



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali (EGArt)

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Il corpo nell'arte sovietica degli anni Trenta.

Affinità e diversità rispetto ai coevi
totalitarismi europei: nazismo e fascismo.

Relatore

Ch. Prof.ssa Silvia Burini

Correlatore

Ch. Prof.ssa Maria Luisa Ciminelli

Laureando

Alessia Capasso
Matricola 838694

Anno Accademico
2012 / 2013

Indice.

Introduzione.	2
1. La raffigurazione del corpo nell'Europa orientale tra Avanguardie e tradizione.	7
1.2 L'importanza della raffigurazione del corpo come emblema della nuova arte di stato.	20
1.3 Gli anni Venti nell'Europa orientale.	27
2. Il realismo socialista e la raffigurazione del corpo. Gli anni Trenta in Urss.	39
2.1 Il corpo nella gerarchizzazione dei generi e nell'arte di propaganda.	51
3. Gli anni Trenta nell'Europa occidentale. La raffigurazione del corpo nella Germania di Hitler e nell'Italia di Mussolini. Divergenze e analogie.	73
Conclusioni.	116
Riferimenti bibliografici.....	122
Riferimenti immagini.....	126

Introduzione.

Nel 1934 Andrej Ždanov, funzionario del partito comunista, al Congresso generale degli scrittori sovietici, fornì la compiuta definizione di ciò che prese il nome di *realismo socialista*.

In ambito artistico ciò indicò un preciso approccio alla raffigurazione. Seppure senza la definizione di uno stile, giacché Ekaterina Degot' lo definì "stile senza stile", consistette piuttosto in un metodo da applicare alla produzione artistica in cui i dettami dell'ideologia dominante, quella comunista, trovarono compiuta espressione.

La Avanguardie artistiche europee di inizio secolo e il desiderio di cambiamento che caratterizzò contemporaneamente l'Europa orientale, nell'espressione di sentimenti di ribellione e nella volontà di sperimentazione, permisero l'esternalizzazione del sentire individuale e delle pulsioni personali di artisti fortemente influenzati dalla situazione storica in cui vennero a trovarsi e che l'avvento del Primo conflitto mondiale mise a dura prova, portando con sé riflessioni e meditazioni in seguito agli orrori prodotti dalla guerra. Dagli anni Venti del Novecento la situazione mutò, riproponendo una necessità di cambiamento che condusse gradualmente all'avvento dei regimi totalitari. Con essi il sentire individuale venne meno nella possibilità di essere esteriorizzato, le pulsioni interiori dei singoli artisti non poterono più trovare manifestazione e su ogni espressione artistica calò il controllo dei rispettivi regimi.

In questo clima la figura del corpo umano fu centrale nell'espressione dei contenuti e dei messaggi da propagandare ad un pubblico vasto e non sempre acculturato.

Nel fare ciò, nonostante le diversità stilistiche, i totalitarismi scelsero il ritorno all'ordine, alla tradizione e alle proprie radici nazionali, proponendo tuttavia l'immagine di una figura umana nuova anche se perfettamente e immediatamente comprensibile da parte di chiunque, affinché i

modelli e le virtù desiderate dai rispettivi regimi potessero giungere chiari alla popolazione e senza necessità di interpretazione. La figura umana non venne più scomposta geometricamente, come negli esempi cubisti e futuristi, non simboleggiò più tormenti e turbolenze interiori in contrasto con il mondo circostante attraverso l'uso di colori accesi e contorni marcati come nel caso espressionista e primitivista, né si guardò alle culture d'oltreoceano, ma ben delineata e limpida si propose di rimandare simbolicamente alla tradizione, alla Madrepatria, alla purezza della razza, nell'ottica di veicolare messaggi politici non ambigui e legati allo spirito nazionale e di partito.

La rappresentazione del corpo umano e della sua gestualità rese possibile all'osservatore un più immediato coinvolgimento e permise, in clima dittatoriale, l'imposizione di quel modello di *uomo nuovo* ambito dai regimi quale massima espressione ed esemplificazione delle proprie ideologie e valori.

Costui prese la forma di eroi e di martiri che esemplificarono l'instancabilità lavorativa, il sacrificio di sé, la disinteressata fedeltà al popolo, al partito, allo stato e al leader, esprimendo quelle nuove forme di comportamento sociale approvate e promosse dai regimi stessi.

Compito dell'arte fu dunque la forgiatura e l'educazione dell'*uomo nuovo*, come delle coscienze delle masse, e a tal proposito i regimi totalitari si impegnarono affinché gli individui potessero riconoscere nelle immagini, di diretta e facile percezione, le proprie caratteristiche giungendo ad inorgogliersi di sé e del proprio Paese, di fronte alle altre nazioni.

In terra sovietica l'accento nella raffigurazione dell'*uomo nuovo* fu posto subito dopo la Rivoluzione d'Ottobre sull'appartenenza di classe, alla classe proletaria, colei che avrebbe assunto la guida del Paese, e alle caratteristiche che l'avrebbero rappresentata: il lavoro, la prestanza fisica e la mascolinità quale simbolo della forza collegata alla produzione. Con l'avvento al potere di Stalin, la raffigurazione del corpo mantenne il ruolo propagandistico acquisito negli anni successivi alla Rivoluzione, diffondendo inoltre da un lato il culto del leader stesso (caratteristica comune ai

totalitarismi) il cui corpo venne proposto in diversi atteggiamenti e azioni al fine di creare una figura dall'aura paterna, protettiva ma anche autoritaria e severa, e dall'altro definendo una tipologia d'uomo in cui immedesimarsi e sul quale modellare se stessi.

In ambito tedesco l'attenzione fu concentrata principalmente sulle caratteristiche fisiche che avrebbero contraddistinto il perfetto ariano, portando nella raffigurazione un approccio razziale al tipo umano e il culto della perfezione fisica.

In Italia l'atmosfera artistica rimase più distesa, in quanto accanto alla necessità di creazione di un modello di uomo nuovo fascista e di focalizzazione su tematiche quali il lavoro, l'istruzione e la tradizione quale punto di partenza e fondamento della società allora esistente, elementi comuni anche agli altri totalitarismi, l'assenza di un organismo, di una *megamacchina*¹ utilizzando il termine di Mumford, che controllasse in modo totale e rigoroso tutta la vita culturale, presente invece negli altri due Paesi considerati, rese possibile una certa continuità con gli approcci artistici del periodo immediatamente precedente. La raffigurazione del corpo umano servì a sottolineare il legame tra la società fascista e la tradizione, tra l'uomo nuovo che si intendeva forgiare e la terra, la Patria, ma senza una cesura netta con il precedente periodo avanguardista.

Attraverso l'arte visiva e quella performativa delle parate l'immagine dei corpi, incarnazione di principi e modelli, giunse alle masse propagandando e imponendo i principi totalitari.

La pittura, la scultura, le parate ginniche e i manifesti ampiamente divulgati e di diretto e immediato impatto per l'uomo del popolo, permisero la divulgazione inequivocabile delle caratteristiche fisiche e dei modi comportamentali che il buon lavoratore sovietico, il perfetto ariano nazista e il nuovo uomo fascista avrebbero dovuto assumere, definendo così un controllo

¹ <<http://www.fondazionemicheletti.it/altronevecento/articolo>> (consultato in data 5.08.2013) Suddividendo l'opera in due volumi (*Il mito della macchina* e *Il Pentagono del potere*) pubblicati rispettivamente nel 1967 e nel 1970, Mumford si concentrò sul tema dell'uso, da parte del potere, della tecnica, intesa come abilità umana di trasformazione della natura, in senso violento. Nella sua opera Mumford definì la megamacchina come "una struttura invisibile, formata da elementi umani viventi ma irrigiditi, ciascuno con un compito, un ruolo e uno scopo preciso che rendeva possibile la realizzazione dei progetti grandiosi di questa organizzazione collettiva".

totale sulla vita dei singoli da parte dei rispettivi governi. A tal fine i regimi individuarono forme d'arte e linguaggi artistici che bene rappresentassero l'ideologia e che, soprattutto, fossero comprensibili al maggior numero di individui. Pertanto, l'orientamento oggettivo e imparziale non venne scelto come linguaggio per la raffigurazione, in quanto tralasciava la rappresentazione di quella realtà utopistica che il regime totalitario intendeva realizzare. L'arte doveva risultare piena di ottimismo sociale, evitando quindi le raffigurazioni di volti tristi e di situazioni tragiche, se non nei casi in cui ciò servisse a rappresentare la condizione esistenziale presso le nazioni nemiche²

[...]di giorno l'uomo totalitario realizzava gli obiettivi dei piani di produzione e marciava coraggiosamente verso il sole; di notte troppo spesso tremava per la paura di essere arrestato. Con la pancia cronicamente vuota contemplava le montagne di ogni ben di Dio nei dipinti; era costretto a coltivare l'uomo nuovo in se stesso, ma inevitabilmente sentiva che questo uomo nuovo era qualche cosa d'altro³.

Nella sua ricerca d'immedesimazione e di trasfigurazione di sé attraverso i modelli proposti, l'uomo del popolo poté avvertire costantemente la presenza dello stato totalitario, il quale si servì del potere delle immagini per alimentare il clima di terrore e per ottenere un totale controllo.

L'obiettivo del lavoro è sottolineare l'importanza della raffigurazione del corpo umano quale summa delle caratteristiche dell'uomo ideale, espressione dei valori e dei principi cardine dell'ideologia dei regimi totalitari i quali, indipendentemente dalla collocazione politica opposta in termini di fazione, produssero opere e ideologie analoghe in termini di contenuti, mostrando come questo soggetto di raffigurazione, radicato profondamente nella tradizione dei singoli Paesi, potesse essere utilizzato quale strumento di comunicazione e trasmissione di messaggi e sentimenti legati alla propria cultura e alla propria identità nazionale.

La presenza di somiglianze nella produzione artistica dei totalitarismi fu conseguente, come spiegò Golomstock, all'analogo fine da esse ricercato: da un lato il sovvertimento del vecchio

² I. Golomstock, *Arte totalitaria*, Milano, Leonardo, 1990, pp. 204, 213

³ Ivi, cit., p. 238

sistema, dall'altro la creazione di un futuro prospero che fece comunque riferimento al passato e alla tradizione in quanto a modelli e stili.

Inoltre interessa mostrare come la raffigurazione del corpo nell'arte sovietica resa attraverso diverse modalità espressive durante i primi anni del Novecento, in un legame sia con le origini culturali sia con la volontà di cambiamento, confluì, con l'avvento degli anni Trenta e con l'introduzione del realismo socialista, in una produzione artistica unificata proprio nell'ottica di un controllo totalitario della cultura.

Il raggiungimento delle masse e l'imposizione dell'ideologia dominante attraverso le pratiche artistiche furono due punti fondamentali per la divulgazione degli obiettivi dittatoriali, frutto di un grande stato a partito unico in cui l'arte figurativa e la propaganda attraverso essa ebbero un ruolo decisivo.

1. La raffigurazione del corpo nell'Europa orientale tra Avanguardie e tradizione.

In Russia nei primi anni del XX secolo si fece sentire, come nel resto d'Europa, la necessità di una ribellione nei confronti della tradizione e, nello specifico, nei confronti della convenzione rappresentata dalle Accademie, considerate non più in grado di esprimere la società così come si era delineata a seguito della rivoluzione industriale. Tuttavia, nel caso russo, nonostante l'industrializzazione, l'uomo rimase saldamente ancorato ad aspetti tradizionali, alla terra, al popolo e allo stato⁴. La rappresentazione del corpo nelle espressioni artistiche dei primi anni del Novecento, nonostante l'interesse per la sperimentazione, risentì fortemente della tradizione, presentando alcuni caratteri che la collegarono all'antico mondo delle icone, allora riscoperto.

Per quanto concerne la raffigurazione del corpo, fu infatti significativo, per i secoli successivi, il ruolo svolto dalle icone il cui studio, approfondito già a partire dal metà del XIX secolo e divenute dopo la Rivoluzione d'Ottobre patrimonio nazionale, permise la diffusione di un sentimento nazionale legato a questa produzione profondamente radicata nel territorio russo⁵.

Caratterizzate inizialmente da forme semplici e forti di impronta bizantina, nel corso dei secoli divennero sempre più complesse e ricercate sviluppando nella produzione caratteri tipicamente locali. Dall'XI secolo, epoca a cui si fanno risalire le più antiche testimonianze rinvenute, esse

⁴ I. Golomstock, *Arte Totalitaria*, cit., p. 184

⁵ O. Popova, E. Smirnova, P. Cortesi, *Icone*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1995, pp. 174-177 e T. Vilibachova, *Alfa e Omega. Dalle icone a Malevič in Kazimir Malevič e le sacre icone russe. Avanguardia e tradizioni* cat. della mostra (Verona, Palazzo Forti 6 luglio – 5 novembre 2000) a cura di G. Cortenova e E. Petrova, Milano, Electa, 2000, pp. 96-97. Sviluppatesi attorno al X-XI secolo e concentratesi la produzione attorno al XIII secolo nei centri di Kiev, Vladimir e Novgorod, vissero un periodo di splendore nel XV secolo, proprio grazie alle opere prodotte dai centri di Novgorod e Pskov, che non subirono la dominazione straniera. Caratterizzate da rigore geometrico, forme nitide e sobrie composizioni, le icone di Novgorod si distinsero per la severità e la carica di forza interiore trasmessa dai volti e dai gesti. Il secolo seguente vide un appiattimento nella resa delle figure e una maggiore scurezza dei volti. A partire dal XIX secolo, cominciò ad essere riscoperto il loro autentico valore e iniziò il restauro delle preziose testimonianze antiche. Sorse un rinnovato interesse anche per la produzione delle stesse. Dalla seconda metà del secolo i centri più importanti furono Palech (le cui prime notizie risalgono già al XV secolo e la cui fama crebbe notevolmente nei secoli XVII e XVIII, per giungere ad un altissimo livello di raffinatezza tra il XVIII secolo e i primi anni del XIX secolo), Mstëra e Choluj i quali ripresero la tradizione russo-bizantina. Negli anni Sessanta dell'800 la produzione divenne di tipologia quasi *industriale*, più che artigianale, mentre nel secolo seguente avvenne una riscoperta e un riavvicinamento attraverso lo studio, il restauro e la catalogazione delle antiche opere, al mondo antico. Le icone vennero dichiarate patrimonio nazionale dopo la Rivoluzione d'Ottobre e l'interesse verso la conservazione e la produzione di queste opere si mantenne vivo e costante.

rappresentarono non solo il volto di Cristo, della Vergine e dei santi quali simboli di fede a cui riferirsi per la preghiera, ma furono considerate, in un profondo senso religioso, rappresentazione della trasfigurazione dell'uomo illuminato dalla grazia divina. In esse i tratti fisici, pur non scomparendo e anzi rimanendo funzionali allo scopo, seppur realizzati secondo gli influssi prima bizantini e poi tipici delle varie scuole che nei secoli si susseguirono, spesso vennero appena accennati a favore della profonda umiltà che doveva trasparire dall'opera e dal profondo senso di riflessione che l'immagine doveva trasmettere, nell'ottica di un avvicinamento, attraverso il corpo, del materiale al divino, allo spirituale. Il corpo viveva un processo di santificazione attraverso la contemplazione della grazia divina⁶.

Il corpo raffigurato nelle icone non rimandava ad un corpo terreno, alla carne, ma si serviva di questo per raggiungere la somiglianza con il Prototipo, con Dio, grazie alla luce della grazia, simbolicamente resa dagli sfondi dorati⁷.

I tratti che caratterizzarono i corpi nella produzione tradizionale di icone furono la ieraticità, la posizione frontale o di tre quarti, rivolti all'orante in atto di comunicazione con esso, le forme spesso allungate e sottili, al fine di comunicare l'avvenuta trasfigurazione degli stessi. Tali tratti non rimasero statici nel tempo, seppure seguenti specifici modelli di rappresentazione.

In particolare modo la presenza costante nei volti di nasi piccoli, di bocche piccole e di occhi volutamente accentuati in grandezza, simboleggiava l'affinamento dei sensi di queste figure sante, un affinamento reso possibile dall'avvicinamento al divino e dal divenire, da parte di Dio stesso, uomo.

Attraverso il corpo fisico, l'icona permise la comprensione della possibilità per l'elemento mondano, terreno, di divenire mezzo di accrescimento spirituale attraverso la contemplazione e la

⁶ M. Alpatov, *Le icone russe*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1976, pp. 3, 9 e L. Uspenskij e V. Loskij, *Il senso delle icone*, Milano, Editoriale Jaka Book, 2007, p. 35

⁷ Ivi, p. 33

preghiera, estendendo tale messaggio a chiunque si avvicinasse all'opera e al soggetto che questa riportava⁸. I volti furono significativamente caratterizzati, raffigurati talvolta cupi, tesi, emaciati, con fronti prominenti, talvolta in serena contemplazione o intimamente raccolti in preghiera⁹.

Anche l'aspetto coloristico ebbe un ruolo di primaria importanza, soprattutto l'accento posto sul colore rosso, legato alla sacralità e al martirio, e all'azzurro simbolo celeste. E' interessante notare come diversi secoli dopo tali significati coloristici vennero ripresi nella produzione dei manifesti propagandistici in un richiamo al legame con la tradizione e alla propria nazione, rimandando intenzionalmente al significato connesso alla simbologia coloristica presente appunto nelle icone. Inoltre la gestualità, sempre misurata e composta, rendeva il profondo senso religioso e l'intima grandezza di queste sante figure.

La figura 1 esemplifica il modellato conferito ai corpi in questa antica produzione. In questo caso si tratta della raffigurazione dei santi Demetrio, Anastasia e Parasceve nell'icona attribuita alla scuola di Novgorod e risalente al XV secolo. I santi appaiono affiancati, in posizione frontale, ciascuno nell'atto di reggere la croce bizantina. I corpi si stagliano rigidamente dal fondo attraverso pesanti contorni scuri che ne delineano la silhouette. I volti sono caratterizzati da nasi lunghi e da occhi grandi, con fronti accentuate e da rughe marcate, sottolineandone l'espressione severa. I colori svolgono il ruolo di individuazione delle singole figure e di risalto della figura centrale, caratterizzata dal colore rosso della veste, le cui pieghe, così come quelle degli altri due santi, sono rese da linee azzurre. Risalta l'aspetto esile dei corpi notevolmente allungati nella

⁸ L. Uspenskij e V. Losskij, *Il senso delle icone*, cit., p. 39

⁹ O. Popova, E. Smirnova, P. Cortesi, *Icone*, cit., p. 153. Le caratteristiche dei volti cupi, emaciati e tesi, viene attribuita ad una particolare scuola di produzione di icone, la scuola di Pskov, attiva nel XV secolo.

volontà di suggerire un senso di forte spiritualità ed eleganza, di distanza dal corpo materiale, mondano¹⁰.

Nei secoli la produzione di icone contemplò raffigurazioni sempre più complesse passando da mezzo per la contemplazione, caratterizzato da singole figure stagliate su paesaggi appena accennati se non assenti, in un tempo fissato ed eterno, a scene più complesse in cui dal XVIII secolo vennero introdotti elementi provenienti dall'arte occidentale. I corpi raffigurati, immersi in paesaggi naturalistici, acquisirono maggiore fisicità e connotazione meno ieratica e distante dall'aspetto terreno¹¹.



Fig. 1 San Demetrio, sant'Anastasia e santa Parasceve, fine XV secolo – inizio XVI secolo, Scuola di Novgorod¹²

E' importante notare ai fini della trattazione come l'impostazione rigorosa dei corpi nelle icone fu ripresa nei primi anni del XX secolo dagli artisti della nuova generazione sviluppatasi in quegli anni, artisti che, con l'obiettivo di apportare significativi cambiamenti alla sfera artistica ponendosi in netta contrapposizione con il mondo accademico e convenzionale dell'epoca precedente, rimasero affascinati da questa antica produzione, che proprio all'inizio del XX secolo condusse alla riscoperta di tesori e preziose testimonianze, portando con sé grande fascino e spiritualità, in

¹⁰ M. Alpatov, *Le icone russe*, cit., p. 209 e Kazimir Malevič e le sacre icone russe. *Avanguardia e tradizioni* cat. della mostra (Verona, Palazzo Forti 6 luglio – 5 novembre 2000) a cura di G. Cortenova e E. Petrova, Milano, Electa, 2000, p. 236

¹¹ O. Popova, E. Smirnova, P. Cortesi, *Icone*, cit., pp. 166-167

¹² Fonte immagine: *Kazimir Malevič e le sacre icone russe*, cit., p. 189

qualità di importanti esiti della cultura nazionale russa nonché di elementi fondanti la vita sia spirituale che artistica¹³. Tra coloro che manifestarono tale ammirazione vi furono Michail Larionov (1881-1964), Natal'ja Gončarova (1881-1962) e Kazimir Malevič (1878-1935).

Agli inizi del XX secolo, tra il 1906 e il 1909, contemporaneamente alla diffusione in Europa occidentale delle Avanguardie, fu attivo in Russia il gruppo *Il vello d'oro*. Tra gli esponenti del gruppo Michail Larionov e Natal'ja Gončarova diedero vita ad opere fortemente intrise di tradizione popolare, seguendo uno stile volutamente semplice e apparentemente dimesso, da essere considerato primitivista¹⁴.

Un richiamo al primitivo¹⁵, diffusosi in Europa occidentale con le opere di Gauguin, caratterizzò la produzione artistica russa dei primi anni del secolo, la quale però, invece di rivolgersi a terre lontane come, nel caso di Gauguin, la Polinesia, guardò al proprio passato e alla propria tradizione, quale quella relativa, ad esempio, alla produzione di icone.

¹³ T. Vilinbachova, *Alfa e Omega...*, cit., pp. 99, 101

¹⁴ AA.VV., *Le Avanguardie*, cit., p. 237 e I. Golomstock, *Arte Totalitaria*, cit., p. 24: Golomstock notò come il primitivismo sviluppato da Larionov e Gončarova riprendesse, in qualità di variante locale, l'espressionismo tedesco di due anni precedente.

¹⁵ M.L. Ciminelli, *D'incanto in incanto. Storia del consumo di arte primitiva in occidente*, Bologna, CLUEB, 2008, pp. 95-97, 103, 117. La categoria *arte primitiva* fu di fatto una costruzione occidentale che a partire dall'interesse per l'*art nègre* sviluppatosi nella Parigi di fine XIX secolo, culminò nella New York degli anni '80 del 1900 con l'esposizione al Museum of Modern Art dal titolo *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, che ne segnò l'apogeo e fu occasione di confronto tra questa categoria e l'Arte Moderna. Legittimata musealmente già negli anni '50 da parte di Nelson Aldrich Rockefeller (1908-1979) attraverso la fondazione del Museum of Primitive Art (già Museum for Indigenous Arts), gli oggetti di terre lontane, prima trattati come curiosità, venivano ora esposti come opere d'arte, attivando un processo di progressiva autonomizzazione dell'Arte Primitiva. Durante il periodo avanguardista infatti, artisti quali Picasso, Derain, de Vlaminck, era già entrati in contatto con manufatti di simile provenienza, al tempo definiti *curiosità* e allora custoditi al Musée d'Ethnographie del Trocadéro. Tuttavia, in riferimento agli studi sul 'gusto del primitivo' nel significato loro attribuito nel XIX secolo, l'*arte primitiva* venne intesa (nell'interpretazione data da Ernst Gombrich) non come sinonimo di *arte tribale*, bensì, richiamando gli studi di Lionello Venturi e Giovanni Previtali, in relazione ai prodotti dei maestri occidentali d'arte Trecentesca e Quattrocentesca. In questo caso per arte primitiva si fa riferimento all'arte tribale, di popoli lontani, considerata a prima vista semplice ed elementare nelle forme e nei colori.



Fig. 2 Michail Larionov, *Venere*, 1912, Museo statale d'arte, San Pietroburgo¹⁶

Nell'opera di Larionov (fig. 2) si può riscontrare oltre ad un richiamo al mondo classico, come riportato dal titolo stesso della raffigurazione, un chiaro riferimento al mondo delle icone di antica memoria. Il colore ocra che riempie l'intera raffigurazione riporta alla mente l'oro delle icone, lo spazio immateriale ed etereo intriso di luce divina che ne caratterizzava gli sfondi (fig. 3),



Fig. 3 *Madre di Dio di Tichvin*, prima metà del XVII secolo, Museo della Icone, Recklinghausen¹⁷

così come sono presenti elementi di carattere sacro, quali l'angelo e la colomba, oltre all'iscrizione¹⁸. Il corpo femminile presenta contorni netti, marcati e scuri, non conferendo un aspetto

¹⁶ <www.questotrentino.it/2001/05/loizzo1.jpg> (consultato in data 4.9.2013)

¹⁷ Fonte immagine: L. Uspenskij e V. Losskij, *Il senso delle icone*, cit., tav. 14

ritrattistico all'immagine, quanto piuttosto un senso di vaghezza, di immaterialità e di irrealtà dato anche dal colore ocra della stessa figura. Nella caratterizzazione fisica il corpo è trattato in modo semplice, non definito, primitivo, appunto. Da notare la somiglianza tra gli occhi della Venere di Larionov e quelli dell'icona del XVII secolo: in entrambi i casi, proprio nella volontà dell'artista di riferirsi a tale produzione tradizionale, gli occhi presentano una forma a mandorla, le dimensioni sono piuttosto ingrandite e i contorni, anche in questo caso, marcati.

Un altro riferimento alla tradizione può essere riscontrato nell'opera *Contadini* (1928-1929) (fig. 4) di Malevič. L'artista riprende la ieraticità corporea dei santi della scuola di Novgorod (fig. 1), nella raffigurazione di soggetti legati al mondo tradizionale, rurale, alla terra russa.



Fig. 4 Kazimir Malevič, *Contadini*, 1928-1929¹⁹

Affascinato dal rigore geometrico, dalla compostezza delle immagini presentate proprio dalle icone e dalla loro creazione di una realtà *altra*, considerate dagli artisti della nuova generazione frutto del mondo rurale e contadino, Malevič dà vita ad un'opera fortemente influenzata da questi elementi. I corpi dei contadini, privi di fisionomia propria e di volti, si stagliano rigidi, rivolti all'osservatore, gli uni accanto agli altri come nell'opera di Novgorod. Il paesaggio alle loro spalle risulta protetto da queste figure, che quasi in qualità di scudi, sembra vi si staglino formando una

¹⁸ O. Popova, E. Smirnova, P. Cortesi, *Icone*, cit., p. 188. L'iscrizione, eseguita come fase conclusiva dell'opera, nel tracciare i nomi dei personaggi o dell'evento raffigurato suggellava la fedeltà dell'icona al Prototipo.

¹⁹ Fonte immagine: *Kazimir Malevič e le sacre icone russe*, cit., p. 188

sorta di barriera. Analogamente i santi, nella loro fermezza spirituale e compostezza di gesti, si ponevano a difesa della fede.

Un riferimento alla tradizione, nel senso della ruralità e dell'attaccamento alla propria terra, viene presentato attraverso la raffigurazione di corpi, in questo caso femminili, anche nell'opera di Natal'ja Gončarova (fig. 5).



Fig. 5. Natal'ja Gončarova, *Lino*, 1908, Museo statale d'arte, San Pietroburgo²⁰

Nell'opera il richiamo alla tradizione è forte: sono presenti elementi del mondo agreste, del lavoro umile e della fatica, accentuata dal trattamento grezzo dei particolari. Gli abiti sono quelli caratteristici del mondo contadino, le donne indossano il tradizionale fazzoletto annodato sulla nuca, che sarà ripreso ampiamente nei manifesti propagandistici, quale caratteristica della donna lavoratrice.

Il corpo femminile qui è raffigurato in modo volutamente grezzo, attraverso pennellate ampie e contorni marcati, accentuando gli elementi scoperti come i piedi, al fine di sottolineare il carattere tradizionale, la ruralità della scena e della situazione raffigurata: tre donne nell'atto di stendere dei panni di lino. Sebbene in modo minore, anche nel caso dell'opera della Gončarova, le figure

²⁰ < en.wahooart.com> (consultato in data 4.9.2013)

presentano contorni piuttosto marcati, staccando il corpo dall'ambiente circostante. I colori sono vivaci e molteplici, in un possibile richiamo alla tarda produzione di icone, quando le raffigurazioni acquisirono maggiore complessità e le figure legate al mondo sacro furono immerse in paesaggi dalle connotazioni naturalistiche rappresentando vere e proprie scene.

Nel 1909 fu introdotto in Russia il *Manifesto del Futurismo* di Filippo Tommaso Marinetti e ciò contribuì alla nascita in loco di un analogo movimento, il quale si sviluppò in tempi molto rapidi²¹.

Analogamente con quanto accaduto in Europa occidentale, sorsero diversi *ismi* e, dagli anni Dieci del Novecento, fu introdotto il termine *Avanguardie*, per indicare i giovani artisti interessati alla sperimentazione pittorica. Nacquero l'astrattismo in pittura e il futurismo in poesia, e si diffuse un interesse per l'abbandono del mondo circostante al fine di far seguire all'arte solo ed esclusivamente le proprie leggi e le proprie finalità²².

Dalla sintesi tra cubismo e futurismo, prese vita il *cubo-futurismo* ad opera di Kazimir Malevič.

Nell'ambito di questo movimento Malevič realizzò nel 1911 l'opera *Ritratto di I.V. Kljun* (fig. 6)



Fig. 6 Kazimir Malevič, *Ritratto di I.V. Kljun*, 1911, Museo statale d'arte, San Pietroburgo²³

²¹ I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., pp. 24-29. In ambito italiano il futurismo fu una delle componenti più importanti del fascismo, visto come metodo utile alla scalata al potere e seguito dallo stesso Mussolini. In esso, diversamente dal caso russo in cui dominò un sentimento pacifista, la guerra venne ritenuta l'unica fonte di rinnovamento possibile.

²² T. Todorov, *Avanguardie artistiche e dittature totalitarie*, Firenze, Le Monnier Università, 2007, p. 5

²³ < www.liceopertini.net > (consultato in data 4.9.2013)

Nell'opera è espresso l'approccio alla base del cubo-futurismo, la scomposizione geometrica e meccanica della forma umana, ottenendo la perdita delle caratteristiche prettamente umane. Si ha percezione di un volto dalla presenza di un occhio aperto e di un naso, in un intersecarsi di geometrie e colori cangianti. La parte sinistra del volto, invece, mostra una stufa geometricamente costruita, probabilmente intesa quale simbolo riferentesi all'interiorità, nella contrapposizione con l'esteriorità. Il volto umano qui diventa metallico, attuando una trasfigurazione dell'uomo verso la somiglianza con la macchina, soggetto caro ai Futuristi, alimentato da una stufa. Anche in questo caso può essere individuata, come avvenne nella produzione più tarda dello stesso artista (fig. 4) un certo richiamo alla tradizione del mondo delle icone: come nel caso dei santi raffigurati nelle icone, il ritratto cubo-futurista si staglia in posizione frontale rispetto all'osservatore e anch'esso, sebbene non in una dimensione sacrale e mistica, esprime una trasfigurazione, un trascendere dalle consuete forme del corpo fisico per divenire *altro*, in questo caso un elemento meccanico. Inoltre l'aspetto metallico può in qualche modo rimandare simbolicamente al concetto di 'scudo', in questo caso a difesa della propria interiorità. Di conseguenza la negazione del passato propugnata dai futuristi non intaccò quel passato legato all'identità culturale e al sentire nazionale custoditi nelle icone intrecciate con una tradizione secolare e socialmente radicata.

