unione degli scrittori istituiva la coppia romanticismo-realismo come equivalente letterario della coppia idealismo-materialismo. La vulgata marxista sovietica interpretava la storia della filosofia come una lotta eterna tra questi due principi (con il primo, beninteso, borghese e falso, ed il secondo proletario e corretto); allo stesso modo, Fadeev leggeva la storia della letteratura come una lotta tra romanticismo conservatore e realismo progressista, considerando entrambi quali categorie astratte ed astoriche, prive di qualunque riferimento privilegiato ad uno stile o ad un'epoca concreta.

È possibile, certo, ricordando che Fadeev, all'epoca in cui scriveva questo saggio, era ancora tra i leader dell'Associazione degli scrittori proletari, associazione che sarebbe stata sciolta d'autorità nel 1932 per dar vita all'unica Unione, sostenere (come faceva, ad esempio, Edward J. Brown)³², che in quella lotta – nel corso della quale sarebbe stato elaborato il termine realismo socialista – la parte di Fadeev era la parte sconfitta. Chiunque abbia seguito un corso di letteratura in una scuola

³⁰ V. Papernyj, *Mos-Andželes: Esse, stat'i, memuarnye očerki*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2004, p. 193.

³¹ A. Fadeev, *Doloi Shillera!*, in “Na literaturnom postu”, 1929, 21-22, pp. 4-9.

³² E. J. Brown, *The Proletarian Episode in Russian Literature: 1928-1932*, Octagon Books, New York 1971, p. 209.

sovietica fino a tutti gli anni Ottanta o letto la critica ufficiale, però, riconoscerà l'approccio di Fadeev come la struttura base su cui la materia veniva insegnata e interpretata.

La stampa sovietica ospiterà regolarmente dibattiti sulle corrette proporzioni di realismo e romanticismo; una delle soluzioni più notevoli sarebbe stata elaborata nel 1948 da uno dei critici più influenti, Vladimir Ermilov, anche lui con un passato nelle associazioni "proletarie". Parafrasando uno dei punti fermi della critica radical-democratica ottocentesca, la definizione di Černyševskij secondo cui "il bello è la vita", questi la modificò in "il bello è la *nostra* vita" – l'epoca sovietica risolve le contraddizioni: «quanto più realistica è la nostra letteratura, tanto più è romantica: è questa la legge della nostra estetica»³³.

La formula fu elaborata in un saggio dedicato ad un romanzo premio Stalin per il 1948, *Lontano da Mosca* di Vasilij Ažnev. Un libro che, secondo Ermilov, non era altro che «una relazione sullo stato dei lavori resa poetica»; «nel paese del socialismo», però, «ogni relazione del genere nasconde un colossale contenuto umano»³⁴. Il romanzo di Ažnev racconta delle gloriose imprese degli eroici costruttori di un oleodotto nell'estremo oriente sovietico nei giorni in cui Mosca è minacciata dall'avanzata dei tedeschi – l'oleodotto è il contributo dei suoi costruttori alla sconfitta di Hitler. I critici sovietici non dimenticavano mai di ricordare che l'autore era un testimone diretto delle gesta che descriveva, che stava scrivendo di eventi che avevano avuto luogo nella realtà.

Il lavoro di Thomas Lahusen sull'archivio dell'autore mostra che questi prese davvero parte ai lavori, e lo fece perché era stato arrestato per motivi politici: l'oleodotto fu costruito sotto la guida del GULag, i suoi costruttori erano detenuti e non entusiasti della costruzione socialista. Lahusen ha viaggiato nell'estremo oriente ormai russo, ha rintracciato alcune persone che parteciparono alla costruzione dell'oleodotto e li ha interrogati sul romanzo (e sul film che ne è stato tratto). La risposta è stata pressoché unanime: «Sono tutte menzogne»³⁵.