Con lo scoppio della Rivoluzione d'Ottobre nel 1917 e il passaggio del potere ai bolscevichi²⁴, si ritenne necessario avviare un sistema educativo atto a correggere i gusti ed educare il proletariato che avrebbe assunto il ruolo di classe dirigente.

Le sperimentazioni futuriste vigenti erano risultate complesse e scoraggianti per i contadini, i quali dunque avevano preferito l'estetica tradizionale, rappresentata dalla stampa popolare, il *lubok*²⁵.

²⁴ Deposto il governo provvisorio sorto dopo l'abdicazione dello zar Nicola II e assalito il Palazzo d'Inverno, il potere passò ai bolscevichi. Si proseguì con l'elezione del *Sovet dei commissari del popolo* attribuendo a Lenin il ruolo di Primo Ministro, a Trockij quello di Commissario per gli Affari Esteri, a Lunačarskij quello di Commissario per l'Educazione e infine a Stalin quello di Commissario del Popolo alle Nazionalità.

Attraverso la rivoluzione vennero eliminate tutte le vecchie istituzioni zariste, alla base della precedente vita artistica russa.

L'Accademia Imperiale delle Arti fu chiusa e furono statalizzate e nazionalizzate tutte le realtà museali e collezionistiche private di una certa rilevanza, il nuovo clima pose termine al mecenatismo e più in generale a tutta la vita culturale fino ad allora vigente.

Dall'influsso del futurismo italiano, l'avanguardia russa trasse l'idea di una lotta per il potere nell'intenzione di cambiare la realtà.

Ben presto dall'ambito puramente artistico, queste concezioni si orientarono verso l'ambito politico, abbracciando gli ideali della rivoluzione: le avanguardie rivoluzionarie propugnarono quindi da un lato un'arte utile alla classe operaia in vista della trasformazione del mondo²⁶, dall'altro ciò fu stato pensato perché avvenisse attraverso un linguaggio di immediata comprensione. Si stava forgiando il concetto di *arte di massa*, in cui il collettivismo sarebbe divenuto caratteristica principale dell'*uomo nuovo* e indispensabile per la costruzione del nuovo stato²⁷.

I movimenti d'avanguardia si proposero di mettere l'arte a servizio della rivoluzione e dello stato e ciò accadde non solo in terra russa ma anche in ambito italiano e tedesco: in questo senso si riscontrano alcune analogie, poiché di fatto tutti i leader dei regimi totalitari seguenti il periodo avanguardista, considerarono tali espressioni pericolose o comunque dannose per le questioni politiche. Ciò che emerse dalle esperienze avanguardiste fu la forza sociale dell'arte²⁸, la possibilità

²⁵ G. Piretto, *Il radioso avvenire: mitologie culturali sovietiche*, Torino, Einaudi, 2002, p. 114 Il *lubok* è una xilografia sia monocroma che acquerellata, di varie dimensioni, utilizzata non solo per l'illustrazione di testi di fiabe, mestieri e leggende, ma anche dai cantastorie per le loro narrazioni e talvolta impiegata per i piccoli fondali del teatro delle marionette. Il *lubok* policromo non si caratterizza da molti colori, i più frequenti il verde, il giallo e naturalmente il nero, ai quali talvolta vanno ad aggiungersi il rosso e il blu nelle loro differenti tonalità (colori utilizzati nella produzione delle icone).

²⁶ I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., pp. 32 - 42

²⁷ Ivi, p. 44 - 46

²⁸ M.L. Ciminelli in *Immagini in opera, nuove vie in antropologia dell'arte*, Napoli, Liguori Editore 2007, pp. 9-11, 13. Gli studiosi Alfred Gell e David Freedberg identificano rispettivamente un'*agentività* (*agency*) nelle immagini e un'*operatività* delle stesse: le immagini avrebbero un'efficacia pragmatica. Gell nel 1992 definì l'arte "*tecnologia*

per questa di divenire un'arma efficace di coinvolgimento delle masse in vista della trasmissione di un messaggio, oltre che nelle lotte di potere.

In questo clima risulta interessante sottolineare come il corpo raffigurato, di antica e radicata pratica, risalente appunto al periodo di diffusione delle icone e legato ad una concezione sacra della raffigurazione, laddove l'uomo trascendeva se stesso per congiungersi al divino e trasfigurando la sua caratterizzazione materiale poteva raggiungere la Bellezza data dalla somiglianza con Dio, suo creatore, fu e sarebbe stato poi costantemente rielaborato e sviluppato come soggetto di opere di volta in volta comunicanti messaggi o richiami simbolici. Inoltre, la produzione di icone, espressione esteriore dell'uomo trasfigurato, si legava all'anonimato dell'artista, spesso ma non necessariamente un uomo di chiesa, fortemente vicino all'ortodossia, in quanto la produzione stessa dell'opera doveva essere un'esperienza ascetica, una preghiera globale, l'equivalente artistico della Sacra Scrittura in termini di dogmi e di significato liturgico e pedagogico, divenendo dunque una produzione non individuale ma ecclesiastica, in cui l'iconografo non traduceva la propria idea ma fatti conosciuti da lui stesso o da testimoni autentici attraverso una partecipazione attiva alla vita sacramentale²⁹.

La caratteristica dell'anonimato sottostante un'opera di carattere collettivo sarebbe stata poi una costante durante gli anni Trenta, momento in cui l'operato dell'artista verrà inteso come un'operazione educativa per le masse e la cui individualità sarà assorbita dall'appartenenza alla comunità intera, alla collettività.

dell'incantamento, un sistema tecnico il cui potere si dimostra tanto più efficace quanto più tali processi risultano incomprensibili allo spettatore". Dall'impatto cognitivo ed emozionale sullo spettatore risiederebbe il significato dell'*agentività* dell'immagine in particolare e dell'arte in generale.

²⁹ L. Uspenskij e V. Losskij, *Il senso delle icone*, cit., pp. 27, 43

Il potere pedagogico e comunicativo delle immagini fu compreso in terra russa dalla figura di Lenin il quale, già nei primissimi anni del Novecento espresse le sue idee in merito all'organizzazione globale della cultura³⁰.

Dopo la pubblicazione nel 1918 del *Piano Lenin per la propaganda monumentale*, dal 1920 Lenin passò alla riorganizzazione del Narkompros³¹ che da allora si occupò del mondo accademico, nell'ottica di creare dei meccanismi centralizzati di controllo e gestione della vita artistica diretti e gestiti da una mente e da una volontà uniche.

L'arte assunse allora un ruolo propagandistico, da attuarsi attraverso un linguaggio figurativo di vasta comprensione³². Per attuare ciò si necessitava di un controllo totale e sistematizzato.

³⁰ I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., p. 52

³¹ *Commissariato del popolo per l'istruzione*, a cui spettava la gestione della cultura e del sistema scolastico. Quest'ultimo fu retto dal 1917 al 1929 da Lunačarskij.

³² I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., pp. 53-54

1.2 L'importanza della raffigurazione del corpo come emblema della nuova arte di stato.

Il periodo avanguardista, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del secolo seguente, affrontò il problema della rappresentazione del proprio corpo e dell'identità sessuale.

La volontà di rappresentare l'uomo nuovo e l'opposizione alle norme della società, opposizione che già trovava consensi nell'avanguardia artistica e letteraria, ribelle infatti all'ordine costituito³³, fece emergere il tema dell'androgino. Come scrisse la Matich³⁴, l'*androginia* divenne diretta espressione della destabilizzazione dei generi sessuali nell'Europa di fine secolo, non solo ideale estetico ma anche riferimento all'omosessualità, esprimendo non solo il clima decadentista dell'Europa occidentale ma anche il pericolo per un'eventuale continuità della specie e di conseguenza una caratteristica propria di figure che sarebbero state successivamente classificate dal regime nazista come *degenerate*.

Si andò affermando una nuova tipologia di *bello* rispetto allo stereotipo maschile che aveva classificato gli uomini sulla base dei canoni della bellezza classica, modello predominante nell'Europa occidentale dalla seconda metà del XVIII secolo, periodo in cui aveva avuto origine l'orientamento verso l'immagine visiva. La bellezza virile si sarebbe imposta come ideale simbolo di virtù, uno stereotipo a cui il proprio carattere pubblico avrebbe conferito rilievo sociale e politico, e che sarebbe stato rafforzato proprio dalla presenza di un opposto³⁵.

³³ G.L. Mosse, *L'immagine dell'uomo. Lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*, Torino, Einaudi Editore, 1997, p. 105

³⁴ O. Matich in *Identità sessuale nel regno delle amazzoni: la rappresentazione della donna in Russia tra Ottocento e Novecento* in *Amazzoni dell'avanguardia: Alexandra Exter, Natalija Goncarova, Ljubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova, e Nadezda Udalcova*, cat. della mostra (Berlino, Londra, Venezia, Bilbao, New York 1999-2001) a cura di John E. Bowlit e Matthew Drutt, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2000.

³⁵ G.L. Mosse, *L'immagine dell'uomo...*, cit., pp. 6-7, 35, 37; L'ideale di bellezza maschile trasse la sua ispirazione dalla Grecia antica e – scrive Mosse – “va considerato tra i massimi esempi di influenza greca sul pensiero occidentale”. Elaborato da Wilhelm von Humboldt, il quale nel 1795 aveva sostenuto che solo i greci erano riusciti a trasformare l'individuo in un ideale astratto, tale ideale astratto della bellezza umana trovava fondamento, dunque, nella consapevolezza della bellezza della scultura greca. Quest'ultima ebbe grande impatto sugli intellettuali europei del secondo Settecento, in particolare su Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), archeologo e storico dell'arte, ossessionato dalla volontà di riscoprire la bellezza della scultura greca da lui considerata prima fra tutte le arti e in grado di fornire un ideale di bellezza generalmente valido. Un secolo e mezzo dopo Adolf Hitler rileverà nella

In Russia, l'androgino, inteso in senso prettamente spirituale, esprime la trasfigurazione del corpo e il superamento della diversità dei generi maschile e femminile in direzione dell'immortalità del corpo stesso³⁶. Ciò si esprime concretamente nella ritrattistica di alcuni personaggi, soprattutto femminili, che incarnarono questa rottura di schemi e la espressero nella conduzione della propria vita e nelle proprie creazioni. Esemplare fu la poetessa, scrittrice, critica, pensatrice religiosa e animatrice di salotti culturali Zinaida Gippius (1869-1945), ritratta in più occasioni in modalità decadentiste volte a sottolineare il suo "corpo dai fianchi stretti, il seno piatto, la velenosa malignità e la bocca rosso acceso con un sorriso ambiguo da Gioconda"³⁷. Dopo la Prima Guerra Mondiale si diffuse la tipologia della *donna nuova*, il cui aspetto si caratterizzò da fogge maschili, capelli corti, sigaretta in bocca, nell'intenzione di esprimere la propria autosufficienza³⁸ (figg. 7 e 8).

combinazione di un corpo eccezionalmente bello con uno spirito radioso e un'anima nobile, l' "immortalità dell'ideale greco della bellezza", insistendo sull'importanza della bellezza fisica e dichiarando che un corpo disfatto non potesse essere abbellito "nemmeno dal più radioso degli spiriti".

³⁶ O. Matich, *Identità sessuale nel regno delle amazzoni: la rappresentazione della donna in Russia tra Ottocento e Novecento in Amazzoni dell'avanguardia...*, cit., pp. 75-77. L'argomentazione della Matich prosegue specificando come il traguardo utopistico consistesse nel superamento del naturale ciclo vita-morte e come l'androgino utopistico prefigurasse la fine dei tempi esaltata dai primi modernisti russi della generazione simbolista. L'ideologia dei simbolisti utopici risultava incentrata proprio sulla trasfigurazione collettiva della vita. Anche in questo caso l'interesse per la trasfigurazione può essere in qualche modo ricondotto alla trasfigurazione corporea di matrice religiosa, caratterizzante l'antica produzione di icone, in un continuo rimando all' antica cultura russa.

³⁷ Ivi, p. 77

³⁸ G.L. Mosse, *L'immagine dell'uomo...*, cit., p. 12.

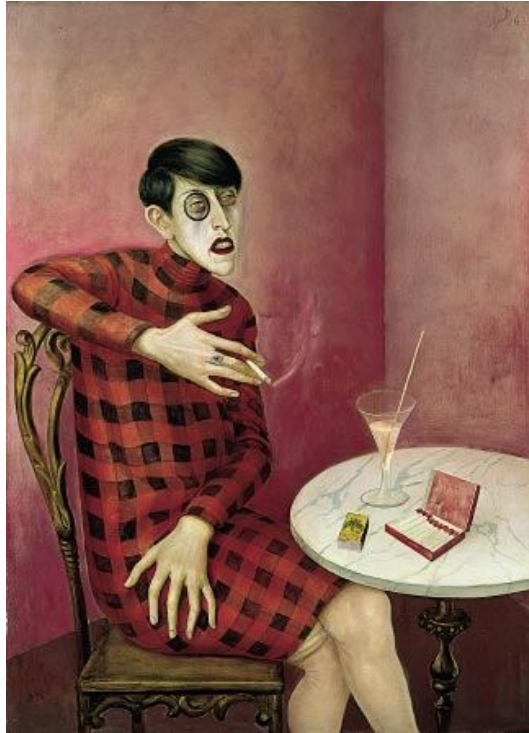


Fig. 7 Otto Dix, *Ritratto della giornalista Sylvia von Harden*, 1926, Centre Georges Pompidou, Parigi³⁹



Fig. 8 Aleksandr Grinberg, *Ragazza con una sigaretta*, anni Venti, Mosca, Archivio Soyuz⁴⁰

³⁹ Fonte immagine: <www.centrepompidou.fr/images/oeuvres/XL/3101520.jpg> (consultato in data 17.3.2013)

⁴⁰ Fonte immagine: *Arte e propaganda nella fotografia sovietica degli anni 1920-1940* a cura di Andrey Baskakov, CRAF, Foto Soyuz, San Vito al Tagliamento, 2009, p. 36

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del secolo seguente, nell'ambito delle arti performative, quali la danza, la destabilizzazione dei ruoli sessuali tradizionali conferì potere alle donne e a quegli uomini che si discostarono idealmente dall'immagine convenzionale e, nel campo delle arti performative, il ruolo rappresentativo per eccellenza del decadentismo europeo fu consacrato dalla figura di Salomè, simbolo dell'anarchia sessuale dell'epoca, la cui censura nella messa in scena fu tolta in terra russa solo successivamente alla Rivoluzione d'Ottobre⁴¹.

La tipologia di figura femminile prediletta dal decadentismo, dunque, contemplò corpi molto esili, pallidi e inerti, come nel caso del ritratto di Ida Rubinstein eseguito dal pittore Valentin Serov (1895-1911), docente alla Scuola di Pittura, Scultura e Architettura di Mosca e culla dell'avanguardia moscovita, per la stagione parigina del Ballets Russes nel 1910 (fig. 9), un ritratto che fece scalpore ma che fu ripreso tipologicamente anche nelle opere della pittrice statunitense Romaine Brooks (1894-1970): una figura eterea e per questo potente⁴².

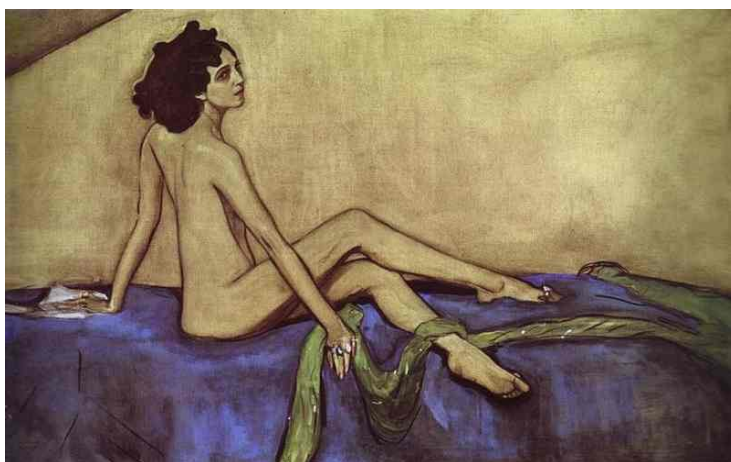


Fig. 9 Valentin Serov, *Ritratto di Ida Rubinstein*, 1910, Museo statale russo, S. Pietroburgo⁴³

⁴¹ O. Matich, *Identità sessuale nel regno delle amazzoni: la rappresentazione della donna in Russia tra Ottocento e Novecento* in *Le Amazzoni dell'Avanguardia...*, cit., pp. 82, 84

⁴² Ivi, pp. 85 - 86

⁴³ Fonte immagine: < wahooart.com > (consultato in data 13.4.2013)

La possibilità di sovvertire il consueto venne anche offerta dal *travestitismo*, il quale seguì le convenzioni del codice maschile. Esemplare in tal senso fu la figura di Elizaveta Kruglikova, impegnata nell'ambito della cultura di massa per il giornale *Novoe vremia* (Tempo nuovo), e intenta a proporsi nell'enfaticizzazione dei suoi tratti mascholini come evidenziati nell'autoritratto che la coglie nell'atto di stampa di un'incisione (fig. 10)- un'immagine di fatica al femminile che venne successivamente ripresa per la ridefinizione del lavoro delle donne - e nei successivi in cui si presentò con abiti da dandy⁴⁴.



Fig. 10 Elizaveta Kruglikova, *Stampando un'incisione, Autoritratto*, 1915, Museo Statale Russo, S. Pietroburgo⁴⁵

Naturalmente persistettero modelli di figure femminili più convenzionali, attrici, poetesse ed artiste salde all'aspetto femminile palesato e non ambiguo. Tuttavia, particolarmente rilevante in quest'ottica di sovvertimento del genere e del suo ruolo sociale, nonché di emancipazione femminile e di indeterminatezza sessuale, risultò la scelta della tipologia di ritratto – il ritratto del volto di profilo – nell'intenzione di offrire alle donne la possibilità di superare le consuete barriere dei generi: una scelta che fu condivisa specialmente in ambito cubista. Scrisse Mosse che le donne, nella definizione dei canoni di bellezza, e nel valore simbolico di questi come

⁴⁴ Il dandismo fu uno stile di vita, volto a rendere la propria esistenza un'opera d'arte intrisa di eleganza e raffinatezza nell'intenzione di ribellarsi alle regole della società dell'epoca, attraverso l'eccentricità dell'abbigliamento e dei gesti.

⁴⁵ Fonte immagine: < russiansiluet.ru>(consultato in data 13.4.2013)

autorappresentazione della società, furono escluse. Gli esempi a cui si ispirò Winckelmann nella seconda metà del Settecento [n.d.a. e che avrebbero posto le basi dell'ideale classico – e tradizionale - di bellezza] (l'Apollo del Belvedere, il Laocoonte) non furono androgini, ma veri uomini. Le donne mantennero il monopolio della loro bellezza sensuale, ma fu a quella degli uomini che, nell'affermazione dello stereotipo associativo di bellezza come espressione di virtù (care alla società moderna), vennero attribuite nuove funzioni. Nel corso dell'Ottocento, l'ideale di Winckelmann venne criticato. Tuttavia si noti che i principi base di serena fissità, ideale virilità, di proporzionalità e controllo delle passioni non furono abbandonati, e furono anzi ripresi con decisione in tempi seguenti dai sostenitori delle peculiarità nazionali e razziali, non ultimi i sostenitori della razza ariana tedesca⁴⁶.

Con il passare degli anni e successivamente alla Rivoluzione d'Ottobre (1917), l'interesse si focalizzò non più sulla sperimentazione sessuale e l'emancipazione dei generi, quanto piuttosto sul tema politico e sulla rivoluzione sociale. La presa del potere da parte dei Bolscevichi li condusse a ricercare una figura di eroe che potesse esprimere compiutamente la classe lavoratrice, ora dominante, e che potesse abbattere gli emblemi della precedente dominazione zarista: la figura scelta fu quella del fabbro che, come verrà presentato nel capitolo 3, assurse a figura mitologica, creatrice e forgiatrice della nuova classe, quella del proletariato, nonché simbolo stesso del lavoratore, mantenuta anche durante gli anni Venti, per poi scomparire nel decennio successivo.

Nel resto d'Europa, con la fine della Prima Guerra Mondiale, si diffuse la convinzione che il conflitto avesse generato una nuova razza rappresentata da uomini d'acciaio, carichi di energia, pronti allo scontro, il cui aspetto esteriore era fondamentale: corpi robusti, scattanti, con volti e occhi che portavano le tracce degli orrori a cui avevano assistito. Fritz Erler pittore tedesco, nel 1917 creò un personaggio per un manifesto relativo ad un prestito di guerra. Il manifesto si

⁴⁶ O. Matic, *Identità sessuale nel regno delle amazzoni: la rappresentazione della donna in Russia tra Ottocento e Novecento in Amazzoni dell'Avanguardia...*, cit., pp. 88-90 e G.L. Mosse, *L'immagine dell'uomo...*, cit., pp. 43, 47

focalizzò proprio sul volto del soldato annerito dal fumo, armato di tutto punto e pronto per lo scontro, con gli occhi fissi a rimembrare le esperienze vissute. Il fine dell'opera consistette nel divulgare il nuovo tipo di uomo-soldato, un "vero volto tedesco", del quale i nazisti avrebbero più tardi usufruito. (fig. 11)



Fig. 11 "Aiutateci a vincere. Sottoscrivi il prestito di guerra". Manifesto di Fritz Erler per il prestito di guerra tedesco del 1917⁴⁷.

Non solo in Germania, ma anche in Italia, il fascismo ripose le sue speranze in un corpo nuovo, quello del soldato, le cui caratteristiche furono la virilità, l' aggressività e l' insensibilità, da sempre latenti nella sua formazione e ora libere di sfogarsi, per quanto fossero ancora importanti la moderazione, l'armonia e la forza serena. La Guerra accelerò la volontà di ricercare quell'uomo nuovo, che rigenerasse la società e la nazione⁴⁸.

⁴⁷ Fonte immagine: <www.minerva.unito.it/theatrum%20chemicum/Pace&Guerra/Germania/D11.htm> (consultato in data 30.3.2013)

⁴⁸ G. L. Mosse, *L' immagine dell'uomo ...*, cit., pp. 153-155, 157

1.3 Gli anni Venti nell'Europa orientale.

Nella pittura – il nostro occhio, nella musica – il nostro orecchio, nell'architettura la nostra percezione dello spazio, nella danza – il corpo è il materiale dell'arte. Proprio il corpo in sé, in quanto tale... Perché su di esso deve radicarsi l'analisi, a partire quantomeno dal problema del ruolo del costume e della nudità nell'arte della danza⁴⁹.

Gli anni Venti videro il termine della Guerra Civile (1918-1920) teatro di scontri tra bolscevichi e bianchi⁵⁰. In particolare l'anno 1922, può essere considerato un anno cardine per quanto concerne il cambiamento artistico in Russia, oltre a segnare la nascita dell'URSS (Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche) e la presa di potere di Stalin come Segretario del Comitato Centrale del Partito Comunista. A fronte del decesso di Lenin quale primo ministro del soviet per i commissari del popolo, tale a seguito della Rivoluzione, avvenuto il 21 gennaio 1924 e della liquidazione del triumvirato di Kamenev, Zinov'ev e Stalin, l'uomo d'acciaio⁵¹ cui era stata affidata la guida del Partito, la fine del decennio (1929) segnò anche la presa di potere totalitaria dello stesso Stalin.

Il termine della Guerra Civile condusse gli artisti ad introdurre le figure del nuovo lavoratore e del contadino come icone del proprio tempo, emblemi di coloro che avevano combattuto la Rivoluzione d'ottobre e posto le basi per la costruzione del socialismo, sviluppando un sistema di propaganda visuale forte e persuasivo, grazie all'uso di elementi della tradizione popolare e del folklore radicati nelle coscienze, affinché fosse comprensibile e posto in primo piano il concetto di classe nonché le relazioni di genere laddove la figura femminile si situava accanto a quella maschile, nel ruolo di assistente e collaboratrice all'atto creativo⁵².

⁴⁹ N. Mislér, *Vestita/svestita: il corpo dell'avanguardia* in *Amazzoni dell'Avanguardia...*, cit., p. 102

⁵⁰ Fazione degli stessi bolscevichi in opposizione però ai risultati della Rivoluzione d'Ottobre e comprendenti tra le fila reazionari e monarchici.

⁵¹ <www.lastoriasiamonoi.rai.it/biografie/josif-stalin/35/default.aspx>. Il soprannome assunto in clandestinità, ancora durante l'epoca di dominazione zarista e che caratterizzerà, durante gli anni del suo governo, la concezione dell'uomo sovietico: un uomo d'acciaio, fervente lavoratore per la causa del partito, di grande forza e robustezza fisica.

⁵² V. E. Bonnell, *Iconography of power. Soviet political posters under Lenin and Stalin*, Stati Uniti, University of California Press, 1997, pp. 83-84. La Bonnell fa notare come negli anni Trenta il proposito sarà diverso e l'obiettivo delle immagini proposte dagli artisti in accordo con l'ideologia imperante sarà quello di prescrivere un modello di

In ambito artistico figurativo, dopo un periodo di inattività, tornarono ad emergere gli ambulanti⁵³, attraverso l'organizzazione della loro quarantasettesima mostra che si impresse considerevolmente in Lunačarskij⁵⁴, il quale individuò proprio in quei lavori la nuova rotta da seguire per il rinnovamento dell'arte sovietica e decretando quindi "il ritorno degli ambulanti".

Seguì la nascita dell'*Organizzazione degli artisti rivoluzionari russi* (ACHRR), composta dai seguaci degli Ambulanti, che via via andò concentrando tutte le risorse finora spartite tra i diversi movimenti d'avanguardia. Prese avvio dalla metà degli anni Venti un "soffocamento" graduale di tutte le manifestazioni artistiche divergenti dall'ACHRR (*Organizzazione degli artisti rivoluzionari russi*), conseguente alla progressiva sospensione dei finanziamenti e del supporto statale, in quanto lo Stato concentrò presso di sé tutte le rimanenti risorse artistiche oltre a costituire l'unico committente e acquirente d'arte. Il Narkompros fu riorganizzato con una struttura di base militare, la stessa con cui si articolò il PUR (l'Amministrazione politica dell'Armata Rossa), e i generali

comportamento generale. L'importanza della distinzione dei generi, inoltre, sebbene secondaria alla questione delle classi sottolineò comunque la preminenza maschile, in qualità di creatore nell'atto lavorativo, su quella femminile, riflesso e controparte di quella maschile.

⁵³ Nel 1863 un gruppo di quattordici studenti dell'ultimo corso dell'Accademia d'Arte di San Pietroburgo, guidati da Ivan N. Kramskoi rifiutarono il tema stabilito (si trattava de Il banchetto degli dei al Valhalla) per lo svolgimento del concorso per la medaglia d'oro, abbandonando l'Accademia e dando origine ad un'associazione il cui fine fu l'organizzazione di mostre e la vendita delle opere prodotte dai soci: sorse la Società di artisti per mostra itineranti (chiamati peredvizniki, ambulanti), la cui produzione artistica si propose di illustrare scene di vita quotidiana, intrise di contenuti politici e sociali. Gli Ambulanti, per lo più di provenienza sociale umile e quindi consci delle problematiche presenti nella vita dei russi, praticarono un'arte realista e democratica incentrata sul mondo agreste e sulla vita quotidiana, dedicandosi inoltre all'alfabetizzazione dei contadini e all'organizzazione, appunto, di mostre itineranti. La loro ideologia fu creata e promossa dal critico Vasilij Stasov, per il quale l'arte risultò essere elemento inseparabile dalla coscienza e dalla vita del popolo (I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., p. 181)

⁵⁴ Anatolij Vasil'evič Lunačarskij (1875–1933) ricoprì il ruolo di politico, scrittore e rivoluzionario sovietico. Si dedicò all'opera rivoluzionaria a Mosca, aderendo nel 1903 alla corrente bolscevica di cui diventerà uno dei principali leader avvicinandosi alle posizioni di Lenin. L'anno seguente, a Ginevra, divenne redattore de *Il proletario* e *L'Avanti*, giornali bolscevichi. Fu sostenitore del trasferimento del potere ai soviet e dell'importanza per il proletariato della cultura e dell'istruzione. Dopo la Rivoluzione d'Ottobre entrò nel governo come commissario del popolo all'istruzione, restando membro del Consiglio dei commissari del popolo fino al 1929, e fu strenuo difensore del patrimonio storico e culturale della Russia. Successivamente, rimosso dal ruolo di Commissario del Popolo all'Istruzione, fu nominato presidente del Comitato scientifico dell'Esecutivo centrale dell'Urss, divenendo, l'anno seguente, membro dell'Accademia delle Scienze dell'Urss. Risale agli anni Trenta la nomina a direttore dell'Istituto di arte e letteratura e la collaborazione alla redazione dell'Enciclopedia letteraria. Nel 1933 divenne ambasciatore sovietico in Spagna.

<http://it.wikipedia.org/wiki/Anatolij_Vasil'evič_Lunačarskij> (consultato in 21.5.2013)

sovietici acquisirono il patronato dell'ACHRR⁵⁵. Nello stesso anno, il 1922, Kandinskij prese ad insegnare al Bauhaus⁵⁶, testimoniando il contatto esistente in quegli anni tra Russia e Germania.

Il 1922 fu anche l'anno del cinquantesimo compleanno di Lenin, occasione nella quale si fissarono quelli che sarebbero poi divenuti attributi canonici della sua figura: qualità sovraumane, umiltà e semplicità, potere e spirito popolare, da tradursi figurativamente. Sebbene il leader si dimostrasse contrario all'adulazione dei leaders bolscevichi e di sé stesso, acconsentì in tale occasione ad un concorso che ebbe in oggetto la raffigurazione della sua figura. In particolar modo Gustav Klutsis, che emergerà poi come brillante interprete della propaganda e dell'arte staliniana, produsse due manifesti usando il fotomontaggio, introdotto all'epoca dall'Inghilterra e dalla Germania. L'immagine di Lenin, raffigurato con un uomo semplice ma di grande forza di volontà e proiettato anche gestualmente verso il futuro, continuò ad essere effigiata anche dopo il suo decesso avvenuto nel 1924, quando, dalla tecnica del manifesto, fu estesa anche ad altri media, rispettando sempre le stesse caratteristiche quasi fosse l'immagine di un'icona sacra⁵⁷. A tale proposito un manifesto del 1926, *Celebrazione dell'Ottobre*, conferma questa tesi raffigurando il volto di Lenin all'interno di un cammeo, quasi fosse un'immagine cristologica, e abbandonando occasionalmente l'icona del rivoluzionario, attorniato da uomini e donne in marcia con la promessa, trascritta su striscioni, di perseverare nel mantenere viva l'eredità del leader (fig. 12).

⁵⁵ I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., p. 53

⁵⁶ Lo Staatliches Bauhaus, come il gruppo De Stijl in Olanda e il Tecton in Gran Bretagna, seguiva le teorie e le idee del costruttivismo e del produttivismo formulate nel 1920-1921 (I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., 1990, p. 55). Il Bauhaus, nato nel 1919, come gruppo di architetti e artisti diretto da Walter Gropius, propugnava un'opera d'arte totale in cui l'architettura assorbisse pittura e scultura; un'arte unita con il popolo (T. Todorov, *Avanguardie artistiche...*, cit., p. 12) e per il popolo. Ebbe sede a Weimar (dal 1919 al 1925), a Dresda (1925-1932) e Berlino (1932-1933).

⁵⁷ V. E. Bonnell, *Iconography of power...*, cit., pp. 104, 142, 144, 147. Risulta costante la ripresa della tradizione figurativa alla base della cultura e dell'identità russe, l'icona, oltre al legame profondo con la propria terra.

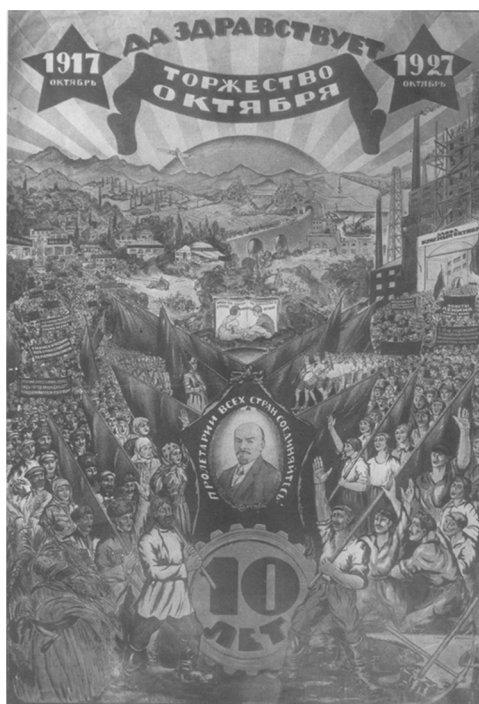


Fig. 12 *Celebrazione dell'Ottobre, 1926*⁵⁸

Il 1922 però significò per la Russia anche lo sviluppo della Nuova Danza, una pratica che prevedeva la liberazione del linguaggio istintuale e che ebbe come capostipite la ballerina Isadora Duncan la quale liberò i piedi dalla costrizione delle scarpette da ballo e più in generale l'intero corpo femminile.

Il clima dominante nei primi anni Venti fu intriso di nuove idee sul corpo umano e sul movimento, nell'esigenza, diffusa in tutta Europa, di trovare nuove strade rispetto a tutto ciò che rientrassero nel contesto accademico. Il corpo divenne di estrema importanza quale mezzo di comunicazione ed espressione, oggetto di una ricerca multidisciplinare che coinvolse l'arte visiva in senso più ampio oltre alla psicanalisi, attenta alla manifestazione delle emozioni interiori nonché legata al nuovo approccio verso le arti visive. Vennero organizzate a tal proposito diverse manifestazioni coreografiche di nudo, necessario per la corretta e immediata visibilità del più piccolo dei movimenti, suscitando reazioni accese, probabilmente attese, da parte della critica.

⁵⁸ Fonte immagine: V. E. Bonnell, *Iconography of power...*, cit., p. 177

In tale direzione, il famoso fotografo dell'epoca Nikolaj Sviščov-Paola, si specializzò nella rappresentazione dei corpi nudi, sia maschili che femminili ai quali richiese pose forzate per renderne l'analogia scultorea e statuaria nonché sottolineare l'aspetto esibizionistico. La componente erotica fu chiaramente manifesta, pur tuttavia, nonostante le aspre critiche, la censura non fu subito imposta.

La tecnica artistica privilegiata per la cattura del corpo nudo in movimento fu la fotografia, anche se non mancarono opere in ciclostile, disegni a matita o a pastello, i quali cercarono di cogliere i tratti fluidi dei gesti e delle pose⁵⁹.

In campo fotografico si svilupparono tre principali tendenze, quella dei *pittorialisti* (legata alla "vecchia scuola" della fotografia di paesaggio e considerata dai critici influenzata dallo spirito di destra), quella del *modernismo fotografico* (sviluppatasi attorno alla rivista pubblicata dal 1923 da Majakovskij, *Novij LEF – Nuovo fronte della sinistra*) e quella del *fotoreportage*, considerata la mediana nonché la "giusta via", quella proletaria, utilizzata dalla stampa, dalla propaganda e dalla cronaca fotografica. Nonostante la critica queste tendenze finirono per influenzarsi vicendevolmente e i rapporti tra i rappresentanti furono di reciproca stima⁶⁰.

Di orientamento pittorialista, Aleksandr Grinberg⁶¹, membro della Società fotografica russa dal 1906, si dedicò agli studi di nudi: la scelta degli oggetti sullo sfondo e l'attenzione minuziosa agli effetti di luce e ombra, conferirono alle fotografie il sembiante di opere grafiche (fig. 13).

⁵⁹ N. Misler in *In principio era il corpo...Una storia da rivelare* in *In principio era il corpo: l'arte del movimento a Mosca negli anni Venti*, cat. della mostra (Roma, 17 marzo – 2 maggio 1999) a cura di N. Misler, Electa, 1999, p. 16 - 17

⁶⁰ *Arte e propaganda nella fotografia sovietica degli anni 1920-1940*, cit., p. 9

⁶¹ Ivi, p. 18. Aleksandr Grinberg (1885 – 1979) fu un importante fotografo pittorialista russo. Interessato alla fotografia già in giovanissima età, si dedicò sia alla ritrattistica che al paesaggio. Membro dal 1906 della Società fotografica russa, negli anni Venti insegnò all'Istituto tecnico statale di cinematografia di Mosca. Nel 1935 subì la repressione stalinista dopo aver presentato dei nudi parziali, non considerati ortodossi, alla mostra *Maestri della fotografia russa*. Accusato di aver divulgato tematiche pornografiche, finì per quattro anni in un gulag. Durante la Seconda Guerra Mondiale lavorò come conservatore e restauratore di archivi fotografici, continuando successivamente a dedicarsi alla fotografia.



Fig.13 Aleksandr Grinberg, *L'Arte del Movimento*, Studio di Vera Maya, 1928, Archivio Soyuz, Mosca⁶²

Sia nel caso di Grinberg che di Sviščov-Paola furono evidenti il distacco dalla realtà e la riluttanza a collaborare con il nuovo regime, nonché con la sua propaganda. Questo scatenò le aspre critiche della stampa ufficiale, che approvò, invece, la tecnica del fotoreportage⁶³.

Presente anche Kandinskij all'interno di questo interesse per il movimento e il corpo come mezzo per attuarlo, il fotografo Otto Engels dedicò un'intera collezione al tema. Più affine allo stile del gruppo *Mondo dell'arte*, di impostazione tradizionale e legata al folklore russo, Engels lavorò a stretto contatto con ballerini e ginnasti proprio per cogliere l'attimo, l'istante di moto. Significativo anche l'apporto di Larionov, direttore del laboratorio coreologico, il quale sostenne che nell'analisi del movimento corporeo non dovessero essere tralasciati l'emozione e la spiritualità⁶⁴. Attorno alla

⁶² Fonte immagine: *Arte e propaganda nella fotografia sovietica degli anni 1920-1940*, cit., tav.

⁶³ Ivi, pp. 10, 12. La tecnica del fotoreportage era fondamentale alla propaganda di regime per costruire una forma di realtà che mostrasse la "costruzione del socialismo", la nascita di un mondo nuovo e di una nuova società. Veniva documentato il vivere quotidiano di studenti, degli operai (come quelli fotografati da Rodčenko impegnati nella costruzione del canale Belomor), la posa dell'asfalto sulle strade e, successivamente, masse di sportivi: tutto in un'ottica di progresso, di dinamismo.

⁶⁴ N. Mislér in *In principio era il corpo...Una storia da rivelare* in *In principio era il corpo...*, cit., 18-20. Il Laboratorio coreologico fu un ambiente sperimentale all'interno della GACHN (Accademia statale di scienze artistiche). L'Accademia ebbe un ruolo fondamentale nello sviluppo della fotografia sovietica, impostando un programma di studio sul movimento del corpo umano che vennero suddivisi in tre gruppi: artistico, di educazione fisica e di lavoro. I movimenti di tipo artistico venivano, appunto, studiati dal Laboratorio coreologico, il quale, dopo la prima mostra, allargò l'ambito della ricerca anche al settore quotidiano e del movimento collettivo, poiché la soglia tra movimento di danza e movimento sportivo si era rivelata piuttosto labile. La prima esposizione, datata 1925, dal titolo "Arte del movimento" aveva carattere chiuso a causa degli studi di nudo, soggetto molto apprezzato dai fotografi ma poco dalle autorità. L'anno seguente venne organizzata una seconda esposizione, interessante per il confronto tra movimento

metà degli anni Venti, la rappresentazione fotografica di questi corpi, in movimento e seminudi, trovò aspri commenti da parte della critica, visto che tali raffigurazioni nulla avevano a che fare con l'arte proletaria.

Nel 1929 in un articolo dal titolo *Sulle influenze della destra in fotografia* gli autori più illustri della Società fotografica russa furono accusati di essere portatori dell'influenza borghese⁶⁵.

La critica sostenne che la resa fotografica di questi corpi nudi e seminudi, dai tratti piuttosto femminei, non riproducesse la realtà quotidiana di un corpo in salute, nell'esercizio del lavoro e dello sport. Non si trattò di corpi prettamente femminili quelli a cui spettava il primato di rappresentanti della sensualità, nella libera danza, bensì il corpo del ballerino e mimo Aleksandr Rumnev il cui corpo si presentò come elegante, astratto, di una bellezza provocante sottolineata dallo stiramento dei propri muscoli, bellezza sottoposta ad aspre critiche da parte della stampa che la classificò come pornografica in quanto il modello di corpo proposto dalla libera danza si stava ormai contrapponendo a quello che sarebbe dovuto essere il nuovo modello fisico della donna sovietica che avrebbe predominato nei seguenti anni Trenta: materna, monumentale e lavoratrice.

La negoziazione del corpo come strumento erotico, cominciata durante gli anni dell'Avanguardia, con le raffigurazioni decadentiste ed ermafrodite di Ida Rubinštein da parte di Serov, riprese nel contesto esplicitamente esibizionistico del nudo degli anni Venti e di lì a pochi anni sarebbe entrato in netto contrasto con la nuova cultura dominante.

Pornografiche furono considerate anche le statuette lapidee prese come modello artistico-ideologico dalla Gončarova per le sue opere primitive, in quel caso figure solide, robuste, prive di

fissato dalla mano dell'artista e quello dell'occhio della macchina fotografica, seguita da una terza incentrata sui nuovi metodi sperimentali di cattura del movimento e da una quarta sui diversi modi di raffigurarlo. (V. Stigneev, *La fotografia nelle mostre "Arte del movimento"* in *In principio era il corpo: l'arte del movimento a Mosca negli anni Venti*, cat. della mostra (Roma, 17 marzo – 2 maggio 1999) a cura di N. Mislér, Electain L'arte del movimento, 1999, pp. 50-54)

⁶⁵ V. Stigneev, *La fotografia nelle mostre "Arte del movimento"* in *In principio era il corpo: l'arte del movimento a Mosca negli anni Venti*, cat. della mostra (Roma, 17 marzo – 2 maggio 1999) a cura di N. Mislér, Electa, 1999, p. 56

qualsiasi sensualità, ma espressione di fertilità e di fisicità della procreazione e non della seduzione⁶⁶.

La nudità nella danza risultò necessaria ai fini della percezione di ogni singolo gesto e di ogni minima tensione, ne conseguì che la presenza di un costume scenico dovesse ridursi a mero abbellimento, collegata solo alla posa e al carattere della danza e del danzatore⁶⁷.

Alla fine degli anni Venti, la danza, che necessitava di essere trasformata in ginnastica per motivi ideologici, iniziò ad essere concepita come strumento di propaganda politica, attraverso il gesto, il ritmo. Il corpo dovette essere mostrato come sano, abbronzato e virile, stereotipo del proletariato, sviluppatosi a partire dalla fine della rivoluzione. La rappresentazione della donna si rifece alla diffusa ferma volontà di razionalizzazione della figura femminile e ciò si tradusse nella negazione del corpo come individualità concreta, psicologica e sessuale, un percorso iniziato dalle stesse artiste dell'Avanguardia⁶⁸. L'obiettivo divenne ora la movimentazione delle masse, una sfida già colta dalla Germania.

Permase nei circhi la possibilità di una certa sperimentazione in fatto di studio del movimento corporeo, un corpo che i costruttivisti già concepivano come una macchina, da muovere in base alla funzionalità di ogni gesto⁶⁹.

A partire dall'inizio della politica staliniana (1928)⁷⁰, il movimento fu ormai definitivamente quello ginnico. La fotografia, che fino a pochi anni prima, si era concentrata sul singolo ballerino, sul salto

⁶⁶ N. Misler, *Vestita/svestita: il corpo dell'avanguardia* in *Amazzoni dell'avanguardia...*, cit., p. 101

⁶⁷ N. Misler, *In principio era il corpo...Una storia da rivelare*, cit., p. 34 e N. Misler in *Le Amazzoni dell'Avanguardia*, cit., p. 102 - 103: Sidorov fu convinto sostenitore della nudità sulla scena, ritenendo "Il corpo nudo principio estatico della danza". La nudità consentiva al pubblico la percezione del corpo come meccanismo vivo, sebbene vi fosse la possibilità di optare per gonnelline e abiti ginnici o *body* severi e uniformi.

⁶⁸ N. Misler, *Vestita/svestita: il corpo dell'avanguardia* in *Amazzoni dell'avanguardia...*, cit., p. 105

⁶⁹ N. Misler, *In principio era il corpo...Una storia da rivelare*, cit., pp. 29 - 30

⁷⁰ Sebbene di fatto Stalin prese il posto di Lenin nella direzione del Partito nel 1924, anno della morte di quest'ultimo, fu nel 1928 che si entrò *nel vivo* della sua politica: prese avvio il primo piano quinquennale dando la precedenza all'industria pesante, venne soppressa la NEP, fu dato il via alla collettivizzazione forzata e alla meccanizzazione dell'agricoltura, oltre ad essere soppresso il commercio privato. Furono inoltre create nuove scuole che avrebbero preparato i nuovi tecnici e debellato l'analfabetismo. Si investì massicciamente nell'acquisizione di macchinari e nella chiamata di esperti stranieri con l'obiettivo di fare della Russia una grande potenza industriale.

e i gesti fluidi, immortalò ora masse di atleti. Aleksandr Rodčenko, usando la tipica inquadratura diagonale, fotografò le parate, espressione del nuovo corpo socialista d'acciaio, statuario, che in modo molto esemplificativo sarebbe stato colto nell'opera scultorea di Vera Muchina per l'Esposizione Internazionale di Parigi, *L'operaio e la colcosiana* (fig. 14) di dieci anni più tarda⁷¹.



Fig. 14 Vera Muchina, *L'operaio e la colcosiana*, 1937⁷²

Nel 1930 la Società fotografica russa venne chiusa, così come l'Accademia statale di scienze artistiche, molti dei loro membri furono mandati a rieducare ideologicamente, quando non condannati ai lavori forzati.

Il comunismo si orientò verso una mascolinità potente e aggressiva. Nella nuova società comunista, l'uomo sarebbe stato davvero nuovo, prodotto non tanto dell'educazione (quella che per i nazionalsocialisti prendeva il nome di *Bildung*, una "coltivazione" personale alla moralità e alla libertà attraverso l'educazione del proprio intelletto e del proprio carattere⁷³) quanto della lotta di classe. Trockji (1879-1940) diede una definizione delle caratteristiche che l'avrebbero interessato: forte, saggio, sottile, dal corpo armonioso, dai movimenti ritmici e dalla voce

⁷¹ N. Mislér, *In principio era il corpo...Una storia da rivelare...*, cit., pp. 35-36

⁷² Fonte immagine: <www.frieze.com> (consultato in data 14.5.2013)

⁷³ G. L. Mosse, *L'immagine dell'uomo...*, cit., p. 159

musicale. Nei primi dieci anni dello stato bolscevico, si credette possibile che questa nuova figura potesse emergere, con la scomparsa della famiglia e della religiosità prevista dal codice dei rivoluzionari, la depenalizzazione dell'omosessualità e dell'aborto, il riconoscimento dei matrimoni di fatto. Un uomo nuovo sostenuto dagli avanguardisti, ma che rimase fenomeno dei grandi centri urbani. Tuttavia, la rilassatezza dei costumi sociali fu attaccata in periodo rivoluzionario dal conformismo dei capi bolscevichi che la condannarono. L'uomo nuovo socialista propagandato durante gli anni Venti comunque si oppose ai cambiamenti troppo radicali, orientandosi verso la semplicità dei costumi, la forza e il silenzio. L'operaio ideale "doveva svolgere un ruolo attivo, creativo, nel processo di produzione, comportandosi come un guerriero ben addestrato, coscienzioso e temprato dalle avversità: la fabbrica era il suo campo di battaglia"⁷⁴.

La mascolinità non si discostava dall'immagine della virilità comunemente intesa. Con Stalin al potere, purezza e castità tornarono in primo piano come caratteristiche del bravo lavoratore e se da un lato, secondo quanto sostenuto dalla propaganda, l'uomo nuovo dovette essere un combattente senza riposo, dall'altro dovette avere bene presenti le regole del vivere quotidiano, alla base della purezza e bellezza morale di uomini e donne. La donna stessa riprese il suo posto e l'aborto tornò illegale. Tuttavia l'immagine di uomo bolscevico si allontanò dalla diffusa idea di virilità, concependo

lavoratori vestiti da capo a piedi, il corpo ben coperto in omaggio a quella rispettabilità cui Lenin e Stalin erano tanto devoti. Per il nazionalsocialismo, il corpo virile nudo ispirato ai greci di Winckelmann sarebbe diventato un potente simbolo politico; il rito sovietico, invece, si imponeva limiti rigorosi nell'uso di quella simbologia. L'iconografia bolscevica portava in primo piano l'immagine del lavoratore[...]⁷⁵

Restarono validi, come per l'uomo borghese (diretta antitesi dell'uomo proletario), i concetti di forza, di lavoro e di dinamismo, tipici della concezione dell'uomo moderno, accanto a quelli di ordine ed energia che vennero espressi compiutamente nelle manifestazioni ufficiali.

⁷⁴ Ivi, p. 160

⁷⁵ Ivi, p. 171

Tratti comuni alla raffigurazione del realismo socialista sovietico e alla mascolinità nazista furono la posa ispirata, il portamento della testa, lo sguardo diritto e onesto, l'espressione di volontà, la solidità e la forza, nonché il cameratismo. Per tali caratteristiche condivise, non c'è dunque da stupirsi se i sovietici, dopo la Seconda Guerra Mondiale, utilizzeranno alcune statue di nudi scolpiti da Arno Breker, lo scultore preferito da Hitler, per decorare uno stadio nella Repubblica Democratica Tedesca.

L'ideale di una nuova e diversa virilità però non ebbe infine un riscontro ed un'affermazione effettivi, in quanto, nonostante gli sforzi innovativi, si continuò nella riproposizione della virilità comunemente intesa.

L'ideale socialista della mascolinità umanitaria e pacifista fallì nella pratica e persino, in buona misura, nella teoria, ma alla fine nemmeno l'ideale guerriero riuscì a trionfare. Entrambi erano troppo estremi, troppo in contrasto con la vita tranquilla cui ambiva la maggioranza⁷⁶.

Alle donne si riconobbe, in veste di compagne di lavoro, un'uguaglianza formale all'uomo che, trascorso un periodo di sperimentazione sociale in Unione Sovietica, fu accantonata per lasciare loro la veste tradizionale di madri, dedite alla casa e alla famiglia.

La raffigurazione corporea e l'importanza dell'espressione del corpo stesso fu oggetto di comportamenti controversi seppure all'interno dello stesso decennio: da un lato l'immagine bolscevica del nuovo lavoratore per sottolineare la classe costruttrice del socialismo, dall'altro le sperimentazioni fotografiche sul movimento e la danza, libera dalle costrizioni e dai costumi tradizionali, nelle quali le pose sensuali e la nudità suscitarono scandali e critiche.

A questa varietà di approcci verrà dato un orientamento unitario con l'avvento al potere di Stalin, dando atto alla divulgazione di direttive e modelli unitari per ogni espressione artistica, nell'ottica di veicolare senza contraddizioni l'ideologia di regime e creando da un lato il culto nei confronti

⁷⁶ G.L. Mosse, *L'immagine dell'uomo...*, cit., pp. 167-173

della figura del leader, figura semidivina ma nello stesso tempo paterna, e dall'altro l'immagine di un uomo a cui l'uomo del popolo avrebbe dovuto guardare come esempio e aspirazione.

2. Il realismo socialista e la raffigurazione del corpo. Gli anni Trenta in Urss.

La Russia dimostrò, già a partire dal XVIII secolo con le riforme di Pietro il Grande, una sentita volontà ad aprirsi alle innovazioni occidentali considerate simbolo di progresso.

Questo diede vita ad una propensione verso una grande ricettività nei confronti delle innovazioni artistiche nel corso del secolo seguente.

All'inizio del XX secolo, con l'avvento delle Avanguardie, l'intenzione fu di superare il progresso sovvertendo l'accademismo, affermando il predominio dell'inconscio sul conscio e ritenendo possibile una manipolazione dell'inconscio stesso per costruire un mondo e un uomo nuovi⁷⁷.

Per l'artista dell'Avanguardia il mondo esterno, dopo la Rivoluzione d'Ottobre del 1917, equivalse al caos più totale. Creare un mondo nuovo divenne necessario e ciò sarebbe stato possibile grazie all'ausilio di un potere politico totale e di un totale potere sul mondo.

Nei primi anni del potere sovietico si cercò di realizzare questo progetto artistico politicamente e ogni decisione che riguardasse la costruzione estetica di un'opera d'arte fu considerata decisione politica⁷⁸. Collaborando con i bolscevichi⁷⁹, gli esponenti dell'Avanguardia tennero un atteggiamento dittatoriale in campo artistico, tanto che la parte più radicale, riunita attorno alla rivista LEF puntò ad organizzare anche la vita quotidiana con metodi artistici⁸⁰. Questa fazione si

⁷⁷ B. Groys, *Lo Stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, Milano, Garzanti, 1992, pp. 9, 27

⁷⁸ Ivi, pp. 29-30

⁷⁹ Dal russo bol'shevik «maggioritario», i bolscevichi rappresentarono la corrente più rivoluzionaria, opposta alla minoranza rappresentata dai menscevichi (dal russo men'shevik «minoritario»). Guidati da Lenin, i bolscevichi ritenevano necessaria la costruzione di un partito formato da rivoluzionari di professione, caratterizzato da una rigorosa disciplina e da un severo centralismo. Le due frazioni, bolscevica e menscevica, mantennero in un primo tempo un certo accordo giungendo prima alla scissione definitiva nel 1912, quando i bolscevichi si costituirono in partito autonomo, e poi al conflitto aperto nel 1917, anno in cui i bolscevichi stessi si impadronirono del potere. L'anno seguente assunsero il nome di *Partito comunista russo*, modificato nel 1925 in quello di *Partito comunista dell'Unione sovietica*.

⁸⁰ B. Groys, *Lo Stalinismo...*, cit., p.33

concentrò soprattutto sull'agitazione e la propaganda, non tendendo conto della manipolazione che i media contemporanei stavano attuando nei confronti della realtà.

L'obiettivo degli artisti di plasmare la vita delle masse attraverso il comunismo si allontanò dal processo di costruzione del socialismo nel Paese sotto la guida del Partito, che il potere nascente si era proposto. Questo condusse l'Avanguardia ad isolarsi. Successivamente alla decisione di sciogliere tutti i raggruppamenti artistici avvenuta nel 1932 ad opera del Comitato centrale del partito comunista, il partito stesso assunse il controllo totale della pratica culturale sovietica⁸¹.

Durante gli anni Trenta, nel corso del primo piano quinquennale⁸², con la pubblicazione nell'aprile 1932 della risoluzione *Sul riassetto delle organizzazioni letterarie e artistiche*, si pose fine al gran numero di gruppi artistici sorti dall'inizio del secolo.

Liquidata la NEP e posto termine al mercato artistico privato, ogni opera artistica e culturale passò sotto la commissione statale, divenendo strumento di mobilitazione del popolo: si realizzò così il sogno avanguardista circa la realizzazione di un'opera d'arte totale e la costruzione del socialismo in un solo paese⁸³.

La decisione del 1932 tolse potere alla direzione di organizzazioni come l'ACHRR che, tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta, avevano avuto il monopolio della cultura.

In un primo momento l'attenzione fu posta per lo più sull'ambito letterario, all'interno del quale fu creata *l'Unione degli scrittori sovietici* con l'intenzione di riunire tutti i gruppi letterari esistenti i quali, secondo la risoluzione, costituivano un freno per lo sviluppo della letteratura sovietica.

⁸¹ B. Groys, *Lo Stalinismo...*, cit., pp. 39-41 e V. Strada, *Il Realismo socialista*, in *Storia della Letteratura russa*, Vol III, Einaudi, 1991, pp. 5-6. La risoluzione del 1932 si riallacciava ad una risoluzione precedente, risalente al 1 luglio 1925, che aveva regolato da allora la vita culturale. Tale risoluzione permetteva, tuttavia, la libera competizione tra gruppi e correnti. Nel primo paragrafo della risoluzione del 1932 si specifica il collegamento con la precedente, affermando inoltre come il partito avesse "aiutato 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".

⁸² Piano della durata di cinque anni voluto da Stalin volto all'industrializzazione del Paese e alla collettivizzazione delle campagne.

⁸³ B. Groys, *Lo Stalinismo...*, cit., pp. 44-45

In campo artistico-figurativo, dal 1933, abolite tutte le altre, si diffuse un'unica rivista, *Iskustvo* ("L'Arte") che sostituì tutte le pubblicazioni esistenti, in una presa di posizione attiva contro il *formalismo*, cioè quell'approccio artistico concentrato sulla forma dell'opera invece che sul contenuto, e raccomandando il riesame del bagaglio ideologico degli artisti al fine di sviluppare un linguaggio artistico conforme al linguaggio ritenuto adeguato dal Partito. Stalin quindi propose un progetto personale: la nuova arte avrebbe dovuto possedere rilevanza nazionale escludendo ogni possibilità di eccellere individualmente⁸⁴, in quanto ciò avrebbe significato considerarsi superiori al Partito.

Stalin introdusse ed estese obbligatoriamente all'intera arte sovietica l'appellativo di *realismo socialista* compiutamente definito da Ždanov⁸⁵ nel 1934 al *I Congresso degli scrittori dell'Urss* e applicata a tutte le arti, in particolare a quelle figurative, che in modo più diretto e immediato avrebbero rappresentato il dogma del realismo stesso, cioè la facciata dalla quale si sarebbe mostrata la grandezza della cultura sovietica e il passaggio "dall'arte della rappresentazione della vita alla sua trasfigurazione nel quadro di un progetto estetico-politico totale"⁸⁶.

Stalin divenne la guida non solo politica ma globale del Paese e a lui si attribuirono formulazioni geniali e positive: lui stesso decretò la formula del nuovo metodo, la cui denominazione in un primo tempo vagliò quelle di *realismo romantico*, *realismo rivoluzionario* e *realismo eroico*, poi

⁸⁴ Ivi, p. 46

⁸⁵ *Rivoluzione e letteratura: il dibattito al I Congresso degli scrittori sovietici*, a cura di Giorgio Kraiski, Bari Laterza, 1967, p. 4, 11, 14. Andrej Aleksandrovič Ždanov (1896-1948) nel 1934, mentre rivestiva la carica di segretario a Nižnij Novgorod, al I Congresso degli scrittori dell'Unione Sovietica, partendo dalla definizione data da Stalin circa la funzione degli scrittori sovietici come "ingegneri delle anime umane", diede la definizione dell'essenza del realismo socialista e di quelli che sarebbero dovuti essere i compiti degli scrittori (estendibile a tutto l'ambito culturale), cioè a servizio del popolo, del partito e del socialismo. L'essere "ingegneri delle anime umane" implicava conoscere la vita per poterla descrivere nelle opere, non in modo oggettivo, ma nello sviluppo rivoluzionario. Di importante vi era l'educazione dei lavoratori allo spirito socialista e la trasformazione della realtà verso l'ideale: elementi che dovevano accompagnare la veridicità e la concretezza storica. Nel discorso Ždanov esortò alla creazione di opere dall'elevato contenuto artistico e ideale, affinché gli artisti stessi fossero gli organizzatori della trasformazione delle coscienze e gli animatori di una lotta contro le classi.

⁸⁶ B. Groys, *Lo Stalinismo...*, cit., p. 48

scartate in quanto ritenute non adeguate a esemplificare una sintesi metodologica e la fine delle distinzioni di classe a cui la nuova società sovietica auspicava, resa invece dal termine *socialista*.

La formula *realismo socialista* infatti riassunse tutte le definizioni precedenti, inclusa quella di *proletario* e *rivoluzionario* fuse nel termine *socialista*, lasciando però di volta in volta la possibilità per gli esponenti politici di precisarne i contenuti⁸⁷.

Il realismo socialista si autodefinì un'arte nuova, rappresentativa della verità oggettiva e fondata su una concezione scientifica⁸⁸. La novità fu costituita da quella che Mumford⁸⁹ definì successivamente con il termine di *megamacchina*, alla base dell'intera società e comprensiva di questo metodo: una struttura invisibile azionata e mossa da ogni singolo individuo al fine di raggiungere precisi obiettivi. Si trattò di un coinvolgimento di massa che, partendo dall'educazione e dalla formazione delle masse stesse, condusse ad un livellamento esteso di valori e di gusto. In ciò gli artisti (tra i quali gli scrittori furono "ingegneri dell'animo umano"), divennero costruttori di un radioso futuro, realizzabile in conseguenza della costruzione di una coscienza collettiva basata sul *mito* quale fondamento di giustizia⁹⁰.

"Le masse esigono dall'artista la sincerità e la veridicità del realismo rivoluzionario, socialista nella raffigurazione della rivoluzione proletaria" con queste parole venne presentato il nuovo metodo sulle pagine di *Al lavoro!* nel 1932⁹¹.