Opinione che suona piuttosto bizzarra se riferita ad un romanzo, che dovrebbe essere un genere di finzione, che generalmente gode di «that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes

³³ V. Ermilov, *Za boevuju teoriju literatury! 4. Prekrasnoe – eto naša žizn'!*, in "Literaturnaja gazeta", 17 aprile 1948.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ T. Lahusen, *How Life Writes the Book: Real Socialism and Socialist Realism in Stalin's Russia*, Cornell University Press, Ithaca (NY)-London 1997, pp. 199-201.

poetic faith»; avrebbe senso una discussione del genere su un romanzo di Tolstoj, o di Balzac? Eppure, la maggior parte degli studiosi non fa che interpretare il realismo socialista con lo stesso metro utilizzato dagli ex-detenuiti spesso semianalfabeti interrogati da Lahusen.

La percezione dell'opera d'arte è regolata da un contratto particolare: appunto «that willing suspension of disbelief»: il lettore non è chiamato a credere nell'esistenza di Madame Bovary al di fuori della pagina. Chiedere se è vero che Raskol'nikov ha ucciso la vecchia usuraia è una domanda priva di senso, e il lettore che ponesse una domanda del genere sarebbe un cattivo lettore. Per quanto riguarda il realismo socialista, però, il contratto è modificato: ogni romanzo è da intendersi come «una relazione sullo stato dei lavori resa poetica», non racconta della costruzione di una centrale elettrica modello, ma di quella sul fiume Dnepr (Fedor Gladkov, *Energia*), che il lettore, che già la conosce dalla stampa periodica e dalla propaganda in genere, è chiamato a riconoscere. I due quadri maggiori di Chmel'ko, per quanto modellati rispettivamente su David e Repin, raffigurano entrambi eventi che hanno avuto luogo nella realtà, in un tempo e in uno spazio definiti; il realismo della rappresentazione può essere corroborato da fotografie e da riprese cinematografiche³⁶. In un contesto del genere, il soldato rosso (o il cowboy, l'aneddoto è noto in molte versioni differenti) che spara all'attore che recita la parte del cattivo non ha tutti i torti. Li avrebbe forse in un contesto postmoderno, ma la cosa non farebbe grande differenza: non saremmo mai sicuri se la persona ferita sia l'attore o il personaggio, dato che la differenza ha perso gran parte del suo peso (quanto al fatto che le persone ferite mantengono la disdicevole abitudine di sanguinare, questo è uno dei punti più deboli delle teorie postmoderne). Ma la cosa non implica che il patto narrativo si sia fatto meno obbligatorio: è la realtà, piuttosto, ad essere diventata meno vera.

L'artista e lo scrittore postmoderno conducono un gioco ironico con la realtà e con la nostra incapacità di averne una nozione definitiva, e il lettore o lo spettatore sono consci delle regole del gioco e invitati a parteciparvi. Dal percettore dell'opera realsocialista, al contrario, ci si aspetta un'assunzione del linguaggio come totalmente trasparente, la fede nel fatto che il mondo raffigurato sia quello reale (e, ovviamente, che il punto di vista dal quale viene osservato sia storicamente corretto). È precisamente per questo motivo che abbiamo il diritto di accusare di menzogna gli artisti stalinisti.

³⁶ Si veda <http://victory.rusarchives.ru/video.php>, visitato il 23 settembre 2012.

In un punto *Il trionfo del popolo vittorioso* di Chmel'ko si distacca nettamente dalla *Distribuzione delle aquile* di David: il ritratto di Lenin-Stalin, nel primo dei quadri, è appeso al muro del Museo storico, mentre la Vittoria, nel secondo, è sospesa a mezz'aria. Il rapporto tra i due lavori implica senza dubbio l'assunzione di una dimensione allegorica da parte del ritratto; ma non è una dimensione che gli permetta di volare.