⁸⁷ F. Rudi, *La letteratura sovietica da Lenin a Stalin. Dalle associazioni letterarie al metodo del realismo socialista*, «Sintesi dialettica per l'identità democratica» rivista on-line <www.sintesidialettica.it/>, 2010, p. 2 e V. Strada, *Il Realismo socialista*, cit., p. 13

⁸⁸ I. Golomchstock, *Il realismo socialista nelle arti plastiche*, in *Storia della letteratura russa*, vol. III, Einaudi, Torino 1991, p. 35, 40; I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., p. 168. Secondo la definizione, per realismo socialista si intendeva un' arte "nazionale nella forma e socialista nel contenuto", laddove in quest'ultimo rientravano lo spirito di partito, il realismo e lo spirito popolare, dogmi staliniani, mentre "nazionale nella forma" significava l'unione di tutte le tradizioni artistiche nazionali dei popoli dell'URSS.

⁸⁹ Lewis Mumford, sociologo e urbanista statunitense (1895 – 1990). Espresse il concetto di *megamacchina* nel testo *Il mito della macchina (Il mito della macchina*, Il saggiatore, 2011), intendendo la società come un meccanismo costituito da passivi ingranaggi umani, operanti per il suo funzionamento meccanico.

⁹⁰ G. Piretto, *Gli occhi di Stalin: la cultura visuale sovietica nell'era staliniana*, Milano, Raffaello Cortina 2010, p. 17

⁹¹ V. Strada, *Il Realismo socialista*, cit., p. 16. Si trattava dell'editoriale della *Literaturnaja Gazeta*.

Il realismo e la veridicità però nulla ebbero a che vedere con il naturalismo e la raffigurazione oggettiva. Lunačarskij, sostenitore del nuovo metodo, nell'attuare una relazione sullo stesso si soffermò proprio sul concetto di verità, intesa dalla nuova formula come qualcosa di dinamico, in continuo sviluppo⁹².

La volontà fu di chiudere con il passato, come già era stato attuato a sua volta dalle Avanguardie all'inizio del secolo, un passato ora rappresentato proprio dalle Avanguardie, nonostante il realismo socialista fosse l'exasperazione degli intenti avanguardisti, nei termini di partecipazione attiva dell'arte in politica e di coinvolgimento attivo della pratica artistica nel cambiamento sociale. Di fatto, però, ci si rivolse al passato russo come culla della propria tradizione culturale⁹³.

Il primo provvedimento ad essere preso, nel momento della definizione del regime totalitario, fu la costituzione di un apparato amministrativo onnipotente. Lo Stato assunse il ruolo di responsabile della trasformazione artistica del mondo⁹⁴.

Già nel 1932 sorse, dopo la risoluzione, *l'Unione degli artisti della regione moscovita*, accanto ad altre unioni nate in città differenti dell'Unione Sovietica. Fu però con il 1939 che l'accentramento raggiunse il punto massimo con la nascita dell'*Unione degli artisti dell'Urss*, un gruppo unico che inglobò tutti quelli delle altre regioni. Nata come gruppo artistico e professionale, l'Unione fu strettamente legata agli obiettivi politici, contemplando al suo interno la presenza dei soli artisti aderenti ai principi del realismo socialista.

⁹² Ivi, p. 17

⁹³ I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., p. 172 e B. Groys, *Lo Stalinismo...*, cit., pp. 50-54. Nel caso sovietico, come avvenne anche per il nazionalsocialismo, si prese spunto dal classicismo greco, che fu stato considerato da Marx il periodo di "felice fanciullezza dell'umanità" e che, nella sua arte, aveva rappresentato modelli impareggiabili. Ogni deviazione dai canoni imposti venne considerata una distorsione della realtà. L'atteggiamento positivo verso l'eredità classica, dimostrato dalla direzione del partito, originò le formulazioni staliniane del realismo socialista: l'arte classica poté essere applicata nella costruzione di un mondo nuovo. Mentre le avanguardie, in precedenza, ebbero avuto il proposito di rompere con il passato per cominciare da zero, affermando di fatto la persistenza di una tradizione da negare, il partito considerò la tradizione "deposito di un'arte priva di vita" e quindi contenitore da cui attingere qualsiasi elemento utile.

⁹⁴ G. Piretto, *Gli occhi di Stalin...*, cit., 2010, p. 13

La possibilità di svolgimento del mestiere fu subordinata all'iscrizione all'Unione che risultò quindi obbligatoria ai fini della pratica professionale: fu lo Stato a controllarla e, detenendo il monopolio dei mezzi di produzione, a rifornirla dei materiali utili agli artisti che vi militassero all'interno.

Nonostante la definizione ideologica del metodo *Realismo socialista*, questo non fu mai definito stilisticamente, se non in alcuni casi in modo molto semplicistico e generico come "rappresentazione veridica della realtà"⁹⁵: al suo interno contemplò infatti una moltitudine di linguaggi figurativi (dal realismo ottocentesco degli Ambulanti al neoclassicismo)⁹⁶, di soggetti e una gerarchia di generi. Nato prima come generico slogan propagandistico e poi divenuto metodo artistico, tese a voler armonizzare la realtà attraverso la creazione di una meravigliosa apparenza che desse l'illusione di armonia, benessere e unitarietà⁹⁷.

La studiosa Ekaterina Degot' individuò come variante stilistica maggiormente diffusa al suo interno quella dell'impressionismo francese, sebbene lo stesso fosse ufficialmente dichiarato inaccettabile dalla cultura staliniana. Ecco il motivo per cui la stessa Degot' definì il realismo socialista uno "stile senza stile"⁹⁸ in quanto furono assenti disposizioni ufficiali circa una corrente stilistica a cui attenersi: un metodo da seguire dunque che perseguisse l'utopia di una totale accessibilità ad un'opera artistica realizzata da autori anonimi. Diretto è il richiamo alla produzione delle tradizionali icone russe, creazioni *acheropite* e tramiti tra l'umano e il divino, simboleggianti ma non riproducenti una realtà invisibile. Nelle opere del realismo socialista, l'identità dell'autore

⁹⁵ I. Golomstock, *Il realismo socialista nelle arti plastiche*, cit., p. 36 e A. Efimova, *To touch on the raw: the aesthetic affections of socialist realism*, Art Journal, Vol. 56, n. 1, Aesthetics and the body politic, 1997, p. 75. La Efimova sottolinea come l'accettazione del Realismo Socialista come sistema estetico abbia significato l'accettazione critica di un sistema estetico e l'esistenza di un sistema di tecniche impiegate in quest'arte le quali, come poi definirà la Degot', saranno molteplici, tanto da non permettere la definizione di un filo stilistico unico, bensì l'assenza di fatto di uno stile.

⁹⁶ I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., p. 166. La ripresa dell'arte degli Ambulanti negli anni Trenta rientrò nella considerazione diffusa che prima di essi l'arte sovietica visse un periodo di degenerazione.

⁹⁷ G. Piretto, *Gli occhi di Stalin...*, cit., p. 13

⁹⁸ S. Burini, *Realismo socialista e arti figurative*, cit., p. 71

venne celata: le opere rimasero anonime e così sacralizzate, rappresentazioni di una realtà non naturalistica ma desiderata, trasfigurata e sognata⁹⁹.

L'arte del realismo socialista, nonostante la denominazione, si discostò, come già accennato in precedenza, dal realismo inteso come naturalismo e considerato collegato all'"ideologia dell'obiettivismo borghese". La mimesi venne considerata come un ritorno alla pittura figurativa da cavalletto intesa in senso tradizionale, pertanto nel caso sovietico la pratica della raffigurazione mimetica fu rivolta alla sostanza delle cose e a ciò che doveva ancora essere creato, piuttosto che alla loro apparenza e alla loro forma esteriore.

L'oggetto di questo tipo di arte divenne la capacità dell'artista di identificarsi con la volontà del partito e di esternarla. La realtà venne riprodotta secondo le visioni che l'ideologia considerò desiderabili e, nel caso tali visioni producessero immagini false da un punto di vista naturalistico, tale falsità fu accettata in nome dell'utopia e dell'ideologia¹⁰⁰. L'incapacità di esternare la volontà del partito e di riprodurre la visione dell'ideologia fu considerata espressione di dissenso, da punire con l'eliminazione fisica e con la cancellazione totale di colui che avesse manifestato tale comportamento(fig. 15)¹⁰¹.

⁹⁹ A proposito dell'anonimato dell'artista, è possibile richiamarsi alla tradizione della pittura di icone di origine medievale, nella quale l'anonimato riguardava l'aspetto di opera ecclesiastica dell'icona stessa, non frutto della produzione di un singolo individuo, ma testimonianza della partecipazione all'ortodossia e simbolo fondante del sentimento religioso e dell'identità culturale. Nel caso totalitario sovietico, l'anonimato dell'artista fece riferimento proprio alla concezione di appartenenza ad un'identità collettiva con valori da trasmettere e diffondere. Inoltre, nessun esecutore fu ritenuto sufficientemente capace di esprimere compiutamente l'ideologia. Sarà con l'istituzione dei Premi Stalin a partire dal 1939 che verranno segnalati dei vincitori, e quindi individuate della personalità, da seguire e prendere a modello, quali esempi artistici più in linea con le corrette direttive da seguire. Il concetto di tradizione, qui richiamato dalla caratteristica dell'anonimato delle opere, fu molto importante per i totalitarismi: da un lato il caso sovietico che vide la tradizione come uno scrigno da cui attingere simboli e richiami che si radicassero nelle coscienze e, soprattutto dopo lo scoppio del secondo conflitto mondiale, accentuassero il senso di appartenenza alla Madrepatria, dall'altro quello tedesco, nel quale il richiamo alla tradizione servì proprio ad opporsi a quel progresso che allontanava dai veri valori della tradizione, appunto, germanica. Di fatto, come si spiega nel testo *D'incanto in incanto*, "la tradizione non è una forma culturale trasmessa senza modificazioni nel corso del tempo".

¹⁰⁰ G. Piretto, *Gli occhi di Stalin...*, cit., p. 16

¹⁰¹ B. Groys, *Lo Stalinismo...*, cit., pp. 65-67



Fig. 15 Alexander Ustinov, *Il presidente del Soviet Supremo Michael Kalinin si incontra con i comandanti dell'Armata Rossa*. Furono tutti soggetti a repressione. 1937, Archivio Soyuz, Mosca ¹⁰²

Vedere significò credere, non interpretare¹⁰³. Nonostante il realismo socialista insistesse sull'individualità e la spontaneità, condusse all'uniformazione della vita culturale, unendo il sentire di ognuno nell'amore incondizionato verso il leader¹⁰⁴.

Ad indicare agli artisti quali fossero i soggetti e la linea da seguire, furono le esposizioni tematiche organizzate dalle Unioni, tramite tra gli artisti e lo Stato, che commissionò le opere da eseguire attraverso le Unioni stesse e, a loro volta, attraverso i *Comitati per le mostre*.

Le commesse statali risultarono essere le poche, se non l'unica entrata per gli artisti. Questi ultimi poterono così garantirsi un lavoro ed essere mandati a spese dello Stato prima in *missione creativa*¹⁰⁵ e successivamente nelle *case di creatività* al fine di completare l'opera poi sottoposta al controllo del *Comitato per le mostre* che, in caso di conformità con la commessa, saldava quanto pattuito all'artista. Successivamente veniva accordato il permesso per l'esposizione della creazione

¹⁰² Fonte immagine: *Arte e propaganda nella fotografia sovietica degli anni 1920-1940*, cit., tav. Si noti come conseguente all'atto di repressione di figure "scomode" politicamente si praticasse una sorta di *damnatio memoriae* delle stesse, cancellandole di fatto da qualsiasi testimonianza della loro esistenza. Tali figure cessavano di esistere fisicamente e dalla memoria collettiva, come non fossero mai esistite.

¹⁰³ G. Piretto, *Gli occhi di Stalin...*, cit., p. 24

¹⁰⁴ B. Groys, *Lo Stalinismo...*, cit., pp. 89 e 91. Secondo Groys, il realismo socialista si attribuì la funzione di compensare l'individualismo borghese considerato dal partito decadente e impotente di fronte al disgregarsi del sociale, avvenuto a causa dell'intrusione della tecnica. Per fare fronte a ciò fu necessario un controllo totale sulla tecnica stessa e sul progresso storico.

¹⁰⁵ I. Golomchtok, *Il realismo socialista nelle arti plastiche*, cit., p. 36. La *missione creativa* consisteva nella permanenza per un periodo di tempo in un luogo particolare (luoghi frequentati da Lenin, campi di battaglia, o a contatto con il popolo).

davanti alla *Commissione per gli acquisti di stato* del Ministero della cultura dell'Urss. Le esposizioni tematiche svolsero un ruolo fondamentale per la presentazione dell'arte ufficiale e soprattutto del messaggio da essa veicolato.

Dal 1939 con l'istituzione dei *premi Stalin*, gli artisti vincitori del premio divennero l'esempio da seguire nonché garanti dei principi del realismo socialista.

Tornando agli inizi degli anni Trenta, la struttura su cui si articolò il realismo socialista rispecchiò una gerarchia di valori alla base della costruzione del metodo stesso: tale teoria si riallacciava ai pittori Ambulanti e, prima di loro, alla scuola del realismo critico del XIX secolo, movimento fondato da Černyševskij, scrittore, filosofo e rivoluzionario russo, per la definizione di un'arte che rispecchiasse la realtà¹⁰⁶. In questo caso la realtà però coincise con il *sogno di Stalin*. Gli ambulanti, nell'intento di avvicinare l'arte alla vita, avevano abbandonato le concezioni accademiche per sviluppare un proprio stile realistico che studiasse i soggetti dal vero, assimilando anche le tecniche dei movimenti moderni nonché la tecnica *en plein air* e dando vita ad uno stile ibrido che fu alla base della prima fase del realismo socialista¹⁰⁷.

Sempre nel XIX secolo avevano avuto origine le scuole nazionali permettendo lo sviluppo di coscienze culturali locali¹⁰⁸. L'Ottocento aveva dato vita a studi e concetti in campo filosofico, scientifico, estetico e politico, che assunsero validità universale, modellati da leggi oggettive naturali o storiche; un secolo che si era posto come un trampolino verso un livello ancora più alto

¹⁰⁶ Ivi, p. 37

¹⁰⁷ I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., p. 216

¹⁰⁸ Ivi, pp. 178-179, 181. Ciò che contraddistingueva l'anima russa dall'Occidente era un senso di sacralità che la permeava. Tale diversità conduceva ad atteggiamenti quali la diffidenza verso l'Occidente stesso, l'aspirazione a individuare le proprie radici nel popolo, il carattere nazionale, il sentire la nazione russa come qualcosa di eccezionale e la convinzione che ogni idea contenesse una verità ultima.

di sviluppo culturale e sociale. Riacciandosi a tali successi il totalitarismo intese stabilire il culmine di questi risultati dalla validità universale¹⁰⁹.

Compito degli artisti fu rappresentare sulle tele una realtà ideale contemporanea e storica e, soprattutto, la figura del leader, capo di quella realtà, così come immaginato dal popolo il quale, a sua volta, ebbe la possibilità di immaginarselo proprio come proposto dalle raffigurazioni¹¹⁰.

Gerarchizzati allo stesso modo in cui furono organizzati i valori imposti dall'alto dal regime, i generi pittorici non seguirono un'organizzazione secondo *scuole* o affinità stilistiche. Avverso al formalismo, il regime spostò l'attenzione sul contenuto delle opere piuttosto che sulla modalità di esecuzione e sul linguaggio artistico.

Nella Russia sovietica i valori artistici furono considerati frutto delle classi lavoratrici¹¹¹, valori trasmessi attraverso la rappresentazione di una realtà non fotorealistica quanto gioiosa e in linea con il messaggio utopistico del regime; alla stregua del formalismo, il naturalismo, infatti, fu considerato non solo senza anima ma tipico della cultura imperialista e fascista.

Significato profondo della realtà venne ad essere la creazione e la raffigurazione di un mito, poi fulcro del realismo socialista¹¹². Le opere, come già accaduto nel lontano passato nei confronti della produzione di icone, veicolarono messaggi presupponendo un pubblico a conoscenza dei codici e dei simboli presenti. Ora però una scorretta interpretazione sarebbe potuta essere pericolosa per la propria incolumità.

Gli anni Trenta portarono con sé la riscoperta dell'importanza dell'uomo come soggetto dell'opera. Tale soggettività trovò massima espressione nella figura dell'*eroe*, capace di compiere

¹⁰⁹ Ivi, p. 176

¹¹⁰ Ivi, p. 209 e A. Efimova, *To touch on the raw* p. 75. Alla Efimova, nel saggio *To touch on the raw: the aesthetic affections of socialist realism* (Art Journal, Vol. 56, n. 1, Aesthetics and the body politic, 1997, pp. 72-80) richiama la filosofa americana Susan Buck-Morss a proposito dell'esperienza della realtà, una realtà che viene conosciuta attraverso il corpo, non solo logicamente o discorsivamente. I regimi politici e le organizzazioni sociali, afferma la Buck-Morss, creano prima di tutto un ambiente sensoriale attraverso cui manipolare le reazioni corporee umane.

¹¹¹ I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., p. 197

¹¹² Ivi, p. 205

imprese eroiche grazie alla sola forza di volontà, una volontà d'acciaio, di cui massimo modello fu il leader, Stalin, l'uomo d'acciaio.

Il posto dell'eroe solitario dell'Avanguardia, l'artista che nell'atto di cambiare il mondo, rimaneva sempre se stesso, un uomo *vecchio* non rinnovato, venne sostituito dall'eroe staliniano che vestì i panni del costruttore, dell'atleta, del direttore di fabbrica, di un individuo creatore di vita. Di contro all'*uomo nuovo*, all'eroe creatore del *mondo nuovo*, vi fu la figura del sabotatore, l'antieroe, l'eroe negativo, in grado di esaltare, per contrapposizione, le caratteristiche della controparte positiva¹¹³. Definito e sacralizzato dall'arte di sinistra come *uomo nuovo*, dapprima Lenin e successivamente alla sua morte, Stalin, considerato erede legittimo proprio grazie all'immagine che diede di sé, divenne la figura per eccellenza dell'eroe positivo, del creatore di un mondo nuovo che nei ritratti del realismo socialista poté rispecchiarsi e veicolare la propria immagine costruendo il proprio mito e la propria leggenda nell'intento di assicurarsi venerazione e *terrore sacrale*¹¹⁴.

Il potere divenne un fenomeno onnipresente grazie alla realizzazione di statue e effigi dalle dimensioni monumentali che ripresero il discorso propagandistico iniziato da Lenin dopo la Rivoluzione d'ottobre al fine di divulgare i concetti ideologici anche agli analfabeti.

In questo frangente la figura del leader assunse dimensioni maestose e solenni venendo riprodotta in milioni di esemplari sui manifesti, sui quadri, nelle pellicole cinematografiche e in ogni altra variante iconografica che permettesse e garantisse ovunque la presenza virtuale del potere¹¹⁵.

¹¹³ B. Groys, *Lo Stalinismo...*, cit., pp. 71, 77-79, 83. Dopo la morte di Lenin e la nascita di un culto legato alla sua figura, Lenin divenne modello dell'*uomo nuovo*. Considerato erede legittimo, Stalin ereditò il ruolo di eroe positivo, mentre Trockij, in quanto mal visto dal leader, assunse quello di sabotatore. La figura del sabotatore nella mitologia staliniana non possedette una realistica motivazione: nei processi si dimostrava che uomini del tutto normali erano stati capaci di compiere atti aberranti e dall'enorme forza distruttiva contro il popolo (avvelenamenti, epidemie, etc.) solo attraverso la loro cattiva forza di volontà, da distruggere, come i suoi possessori.

¹¹⁴ Ivi, pp. 86, 88

¹¹⁵ G. Piretto, *Gli occhi di Stalin...*, cit., pp. 29, 41

Le immagini del leader divennero significative per la responsabilità che esse assunsero nel rappresentarlo, dimostrando però una latente paura di fallimento e di insicurezza, che l'immagine dovette mascherare offrendo numerose varianti di cui potersi innamorare e poter dimenticare la sofferenza e il sacrificio imposti in nome della realizzazione di un domani da sogno¹¹⁶.

¹¹⁶ Ivi, p. 30

2.1 Il corpo nella gerarchizzazione dei generi e nell'arte di propaganda.

Tutte le ideologie totalitarie, pur provenendo da opposte premesse, finirono con l'arrivare alla stessa conclusione: il culto del capo¹¹⁷.

Il pubblico di massa fu raggiunto da ciò che fu presentato nelle pubblicazioni ufficiali dopo essere stato approvato ai massimi livelli dell'apparato ideologico-governativo. Nei paesi totalitari ciò costruì il passato ed il presente. I gruppi e i movimenti artistici precedentemente esistenti non trovarono menzione se non nell'indicazione della lotta condotta nei loro confronti per la vittoria di un metodo artistico reputato l'unico in grado di esprimere compiutamente l'ideologia dominante. Sconfitto il formalismo ebbe inizio una battaglia che, a partire dalla costituzione dell'ACHRR si inasprì fino all'affermazione del realismo socialista¹¹⁸.

Caratteri fondamentali dell'arte sovietica furono *l'appello alle masse* e lo *spirito popolare* di competenza rispettivamente degli organismi di propaganda e di estetica. Le coscienze popolari vennero dunque condizionate sia attraverso l'agitazione politica (destinata più genericamente alle masse) che attraverso la propaganda (destinata più in particolare alla classe popolare).

Già a partire dagli anni Venti sia il Comitato centrale responsabile della cultura sia l'arte prodotta dalla rivoluzione furono compresi nel termine *Agitprop* (propaganda di agitazione). La prassi, che sottese all'organo di controllo preposto alla vigilanza sulla cultura nello stato sovietico per tutta la sua durata, contenne sia l'attività del propagandista (la combinazione di slogan e motti accompagnati da immagini per sostenere l'ideologia), sia il ruolo dell'agitatore (la divulgazione di prodotti del propagandista in specifici luoghi, efficaci nella ricezione del messaggio). Il linguaggio

¹¹⁷ I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., p. 249

¹¹⁸ Ivi, pp. 239, 241

scelto per l'azione di propaganda, come avvenne anche in ambito tedesco, fu il manifesto propagandistico, molto vicino al genere della fotografia a colori¹¹⁹.

Nell'ambito nel manifesto si ebbe l'abbandono della figura iconica del lavoratore come rappresentante di un classe sociale, che aveva occupato un posto centrale nell'iconografia bolscevica precedente gli anni Trenta, favorendo la rivalutazione del lavoratore come figura eroica. Spesso i manifesti prodotti nei primi anni Trenta utilizzarono la tecnica della silhouette, priva di dettagli e di espressioni, permettendo attraverso questa rappresentazione vaga del personaggio, la possibilità per l'uomo qualunque di riconoscersi. In questa fase, il simbolismo coloristico svolse un ruolo importante: le silhouettes dei lavoratori vennero spesso rappresentate nei colori arancione o rosso. Tuttavia a principio degli anni Trenta, la concezione dell'eroe cambiò, riferendosi alle categorie dei lavoratori d'assalto e agli stacanovisti¹²⁰.

La creazione dell'*uomo nuovo* sovietico dovette essere l'obiettivo da perseguire attraverso lo strumento propagandistico, utile a ricostruire l'ideologia individuale in base ai principi del partito: naturalmente l'uomo nuovo dovette essere un lavoratore nonché un eroe del proletariato.

Anche nel caso del manifesto la realtà venne rappresentata in veste utopistica, raffigurando il presente non oggettivamente ma come sarebbe diventato. In quest'ottica diversi artisti, guidati da Gustav Klutskis, utilizzarono largamente la tecnica del fotomontaggio palesando, rispetto alla tradizionale fotografia, simbolo di una rappresentazione oggettiva del reale, l'intenzione di creare un'*immagine* del presente¹²¹.

¹¹⁹ Ivi, p. 201, Piretto, *Gli occhi di Stalin...*, cit., p. 20, S. Burini, *Realismo socialista e arti figurative...*, cit., p. 78

¹²⁰ V.E. Bonnell, *Iconography of power...*, cit., pp. 34-36. Per lavoratori d'assalto si intendevano uomini in grado di lavorare con ritmi produttivi da record. Tra essi esemplare fu l'attività di Aleksei Stakhanov, impegnato nelle miniere di carbone del Donbass, reso eroe nel 1935 dopo aver ideato una nuova strategia di estrazione del materiale che permetteva di incrementare notevolmente la produzione. Il record raggiunto in 5 ore e 45 minuti di lavoro vedeva una produzione di 102 tonnellate di carbone. Questa figura fu mitizzata dal governo sovietico, rendendo Stakhanov eroe da emulare nella prospettiva di premiare tale impegno con premi in denaro, appartamenti e altre onorificenze.

¹²¹ Ivi, pp. 37-40

Agli inizi degli anni Trenta, nel manifesto propagandistico, i caratteri fisici principali delle figure, rappresentate sempre in azione, furono la giovinezza, la freschezza, il vigore corporeo e un'imponente statura, molto più elevata rispetto agli standard reali, mentre le uniche espressioni ad essere accettate furono l'entusiasmo e la determinazione. Questi caratteri si svilupparono parallelamente anche in altri ambiti artistici, di cui un esempio è dato dal complesso scultoreo di Vera Muchina (fig. 14) realizzato nel 1937 per il Padiglione Sovietico all'Esposizione Internazionale di Parigi, in cui il lavoratore e la colcosiana, dai corpi maestosi e possenti, incedono in un gesto trionfale, esprimendo forza e determinazione¹²².

Nel contesto di creazione dell'*eroe*, fu lasciato inizialmente poco spazio al genere femminile che fino agli anni Trenta assunse funzione allegorica, come ad esempio nella raffigurazione della Russia, diffusa in epoca zarista e personificata proprio da una figura femminile, nell'espressione del concetto di madre patria. Questa figura fu particolarmente ripresa durante la Seconda Guerra Mondiale, come stimolo per un concetto di appartenenza alla stessa terra e di sentimento nazionale.

Un manifesto di quegli anni, dal titolo *La madre patria chiama* permette di farsi un'idea circa questa tipologia di raffigurazione: la Madre Patria vi è rappresentata con una corporatura possente, abbigliata con rosse vesti femminili, autoritaria e dallo sguardo deciso e duro, nell'atto di rivolgere una mano verso lo spettatore mostrando il giuramento di un soldato e l'altra verso le baionette sullo sfondo¹²³ (fig. 16)

¹²² Ivi, pp. 41-43

¹²³ Ivi, pp. 66-67, 71, 256



Fig. 16 Iraklii Toidze, *La Madre Patria chiama*, 1941¹²⁴

Le donne presenti sui manifesti, fino agli anni Trenta, simboleggiarono la controparte femminile dell'immagine del lavoratore maschile, mantenendo sempre quest'aura simbolica che andò via via sostituendosi, con l'avvento degli anni Trenta, con una nuova tipologia di rappresentazione: la donna assunse tratti giovani e temperamento energico, gran lavoratrice e guida verso la collettivizzazione e l'industrializzazione¹²⁵ (Fig. 17).



Fig. 17 Adolf Strakhov, *Donna emancipata – Costruisci il Comunismo!*, 1926¹²⁶

¹²⁴ Fonte immagine: <www.realismo.gazzerro.com> (consultato in data 5.7. 2013)

¹²⁵ V. E. Bonnell, *Iconography of power...*, cit., pp. 75, 77, 82

¹²⁶ Fonte immagine: <www.brama.com/art/poster.html> (consultato in data 5.7.2013):

Con l'introduzione del Primo Piano Quinquennale e l'istituzione della collettivizzazione delle campagne, apparve sui manifesti una nuova figura femminile: la donna delle fattorie collettive. Questo cambiò la raffigurazione della donna contadina e ne vide una notevole presenza sui manifesti politici dediti alla divulgazione di argomenti legati al lavoro rurale. Cambiò il linguaggio visuale e la figura femminile, rappresentata giovane e con il fazzoletto rosso annodato sulla nuca, alle prese con il lavoro campestre, venne affiancata dai moderni strumenti di produzione che presero il posto degli attrezzi tradizionali e di cui il trattore fu l'emblema per eccellenza.

Nikolai Mikhailov rappresentò i nuovi caratteri artistici e gli orientamenti politici in voga nel manifesto intitolato *Non ci sono stanze per sacerdoti e kulaki nella nostra fattoria collettiva* (fig. 18).

Qui la figura gigantesca della giovane donna interamente rivestita di rosso, persino in volto, allontana con decisione sacerdoti e kulaki, stringendo con una mano un rastrello. Sullo sfondo sfilano i nuovi mezzi di lavoro, i trattori. Il taglio diagonale del manifesto, la presenza unica della torreggiante figura femminile in affronto solitario contro i nemici, i gesti della figura e i colori, simboleggiano la nuova rappresentazione della donna contadina, vista ora anch'essa, accanto alla controparte maschile, come un'eroina¹²⁷.

¹²⁷ V.E. Bonnell, *Iconography of power...*, cit., pp. 101-102, 104



Fig. 18 Nikolai Mikhailov, *Non ci sono stanze per sacerdoti e kulaki nella nostra fattoria collettiva*, 1930¹²⁸

Dalla metà degli anni Trenta, tuttavia, con il termine del Primo Piano Quinquennale e la collettivizzazione massiccia delle campagne ormai avvenuta, mutò il linguaggio visuale: la colcosiana venne rappresentata non più soltanto come giovane donna (fig. 19), ma anche con tratti di donna matura, segnata dalla fatica del lavoro, in una sorta di ritorno alle raffigurazioni delle contadine seguenti la Rivoluzione. Anche nei colori i manifesti richiamarono quelli dei primi anni del Piano, preferendo ai toni pastello, il rosso e il nero. La colcosiana rappresentò di fatto un nuovo modo di percepire la campagna, l'immagine femminile e la categoria sociale di appartenenza, poiché la collettivizzazione passò per una propaganda *al femminile*, di cui la scultura di Vera Muchina si fece portavoce internazionale all'Esposizione parigina, coniugando il mondo operaio maschile con la femminile campagna.

Nell'ottica propagandistica, la raffigurazione delle donne al lavoro e della meccanizzazione in atto (sebbene mezzi quali il trattore non fossero diffusi così come si volle fare credere), servì a

¹²⁸ Fonte immagine: Bonnell, *Iconography of power...*, p. 109

giustificare i sacrifici e il terrore imposti alla popolazione in nome di un futuro benessere, anche se già presente, e importante in tale senso fu che nelle raffigurazioni elemento costante fosse il sorriso e l'ottimismo¹²⁹.



Fig. 19 Aleksei Sitaro, *Verso una vita prospera e colta*, 1934¹³⁰

Per quanto concerne la pittura ufficiale, l'Unione degli artisti sovietici, dagli anni Trenta, ricevette le commissioni da parte dello Stato esponendole e pubblicizzandole alle masse attraverso le *esposizioni tematiche*, organizzate ad uopo dal Comitato dell'Unione. Risultarono assenti le esposizioni personali degli artisti, in quanto nessuno di loro fu ritenuto in grado di esprimere

¹²⁹ V.E. Bonnell, *Iconography of power...*, cit., pp. 116, 117, 122 e 258. L'aspetto coloristico mutò a seconda dei periodi e degli avvenimenti, testimoniando un parallelo cambio di gusti e di sensibilità coloristica: dopo il conflitto mondiale si ritornò all'utilizzo di tinte pastello, quali l'azzurro della tradizionale raffigurazione dei cieli. Il rosso e il nero non vennero comunque mai abbandonati ma utilizzati in modo più limitato.

¹³⁰ Fonte immagine: V.E. Bonnell, *Iconography of power...*, p. 132. Nell'immagine sono raffigurate cinque donne, ognuna rappresentante della propria occupazione, il cui simbolo è tenuto dalla stessa tra le mani. Da sinistra a destra vi è la donna impegnata in campagna con i maiali, la meccanica, la donna impegnata nella mietitura, l'insegnante e quella preposta all'allevamento del bestiame. La peculiarità risiede nella commistione di figure giovani e meno giovani, rivolte alla modernità (le donne con il fazzoletto legato sulla nuca) e legate alla tradizione (coloro che il fazzoletto lo legano sotto il mento, alla maniera tradizionale). Il titolo stesso del manifesto poi esprime compiutamente il messaggio del realismo socialista di cammino verso una vita prospera, una vita migliore, per la quale i sacrifici attuali sono necessari. Tutte le donne sono sorridenti, infondendo fiducia attraverso il loro incedere sicuro e compatto.

compiutamente, secondo il regime, i principi del realismo socialista¹³¹ in una produzione esistente solo in funzione dell'appartenenza alla comunità, alla massa.

Strutturata secondo un'organizzazione prestabilita, l'arte del sistema sovietico rifletté la scala gerarchica di valori imposta dall'alto. A partire da questa gerarchia di valori si sviluppò conseguentemente una gerarchia di generi che vide al proprio apice la raffigurazione della figura del leader, seguita dalla pittura storica, dalle scene di battaglia, dalla pittura di genere, dalle nature morte, dai paesaggi e dai nudi. Ai fini della trattazione è bene però soffermarsi sull'importanza della raffigurazione del leader e sulla rappresentazione dei nudi, quale importante testimonianza dell'uso del corpo umano nell'espressione dei principi cardine dell'ideologia.

La pittura storica e le scene di battaglia scandirono i momenti che avrebbero creato la storia, una storia originata dai leader alla testa delle masse rivoluzionarie; si trattò di una pittura dall'impronta schematica e compositiva di matrice religiosa, dove il capo assurse a figura allegorica, a santo, riprendendo molto spesso l'iconografia dell'*Apparizione di Cristo alla folla*. Più in generale si richiese una composizione ricca di figure, di monumentalità e di magnificenza, e uno scenario di massa. Questo genere acquisì legittimazione soprattutto dopo i rovesci militari dei primi mesi del Secondo Conflitto Mondiale, quando Stalin, appellandosi al popolo, fece leva sullo spirito patriottico di questi. Dal discorso del leader avrebbe preso forma una tipologia di pittura che avrebbe recuperato dal passato i temi e gli eroi, riabilitando la storia stessa nella sua veste oggettiva¹³².

Per quanto riguardò le scene di battaglia, in cui il compito documentaristico si intrecciò con l'intento propagandistico, l'obiettivo fu di raffigurare i soldati e le loro attività al fronte,

¹³¹ I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., pp. 241, 245-246. Per quanto riguarda i temi, si predilessero immagini di Lenin e Stalin, di compagni del leader, immagini di lavoratori e temi storici; i generi più apprezzati furono dipinti tematici, sculture monumentali, illustrazioni e scenografie. Nei primi anni Quaranta furono stabiliti dei premi, i cosiddetti Premi Stalin, per coloro i quali rappresentassero adeguatamente il tema e il genere prediletti dal regime.

¹³² S. Burini, *Realismo socialista e arti figurative...*, cit., p. 73; I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., pp. 263,265

perseguendo, in questa tipologia di rappresentazione, l'espressione di un forte ottimismo e di una sincera fede nella vittoria sia bellica che, più intimamente, della vita sulla morte¹³³.

La pittura a tema nell'arte sovietica, con il passaggio al patriottismo nazionale russo, si concentrò sul concetto di Madre Terra, patria e nazione. Anche in questo ambito, la figura umana fu necessaria per dimostrare la realtà quotidiana vissuta dal popolo e le caratteristiche etniche di questo. Centrale fu dunque la figura del tipico contadino russo, collegata alla figura dell'onesto compagno sovietico; diversamente da questi, tuttavia, la figura del contadino venne attorniata da oggetti caratteristici e fortemente connotativi della sua condizione e del suo ambiente, dando espressione visiva della vita del popolo e della nazione.

Per quanto concerne la pittura di paesaggio, se ne svilupparono tre tipi: quello puro, così come concepito dai pittori ottocenteschi, quello rappresentante la madrepatria e quello simbolo del Nuovo Stato. Il paesaggio puro venne escluso dalle raffigurazioni totalitarie in quanto esempio di estetismo e naturalismo, mentre furono accettate le altre due modalità di raffigurazione, inserite nella più ampia categoria della pittura a tema. La pittura di paesaggio fu però considerata con sospetto fino al termine del periodo staliniano, così come la raffigurazione di nature morte che, secondo la critica, potevano distogliere l'attenzione dalla raffigurazione di tematiche molto più rilevanti oltre a rendere disattenta la coscienza delle masse rispetto al problema della costruzione della società socialista¹³⁴.

Caratteristica non solo del totalitarismo sovietico ma, come vedremo in seguito, anche del nazionalsocialismo e del fascismo, fu il culto del leader attraverso la riproduzione costante della sua figura. L'arte totalitaria assurse a mezzo privilegiato per instaurare tale culto, tanto che dalla metà degli anni Trenta, la stampa non smise di insistere sugli artisti affinché riproducessero la figura del capo. Già con Lenin furono poste le basi per la considerazione dell'arte quale strumento

¹³³ Ivi, pp. 267, 269

¹³⁴ Ivi, pp. 284-287

del proprio culto allorché fu emanato il decreto *Sull'erezione di monumenti a grandi personalità dell'attività sociale e rivoluzionaria*, decreto di cui, successivamente, beneficiò Stalin compiacendosi dei propri ritratti.

Il culto del leader si instaurò nel momento in cui Stalin acquisì poteri assoluti (1929-1930) sebbene il culto relativo al suo predecessore Lenin permase, testimoniato dal fatto che non solo la sua salma fu ricomposta e conservata, ma fu anche alloggiata in un nuovo mausoleo costruito appositamente dall'architetto Aleksej Ščusev nel 1930 nella Piazza Rossa, in quello che può essere considerato una sorta di culto dei morti¹³⁵, a dimostrazione dell'interesse per il personaggio e dell'aura di sacralità attribuitagli.

La raffigurazione del leader seguì regole molto precise sebbene le modalità fossero varie e ognuna implicasse uno *schema compositivo* e un' *interpretazione emotiva* diverse¹³⁶. In primo luogo il leader venne raffigurato nella sua essenza simbolica e astratta, sottolineando il suo ruolo di capo. Ciò venne reso grazie alla maestosità e alla monumentalità. A tale proposito si rimanda alla maestosità sacrale delle figure della tradizionale produzione di icone (come osservato nel Capitolo 1), figure religiose di antica memoria, i cui gesti misurati e la cui nobile immobilità, restituivano visivamente all'osservatore la loro grandezza morale e spirituale.

All'interno del Cremlino nacque anche il genere pittorico del *ha visto Stalin*(fig. 20), nel quale si immortalò la condizione di estasi in cui verosimilmente caddero coloro che ebbero modo di contemplare da vicino il corpo del *dio-padre*¹³⁷, in una specie di trasfigurazione mistica conseguente l'illuminazione divina del capo.

¹³⁵ V.E. Bonnell, *Iconography of power...*, cit., p. 149. Fa notare la Bonnell come la conservazione della salma di Lenin intatta attraverso l'imbalsamazione, avesse un riferimento sacro per la Chiesa ortodossa per la quale i corpi dei santi vengono ritenuti incorruttibili e non decomponibili dopo la morte.

¹³⁶ I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., pp. 248-252

¹³⁷ G. Piretto, *Gli occhi di Stalin...*, cit., p. 43



Fig. 20 Boris Efanov, *Un incontro indimenticabile*, 1937¹³⁸

Seguì la raffigurazione del leader come *ispiratore di vittorie*: in questo caso il linguaggio gestuale e l'espressività furono elementi necessari per comunicare la forza di volontà, a sua volta indispensabile per coinvolgere le masse e per richiamare la figura dell'*eroe* di cui il leader fu la massima espressione. In genere tali qualità vennero però per lo più riferite alla persona di Lenin (fig. 21).



Fig. 21 Sergej Evseev, Vladimir Ščuko, *Statua di Lenin alla Stazione Finlandia*, 1926, San Pietroburgo¹³⁹

¹³⁸ Fonte immagine: I. Golomstock, *Arte totalitaria*, p. 243

¹³⁹ S. Burini, *Realismo socialista e arti figurative...*, cit., p. 74, I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., pp. 252-253 e G. Piretto, *Gli occhi di Stalin...*, cit., p. 42. Il monumento divenne il modello, tratto da una fotografia e canonizzato nel 1930 da Aleksandr Gerasimov nel dipinto *Lenin sulla tribuna*, per le successive raffigurazioni di Lenin il quale, da allora,

Seguì la rappresentazione del leader come *saggio maestro*: importante in questa tipologia di raffigurazione l'enfasi data all'intelligenza del capo, alla sua capacità di comprensione, alla sua umiltà e modestia, nonché rettitudine. Esempi di questo tipo di rappresentazione furono le figure dei leader, Stalin e prima ancora Lenin, all'opera nel proprio studio (fig. 22) o ai congressi.



Fig. 22 Fëdor Rešetnikov, *Stalin nel suo ufficio*, Hungarian National Gallery, Budapest¹⁴⁰

Infine vi fu l'immagine del capo come *uomo tra gli uomini*, come amico dei bambini, degli sportivi, dei lavoratori delle fattorie collettive e degli studiosi. Questa tipologia di raffigurazione si focalizzò sull'emanazione di un sentimento di tenerezza, mentre i dettagli realistici e la soggezione estatica vennero per un momento messi da parte.

In particolare la figura di Stalin con in braccio bambini-simbolo servì a sottolineare il tema dell'infanzia felice. Esempio fu il caso di Engel'sina Markizova¹⁴¹, che nel 1936 offrì al leader un

venne raffigurato con lo sguardo diretto davanti a sé, con la mano destra sul risvolto della giacca o tesa in avanti in un gesto pedagogico, con il cappello nella mano sinistra e la testa in posizione alta e ferma a esprimere forza di volontà e sicurezza. Mentre nel caso di Lenin l'iconografia si concentrava sul dinamismo, in quel gesto volto ad indicare in lontananza il futuro, nelle raffigurazioni di Stalin domina un senso di staticità, quasi a conferma della presenza "attuale" del futuro stesso. Fonte immagine: <www.spb24.it> (consultato in data 21.6.2013)

¹⁴⁰ Fonte immagine: <www.bridgemanart.com> (consultato in data 23.06.2013)

mazzo di fiori in occasione di un ricevimento al Cremlino: il ritratto di Stalin con in braccio la bambina (fig. 23 e fig. 24) divenne emblematico per il ruolo simbolico di *padre* da lui assunto, al fianco della Madre Patria Russia, nonché di migliore amico dei bambini.



Fig. 23 Gelja Markizova in braccio a Stalin, 1936¹⁴² Fig. 24 Foto ritoccata dopo l'epurazione¹⁴³

Stalin venne ritratto in molteplici modi, permettendo all'arte di costruire non solo la sua immagine pubblica, quella che venne presentata alle masse, ma anche di colmare le lacune della propria personalità politica in quanto, fino alla metà degli anni Venti, risultò essere un personaggio vago, indistinto rispetto ad altri capi rivoluzionari e ad altre figure dell'entourage politico. Vi fu dunque, attraverso l'arte, la possibilità di costruire una biografia di Stalin come figura politica, legittimandone anche il suo ruolo e la sua ascesa al potere di diretta derivazione da quello di Lenin.

¹⁴¹ G. Piretto, *Gli occhi di Stalin...*, cit., pp. 191-192. La bambina era la figlia del secondo segretario del partito della Repubblica Autonoma Mondolo-Buriata, colpita l'anno seguente la foto dalle epurazioni staliniane durante le quali persero la vita entrambi i genitori di Engel'sina. Proprio per tale motivo, la foto-ritratto della bimba in braccio al leader, nella quale in un primo tempo figurava anche il padre della piccola (fig. 23), venne ritoccata e quest'ultimo tolto. All'immagine della bambina venne data un'altra identità, quella di Mamlakat Nachangova, originaria dell'Asia centrale e premiata per avere elaborato una nuova strategia di raccolta a due mani del cotone.

¹⁴² Fonte immagine: <www.ruslandverafennabij.com/>(consultato in data 23.6.2013)

¹⁴³ Fonte immagine:< www.photographersdirect.com/stockimages/j/joseph_stalin.asp>(consultato in data 23.6.2013)

I manifesti dal canto loro, grazie al fotoritocco, poterono avvicinare i due leader creandone una relazione visuale. Gustav Klutssis realizzò tra il 1930 e il 1931 il manifesto dal titolo *Sotto la bandiera di Lenin per la costruzione del socialismo* (fig. 25) connettendo la figura intellettuale di Lenin, dallo sguardo quasi sognante, a quella decisa, da uomo d'acciaio, di Stalin posta sul retro¹⁴⁴.



Fig. 25 Gustav Klutssis, *Sotto la bandiera di Lenin per la costruzione socialista*, 1930¹⁴⁵

Vennero dunque documentati episodi di vita pubblica e privata, circa la sua personalità, alcuni mai accaduti e altri che di fatto non gli appartennero.

Dagli anni Trenta la venerazione di Stalin oscurò la raffigurazione di Lenin. Klutssis espresse questo diverso atteggiamento verso il leader da parte degli artisti politici in un manifesto dal titolo *Le schiere decidono tutto* nel quale Stalin fu riprodotto in dimensioni gigantesche nell'atto di salutare la folla: un gesto che si appresta ad essere visto anche come un atto di benedizione, nell'interpretazione del leader come *Cristo tra la folla*(fig. 26)¹⁴⁶. Si volle dunque accentuare la consistenza divina e, per contro, l'inconsistenza corporea e mondana del personaggio.

¹⁴⁴ V. E. Bonnell, *Iconography of power...*, cit., p.156

¹⁴⁵ Fonte immagine: <olaeinedromos.blogspot.it> (consultato in data 23.6.2013)

¹⁴⁶ V. E. Bonnell, *Iconography of power...*, cit., pp. 165-166



Fig. 26. Gustav Klutsis, *Le schiere decidono tutto*, 1936¹⁴⁷

La raffigurazione del leader fu attenta anche all'abbigliamento quale elemento significativo per la definizione di ruoli, di appartenenze a categorie e di relazioni sociali. Nel periodo prebellico il leader venne raffigurato sempre in abbigliamento sobrio e pratico, attorniato dai bambini, dai lavoratori, dagli studiosi o distaccato, ma visibile, nel ruolo di spettatore e osservatore degli altri, della massa¹⁴⁸. L'abbigliamento di Stalin cambiò in base al ruolo e alla posizione occupata in seno alla società. Mentre negli anni Venti fu consuetudine che la divisa di tutti i dirigenti del partito fosse semi-militare, dalla metà degli anni Trenta solo le divise dei massimi dirigenti continuarono nel senso di una forte semplicità, estremizzata appunto in Stalin e visibile nelle opere che lo ritrassero (fig. 27), acquisendo invece maggiore solennità tra le gerarchie superiori del partito. In questa fase Stalin si trovò nel ruolo dell'osservatore.

¹⁴⁷ Fonte immagine: <sovietart.me> (consultato in data 23.6.2013)

¹⁴⁸ G.Piretto, *Gli occhi di Stalin...*, cit., pp. 47, 49

In seguito al Secondo Conflitto Mondiale, acuendosi l'insicurezza del leader verso la possibilità di essere cacciato dal popolo come dirigente e trovandosi ora nella posizione contraria, vestì la divisa da gran maresciallo (fig. 28), titolo conferitogli nel 1945, palesando la preoccupazione dell'*apparire*, di chi si trova ora sotto osservazione¹⁴⁹.



Fig. 27 Isaak Brodskij, *Ritratto di I.V. Stalin*, 1937, Museo Statale Russo, S. Pietroburgo; fig. 28: Aleksandr Bubnov, *Ritratto di I.V. Stalin*, 1949¹⁵⁰

Dalla metà degli anni Trenta anche i manifesti raffiguranti i lavoratori apportarono delle modifiche nell'abbigliamento delle figure: Stalin, pronunciato il suo discorso da cui fu estrapolata la frase secondo cui "vivere è diventato più bello", introdusse un diverso approccio alla quotidianità. I lavoratori vennero raffigurati con indosso indumenti diversi rispetto alla loro divisa da lavoro, palesando quel miglioramento di vita sognato e quel benessere per il quale erano stati ed erano ancora necessari tanti sacrifici¹⁵¹.

¹⁴⁹ J.M. Lotman, *Cercare la strada. Modelli della cultura*, Marsilio, 1994, p. 66 e V.E. Bonnell, *Iconography of power...*, p. 252

¹⁵⁰ Fonte immagini: Burini, *Realismo socialista e arti figurative...*, pp. 73-74

¹⁵¹ V. E. Bonnell, *Iconography of power...*, cit., p. 248

Lo sguardo del leader approvò la rappresentazione del quotidiano, il quale, però, necessitò, secondo l'ideologia, di essere vivificato, di essere reso piacevole e desiderabile, di fatto una realtà virtuale alla cui illusione si doveva cedere, attraverso l'eliminazione della routine: questo fu il proposito di manifesti e opere visive (dalle pitture alle pellicole cinematografiche).

In essi Stalin apparve sorridente, presente ma separato dalla folla simbolicamente e visivamente da un podio, oppure da una tribuna, sottolineando come la sua figura non potesse mescolarsi alla massa in quanto superiore ad essa e, qualora vi scendesse nel mezzo, visivamente fu raffigurato al centro della scena accentrando l'attenzione e, in modo più ampio, l'intero Paese, su di sé e sul suo sguardo¹⁵².

Nel dopoguerra la raffigurazione di Stalin subì importanti cambiamenti: le masse non rivestirono più un ruolo decisivo nell'edificazione del *padre* e ad esse si preferirono piccoli gruppi, le cui caratteristiche fisiche dovettero sottolineare la multietnicità dell'Urss, una madre patria accogliente e piena di uguaglianza¹⁵³.

La raffigurazione del corpo ebbe piena manifestazione di sé, però, nella rappresentazione dei nudi. Il nudo e la bellezza fisica furono categorie sfruttate dal realismo socialista per propagandare l'*uomo nuovo* staliniano: un uomo che doveva essere forte, bello, biondo, sano e forzuto. Tali caratteristiche vennero applicate negli stessi anni anche al perfetto ariano. Nel notare questo parallelismo di tratti, la definizione dell'*uomo nuovo* staliniano, anche se di poco, cambiò: l'operaio sovietico venne allora rappresentato prestante, felice, con un corpo perfetto portato in esibizione nelle manifestazioni pubbliche e spesso affiancato da una colcosiana, oppure si rappresentarono atleti dal fisico altrettanto prestante, puntando però più sull'appartenenza sociale e sull'attività volta alla costruzione di un grande Stato nel nome del Partito.

¹⁵² G. Piretto, *Gli occhi di Stalin...*, cit., pp. 51-52

¹⁵³ V. E. Bonnell, *Iconography of power...*, cit., p. 257

Il modello nazista venne associato dai sovietici all'omosessualità, i corpi proposti come modello dell'uomo sovietico nuovo assunsero proporzioni sovrumane, talvolta nudi ma senza connotazioni erotiche, eterosessuali e prolifici. L'armonia dei corpi venne sottolineata nelle parate dei ginnasti, degli operai, dei militari, di donne e uomini che variamente vestiti (o raramente svestiti), lungo la piazza Rossa marciavano a file serrate davanti allo sguardo del leader in schieramenti perfetti che simboleggiavano l'appartenenza e il rispetto del canone estetico attraverso le forme geometriche assunte durante la sfilata. Ora "il libero movimento, la dinamicità che era stata degli anni Venti – scrisse Piretto- avevano forzatamente ceduto il passo alle sfilate ornamentali, alla rigida marzialità delle file compatte"¹⁵⁴.

L'ideologia diffuse la concezione che l'esistenza sia dei corpi maschili che di quelli femminili fosse in funzione della massa di cui facevano parte, rendendo impossibile guardare a se stessi come a individui. La loro rappresentazione esaltò caratteristiche quali la forza e la prestanza fisica, la salute, qualità che furono estese anche alla donna, in un certo modo mascolinizzata e resa affine alla sua controparte, riallacciandosi al tema dell'androgino caro agli anni Venti.



Fig. 29 Aleksandr Samochvalov, *Costruttrice della metropolitana con martello pneumatico*, 1937, Museo statale di San Pietroburgo¹⁵⁵

¹⁵⁴ G. Piretto, *Gli occhi di Stalin...*, cit., pp. 168-169

¹⁵⁵ Fonte immagine: <www.drentsmuseum.nl> (consultato in data 24.4.2013)

Nell'opera di Samochvalov (fig. 29) si può osservare come la donna, dai tratti forzuti e possenti tipicamente mascholini, possieda anche forme femminili prosperose, rendendola bella per i canoni staliniani: una donna pronta a cambiarsi d'abito e ad abbandonare, dopo il lavoro, il martello pneumatico per riprendersi la propria femminilità.

Lo sceneggiatore Oleša¹⁵⁶ definì la bellezza a lui contemporanea attraverso le seguenti parole: "occhi chiari, capelli chiari, viso asciutto, torso triangolare, petto muscoloso [...] la bellezza del soldato dell'Armata Rossa [...] bellezza che scaturisce dal rapporto frequente con l'acqua, con le macchine e gli attrezzi ginnici"¹⁵⁷. Come stava accadendo in terra tedesca, la ginnastica e l'esercizio fisico furono considerati mezzi necessari per la forgiatura del corpo sano, emblema del benessere e della salute, non solo del corpo in sé, ma della nazione e non solo dell'esteriorità, quanto dello spirito, forte e superiore agli altri, alle nazioni nemiche.

Anche l'ambito cinematografico rivestì un ruolo fondamentale nel veicolare immagini conformi al modello da seguire, non soltanto per quanto concernette il leader, protagonista ed esempio di virtù divine, ma anche per quanto concernette l'*uomo nuovo* di più ampia espressione.

Nella raffigurazione pittorica, artisti come Aleksandr Dejneka e Aleksandr Samochvalov, si dedicarono alla tematica del nudo privilegiando il corpo giovanile nell'ambito di attività sportive o momenti di riposo in armonia con l'ambiente circostante.

Le raffigurazioni, in armonia con i dettami del realismo socialista per cui il nudo fu riservato alla categoria del riposo-divertimento con eventuali sconfinamenti nella categoria sportiva, non rimandarono, secondo i censori dell'epoca, ad elementi erotici né pornografici. I nudi di Dejneka, come evidente in figura 30,

¹⁵⁶ G. Piretto, *Gli occhi di Stalin...*, cit., pp. 162-168. Sceneggiatore del contestato film di Abram Room *Strogij junoša*, nel cui testo propose un film incentrato sui giovani come speranza per il radioso avvenire comunista. Sviluppato attorno alle vicissitudini di un triangolo amoroso, il film si presentò impegnativo nella lettura e nell'interpretazione con un uso del corpo che suscitò il parere negativo dei critici e conseguente perdita del proprio lavoro di regista da parte di Room.

¹⁵⁷ Ivi, p. 171



Fig. 30 Aleksandr Dejneka, *Pausa pranzo nel Donbass*, 1935, Museo Nazionale di Arte della Lettonia, Riga¹⁵⁸

si presentarono come asessuati, privi di tratti che ne rimandassero a esseri umani terreni: si trattava di raffigurazioni anatomiche o uomini trasfigurati in *presenze*, agenti in gruppo e in un ambiente caratterizzato da elementi legati alla realtà lavorativa e meccanica.

Qualora il nudo provocasse libido, questa doveva essere incanalata nella produzione, sia industriale sia genetica, in quanto ogni singolo corpo appartenendo alla società, era proprietà dello stato e a questo doveva essere utile: dove fosse posto il confine tra il nudo edificante, artistico, e quello erotico non fu facile da stabilire nemmeno per gli esperti dell'epoca, a causa dei tratti delle singole opere, degli atteggiamenti dei singoli artisti e della loro adesione all'ideologia.

I nudi di Dejneka simboleggiarono la giovinezza del regime e il suo iniziale vigore. Con lo scoppio della guerra, tali caratteri risultarono anacronistici: i corpi nudi dei giovani furono rivestiti con le divise e il tema della gioventù venne fatto arretrare tra le fila della pittura di genere. Le qualità a cui si dovette ora fare riferimento, nel rispetto di un leader ormai settantenne, non si legarono più alla forza corporea, alla giovinezza fisica, all'entusiasmo e alla freschezza, al movimento, alle

¹⁵⁸ Fonte immagine: <www.corriere.it/gallery/cultura/10-2011/realismi-socialisti/1/realismi-socialisti-grande-pittura-sovietica-1920-1970_02dbd444-f3f1-11e0-8382-87e70525ad6b.shtml#6>(consultato in data 24.6.2013)

stature ingrandite riportate nei manifesti, agli sforzi e alla determinazione nella costruzione del socialismo, ma alle virtù intellettuali, così come la lotta e gli aspetti eroici del lavoro vennero sostituiti dalla raffigurazione della gratitudine nei confronti del regime della gente, presente ora in quel regno utopistico tanto desiderato¹⁵⁹.

Accanto agli esempi di eroi da prendere a modello, vennero realizzati manifesti ritraenti le figure dei nemici da cui allontanarsi e da condannare: tra il 1930 e il 1933 ben cinque furono le categorie di nemici introdotte¹⁶⁰. Anche in questo caso si utilizzò la forma umana, il corpo, anche sotto forma di caricatura o comunque nell'accentuazione dei tratti tipici e degli attributi tipici per propagandare l'avversità verso queste figure in opposizione al regime.

L'arte rappresentò ciò che la propaganda dovette divulgare, cioè modelli di comportamento e qualità, oltre a dimostrare che *l'uomo nuovo* era qualcosa di reale e portava l'immagine di un ragazzo qualunque in cui ognuno poteva riconoscersi. La propaganda migliore, come sostenne Goebbels che si occupò di propaganda in ambito nazionalsocialista, fu quella sottile, quella non palesata agli occhi dell'osservatore, che attraverso l'arte visiva, spesso inconsciamente per gli stessi artisti, fu in grado di insinuarsi nella mente del pubblico per far giungere subliminalmente l'ideologia e la politica di partito tra la massa, creando miti, promuovendoli e appunto propagandandoli attraverso immagini chiare, non interpretabili né ambigue a capo delle quali la figura umana del leader divenne il simbolo per eccellenza¹⁶¹.

Sebbene in un primo tempo gli esponenti del realismo socialista raffigurarono i loro eroi non come immagini idealizzate, sottolineando come fosse migliore la nuova vita rispetto al precedente, il principio fondamentale del nuovo metodo artistico fu esprimere la verità della vita attraverso la

¹⁵⁹ I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., p. 218 e V.E. Bonnell, *Iconography of power...*, cit., p. 259

¹⁶⁰ V. E. Bonnell, *Iconography of power...*, cit., p. 212. Tra i nemici interni al Paese vi fu tutto l'entourage della corte zarista, i kulaki, i capitalisti, il clero non solo cattolico ma anche ebraico e musulmano; mentre tra gli esterni vennero demonizzati gli interventisti, i banditi bianchi, i socialdemocratici tedeschi, i fascisti socialisti, i monarchici, i fascisti, Hitler e il Papa.

¹⁶¹ S. Burini, *Realismo socialista e arti figurative...*, cit., pp. 78-79

raffigurazione del mito in un'immagine realistica, dove mito e invenzione furono posti alla base della realtà stessa. Paradigma dell'arte sovietica del periodo e, più in generale, – come spiega Golomstock – dell'arte totalitaria, fu l'uguaglianza posta tra l'ideale artistico, l'arte e la vita¹⁶². Riecheggia in questa convinzione la volontà avanguardista dei primi anni del secolo, testimoniando come nonostante la volontà di cesura rispetto alle manifestazioni artistiche precedenti, gli influssi reciproci non furono mai cancellati del tutto e i cambiamenti portarono con sé immancabilmente traccia del passato e delle proprie radici culturali.

¹⁶² I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., pp. 205, 207, 211

3. Gli anni Trenta nell'Europa occidentale. La raffigurazione del corpo nella Germania di Hitler e nell'Italia di Mussolini. Divergenze e analogie.

[...] nella scelta dei temi della nostra arte attuale l'uomo tedesco si pone da sé al centro dell'interesse. [...] gli artisti cercano i loro modelli tra quei connazionali che, direi quasi per natura, sono veramente in ordine [...]. Di conseguenza nella nostra pittura riappaiono di nuovo e in misura crescente visi e figure contadine, gli uomini dei primitivi mestieri naturali, i cacciatori, i pescatori, i pastori e i boscaioli, ad essi tuttavia si accompagnano gli schietti uomini dell'artigianato, poiché anche in questa forma di vita nobilitata dalla maestria diventa percettibile una creatività costruttiva di autentici valori.[...] Anche le donne e le fanciulle degli stessi ambiti di vita hanno i loro diritti, poiché esse coi loro partner maschili costituiscono la valida base del popolo [...]. Poiché la donna, non appena diviene madre [...] è in generale un soggetto molto caro alla nuova arte tedesca. Gli artisti sottolineano soprattutto il ruolo della madre quale custode della vita nelle sue più preziose peculiarità della razza e del carattere [...] E non si stancano di mostrare l'uomo tedesco immerso nel suo ambiente sociale e culturale.[...] Il corpo umano, la raffigurazione del nudo, diventano espressione della vita ricca di sangue. In esso si vuole mostrare la sana base fisica, il valore biologico della persona quale presupposto di ogni rinascita del popolo e dello spirito. Nell'arte si ha a che fare con i corpi quali devono essere per natura, con forme perfette, con una struttura della pure proporzioni, con una pelle ben irrorata di sangue, con l'innata armonia del movimento e con evidenti riserve vitali, in breve, con una classicità moderna e quindi sensibilmente sportiva¹⁶³.

“L'arte del Terzo Reich fu a lungo esclusa dalla storia dell'arte, sancendo per via di negazione, la conferma postuma dell'esser stata un'arte nuova, l'arte di un' epoca”¹⁶⁴.