Potrebbe essere questa una definizione più precisa di quello che in epoca sovietica si intendeva col termine *realismo*: le allegorie dovevano sempre essere appese a qualcosa. L'ideologico in arte, in altre parole, aveva bisogno di motivazione (nel senso che attribuiva a questo termine Viktor Šklovskij); è questo il motivo ultimo per cui il partito ripudiò l'avanguardia, nonostante la sua buona volontà di cooperare, e promosse correnti artistiche più tradizionaliste. È questo il motivo per cui la *Storia della costruzione del canale Stalin mar Baltico-mar Bianco*, un volume collettivo curato nientemeno che da Maksim Gor'kij e molto applaudito alla sua uscita all'inizio del 1934, non fu in seguito incluso nella lista dei classici del realismo socialista, dove gli furono preferiti i lavori molto meno sofisticati dei Gladkov e dei Malyškin.

Questo volume è una sorta di racconto di viaggio collettivo, la storia della costruzione del canale è esposta in forma di collage delle interviste e dei saggi scritti da 34 scrittori sovietici nel corso della visita al manufatto appena completato compiuta nell'estate del 1933 su invito dell'OGPU; i materiali sono presentati in un ordine logico, discorsivo, che costituisce l'unica ossatura del libro³⁷. In *Energia* di Gladkov la storia della costruzione della centrale elettrica è basata allo stesso modo sulle osservazioni dell'autore, stese prima in forma di una serie di articoli per le "Izvestija" poi raccolti in volume; ma il risultato finale è un romanzo più o meno tradizionale, per quanto incompiuto, dove ogni nuovo episodio – e ogni nuovo insegnamento ideologico – è accuratamente motivato dalla presenza di un personaggio ricorrente, dove i rapporti tra questi personaggi sono accuratamente – se pure in più di un caso con difetto di verisimiglianza – preparati, spiegati, di nuovo *motivati*³⁸. Il gruppo dei protagonisti del libro di Gladkov ha

³⁷ Sulla *Storia del Belomorkanal* si veda D. Colombo, *Sbornik o Belomorkanale: Velikaja strojka stalinskoj kul'tury*, in "Slavica Tergestina", 10, 2002, pp. 231-43; C. A. Ruder, *Making History for Stalin: The Story of the Belomor Canal*, University Press of Florida, Gainesville (FL) 1998.

³⁸ Si veda D. Colombo, *Scrittori, in fabbrica! Una lettura del romanzo industriale sovietico*, Pacini Editore, Pisa 2008, pp. 163-7.

così letteralmente la stessa funzione del Museo storico nel quadro di Chmel'ko: sorregge il discorso ideologico e gli impedisce di levitare. Per tornare alla terminologia di Venturi, la *Storia della costruzione del canale mar Baltico-mar Bianco* è senza dubbio una papera («eroica & originale», e ancora interessante da leggere), *Energia* uno *shed* decorato (senza dubbio «brutto & ordinario»³⁹). L'insegna al neon ha qui però la funzione di nascondere alla vista l'edificio principale, e non si tratta di un elemento secondario.

Al cantiere del canale del mar Bianco, secondo le stime più prudenti, almeno 100.000 dei detenuti, raffigurati dagli scrittori sovietici come entusiasticamente intenti a redimersi dal loro passato di classe impegnandosi nella costruzione del futuro socialista, morirono di stenti. Anche gli entusiasti di Ažnev erano detenuti, ma il giudizio morale sul suo libro è comunque più difficile: se pure non sono possibili fraintendimenti (il quadro di Chmel'ko rappresenta una cerimonia concreta che si svolse sulla Piazza Rossa il 24 giugno 1945; una data e un indirizzo concreti sono, lo ripetiamo, impliciti in ogni opera realsocialista), si tratta comunque di un romanzo, ambientato non a Komsomol'sk-na-Amure, ma in una Novinsk-na-Adune di fantasia, e il concetto di tipico pare rivolto precisamente alla prevenzione di accuse del genere.

L'arte sovietica implica la presenza sotto i vestiti di corpi dotati di tutti gli attributi, ma questi corpi non possono essere mostrati. La statua della Muchina fa un riferimento preciso ad un modello classico, ma se ne distacca nel momento in cui riveste pudicamente le figure che in età classica erano nude. La battuta di Dovlatov può ancora far ridere.

³⁹ Venturi, *Imparare da Las Vegas*, cit., p. 125.