Così Hinz diede una connotazione all'arte che si diffuse in Germania a partire dalla presa del potere da parte di Hitler, definendola un'arte nuova, così come si presentò il metodo introdotto pressoché negli stessi anni in Unione Sovietica. Il nuovo, una caratteristica che, come approfondito in seguito, sancì la rottura con quanto di precedentemente esistente e che avrebbe permesso un miglioramento di vita, un benessere, appunto, nuovo e mai provato grazie al nuovo potere instauratosi, grazie alla figura di leaders dalle grandi doti e grazie al sacrificio del popolo, necessario per una realtà e un futuro migliori. Di fatto però le creazioni non nacquero *ex novo*, riproponendo invece modelli e stili del passato, recuperando la tradizione e le radici culturali, facendole proprie e plasmandole secondo le proprie esigenze ideologiche.

¹⁶³ B. Hinz, *L'arte del nazismo*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore 1975, pp. 160-162. Hinz in questo passo ripropone quanto scritto nel testo *Die neue deutsche Malerei* di Fritz Alexander Kauffmann nel 1941 a proposito della nuova arte tedesca.

¹⁶⁴ Ivi, p. 15

I contenuti e le forme che l'arte del Terzo Reich avrebbe dovuto assumere non furono chiari agli ideologi e ai teorici che la definirono. Risultò chiaro però che dovesse essere diversa e contraria rispetto a quella che venne considerata *arte degenerata* e, più in generale, a tutto ciò che contraddistinse il periodo precedente l'anno 1933, anno di ascesa al potere di Hitler, nonché all'arte di opposta fazione politica, quella sovietica. La volontà di contrapposizione e di negazione nei confronti dell'arte moderna, considerata una moda, quindi passeggera e non votata a cogliere la *sostanza*, l'essenza delle cose, portò ad un forte interesse e attaccamento verso un'arte appunto *sostanziale*. Ciò ebbe come conseguenza un'aggressività accesa nei confronti di tutte quelle manifestazioni che non possedessero tali requisiti, le quali dovettero essere non solo negate, ma combattute. Il fine fu creare un prodotto eterno.

Per fare ciò l'ideologia nazista richiese all'artista "la creazione di verità eterne dando l'illusione della sostanzialità e, in concreto, costruendo un centro nella concezione della razza germanica che potesse esistere come inganno e menzogna in rapporto alla realtà"¹⁶⁵. Il cittadino tedesco si sarebbe dovuto riconoscere come membro di una razza privilegiata, "circondato da un mondo ostile, che gli aveva negato le sue frontiere naturali o strategiche"¹⁶⁶.

Furono innalzate sonore proteste verso l'arte moderna e il termine *ismo* acquisì la connotazione di insulto, simbolo di un'arte da combattere ed eliminare. Rapidamente liquidata con l'ascesa al potere del nazionalsocialismo, fu considerata non corrispondente ai dettami dell'ideologia¹⁶⁷ e nei

¹⁶⁵ Ivi, p. 159

¹⁶⁶ R. Cecil, *Il mito della razza nella Germania nazista. Vita di Alfred Rosenberg*, Milano, Feltrinelli Editore, 1973, pp. 73-93. Come spiega Cecil, questa teoria si basò sulla giustificazione fornita da Houston Stewart Chamberlain (1855-1927) scrittore e filosofo di origini britanniche, poi naturalizzato tedesco, seguace del pensiero di De Gobineau, il quale ne *I fondamenti del Diciannovesimo secolo* (1899) sostenne che i popoli germanici appartenessero a quel gruppo di popoli più dotati "chiamati solitamente ariani". I popoli cui si fece riferimento erano quei popoli che secondo formulate ipotesi non erano stati "contaminati" da invasioni esterne (si trattava dei popoli nordici e in minima parte di alcuni dell'Europa dell'est) mantenendo una certa purezza di sangue. In particolar modo, si individuò in ambito germanico la presenza di un "razza opposta" alle virtù esaltate dal nazismo, la razza ebraica, cultura inconciliabile e contrastante, da "eliminare per evitare di essere eliminati" in quanto rappresentante di caratteristiche che non potevano coesistere con quelle esaltate.

¹⁶⁷ B. Hinz, *L'arte del nazismo*, cit., p. 25-32, 157. Il nazionalsocialismo non utilizzò il concetto di realismo, il quale, rientrando tra gli *ismi* risultò, quindi, bandito.

confronti di tutte le forme artistiche non confacenti alla concezione totalitaria di arte, venne dato l'appellativo di *degenerate*. Si trattò di opere non rientranti in un non ben specificato classicismo oppure in una figurazione aderente ad una realtà naturale mitizzata e utopistica: furono comprese, quindi, tutte le opere prodotte dalle Avanguardie di inizio secolo.

A partire dal 1933, quando si instaurò il Terzo Reich e ne fu delineata la politica culturale, l'appellativo di *arte degenerata* acquisì status ufficiale e connotazione politica: il nazismo si propose di combatterla in una lotta, alla stregua di una lotta per il potere, e come Schultze-Naumburg, architetto e teorico culturale, sostenne nel suo testo *Lotta per l'arte* del 1932, quale linea guida per una campagna all'interno del partito nazista, tale lotta fu ritenuta necessaria per l'ottenimento di un'arte rigenerata spiritualmente, nazionalista e popolare che avrebbe trionfato sul "modernismo cosmopolita degenerato e internazionale"¹⁶⁸.

Furono attaccati artisti tedeschi e non, in particolare quelli di discendenza ebraica, tutti i manifesti avanguardisti e tutti coloro che si trovarono schierati politicamente a sinistra o comunque non concordanti con il pensiero nazista. Da un lato vi fu la lotta per il potere, che ebbe come presupposto la crisi economica e che spinse ad orientarsi verso una cultura comune che producesse un senso di appartenenza all'identità tedesca, dall'altro la lotta per l'arte concepita dal potere stesso come trascendente la gerarchia sociale e nata dalla perdita di status sociale e di identità culturale di vaste porzioni della media e della piccola borghesia. Pertanto, in campo artistico, l'orientamento verso una cultura comune e l'abolizione di una gerarchia sociale crearono

¹⁶⁸ D. Elliott, *The End of the Avant-Garde. Painting and Sculpture in Art and power. Europe under the dictators 1930-45* cat. della mostra (Londra, Hayward Gallery 26 ottobre 1995-21 gennaio 1996; Barcellona, Centre de cultura Contemporània 26 febbraio-6 maggio 1996; Berlino, Deutsches Historisches Museum 7 giugno-20 agosto 1996) compilato e selezionato da D. Ades, T. Benton, D. Elliott, I.B. Whyte, prefazione di E. Hobsbaum, postfazione di N. Ascherson 1996, p. 271

confusione e perdita di identità. Ne seguì una reazione verso le forme culturali delle classi più agiate che il nazismo intese risolvere con un rinnovamento della cultura stessa¹⁶⁹.

Il nazionalsocialismo necessitò così di un'arte propria che rappresentasse i nuovi valori e l'ideologia del regime.

Come nel caso sovietico, nel quale sin dagli anni Venti tutte le manifestazioni da divulgare furono regolate dall'*Agitprop* (termine che definì sia la sezione del Partito predisposta al controllo della cultura sia l'arte prodotta dalla rivoluzione) anche in Germania si effettuarono grossi investimenti nel campo propagandistico, diretto dal *Ministero dell'informazione e della propaganda* a capo del quale fu posta la figura di Goebbels. I manifesti, attraverso i quali si attuò l'attività propagandistica, apparvero alla nascita del movimento nazionalsocialista e, trattandosi dello stesso scopo, stilisticamente furono molto simili a quelli sovietici: figure di operai nell'atto di liberarsi del giogo capitalista e simboli di lotta contro il nemico, rappresentato o dalla corruzione o dall'imperialismo. Goebbels e lo stesso Hitler, che ritenne la propaganda una vera e propria arte, si avvale dello studio del nemico per diffondere in patria l'ideologia del movimento, rivolgendosi, come avvenne presso lo stesso nemico (la Russia comunista), alle masse e alla stessa classe di lavoratori, per la quale fu necessario dotarsi di un linguaggio basato su concetti essenziali espressi in formule stereotipate che potessero fissarsi velocemente e chiaramente nella mente del pubblico e rappresentassero una realtà non naturalistica bensì mitizzata. Si trattò di creare un'utopia, da credere come realizzabile, se non già realizzata. Ugualmente al caso sovietico, anche in Germania, Hitler ritenne adeguato a tal fine la produzione di un'arte immediatamente leggibile. Si ritenne così utile enfatizzare l'origine di quest'arte nello spirito popolare, alla base del popolo tedesco, come nella Russia sovietica l'origine dei valori del nuovo metodo furono riposti nelle

¹⁶⁹ E. Lanfranchi, *Il concetto di arte "degenerata" durante la Germania nazionalsocialista*, diss., Università degli Studi di Trieste, Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, corso di laurea in Traduzione e Interpretazione, rel. prof. R. Klein, a.a. 2005-2006, p. 32-34. Modernismo cosmopolita di cui erano portavoce le Avanguardie. I maggiori rappresentanti dell'arte moderna "da estirpare", in quanto anticapitalistica e di diverso orientamento sociale e politico, furono Otto Dix, George Grosz e i pittori comunisti tedeschi.

classi lavoratrici. In entrambi in casi, dunque, risultò necessario orientare le masse di lavoratori e il popolo tutto alla nuova arte, che sarebbe stata poi agile da comprendere, ed esortarli ad interessarsi alla cultura¹⁷⁰.

Gli artisti ebbero quattro anni di tempo per adeguarsi alle nuove condizioni, dal 1933 al 1937 quando fu inaugurata la Casa dell'Arte Tedesca, la cui prima pietra fu collocata con grande solennità da parte di Hitler il 15 ottobre 1933¹⁷¹. Ivi avrebbero dovuto essere accolte le opere d'arte figurativa del nuovo Stato, da esporre nella contemporanea Grande Esposizione d'Arte Tedesca¹⁷². Significativo a tal proposito risulta ricordare come il 1937, oltre ad essere l'anno dell'Esposizione Internazionale di Parigi che, come di seguito riportato, condusse al confronto i due padiglioni sovietico e tedesco, fu anche l'anno in cui vennero organizzate due grandi esposizioni d'arte figurativa: quella sull'Arte degenerata presso la galleria dell'ala dell'Hofarkaden e, appunto, la Grande Esposizione d'arte tedesca all'inaugurazione della Casa dell'arte tedesca presso Prinziregentenstrasse. Il risultato fu, più che l'espressione di una contrapposizione artistica, l'espressione di ciò che da allora sarebbe stato considerato *degenerato*: si condannava un tipo d'arte in quanto specchio della realtà e l'uomo in essa incorporato¹⁷³. L'unica rappresentazione realistica accettata fu la rappresentazione dell'essere umano nella sua forma biologica ottima e priva di deformità, di disarmonia o in contesti di aggressività¹⁷⁴.

¹⁷⁰ I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., pp. 192-194, 196-197, 200

¹⁷¹ A. Speer, *Memorie del Terzo Reich*, Verona, Arnoldo Mondadori Editore, 1971, p. 69

¹⁷² B. Hinz, *L'arte del nazismo*, cit., pp. 45 -46: scrive Hinz: "l'esposizione costituiva il primo tentativo del movimento nazionalsocialista non solo di mostrare creazioni artistiche improntate alla visione del mondo nazional socialista, ma anche di gettare un ponte tra essa e la viva vita del popolo. Vi erano rappresentati pittori di soggetti contadini e paesaggisti, nell'insieme pittori che simpatizzavano a parole col fascismo piuttosto che conferirgli una particolare espressione artistica".

¹⁷³ Negli esempi di movimenti artistici quali l'espressionismo e il verismo esemplificati dalle opere di artisti quali Georg Grosz e Otto Dix.

¹⁷⁴ B. Hinz, *'Degenerate' and 'Authentic': Aspects of art and Power in the Third Reich* in *Art and power. Europe under the dictators 1930-45* cat. della mostra (Londra, Hayward Gallery 26 ottobre 1995-21 gennaio 1996; Barcellona, Centre de cultura Contemporània 26 febbraio-6 maggio 1996; Berlino, Deutsches Historisches Museum 7 giugno-20 agosto 1996) compilato e selezionato da D. Ades, T. Benton, D. Elliott, I.B. Whyte, prefazione di E. Hobsbaum, postfazione di N. Ascherson, pp. 330-333

Nell'elencare le direttive verso le quali gli artisti si sarebbero dovuti attenere, Hitler nei suoi discorsi si scagliò contro gli influssi ebraici, sottolineando come la nuova arte dovesse riflettere i poteri formativi della storia e della nuova vita oltre a celebrare i fautori della storia stessa¹⁷⁵.

La nuova arte tuttavia non fu un'invenzione del regime e non nacque dal nulla, come affermò Hinz:

Non si può onestamente affermare che il fascismo abbia fatto spuntar fuori dal suolo come per magia una propria arte, una propria pittura; esso non ha fatto che «riattivare» personalità soppiantate dall'evoluzione dell'arte moderna che dopo il 1933, rimasto libero il campo in seguito alla liquidazione dell'arte moderna, erano semplicemente sul posto e ritrovavano tutte le loro chances¹⁷⁶.

Dall'inizio dell'800 si era infatti diffusa nel panorama artistico tedesco la *pittura dei generi*, ossia una pittura suddivisa per generi in base all'ambiente descritto; successivamente l'arte moderna, acquisendo lo stesso successo, si era imposta sulla scena artistica. Riscoperta dall'ideologia artistica nazista che le attribuì caratteristiche di movimento nazionale, la pittura dei generi tornò a diffondersi: il realismo di cui si caratterizzò non risultò tuttavia essere appannaggio di una nazione soltanto, ma il risultato della presa di potere della borghesia, in fase di sviluppo in molte regioni d'Europa. La caratteristica delle opere prodotte da questa tipologia di pittura, fu l'esortazione ad una contemplazione che avrebbe dovuto condurre ad un'atmosfera familiare.

Il nazismo volle conservare i tratti fondamentali di questa pittura e il suo carattere di *sistema*, portando ad un evidente abisso tra la realtà raffigurata e la realtà oggettiva, caratterizzata oltre che da aspetti tragici, anche della tecnologia di produzione, espressione di un notevole progresso.

Tra gli obiettivi da raggiungere vi fu la resa assoluta del dettaglio che avrebbe fatto sparire dietro di sé le relazioni esistenti, contribuendo ad universalizzare il terrore: "la pittura del fascismo tedesco non riflette più la realtà, ma la paralizza di fronte alla consapevolezza"¹⁷⁷. Attraverso la pittura si volle veicolare un messaggio falso, il quale però ritenuto specchio della realtà, continuò a spacciarsi come *genere* sebbene privo del contenuto originario. La pittura dei generi perse

¹⁷⁵ I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., p. 241

¹⁷⁶ B. Hinz, *L'arte del nazismo*, cit., p. 60

¹⁷⁷ Ivi, pp. 86, 92-93,99-102

progressivamente il suo contatto con la realtà proprio per la sua trasposizione in condizioni storiche e sociali diverse rispetto all'epoca in cui si era originata, al fine di adeguarsi a quel popolo considerato così arretrato da non poter capire se non una pittura semplificata al massimo¹⁷⁸.

Con la presa del potere da parte di Hitler, dal 1933 al 1937 vennero eliminate sistematicamente tutte quelle organizzazioni contrarie al regime e potenzialmente influenti nell'educazione e nella formazione del popolo. Si intese controllare totalmente l'individuo dal punto di vista sociale e culturale, pertanto ogni manifestazione fu sottoposta al controllo politico. Gli acquisti e le acquisizioni museali si orientarono verso opere risalenti al XIX secolo, meno problematico in vista di possibili scontri poiché ritenuto dallo stesso Führer uno dei periodi più splendidi per tutte le arti: un giudizio che giunse fino alle soglie dell'Impressionismo in quanto ad essere prediletto fu principalmente, e paradossalmente, il carattere naturalistico delle creazioni¹⁷⁹.

Come sarebbe avvenuto in territorio sovietico dal 1939 con la nascita dell'Unione degli artisti, la nascita nel 1933 della *Camera della Cultura del Reich* guidata da Goebbels e, al suo interno, della *Camera delle arti figurative del Reich*, permise il totale controllo sul contesto culturale e sulla sua produzione imponendo i principi nazisti in ambito di cultura nazionale (la cosiddetta "arianizzazione" culturale) e di conseguenza artistica. Chiunque volle esercitare l'attività artistica, fu obbligato ad aderirvi mentre i principi estetici cui ci si dovette attenere non furono espressi chiaramente dall'estetica nazista in quanto Hitler preferì sempre esprimersi oralmente in merito, dando priorità all'azione rispetto alla teorizzazione¹⁸⁰.

Alla base dell'arte del Terzo Reich vi fu la ripresa di vecchie tecniche, modelli e iconografie ora promossi attraverso l'inserimento in un nuovo ambiente, che avrebbe favorito il loro sviluppo.

¹⁷⁸ Ivi, pp. 171, 177, 188, 190

¹⁷⁹ A. Speer, *Memorie del Terzo Reich*, cit., pp. 61-62; E. Lanfranchi, *Il concetto di arte "degenerata"...*, cit., p. 27; I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., p. 185. L'impressionismo, interessato ai problemi tecnici, rompeva con la base popolare, rientrando in un concetto di "arte per l'arte" avverso a quello di "arte per il popolo".

¹⁸⁰ B. Hinz, *L'arte del nazismo*, cit., pp. 45-48

Obiettivo della nuova pittura, e più in generale della nuova arte, fu il condizionamento delle coscienze nonché l'educazione delle masse ai principi nazisti, facilmente comprensibili e assimilabili grazie a immagini di immediata percezione.

L'artista divenne creatore, maestro e profeta, rivelatore della verità suprema così come i politici che reclamarono la stessa missione¹⁸¹.

L'arte dovette possedere uno stile nazionale e popolare, limitandosi a rappresentare iconograficamente una bellezza ideale attraverso forme equilibrate e armoniche, e concentrandosi sulla *purezza* e sulla *chiarezza* nell'ottica di dar vita ad un nuovo realismo, lontano dalle raffigurazioni romantiche, espressioniste e sentimentaliste del periodo precedente. Tuttavia in Germania non venne attribuita la denominazione di *realista* all'arte nazionale, in quanto si considerò tale termine legato all'ambito comunista per essere stato adottato dalla stampa, appunto, comunista. Tutto si sarebbe dovuto attenere ad un programma, inquadrato in una ferrea disciplina statale e in un rigido e rigoroso controllo, così come avvenne in Unione Sovietica e medesimi furono anche i compiti che l'arte dovette svolgere in seno alle masse¹⁸².

Furono ripresi il quadro di paesaggio o di soggetto animale, il contadino, il cacciatore, i pastori, l'animale domestico e la fanciulla, l'artigiano e l'artigianato, ai quali si affiancò la tematica contemporanea del quadro di guerra. Questi temi diversamente dal passato, ora furono gravati dell'onere di rappresentare "verità centrali e di enunciare obbligatorie formule di salvezza. [...] Un bambino e una vacca, una volta che sono dipinti, non possono più restare ciò che sono: divengono maschere della sostanza evocata, maschere del sistema fascista". Pertanto anche a soggetti

¹⁸¹ I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., p. 187

¹⁸² E. Lanfranchi, *Il concetto di arte "degenerata"...*, cit., p. 29 e I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., pp 215-216. Come spiega Golomstock, in seno alla politica culturale dei totalitarismi ci fu l'attingere al passato. La differenza tra i tradizionalisti tedeschi e quelli russi fu che mentre i primi mantennero le Accademie, epurandole dai modernisti nell'intento di restituire loro lo status precedente di custodi dei principi accademici, i secondi le abolirono, considerandole ostacolo alla libertà creativa degli ambulanti. Solo in un secondo momento, e più precisamente dal 1947, l'Accademia d'arte sarà ripristinata in Urss allorché il realismo socialista adottò come lingua ufficiale il classicismo accademico. I due totalitarismi di fatto partirono da due punti di vista diversi, sebbene l'obiettivo da raggiungere fosse il medesimo.

apparentemente banali, vennero dati titoli comunicanti una simbolica profondità e un'aura di mitizzazione¹⁸³.

I principi ottocenteschi, sia stilistici che iconografici¹⁸⁴, divennero totalitari in quanto estrapolati dal loro contesto e riferiti alla politica e a concrete forme di vita, divenendo armi in mano all'ideologia totalitaria¹⁸⁵.

Il lavoro contemporaneo, soprattutto industriale, venne raffigurato raramente. Di fronte ad un raggiunto ed elevato progresso industriale e meccanico, ad essere preferito fu il lavoro del contadino circondato non da trattori o da strumenti meccanici (largamente diffusi in ambito tedesco, rispetto a quello sovietico), ma nell'atto di utilizzare strumenti tradizionali quali l'aratro a trazione animale o la falce, oppure durante la semina manuale, nell'ottica di raffigurare un'agricoltura autarchica e ideale. Anche l'artigianato o i mestieri, come quello del boscaiolo o del fabbro, furono prediletti rispetto al lavoro industriale. Nel caso in cui però l'uomo fu scelto come soggetto ideale nel simboleggiare la fonte di forza creativa e tecnica, questi venne rappresentato come un nudo mitologico (fig. 31).

¹⁸³ B. Hinz, *L'arte del nazismo*, cit., pp. 162-163

¹⁸⁴ Per iconografia si intende la descrizione e la classificazione delle immagini che costituiscono il soggetto dell'opera, occupandosi di *cosa* venga rappresentato nella stessa: generi iconografici sono il ritratto, il paesaggio, la natura morta, scene di genere, storie e raffigurazioni sia sacre che profane. Lo stile si riferisce invece al modo in cui l'artista interpreta il soggetto dell'opera, i criteri e le modalità espressive, la composizione della scena, la scelta cromatica e tecnica.

¹⁸⁵ I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., p. 189

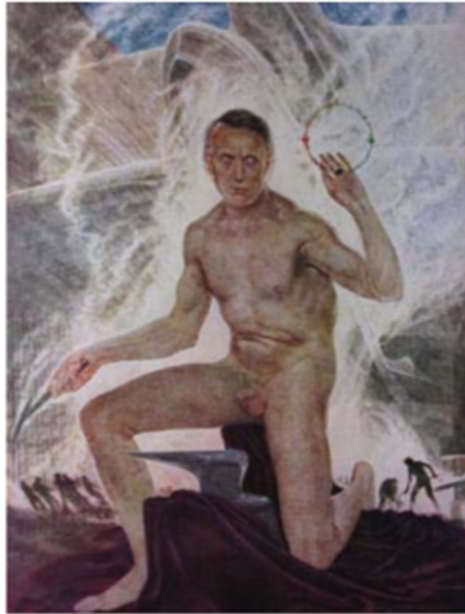


Fig. 31 Hans Adolf Bühler, *Wieland il fabbro*, 1925 (ca.)¹⁸⁶

La figura del fabbro fu largamente impiegata anche in ambito sovietico soprattutto a partire dal 1919 come icona del proletariato alla base del nuovo potere politico sorto dopo la Rivoluzione del 1917 che vide la salita al potere dei bolscevichi. Questi ultimi impostarono le proprie figure eroiche sostituendo monumenti ed effigi del periodo zarista precedente. L'eroe per eccellenza, simbolo del lavoratore, fu proprio il fabbro che, come in un'icona sacra, prese ad essere raffigurato attraverso tratti distintivi, attraverso una propria iconografia: il martello, il grembiule in pelle e talvolta l'incudine. Fisicamente né giovane né vecchio, ma espressione del lavoratore d'esperienza, il fabbro sovietico fu contraddistinto dai baffi (in quanto la barba fu caratteristica propria dei contadini), dal gonnellino e dagli stivali¹⁸⁷. Emblema dell'intera classe lavoratrice,

¹⁸⁶ Fonte immagine: Schuster, *Kontinuitäten, Transformationen oder Brüche? Aspekte der Aktmalerei in Karlsruhe in den 1920er und 1930er Jahren*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, ZEGT-Institut für Europäische Kunstgeschichte, Erstgutachter: Prof. Dr. C. Zuschlag, Zweitgutachter: Prof. Dr. S. Schulze, Heidelberg 2011, p. 409. Wieland era il mastro fabbro leggendario, presente sia nella mitologia germanica che nordica nonché nei poemi norvegesi, nelle antiche fonti inglesi e nei poemi tedeschi. Fu preso come soggetto da parte di Richard Wagner per la stesura di un'opera, mai terminata. <it.wikipedia.org/wiki/Richard_Wagner> e <it.wikipedia.org/wiki/Wieland_il_fabbro> (consultati in data 20.4.2013)

¹⁸⁷ V.E. Bonnell, *Iconography of power...*, cit., pp. 8, 21, 23, 25. Il Martello del fabbro e l'incudine furono comuni nell'araldica russa, per esempio un emblema della regione di Kursk risalente alla fine del XIX secolo presenta due martelli da fabbro che incorniciano la testa di un cinghiale. Inoltre gli stessi bolscevichi nel 1918 presero come simbolo

durante il periodo bolscevico, il fabbro divenne negli anni Venti simbolo del lavoratore per eccellenza nonché seguace di Lenin. Con l'avvento al potere di Stalin, le cose cambiarono e l'attenzione fu posta su nuove figure di eroi quali gli stacanovisti e i lavoratori d'assalto, oltre, chiaramente, sulla figura del leader. Generalmente anche nel caso sovietico la figura del fabbro fu maschile, sebbene la donna gli venisse affiancata come assistente all'atto della creazione nonché riflesso della sua aura creatrice (fig. 32). Anche nel caso sovietico quindi la figura del fabbro fu considerata mitologicamente come forgiante una nuova classe lavoratrice, nonché prerogativa maschile¹⁸⁸.



Fig. 32 Nikolai Kogout, *Distuggiamo il nemico con le armi*, 1920¹⁸⁹

L'opera di Kogout mostra come le caratteristiche peculiari di queste figure, i cui corpi forti e torniti dovevano esprimere forza e potere creatore, si stagliano dal fondo grazie a contorni marcati e

ufficiale proprio il martello incrociato con l'aratro dentro una stella rossa. Il martello quindi fu usato come simbolo della classe lavoratrice; di qui l'importanza della figura del fabbro come usuale utilizzatore di questo strumento.

¹⁸⁸ Ivi, pp. 27, 77

¹⁸⁹ Fonte immagine: <farm7.staticflickr.com/6098/6361393111_0491b83034_z.jpg> (consultato in data 9.8.2013) e V.E. Bonnell, *Iconography of power...*, cit., pp. 32- 33, 47. Importante, come spiega la Bonnell, il simbolismo sottostante il manifesto politico dove rosso e nero furono rispettivamente identificazione del sacro e del maligno, riallacciandosi alla tradizione delle icone religiose. Il fabbro ebbe sempre intorno o su di sé qualcosa di colore rosso a indicarne la sacralità. Di religioso vi fu anche il fatto che molto spesso la raffigurazione della figura del fabbro avvenne frontalmente, con lo sguardo diretto verso l'osservatore, ripresa anche in questo caso dell'iconografia religiosa.

curati dettagli¹⁹⁰. Vestiti con gli abiti caratteristici del proprio mestiere (il grembiule, gli stivali, il fazzoletto legato sulla nuca) rendono chiaro il senso della fatica e la condizione lavorativa legata alla classe di appartenenza, in un ambiente produttivo reso compiutamente dallo sfondo in cui sono presenti camini, fabbriche, un treno e una linea elettrica, simboli di progresso produttivo e tecnologico. I simboli della falce e del martello, presenti nella parte bassa della raffigurazione enfatizzano inoltre il legame tra il mondo della produzione industriale e quello agreste, riassunto compiutamente dal successivo, in termini temporali, complesso scultoreo di Vera Muchina (fig. 14). Un'opera che possa venire considerata esemplare nella raffigurazione dell'uomo-lavoratore, più tarda rispetto al periodo qui considerato e risalente al 1941, è il trittico di Hans Schmitz-Wiedenbrück dal titolo *Operai, contadini e soldati* (fig. 33) esposto alla Grande esposizione d'arte tedesca di Monaco. L'opera mostra come i tre settori, posti sullo stesso piano in ambito figurativo attraverso l'uso della stessa dimensione e dell'isocefalia, fossero considerati alla pari nel processo produttivo, sebbene l'apparato militare qui raffigurato nella tavola centrale –la dominante, nonché caratterizzata dalla prospettiva dal basso– rivestisse di fatto un ruolo preminente. La preminenza dell'apparato militare venne graficamente resa dal punto di osservazione che risulta basso per la parte centrale del trittico, mentre è all'altezza degli occhi per quelle laterali. Tale effetto mirò a far risaltare la posa statuaria del gruppo centrale, non in rapporto con la realtà ma con la volontà di porre le condizioni per un rapporto con l'osservatore. Diversa la sensazione derivante dalle ali del trittico, nelle quali il contadino e l'operaio paiono fissare l'osservatore negli occhi, trovandosi con esso sullo stesso piano e dunque ben lungi dalla posa eroica e da una dimensione trascendente. Rappresentati in un trittico dal richiamo sacrale, l'opera intese appunto sacralizzare il contenuto ossia la rappresentazione della razza tedesco-germanica, considerata superiore sia in patria che nei confronti delle nazioni esterne ad essa. A tal proposito le figure del

¹⁹⁰ Si ricordi il richiamo alla tradizionale produzione russa di icone nella definizione delle silhouettes attraverso i contorni marcati, pratica ripresa dagli artisti dei primi anni del XX secolo.

gruppo centrale furono caratterizzate dai tipici tratti nordici, mentre all'operaio furono dati tratti orientali e al contadino lineamenti grezzi, pesanti, indicando i primi come più adatti al comando rispetto alle altre due categorie, votate invece al lavoro. Il dipinto trasferì al pubblico e diede ad esso una descrizione dell'approccio dell'ideologia fascista rispetto ai ruoli lavorativi e, direttamente collegabili a questi, ai tratti somatici¹⁹¹.



Fig. 33 Hans Schmitz-Wiedenbruck, *Operai, contadini e soldati*¹⁹²

In ambito italiano, in stretto legame con lo sfruttamento intensivo delle campagne, risorse invece una mistica rurale che vide nella figura del contadino la presenza di una razza delle origini, e quindi da glorificare per virtù ancestrali(Fig. 34)¹⁹³.

¹⁹¹ B. Hinz, *L'arte del nazismo*, cit., pp. 131-137 e T. González Aja, *L'uso del corpo come trasmettitore di valori. Un caso paradigmatico: il Nazismo*, Università Politecnica di Madrid. Spiega Hinz, come il gruppo centrale del trittico –in cui sono raffigurate le tre forze armate di marina, esercito e aviazione- sia molto preciso nella resa del dettaglio, databile e interpretabile come diretta manifestazione del mondo contemporaneo, degli anni Quaranta. Le ali del trittico invece, raffigurano personaggi non databili, privi di un riferimento temporale.

¹⁹² Fonte immagine: B. Hinz, *L'arte del nazismo*, p. 279

¹⁹³ U. Silva, *Ideologia e arte del Fascismo*, Milano, Mazzotta, 1973, p. 112



Fig. 34 Il Duce alle prese con la semina, sottolineando l'importanza della *razza delle origini* rappresentata dai contadini.¹⁹⁴

Anche in Italia con il termine della Prima Guerra Mondiale mutò il concetto di modernità, una modernità che aveva dimostrato la sua brutalità nelle invenzioni tecnologiche portatrici di devastazione e di morte. Si visse così un generale ritorno all'ordine. L'obiettivo fu la ricerca di punti di riferimento con la tradizione, obiettivo condiviso anche dagli artisti che a partire del 1922 si raggrupparono nel gruppo a cui fu dato il nome di *Novecento*, sorto attorno alla figura della critica d'arte Margherita Sarfatti. Nato a Milano il gruppo si orientò verso uno stile neoclassico analogo a quello dei contemporanei pittori sovietici per monumentalità, eroicità delle immagini, glorificazione della forza, del lavoro e della lotta. La differenza rispetto alla situazione sovietica risiedette nell'imposizione delle direttive ideologiche: in Italia le norme ebbero carattere più generale e venne accettata la presenza della committenza privata e della vendita delle opere sul libero mercato. Lo stesso *Futurismo* italiano, esclusa la possibilità di divenire lo stile ufficiale del regime, non ne divenne la sua opposizione né fu messo al bando¹⁹⁵. *Novecento* si propose di riscoprire la dimensione primitiva dell'arte italiana, attraverso il recupero della tradizione , e l'importanza di un 'tempo senza durata' che prendesse spunto dalla tradizione giottesca e

¹⁹⁴ Fonte immagine: U. Silva, *Ideologia e arte del Fascismo*, fig. 135

¹⁹⁵ I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., pp. 61-68

rinascimentale rilette in chiave moderna. Si trattò di un movimento nato in concomitanza e sotto la protezione del regime, laddove entrambi furono frutto di un "comune esperimento storico"¹⁹⁶. Il regime fascista però non dispose di un'arte di stato. Il duce stesso presentò tale situazione in un discorso risalente al 1923, anno della prima mostra in cui apparve *Novecento*, attraverso le seguenti parole:

[...]Dichiaro che è lungi da me l'idea di incoraggiare qualcosa che possa assomigliare all'arte di Stato. L'arte rientra nella sfera dell'individuo. Lo Stato ha un solo dovere: quello di non sabotarla, di dar condizioni umane agli artisti, di incoraggiarli dal punto di vista artistico e nazionale¹⁹⁷.

Dopo la Guerra si ritenne necessario rivedere il ruolo dell'artista e dell'arte nella società poiché il progresso tanto anelato dal movimento futurista di Marinetti ebbe risultati devastanti. Se da un lato la rivista *Valori Plastici*¹⁹⁸ promosse un ritorno al mestiere rifiutando il concetto di artista socialmente impegnato, di diverso avviso furono i membri di *Novecento* i quali rivendicarono l'importanza del passato, della tradizione, e del ruolo politico dell'artista¹⁹⁹. Nel 1920 artisti quali Sironi, Funi, Russolo e Dudreville²⁰⁰ firmarono il Manifesto futurista *Contro tutti i ritorni in pittura* criticando il ritorno al passato di *Valori Plastici*²⁰¹.

¹⁹⁶ M. Cioli, *Il Fascismo e la sua arte: dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*, Firenze, L. S. Olschki, 2012, p. 43

¹⁹⁷ Ivi, p. 44

¹⁹⁸ Rivista nata nel 1918, diretta da Mario Broglio e animata da personalità quali Carlo Carrà, Giorgio de Chirico e Alberto Savinio, espresse a gran voce la necessità di un ritorno all'ordine.

¹⁹⁹ Ivi, p. 34

²⁰⁰ *Mario Sironi* (1885–1961) pittore. Le sue opere furono caratterizzate da una stilizzazione di stampo pre-rinascimentale, accompagnata da un potente senso dei valori plastici e del colore. È considerato il più autorevole ed originale pittore italiano legato alle esperienze evoluzionistiche del Futurismo italiano su scala europea, assieme a Boccioni e Depero.

Achille Virgilio Funi (1890–1972) pittore. Nel 1914 aderì al movimento futurista con l'intento di ritrovare quei valori plastici e ritmici che la pittura dell'ultimo Ottocento aveva perduto. Elaborò una sua particolare forma di futurismo che nella scomposizione delle forme e dei volumi si avvicinava per certi versi al dinamismo di Boccioni.

Nel 1923 fu tra i fondatori del gruppo Novecento assieme a Margherita Sarfatti, Leonardo Dudreville e Mario Sironi (per citarne alcuni). Le sue figure femminili, le nature morte, i ritratti, al di là dell'esplicita aspirazione neoclassicistica, stabiliscono una variegata gamma di riferimenti culturali, in parte connessi alla tradizione artistica ferrarese. L'interesse per la figura come fulcro ideale e soggetto principale dell'opera è, insieme con l'attenzione al mestiere, la caratteristica dominante del classicismo degli anni venti. Spenta ormai l'eco delle dichiarazioni futuriste del Manifesto tecnico (aprile 1910), ora l'interesse si rivolse al concetto di "umanità", di centralità dell'uomo nella pittura. Negli anni quaranta insegnò pittura all'Accademia di Belle Arti di Brera e nel 1945 ottenne la cattedra di pittura all'Accademia Carrara di Bergamo, divenendone poi direttore. Negli anni cinquanta tornò ad insegnare a Brera.

Leonardo Dudreville (1885–1976) pittore italiano, fu tra i fondatori del gruppo Novecento che abbandonerà dopo un anno. Esponente di spicco dell'iperrealismo italiano durante il ventennio, si accostò all'avanguardia futurista pur non

Novecento fu assunto dal regime fascista come espressivo della propria dottrina politica. Mussolini, infatti, sottolineò come per *arte fascista* non si intendesse un'arte di Stato, cioè il monopolio di una tendenza o movimento sulle altre. Il fatto che vi fosse una corrispondenza tra arte e fascismo fu il risultato conseguente della condivisione di valori che alimentarono reciprocamente le due parti. *Novecento* e il fascismo furono accomunati dalla "semplicità, (dal)la concisione e (dal)la chiarezza di pensiero, (dalla) precisione della linea a sacrificio dello svolazzo inutile e (dalla) geometria architettonica"²⁰². Particolarmente importante fu il richiamo alla romanità e alla greicità, considerate arti esatte e, più in generale, a tutto ciò che indicò ritorno all'ordine, il quale, in automatico, rientrò nella categoria di *fascista*.

Il problema dell'arte in Italia durante il periodo fascista esistette: da un lato riguardò l'impegno in termini estetici dei gruppi esistenti di innovare il linguaggio artistico, dall'altro il sistema che vide come protagonisti gli artisti e il governo²⁰³. L'arte e la cultura furono considerate costituzionali per lo Stato e ciò motivò il controllo di quei settori, in quanto, per l'appunto, elementi portanti dello Stato fascista. D'altra parte sia i futuristi che il gruppo *Novecento* reclamarono una riorganizzazione del settore artistico che seguisse le stesse direttive centralizzate, gerarchiche e autoritarie degli altri settori.

Dopo la Prima Guerra Mondiale si sviluppò inoltre una nuova generazione di futuristi che propose ulteriori innovazioni nei parametri estetici.

aderendo al movimento. Si interessò al concetto di ritmo e al suo rapporto con il colore, fondando il gruppo "Nuove tendenze". Conobbe, inoltre, Boccioni e i futuristi, ma non venne incluso tra i firmatari del Manifesto.

Luigi Russolo (1885–1947), compositore e pittore italiano, futurista e firmatario del manifesto *L'arte dei rumori* in cui si teorizzava l'impiego del rumore nel contesto musicale, è considerato il primo uomo ad aver teorizzato e praticato il concetto di *noise music* sostenendo che la musica dovesse essere composta prevalentemente da rumori e non da suoni armonici.

<it.wikipedia.org/wiki/Mario_Sironi> - <it.wikipedia.org/wiki/Russolo> - <it.wikipedia.org/wiki/Funi> - <it.wikipedia.org/wiki/Leonardo_Dudreville> (consultati in data 21.5.2013)

²⁰¹ M. Cioli, *Il Fascismo e la sua arte*, cit., p. 37-39. Oltre alla critica al futurismo, era l'indiscriminato richiamo al passato che veniva preso di mira dal manifesto. Lo stesso viene considerato il punto di nascita di *Novecento*, costituito da un eterogeneo insieme di artisti riuniti sotto il critico Margherita Sarfatti i quali, nonostante il perseguimento di poetiche distinte, trovavano in comune la necessità di tornare a ideali di purezza e stabilità.

²⁰² U. Silva, *Ideologia e arte del Fascismo*, Milano, Mazzotta 1973, p. 115

²⁰³ Ivi, pp. 119, 210

In generale, la nuova concezione della modernità attuata dalla seconda generazione futurista poté essere letta parallelamente alla necessità di ritorno all'ordine che caratterizzò le Avanguardie europee successivamente al Conflitto.

Nel 1929 inoltre si inaugurò con il *Manifesto dell'Aeropittura* un nuovo genere pittorico, in cui l'uomo divenne protagonista di una nuova esperienza sensoriale. *L'uomo futuro futurista* rappresentò un' élite di superuomini, simbolo di modernità e della forza della nazione.

Il fascismo invece si ricollegò al passato evocando l'uomo del futuro²⁰⁴ sebbene fino alla metà degli anni Trenta non vennero imposti dei contenuti specifici all'arte, come elemento di un tutto organico quale volle essere il regime.

Un compito di rilievo fu assegnato alla pittura su tavola nella raffigurazione del ritratto inteso come raffigurazione del tipo, cioè la descrizione del tipo di uomo tedesco e italiano nelle sue origini e nelle sue peculiari disposizioni²⁰⁵.

Il regime fascista in Italia, anch'esso consapevole del potere delle immagini per attuare una strategia volta ad ottenere il consenso, promosse imprese artistiche e decorative nei numerosi edifici pubblici costruiti durante il Ventennio²⁰⁶.

Comune ai totalitarismi tedesco, italiano e sovietico fu la creazione del cosiddetto *uomo nuovo*, per la quale le arti figurative svolsero il ruolo di traduttrici di quanto verbalmente espresso. Non elaborando un concetto preciso, gli esempi vennero di volta in volta presi dagli ambiti tipici della vita quotidiana per essere poi elaborati. Dal punto di vista artistico all'apice della gerarchia esemplificativa di questo *nuovo uomo* vi fu la figura del leader, custode delle più alte virtù a cui

²⁰⁴ Ivi, pp. 115, 211, 217

²⁰⁵ B. Hinz, *L'arte del nazismo*, cit., p. 86

²⁰⁶ G. Bora, G. Fiaccadori, A. Negri, A. Nova, *I luoghi dell'arte*, vol. 6, Electa, Bruno Mondadori, 2003, p. 242

seguirono i compagni di partito. In Germania la definizione e la costruzione dell'uomo tedesco prese connotazioni razziali. In Italia il discorso fu legato alla riproposizione di un tipico *italiano* come fu nel Rinascimento, prodotto e creazione del regime, quale *fucina*. L'uomo nuovo per Mussolini dovette essere un uomo "meno individualista, meno loquace, più serio, organizzato e gran lavoratore; amare meno le comodità, dormire meno, ripudiare l'altruismo e sempre pronto a sacrificare la sua vita per il paese".

Questa figura fu presente nelle società dei Paesi considerati attraverso i personaggi di quei martiri ed eroi che si erano immolati per il popolo, per il Paese, dai volti comuni ai quali l'arte attribuì qualità come la devozione, l'ottimismo, il sacrificio di sé e nei quali il cittadino avrebbe potuto riconoscersi ed immedesimarsi²⁰⁷.

L'ideale di virilità del fascismo italiano derivò dalla Grande Guerra, facendo riferimento anche alle immagini offerte dalla gioventù tedesca e dai futuristi italiani. Un ideale e uno strumento di consolidamento della propria struttura politica, la virilità, innalzata sopra la vita quotidiana, fu un concetto ampiamente tematizzato dai futuristi italiani capeggiati da Filippo Tommaso Marinetti, leader non solo di un'Avanguardia artistica ma di un movimento con connotazioni politiche, decisivo nella formazione del nuovo uomo fascista, un uomo libero dal peso della storia, disciplinato e "in comunione di spirito con tutti coloro che con lui condividevano l'amore per lo scontro, il confronto diretto". Il futurismo aveva fatto propri concetti come virilità, energia e violenza nell'ottica di scardinarli dalla tradizione: l'uomo nuovo doveva essere pronto a combattere per la patria, contraddicendo quella che sarebbe stata una delle sue principali caratteristiche, cioè l'autonomia e l'esperienza personale, non assoggettabili alla necessaria disciplina del servizio alla patria.

²⁰⁷ I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., pp. 226, 228, 232, 234, 236-238

L'uomo nuovo fascista, dunque, congiunse queste due necessità: il dinamismo e il fervore patriottico, uniti a disciplina e autocontrollo. L'esperienza della Prima Guerra Mondiale avrebbe poi condotto alla vera virilità, forgiando l'uomo nuovo mussoliniano nella sua completezza "sempre pronto alla guerra, sempre in divisa, sempre in marcia, votato all'esercizio fisico e allo sfoggio di virilità, costantemente impegnato nella lotta contro il nemico"²⁰⁸.

Importante fu l'attenzione data al corpo umano e alla cura dello stesso attraverso l'esercizio e la ginnastica, utile soprattutto all'educazione e alla disciplina, al senso dell'ordine e al corretto portamento, in quanto riflesso della mente: il corpo maschile presentato nudo, conforme ai canoni della bellezza classica, fu largamente utilizzato dal nazionalsocialismo tedesco e dal fascismo italiano quale simbolo di spirito virile. Presso i totalitarismi considerati il corpo sportivo usato esteticamente fu posto da subito a servizio della propaganda. L'immagine dell'uomo sportivo, dalla muscolatura evidente, (fig 35) si legò alla mascolinità, nell'espressione di un'energia esemplificata proprio dall'atleta nudo o dall'eroe: il corpo del culturista rientra infatti in quelle immagini stereotipate del *maschio* per eccellenza²⁰⁹. Il culto del corpo maschile fu compiutamente espresso anche nelle pellicole cinematografiche, in particolar modo nei film-documentario di Leni Riefenstahl²¹⁰ i quali mostrarono chiaramente l'interesse del regime nazista verso la prestanza corporea e la salute fisica, da attuarsi attraverso l'esercizio ginnico, al quale si diede ampio spazio nell'educazione scolastica. L'uomo orgoglioso del proprio corpo, sano, vicino alle proporzioni armoniche della statuaria greca non soltanto fu considerato canone estetico ma anche modello

²⁰⁸ G.L. Mosse, *L'immagine dell'uomo...*, cit., pp. 205-210

²⁰⁹ Gonzales Aja, *L'uso del corpo come trasmettitore di valori...*, cit. Esempio paradigmatico dell'importanza del corpo nell'atto di fare sport fu il film-documentario, che prese il titolo di Olympia, girato da Leni Riefenstahl (1902-2003) nel 1936 in occasione delle Olimpiadi di Berlino: un inno alla bellezza fisica e alla gloria della forza fisica.

²¹⁰ Attrice, fotografa e regista, espresse nei suoi documentari, con accenti propagandistici, le concezioni estetiche naziste. Tra le sue opere in qualità di regista si ricordano *La vittoria della fede* (1933), *Il trionfo della volontà* (1934), *I giorni della libertà – Il nostro esercito* (1935) e *Olympia* (1936) realizzato in occasione delle Olimpiadi di Berlino e incentrato sull'esaltazione della corporeità, della bellezza del gesto atletico, dinamico e del corpo degli atleti. <it.wikipedia.org/wiki/Leni_Riefenstahl> (consultato in data 30.7.2013)

del perfetto uomo germanico forte, adatto alla sopravvivenza e alla prosecuzione della razza, ritenuta quindi superiore alle altre²¹¹.



Fig. 35 Albert Janesch, *Sport acquatici*, 1936²¹²

Nel caso del fascismo italiano fu dato peso anche alla gestualità corporea, legata alla mimica dell'Europa meridionale, poco conosciuta nella Germania di Hitler dove invece si preferì concentrarsi sull'eroismo: caratteristica della vera virilità, l'eroismo esprime compiutamente la massima espressione della forza guerriera, pronta al sacrificio, mentre per la donna questo significò la difesa della propria purezza.

L'uomo nuovo avrebbe dovuto coltivare non solo l'aspetto fisico, ma anche la propria interiorità per raggiungere libertà e moralità (il cosiddetto concetto di *Bildung*), realizzando se stesso a servizio della creazione di una società più umana, per la quale fu necessaria disciplina e educazione²¹³. L'uomo, come nel caso sovietico, continuò in ogni caso ad appartenere alla massa e proprio per questo motivo la sua esistenza acquisì significato: compito del regime fu condizionare la coscienza in modo tale che quanto imposto dall'alto fosse sentito come autoimposto, in una

²¹¹ R. Cecil, *Il mito della razza nella Germania nazista*, cit., p. 156

²¹² Fonte immagine: <www.italipes.com/studentiquinto_foto6.htm> (consultato in data 25.6.2013)

²¹³ G.L. Mosse, *L'immagine dell'uomo...*, cit., p. 159

libertà fittizia, ma comunque avvertita come tale da un individuo ormai incapace di formulare giudizi indipendenti dalla volontà del totalitarismo²¹⁴.

I corpi maschili nudi divennero quindi il simbolo del fascismo e del nazionalsocialismo, mentre quelli femminili, ai quali comunque venne chiesto di essere forti e vigorosi per adempiere nel modo migliore al ruolo di madri e di mogli, si preferì fossero coperti. Nella pittura di nudo l'obiettivo fu rappresentare forme biologiche perfette nel richiamo della discendenza greca²¹⁵.

Diversamente dal fascismo, che lo divenne in seguito, il nazionalsocialismo fu un regime che nacque come razzista e ciò condusse a diversificare i due regimi dal punto di vista degli ideali maschili. Il massimo simbolo fu costituito proprio dalla forma umana, dal quell'ariano ideale definito nei dettagli e allo stesso modo illustrato in base ad antichi modelli. Il corpo maschile nudo della simbologia nazista derivò infatti dal mondo greco: l'ideale ariano venne paragonato al corpo greco classico, massimo esempio di *mens sana in corpore sano*.

Di origine antropologica e legato alla speculazione estetica della bellezza fisica, il razzismo fu strettamente legato all'aspetto esteriore della figura umana, nonché alla struttura corporea come simboli del valore interiore di ciascuno. Le prime teorie nelle quali la razza bianca venne considerata superiore risalivano agli studi di Georges Vacher de Lapouge (1854-1936) e Houston Stewart Chamberlain (1855-1927), i quali ripresero e svilupparono tale affermazione basandosi sul *Saggio sull'ineguaglianza delle razze umane* (1853-1855) scritto da Joseph Arthur de Gobineau²¹⁶.

²¹⁴ R. Cecil, *Il mito della razza nella Germania nazista*, cit., p. 159

²¹⁵ B. Hinz, *L'arte del nazismo*, cit., p. 167

²¹⁶ M.L. Ciminelli, *D'Incanto in incanto...*, cit., p. 53. Già a metà del XVIII secolo George Louis Leclerc conte di Buffon sostenne la "degenerazione di tutte le specie animali" causata dalla mescolanza degli individui e da condizioni di vita, avente come risultato la nascita di varianti di specie trasmissibili di generazione in generazione. Di diversa opinione furono i sostenitori del poligenismo, tra i quali De Gobineau, secondo i quali le razze erano da considerarsi specie diverse all'interno di un stesso genere, quello umano in questo caso. A supporto di tali ipotesi si pose anche la dottrina pseudoscientifica ideata dal medico tedesco Franz Joseph Gall (1758-1828) secondo la quale la caratterizzazione psichica individuale e quindi la personalità era determinata dalla morfologia del cranio e conseguentemente dal funzionamento delle diverse aree in esso presenti.

Non meraviglia quindi, che uno dei più diffusi trattati nazisti si aprisse con un decalogo di descrizione della razza nordica e dei ceppi di origine germanica: una *razza*, quella nordica, “alta e slanciata, dalle spalle larghe, i fianchi stretti, la pelle rosa scuro e i capelli chiari”²¹⁷.

Comune ai regimi totalitari tuttavia, accanto alla forgiatura dell'*uomo nuovo*, fu la definizione di un culto del capo, e l'arte totalitaria ebbe il compito di instaurarlo. La figura del leader fu sempre avvolta da un certa mitologia, sebbene esistettero diversi modi per effigiarlo, ognuno con una propria interpretazione emotiva e uno schema compositivo. Come già espresso per la figura di Stalin in Unione Sovietica, il capo fu presentato come un essere simbolico, dalla natura sovrumana, palesata dalla monumentalità della raffigurazione, comunicante forza di volontà, intelligenza, dedizione al proprio ruolo e al proprio lavoro. Nel caso tedesco, la raffigurazione di Hitler si concentrò sulla categoria del *capo come figura astratta* e in parte del *capo organizzatore di vittorie*: ritratto con focalizzazione sul viso, con lo sguardo intenso, in divisa militare o di partito (Fig. 36), immerso in un paesaggio tempestoso o romantico, oppure attorniato da edifici in costruzione. Diversamente dal leader sovietico non venne mai raffigurato come un uomo mortale, tra i bambini o durante una chiacchierata, eccetto nelle fotografie. Tali caratteristiche il Führer tentò di 'esportarle' anche presso Stalin, durante il periodo del patto di non aggressione intercorso nel 1939 tra l'Unione Sovietica e la Germania. Le diversità di atteggiamento comunque permasero e vennero colmate, in ambito tedesco, dal ritocco fotografico²¹⁸.

²¹⁷ G.L. Mosse, *L'immagine dell'uomo...*, cit., p. 220. Il fascismo italiano lo diventerà con l'introduzione delle leggi razziali nel 1938, continuando comunque a non interessarsi ai dettagli di purezza presenti in Germania. Lo stesso valse per i testi, che dettagliatamente elencavano le caratteristiche del perfetto ariano; testi che in Italia iniziarono ad essere prodotti in numeri significativi solo dopo il 1938, mentre risultano essere molto rari in tempi precedenti tale data.

²¹⁸ I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., pp. 249, 254. Il patto di non aggressione intercorso tra i due Paesi prese il nome di Molotov-Ribbentrop, da quello dei ministri che lo firmarono nel 1939. Si trattava di un Patto costituito da sette articoli, di una durata decennale e che prevedeva la spartizione dell'Europa orientale tra la Germania e l'Unione Sovietica. Di fatto la Germania lo ruppe due anni dopo la stipula invadendo la Polonia.



Fig. 36 Heinrich Knirr, *Ritratto di Hitler*, 1937, Museo Imperiale della Guerra, Londra²¹⁹

Diversa fu la presentazione figurativa del leader tedesco rispetto a quello italiano, palesando un diverso legame con la tradizione figurativa e, pertanto, una diversa impostazione.

Mussolini venne considerato emblema di tutte le virtù e della vera mascolinità, ritratto e raffigurato nell'atto di fare ginnastica, impegnato in un lavoro produttivo o alla guida di un trattore, modello dell'uomo giovane e virile: mai si parlò dei suoi compleanni, né delle sue malattie, in quanto importante divenne sottolineare il vigore giovanile e la resistenza alla fatica, sottolineata dalla luce accesa fino a tarda notte nello studio di Piazza Venezia (come avvenne in Unione Sovietica per la creazione del mito attorno alla figura di Stalin). La sua immagine, tanto celebrativa quanto condizionatrice delle masse, venne riprodotta in stile magniloquente, evitando tuttavia lo stile rinascimentale, dal duce stesso considerato frivolo sebbene gli artisti lo utilizzassero per conferirgli il ruolo di principe mecenate delle arti (Fig. 37).

²¹⁹ Fonte immagine: <www.baumanconservation.com/WWIIVictoryMusKnirrsPorts.html> (consultato in data 13.5.2013)



Fig. 37 Tre poster e un busto raffiguranti Mussolini²²⁰;

Diversamente Hitler fu rappresentato raramente in azione, sempre durante cerimonie pubbliche, in occasioni eccezionali, proponendosi come simbolo e icona religiosa più che come *uomo tra gli uomini* e se le immagini di Mussolini in famiglia furono poche, Hitler parve non possederne alcuna, in quanto a contare fu la virilità esemplare, l'essere totalmente maschio in quanto simbolo delle virtù e del mondo dell'azione²²¹.

Sia l'ambito tedesco che quello sovietico produssero molteplici busti e raffigurazioni di capi del partito, del governo e dell'entourage militare, ma nel caso tedesco nessuna di queste fu prodotta a figura intera né a ritratto singolo: solo al leader spettò questo privilegio²²².

²²⁰ Fonte immagine: U. Silva, *Ideologia e arte del Fascismo*, cit., figg. 47-50 e I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., pp. 274-275

²²¹ G.L. Mosse, *L'immagine dell'uomo...*, cit., pp. 219-221

²²² I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., p. 256

Il corpo umano divenne per la Germania nazionalsocialista, come per l'Unione Sovietica, simbolo del rinnovamento e della forza dello stato. In territorio tedesco acquisì il sembiante del nudo maschile idealizzato di derivazione greca, reso in forma scultorea nella decorazione degli edifici pubblici. Tuttavia ciò nulla ebbe a che vedere con il nudismo che anzi i nazisti rifiutarono: secondo i nazisti, infatti, la nudità ostentata in pubblico da parte dell'individuo, andava contro il senso del pudore. Di essa ci si servì unicamente per evidenziare la naturale bellezza della forma corporea, in quanto il corpo idealizzato si sovrappose alla religione, divenendo simbolo della nazione e riunendo in se stesso dinamismo e ordine sociale. La nudità venne approvata e concessa nella pratica sportiva, come affermò già dal titolo il testo di Hans Suren *Ginnastica per i tedeschi, bellezza del corpo e allenamento* del 1938, in quanto il corpo maschile andava preparato prima dell'esposizione alla vista pubblica, e i cui attributi necessari dovettero essere "la pelle glabra, liscia e abbronzata, in modo da ridurre i tratti individuali e ogni possibile attrattiva sessuale"²²³.

La statuaria raffigurante gli atleti mostrò corpi generalmente nudi, modellati "secondo i canoni della razza nordica, sull'esempio dell'antichità [...] in cui l'ideale del bello si fonde con una forza vitale che trascende l'individuo, simboli [...] della potenza del *Volk*"²²⁴. Il popolo nordico, quindi, incarnava quelle che erano le caratteristiche proprie della statuaria greca classica, le proporzioni e l'armonia di forme.

Scultore di rilievo del Terzo Reich fu Arno Breker che anche dopo la fine del Reich, dichiarò il suo assoluto interesse per l'esaltazione della bellezza del corpo umano, divenuta espressione dell'ideologia nazista: il corpo nudo inteso non solo come paradigma di bellezza ma anche di un

²²³ G.L. Mosse, *L'immagine dell'uomo...*, cit., pp. 223-226

²²⁴ Ivi, p. 226 e E. Lanfranchi, *Il concetto di arte "degenerata"...*, cit., p. 15: Con il termine Volk (popolo), si intendeva un'ideologia nazional-patriottica che affondava le proprie radici nel Romanticismo del XIX secolo. Questa ideologia distingueva la Cultura dalla Civiltà sostenendo, attraverso l'accettazione della prima e conseguente rifiuto della seconda, la possibilità di raggiungere una corrispondenza interiore tra suolo natio, individuo, Volk e universo. Il Volk avrebbe avuto il ruolo principale nell'edificazione della nazione tedesca e grande importanza fu data alle caratteristiche razziali che sottolineavano la superiorità germanica. Sorto come ideologia aristocratica, nel farla propria, il nazismo però sovvertì l'originaria contrapposizione alle masse per utilizzarne il loro stesso consenso e dare atto alla rivoluzione tanto propugnata.

mondo sano precedente la modernità. I nudi maschili di Breker simboleggiarono l'eroismo e la volontà di sacrificio e per tale ragione svolsero un ruolo fondamentale nel Terzo Reich, esprimendo due concetti fondanti dello stesso. La loro nudità enfatizzò il richiamo alla bellezza classica e l'elogio della bellezza della forma umana, pur creando una soglia molto sottile tra la nudità artistica e quella erotica.

Poco dopo la presa di potere di Hitler, il nudismo fu messo al bando quasi interamente²²⁵ e con esso tutto quel materiale che potesse veicolare eventuali contenuti erotici, dilagarono le *Leghe della purezza* nell'ottica di garantire la rispettabilità. I sessi furono rigorosamente divisi e nella donna, a cui non corrispose la creazione di una *donna nuova* come invece accadde per l'uomo, si cercarono quelle che furono indicate come le caratteristiche dell'ideale donna nordica: femminile, forte di petto, dotata di fianchi larghi e spalle strette.

Nell'uomo tuttavia ciò che contò fu non solo la presenza fisica possente (fig. 38 e fig. 39), quanto l'immediata comprensibilità di ciò che le sculture e le opere in generale avrebbero dovuto esprimere nei confronti delle masse: un realismo necessario ad esaltare il valore simbolico. L'esempio del corpo in carne e ossa divenne mezzo ideale per esprimere e veicolare il concetto di razza²²⁶, dando un'immagine concreta ad un concetto di per sé astratto.

²²⁵ Di seguito si approfondisce la persistenza di alcuni esempi di nudi, accettati e anzi, diffusi.

²²⁶ G.L. Mosse, *L'immagine dell'uomo...*, cit., pp. 227-228. Il cui controtipo rimaneva il "presunto tipo ebraico". Come spiega Mosse, l'ideale di uomo ariano dai capelli biondi e occhi azzurri non era di fatto così presente nella società tedesca: precisavano, così, i teorici che ciò che contava era la predominanza di tali caratteristiche su altre, non tanto la loro completa presenza.



Fig. 38 Josef Thorak, *Boxer*, Sportforum, Berlino, 1936 e fig. 39 Arno Breker, *L'atleta*, Casa dello sport tedesco (Foto: Endlich)²²⁷

A partire dal 1932 alla donna venne data una definizione di quello che sarebbe dovuto essere il suo ruolo sociale: non solo compagna di vita dell'uomo, per destino e natura, ma anche compagna di lavoro, perno nella formazione della famiglia, nel mantenimento dell'uomo stesso, onorata dal lavoro e nobilitata, come madre, dalla prole. L'immagine e il ruolo sociale derivarono dall'organizzazione del lavoro e dall'impossibilità di solidarizzare con la parte maschile della società che trovò modo di rigenerare la propria autocoscienza rendendo la donna un proprio oggetto, ed essendo esso stesso oggetto nelle mani del regime.

L'immagine artistica della donna durante l'epoca nazista e fascista si esprime attraverso l'espressione del dominio dell'uomo sulla stessa, in opere realizzate da uomini per uomini, nelle quali la donna fu assoggettata e perennemente a servizio dell'uomo: predominarono le immagini

²²⁷ B. Nicolai, *Tectonic Sculpture: Autonomous and Political Sculpture in Art and power. Europe under the dictators 1930-45* cat. della mostra (Londra, Hayward Gallery 26 ottobre 1995-21 gennaio 1996; Barcellona, Centre de cultura Contemporània 26 febbraio-6 maggio 1996; Berlino, Deutsches Historisches Museum 7 giugno-20 agosto 1996) compilato e selezionato da D. Ades, T. Benton, D. Elliott, I.B. Whyte, prefazione di E. Hobsbaum, postfazione di N. Ascherson, pp. 334-337, Fonte immagine: <www.oberlin.edu/>(consultato in data 03.7.2013) La scultura di sinistra raffigura il boxer Max Schmeling, campione mondiale di pesi massimi tra il 1930 e il 1932. Si noti come Thorak e Breker fossero molto vicini nella rappresentazione dei dettami ideologici di forza fisica e vigore attraverso queste sculture di atleti per i quali la nudità fu necessaria al fine dell'esemplificazione delle qualità fisiche razziali. In particolare Josef Thorak, nel plasmare le sue sculture, utilizzò una sorta di armatura classica per sottolineare l'invulnerabilità sia personale che ideologica del modello rappresentato. Breker che prese a realizzare un certo tipo di sculture conseguentemente all'adesione alle opportunità offerte dal regime, in quanto precedentemente influenzato da Rodin, intese la bellezza come in connubio con la politica, nella fusione tra sentimento razziale nordico ed emanazione di una forte volontà, dando vita a opere rigide e corazzate, affini a quelle di Thorak per vigore.

basate sul tema della maternità (fig. 40) e della prole, e come madre divenne esempio centrale per tutte le donne italiane²²⁸,



Fig. 40 Karl Diebitsch, *Madre*, 1937²²⁹

oppure quelle focalizzate sul momento precedente, quello in cui la donna fu vista come provocatrice²³⁰. Nell'opera di Diebitsch è evidente il richiamo alla maternità di matrice religiosa, nella trasposizione sacrale e divinizzata sia della donna-madre, fonte di vita, sia del bambino-nato, nuova vita e simbolo della continuità della razza. Nulla è lasciato all'immaginazione o all'interpretazione e in un'atmosfera pacata e serena, la donna assume il suo ruolo *tradizionale*.

Nel ruolo di moglie e di madre, la donna all'interno dello stato nazionalsocialista, fu tutelata in ogni modo affinché garantisse l'incremento della popolazione attraverso la prole intesa come 'prodotto del lavoro imposto alla donna' e mezzo per la valorizzazione della propria esistenza²³¹. Andò comunque diffondendosi il tema del nudo femminile. Nella cinematografia spesso i soggetti furono donne di provenienza straniera, mentre nella scultura la nudità svolse, come nel caso maschile, il ruolo di portavoce di un messaggio casto e puro, privo di qualsivoglia riferimento erotico: le statue di atlete nude furono numerose, private però dei caratteri tipicamente floridi della donna nordica e con forme femminili appena accennate. Alle fanciulle, incoraggiate alla

²²⁸ U. Silva, *Ideologia e arte del Fascismo*, didascalia a fig. 61

²²⁹ Fonte immagine: B. Hinz, *L'arte del nazismo*, cit., p. 277

²³⁰ B. Hinz, *L'arte del nazismo*, pp. 143-145

²³¹ Ivi, p. 153

pratica dell'esercizio fisico, utile e necessario alla loro bellezza –ideologicamente innata nelle donne ariane, come la capacità di generare figli e di gestire la casa-, venne concessa la nudità per tale scopo²³², purché praticata nella natura che ne avrebbe stemperato (secondo l'ideale corrente) l'aggressività.

In ambito pittorico, l'obiettivo permase, come nel panorama scultoreo, la raffigurazione di forme perfette, dalle proporzioni pure a armoniche. La letteratura e gli esempi risultano a tale proposito esprimere una certa contraddizione, richiamandosi da un lato alla volontà di raffigurare corpi legati ai temi mitologici e ad un'aura ultraterrena, con forme appena accennate, senza diretti riferimenti alla sessualità, dall'altro alla volontà di suscitare una certa *appetibilità* per il mondo maschile, come spiegò Hinz relativamente a quanto fu espresso in merito da Schultze-Naumburg, una desiderabilità che non fu considerata e di conseguenza non prodotta dalle precedenti raffigurazioni avanguardiste.

Nella raffigurazione delle donne e delle mogli dei nazionalsocialisti fu indispensabile inoltre che si cogliesse un atteggiamento elegante: la pittura rese palese quel *desiderio* di privilegio che si voleva godere accanto a chi da sempre ne disponeva, il godimento di prerogative di proprietà di uno *status* sociale irraggiungibile, lungi dalla pittura *realista* di stampo nazionalpopolare, in cui questo stesso concetto venne usato come strumento di terrore nei confronti del popolo stesso²³³.

La raffigurazione del soggetto femminile dovette tuttavia sottostare alla prerogativa dell'altro sesso: il corpo venne raffigurato in funzione dell'appagamento del desiderio maschile, un oggetto della fantasia maschile che trovava sfogo nell'osservazione. Il soggetto maggiormente rappresentativo di questa concezione fu il tema mitologico del *Giudizio di Paride* (fig. 41) in cui proprio l'uomo veniva a trovarsi nella condizione di giudicare e scegliere la donna –in questo caso divinità- più bella tra Afrodite, Atena e Era.

²³² G.L. Mosse, *L'immagine dell'uomo...*, cit., p. 231

²³³ B. Hinz, *L'arte del nazismo*, cit., p. 186

Nonostante quindi il soggetto fosse femminile, la preminenza e il fine ultimo della sua raffigurazione fu la figura maschile, che conservò così la sua posizione dominante nel desiderare donne la cui caratteristica dovette essere “la posa perseverante, la propensione a offrirsi compiacenti ed eccitanti o seducenti”²³⁴.

Il pittore Adolf Ziegler colse l'importanza di questa mentalità e necessità. Importante riferimento artistico per la dirigenza nazionalsocialista, fu molto apprezzato dal Führer in persona che se ne servì per adornare le pareti del suo appartamento di Monaco, nonostante Hitler non fosse un estimatore della nudità esplicita e i nudi femminili di Ziegler nulla lasciassero all'immaginazione.



Fig. 41 Adolf Ziegler, *Il giudizio di Paride*, 1937²³⁵

Nell'opera di Ziegler il richiamo alla statuaria e alla produzione classica è dato dall'armonia e dall'equilibrio che caratterizza le figure rappresentate. L'aura ultraterrena e il tema mitologico permettono di riconoscere i tratti dell'arte nazista nel richiamo al passato per adattarlo alle esigenze del presente ideologico.

²³⁴ Ivi, pp. 145, 150, 169

²³⁵ Fonte immagine: <galleria.thule-italia.com/ziegler.html> (consultato in data 26.3.2013)

La nudità pertanto non costituì di per sé una minaccia immediata alla rispettabilità e la donna poté mantenere nella sua purezza e castità il ruolo di simbolo dell'ideale femminile²³⁶.

Il nudo espresse invece chiaramente quella che fu l'ideologia nazista in generale, e razzista in particolare, mostrando direttamente quelli che sarebbero dovuti essere i tratti somatici e fisici ideali, derivati dalle teorizzazioni classiche sull'armonia di Winckelmann risalenti al XVIII secolo e che vennero riscontrati nella tipologia fisica nordica²³⁷ nonché perfettamente esemplificati dalla produzione artistica della Grecia classica.

In questa concezione, l'estetica nazista si oppose a quella sovietica. Innanzi tutto in quest'ultima le raffigurazioni di nudo furono sporadiche²³⁸, l'accento fu inoltre posto sull'espressione dell'essenza sociale piuttosto che sulla rivelazione del tipo razziale. Tornarono a seguire percorsi paralleli nel momento in cui si pensò l'arte di regime come svincolata e indipendente rispetto alle categorie estetiche precedenti, incentrata sul pensiero veicolato e sul contenuto.²³⁹

²³⁶ G.L. Mosse, *L'immagine dell'uomo...*, cit., pp. 229-234

²³⁷ F. Germinario, *Razza del sangue, razza dello spirito. Julius Evola, l'antisemitismo e il nazionalsocialismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, pp. 9-39 Secondo le teorie della superiorità della razza diffuse in periodo nazista, quella nordica discendeva da un'arcaica razza ariana simbolo di perfezione psicofisica e di purezza di sangue. Le caratteristiche esteriori di questa razza erano l'elevata altezza, la capacità di resistere a temperature rigide, capelli e occhi chiari. Supporti scientifici furono dati da studiosi come Joseph Arthur de Gobineau (1816-1882) il quale, nell'analizzare i popoli europei, aveva riscontrato la presenza di alcune popolazioni (nord e piccole parti dell'est Europa) che non sarebbero state oggetto di mescolanza con altre razze e mantenendo quindi una purezza sanguinea. Queste teorie vennero applicate non solo in ambito tedesco ma anche nell'Italia fascista, per la quale l'origine della linea di discendenza diretta sinonimo di purezza venne ritrovata nella civiltà dell'antica Roma. <it.wikipedia.org/wiki/Razza_superiore> - (consultato in data 2.8.2013) In particolar modo in ambito italiano furono pubblicati i testi di Julius Evola (1898-1974) *Il mito del sangue* (1937) e *Sintesi di dottrina della razza* (1941) nei quali il filosofo individuò la presenza di tre gradi di razzismo: corporeo (il quale richiedeva il ritorno all'antica Roma), dell'animo e dello spirito (p.13). L'uomo nuovo venne identificato come l'uomo della tradizione, posto al livello più alto nella rideterminazione delle razze e facente parte di quella chiamata dal filosofo «razza dell'uomo di Mussolini» (p. 23). Secondo gli scritti di Evola il fascismo "dovette" impiegare il razzismo per restaurare la tradizione e abbandonare la modernità che, attraverso le idee di uguaglianza e democrazia, avevano intaccato la purezza razziale e appiattito i Valori sociali. Contrariamente a de Gobineau, Evola fu convinto dell'esistenza di una razza ancora pura, sebbene insostenibile come teoria da un punto di vista storico: la purezza di Evola riguardava più che l'ambito biologico, quello spirituale, causa di degenerazione razziale.

²³⁸ "Le sculture di atleti sovietici erano pudicamente coperte da costumi da bagno, come notò Speer di fronte alle sculture di atleti presenti allo stadio di Kiev". (A. Speer, *Inside the third Reich*, p. 329 op. cit. in I. Golomstock, *Arte totalitaria* cit., p. 287)

²³⁹ I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., pp. 287-288

In ambito totalitario fu inoltre necessario costruire l'oggettività di un mito che sarebbe stato alla base dell'ordine sociale, togliendo ogni dubbio sulla sua effettiva esistenza. Un mito "creazione del dio-duce-Stato, che non è individuo, ma assoluto"²⁴⁰.

In Italia, obiettivo del duce fu plasmare l'uomo fascista, il popolo, per creare un'opera d'arte, assumendo metaforicamente il ruolo dello scultore che plasma la materia²⁴¹. Nell'ambito del regime totalitario la teatralità fu una caratteristica fondamentale per esprimere e sottolineare quale capolavoro avesse realizzato il duce, e, per conferire un aspetto consono agli *attori*, furono necessarie regole che ne adeguassero lo stile allo stile della nuova politica. Attraverso il *costumismo*, per esempio, ci si propose di vestire l'uomo fascista in modo che potesse esprimere stilisticamente la premessa alla sostanza eroica di cui era costituito (si proibirono per esempio indumenti quali la cravatta svolazzante e il pantalone a righe).



Fig. 42 Esempi sull'uso della camicia durante il regime Fascista²⁴².

²⁴⁰ U. Silva, *Ideologia e arte del Fascismo*, cit., p. 63

²⁴¹ M.L. Ciminelli, *D'Incanto in incanto...*, cit., p. 120 e T. Todorov, *Avanguardie artistiche e dittature totalitarie*, cit., pp. 14-16, 20-21. I dittatori furono affascinati dal ruolo demiurgico dell'artista, che vollero riservare per se stessi. Mussolini stesso sul "Popolo d'Italia" nel 1917 scrisse come il popolo italiano fosse una massa informe da plasmare come un'opera d'arte. Per fare ciò, continuò Mussolini, erano necessari un governo e un uomo che possedesse il "tocco delicato dell'artista e il pugno di ferro del guerriero". Nello stesso tempo il leader era esso stesso l'opera d'arte, incarnando un duplice ruolo: l'artigiano e il prodotto, plasmato su se stesso in quanto modello da seguire. Diverso l'atteggiamento di Hitler, solo artista e non opera d'arte. Sarà il *Völkischer Beobachter*, organo del partito nazista a pubblicare un articolo dal titolo *L'arte come fondamento della potenza creatrice della politica* nel 1936, mostrando come l'attività artistica del Führer fosse preconditione della sua attività politica e punto di partenza della sua idea di totalità. Hitler era la guida del suo popolo, in grado di fare ciò proprio perché stato artista.

²⁴² Fonte immagine: U. Silva, *Ideologia e arte del Fascismo*, cit., fig. 114

Parallelamente grande importanza fu conferita alla gestualità, una caratteristica precipua del fascismo rispetto al nazismo, che lo stesso duce utilizzò con grande enfasi abbinandola ad una posa del corpo molto statica, simbolo della sua sicurezza e del suo dominio sulla dinamicità dei mezzi, qualora venisse colto in attività che presupponessero l'utilizzo di questi ultimi (durante le cavalcate o durante il volo, per citare alcune situazioni). L'accentuazione del gesto non fu immune alle critiche sia di parte fascista che antifascista, in quanto si ritenne che esaltare il gesto e le parole, mascherasse la povertà di fatti e di idee. Il gesto inteso come espressione dell'eroicità individuale fu chiaramente prerogativa di pochi, in quanto per la massa i gesti rimasero quelli della quotidianità, ripetitivi e funzionali al proprio ruolo sociale. Il regime totalitario si pose il problema della ritualizzazione dei gesti del popolo. Si volle così rendere eroici i gesti di ogni giorno, quelli funzionali alla produzione lavorativa. Il duce con tale fine consacrò di persona tutte le mansioni e azioni possibili, tralasciando le attività legate al divertimento e al pensiero (riservate a pochi) e concentrandosi su tutte le attività legate alla produzione di capitale²⁴³.

In campo prettamente artistico già dagli esordi del regime emerse la necessità di definire le linee guida di un'arte tipicamente fascista, legata alla ricerca di una nobilitazione culturale realizzabile attraverso le arti figurative e l'espressione artistica. Il dibattito circa questo tema iniziò già alla fine degli anni Venti da parte di *Critica Fascista*²⁴⁴. Mussolini rilevò inoltre, partendo da un'Italia unita, la possibilità di sviluppare una grande Arte che comprendesse in sé stessa e informasse tutte le manifestazioni della vita, "un' arte tradizionalista e moderna" che guardasse al passato ma anche al futuro, sfruttando il patrimonio del passato ma originando un patrimonio nuovo da affiancare a quello già esistente, dando vita ad "un'arte nuova, un'arte dei nostri tempi, un'arte fascista" (da *Critica fascista*, n. 2, 1926)²⁴⁵. Non si giunse però a una definizione precisa, sebbene i punti cardine,

²⁴³ U. Silva, *Ideologia e arte del Fascismo*, cit., pp. 89-92

²⁴⁴ Periodico pubblicato tra il 1923 e il 1943, diretto da Giuseppe Bottai, volto all'accrescimento del dibattito intellettuale nel movimento fascista e alla formazione della nuova classe dirigente.

²⁴⁵ U. Silva, *Ideologia e arte del Fascismo*, cit., pp. 99-100

chiari e riconosciuti da tutti gli esponenti della cultura che presero parte al dibattito, fossero quelli tipici del totalitarismo: la necessità di un'arte di massa e di globale comprensibilità.

L'incertezza rispetto alla sostanza della nuova arte, portò a considerare il duce come soluzione del problema, come unico artista del regime. Mussolini si cimentò in campo artistico e architettonico, ma di fatto permasero "schieramenti in alcuni casi opposti", in altri addirittura interscambiabili, in termini di contenuto e di forma: da chi fu aperto ad un nuovo concetto di arte, ad una rivoluzione nell'arte, alla chiusura di chi sostenne che la sostanza dell'opera dovesse essere composta dalle idee fasciste e non dal modo in cui potessero essere espresse. Rispetto a questo dibattito, il 27 marzo 1923 in *Popolo d'Italia*²⁴⁶ Mussolini affermò che l'arte dovesse appartenere all'individuo, respingendo l'incoraggiamento ad un'arte di Stato. Lo Stato doveva fare in modo di non ostacolarla, incoraggiando invece gli artisti. Mussolini per il momento evitava di entrare in un campo complesso.

La mancanza però di un organismo centrale che controllasse totalmente l'ambito culturale permise, diversamente da quanto stava accadendo in ambito tedesco e sovietico, espressioni artistiche legate alla produzione avanguardista di inizio secolo. Un esempio, riferito alla raffigurazione del corpo umano e legato alla ritrattistica (per cui è possibile attuare un parallelismo con i ritratti della figura del duce) è offerto dall'opera *L'Eroe cinese* di Levi (fig. 43) in cui è evidente il richiamo alla pittura fauve. La figura è resa da pennellate ampie e da colori accesi in una fusione con l'ambiente circostante. I contorni non sono delineati chiaramente e l'intera opera è costruita attraverso il colore, non veicolando alcun messaggio ideologico o richiamo alla tradizione né alle origini culturali e discostandosi del tutto dalla coeva produzione, in qualche modo *di regime*.

²⁴⁶ Fondato da Mussolini nel 1914, fu un importante quotidiano politico italiano. Dal 1922 divenne un organo del Partito Fascista, in quanto sulle sue pagine si preparò il terreno all'avvento al potere del partito fascista. Nel 1943 cessarono le pubblicazioni su richiesta di Mussolini stesso.



Fig. 43 Carlo Levi, *L'eroe cinese*, 1930, Fondazione Carlo Levi, Roma²⁴⁷

Il panorama artistico italiano dell'epoca, per la presenza di un vario numero di gruppi artistici che si discostarono dal severo ritorno all'ordine auspicato, testimoniò la presenza di una realtà variegata e non rigida come nel caso sovietico nel quale ogni espressione artistica diversa dai dettami piuttosto vaghi del realismo socialista fu punita e in ogni caso vietata e resa impraticabile, vista la detenzione statale di tutti i mezzi atti alla produzione artistica e all'approvazione delle opere.

I tratti però maggiormente diffusi riscontrabili nell'arte del periodo furono di tipo classicista e rinascimentale, naturalistico-metafisico e realistico magico. Nel 1933, tuttavia, si definirono nel *Manifesto della pittura murale* di Mario Sironi le caratteristiche di questa tipologia di pittura auspicando il superamento della pittura da cavalletto, giudicata borghese, e il recupero della funzione sociale ed educativa dell'arte. L'artista, così come espresso dal Manifesto, dovette rinunciare all'egocentrismo, subordinando "la propria individualità all'opera collettiva". Lo stile di queste opere, murali, si richiamò alla tradizione del rilievo storico e al plasticismo della pittura del

²⁴⁷ Fonte immagine: <www.cultura.marche.it/images/SG/Eroe_cineseLevi.jpg> (consultato in data 3.7.2013)

Quattrocento italiano. La diffusione di questo stile muralista oltrepassò i nuclei delle grandi città italiane, radicandosi anche nelle periferie e originando una sorta di stile fascista monumentale²⁴⁸.



Fig. 44 Mario Sironi, *Il lavoro*, 1933, particolare, Triennale di Milano²⁴⁹

Nell'opera di Sironi (fig. 44) le figure sono molto plastiche, tornite, esprimendo un senso di forza e prestanza muscolare, richiamandosi esplicitamente all'antica tipologia figurativa del fregio.

Dal 1937, anno di istituzione del Premio Cremona, si fissarono quindi i canoni della nuova estetica che contemplarono: l'ispirazione ristretta alla vita fascista, un tema obbligato, anti-intellettualismo e populismo. Successivamente, nel 1940, con l'istituzione del Premio Bergamo da parte di Bottai²⁵⁰, caratterizzato dall'importanza data all'indirizzo delle opere proposte che dovette essere sia culturale che politico, sia morale che sociale, nacque il movimento di *Corrente* sostenitore di un realismo romantico, con soggetti prevalentemente sacri, considerato l'evoluzione di una rivoluzione romantica intrisa di libertà da concludersi con un ritorno alle origini.

Ed un ritorno al passato, alle origini e alla tradizione, venne messo in atto proprio attraverso il recupero architettonico e urbanistico dell'antico: si distrussero agglomerati urbani medievali e

²⁴⁸ G. Bora, G. Fiaccadori, A. Negri, A. Nova, *I luoghi dell'arte*, cit., p. 242

²⁴⁹ Fonte immagine: <www.pbmstoria.it/unita/04475p-01cs3/percorsi/pct/1611.jpg> (consultato in data 3.7.2013)

²⁵⁰ Giuseppe Bottai (1895-1959), fu governatore di Roma, ossia esercitante il potere esecutivo in uno stato non sovrano, ministro delle Corporazioni, organo legislativo del Regno d'Italia che dal 1939 al 1943 sostituì la Camera dei Deputati, e ministro dell'Educazione Nazionale.

seicenteschi costruiti attorno a vestigia romane, al fine di creare centri di meditazione sul passato glorioso e sul presente nazionale che stimolassero una mobilitazione dei sentimenti di massa. Il culto dei monumenti e questa consacrazione rigida delle origini attraverso il recupero del monumentalismo, della romanità in uno stretto legame con la mitologia fascista, a sua volta caratterizzata dal recupero di quella classica (dai simboli ai riti, dalla concezione dello Stato all'uso del culto come strumento funzionale al governo) provocherà invece un sentimento di staticità sociale, specchio di una realtà statica²⁵¹.

Con la generazione dei secondi futuristi, sviluppatasi in seguito alla Prima Guerra mondiale, e l'introduzione di una nuova sensibilità nei confronti della modernità, come spiegato nelle precedenti pagine, si sviluppò però anche un sentimento di contrarietà nei confronti dell'anti-modernità hitleriana. Esponenti futuristi come Prampolini e Marinetti considerarono da un lato incomprensibile la posizione aggressiva di Hitler nei confronti dell'espressionismo la cui concezione panteistica si legava con l'estetica germanica e le espressioni plastiche degli artisti tedeschi, dall'altro sperarono che la vena antimoderna si esaurisse presto, una speranza delusa nel 1937 con l'inaugurazione della *Mostra sull'arte degenerata* a Monaco, in cui le opere esposte vennero catalogate come irriverenti, frutto di incompetenza e degenerate. L'interesse di Hitler infatti si rivolse verso un'arte eterna e immortale, che non 'passasse di moda' come l'arte moderna²⁵².

Il fascismo, d'altro canto, pose tra gli obiettivi la valorizzazione del popolo italiano: la pittura, la scultura e l'architettura dovettero esprimere il genio italico visivamente richiamandosi al passato rappresentato da artisti quali Giotto, Paolo Uccello, Piero della Francesca, maestri di un'arte italiana basata sulle regole dell'armonia, dell'equilibrio, della proporzione e del ritmo (fig. 45), quelli

²⁵¹ U. Silva, *Ideologia e arte del Fascismo*, cit., pp. 120-124; I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., p. 134. Mussolini – spiega Golomstock – rimase affascinato dal dittatore sovietico. In tal senso il duce si allontanò, nel suo approccio all'arte, sempre più dal modernismo per avvicinarsi al realismo socialista sovietico come arte per le masse, come grandi opere che si opponessero all'individualismo borghese per esprimere un sentimento collettivo.

²⁵² M. Cioli, *Il Fascismo e la sua arte...*, cit., pp. 122-123

che gli studi di Lionello Venturi (*Il gusto dei primitivi*, 1926) e Giovanni Previtali (*La fortuna dei primitivi*, 1964)definirono *primitivi* (v. nota 15).



Fig. 45 Carlo Carrà, *Giudizio Universale*, 1938, Palazzo di Giustizia, Milano²⁵³

Nell'opera di Carrà sono evidenti i richiami agli esempi giotteschi (fig. 46) nella presentazione di corpi dalla tridimensionalità rigida, proporzionati e plastici ma fissi e scultorei, dalla gestualità misurata, inseriti in un paesaggio brullo e scarno, decretando un ritorno agli esempi appunto offerti da Giotto e Masaccio.



Fig. 46 Giotto, *Battesimo di Cristo*, 1303-1305, Cappella degli Scrovegni, Padova²⁵⁴

²⁵³ Fonte immagine: <www.atlantedellarteitaliana.it/immagine/00004/2132OP282AU3365.jpg> (consultato in data 4.7.2013)

²⁵⁴ Fonte immagine: <2.bp.blogspot.com> (consultato in data 14.9.2013)

Il raggiungimento delle masse poté essere attuato, però, solo attraverso opere d'arte monumentali, visibili a tutti. Di pari passo fu necessario scardinare il sistema ottocentesco dell'arte contemporanea, incentrato sui musei e sulle mostre. Simbolo di questo nuovo modo di pensare fu la *Mostra della rivoluzione fascista* del 1932, nell'anno del decimo anniversario dalla *Rivoluzione fascista* e coevo all'abolizione sovietica dei gruppi artistici, organizzata presso il Palazzo delle Esposizioni e destinata a durare due anni, riscuotendo gran successo di pubblico; una mostra che consacrò gli aspetti cardine del regime quali la sintesi tra tradizione e rivoluzione, tra contemporaneità e nazionalismo, attraverso tecniche (l'affresco) e materiali tipicamente italiani ma con contenuti contemporanei come le industrie, al fianco di simboli storici quali il fascio²⁵⁵.

Nell'ambito della monumentalità, la tecnica della plastica murale, consacrò non solo la volontà di raggiungere le masse, ma anche il passaggio dall'intento politico a quello sociale di costruzione dell'uomo fascista, per cui l'arte doveva diventare comprensibile²⁵⁶. L'arte fascista assunse quindi ruolo sociale, di educatrice, traducendo l'etica del tempo e divenendo uno strumento di *governo spirituale*. Con l'assunzione di questo ruolo sociale, l'arte superò il concetto di *arte per l'arte*, come sostenne Sironi, così come tutte quelle esperienze legate alla singolarità, all'individualismo, ai gruppi ristretti. La funzione sociale dovette seguire non soltanto tematiche di tale argomentazione, ma uno stile preciso, rigoroso nell'inventiva e nella composizione. Centrale divenne la figura dell'artista militante, colui che pur di servire l'idea morale legata allo stato, rinunciava alla propria individualità. Chiari furono i riferimenti alla classicità e alla tradizione figurativa italiana, di cui fu un esempio l'opera *Allieva* di Sironi (fig. 47)

²⁵⁵ M. Cioli, *Il Fascismo e la sua arte...*, cit., pp. 185-186, 193. La mostra fu occasione per il fascismo di visibilità all'estero, tanto da essere insignita del titolo di 'via moderna al potere' da parte del giornale tedesco *Neue Leipziger Zeitung*.

²⁵⁶ Ivi, p. 197



Fig. 47 Mario Sironi, *L'allieva*, 1924, coll. priv.²⁵⁷

una figura immobile e monumentale, fuori dal tempo, sovrastata da fregi e da simboli di chiaro rimando al mondo classico, quali la statua alle spalle della donna e il vaso al suo fianco, ritratta di tre quarti a richiamare esempi quattro-cinquecenteschi, e riportando alla mente, dato l'abito scuro, la scollatura arrotondata e la posizione leggermente sormontata delle mani, l'esempio cinquecentesco della Monna Lisa²⁵⁸.

Il richiamo alla tradizione della pittura figurativa italiana è dato anche dagli esempi offerti dalle opere dei pittori Felice Casorati e Vinicio Paladini (fig. 48 e fig. 49), nelle quali i riferimenti alla produzione italiana cinquecentesca (fig. 50 e fig. 51) sono resi dal modellato morbido e dalle posture dei corpi presentati: corpi femminili in questo caso provocanti e lontani dal ruolo materno. In modo particolare, l'opera di Paladini, nel rendere il legame con l'antico attraverso la presenza del torso scultoreo, testimonia anche un legame con i modelli artistici circolanti in Europa (dal modernismo del Bauhaus al surrealismo), riallacciandosi ad un'ambientazione onirico-magica.

²⁵⁷ Fonte immagine: <www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-7819.html> (consultato in data 4.7.2013)

²⁵⁸ M. Cioli, *Il Fascismo e la sua arte...*, cit., pp. 200-202, 207

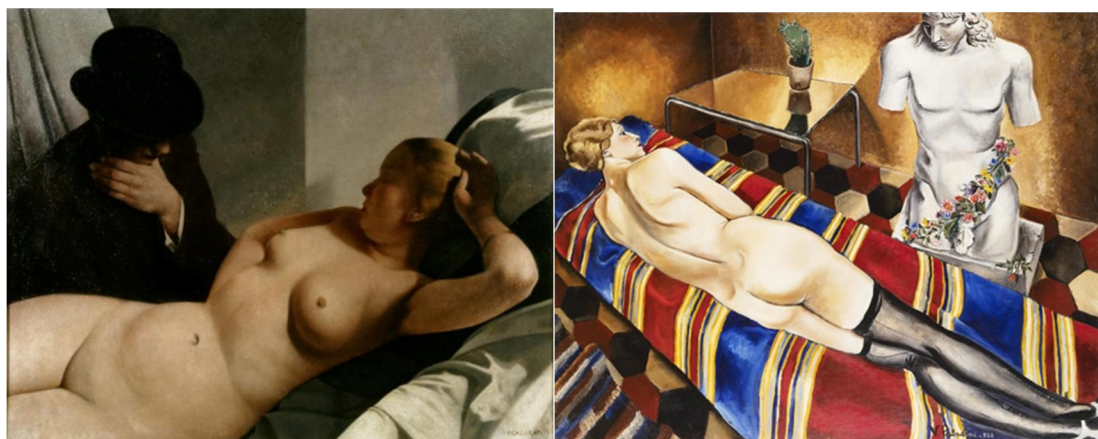


Fig. 48 Felice Casorati, *Conversazione platonica*, 1925, coll. priv. e fig. 49 Vinicio Paladini, *Complesso onirico*, 1932, coll. priv.²⁵⁹



Fig. 50 Giorgione (e Tiziano), *Venere dormiente*, 1507-1510, Gemäldegalerie, Dresda e fig. 51 Tiziano Vecellio, *Venere di Urbino*, 1538, Firenze, Galleria degli Uffizi²⁶⁰

Il regime, inoltre, volle dare riassetto alle Accademie, diversamente dall'auspicata distruzione prevista dal futurismo precedente la Prima Guerra Mondiale (fig. 52); riorganizzando però l'insegnamento dell'arte figurativa e conservando la tradizione, in quanto storia.

²⁵⁹ Fonte immagine: Fig. 48 <www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-5854.html>; fig. 49 <www.wakeupnews.eu/l%E2%80%99arte-italiana-oltre-il-fascismo/>

²⁶⁰ Fonte immagine: Fig. 50 <it.wikipedia.org/wiki/Venere_dormiente> e fig. 51 <illuminations-edu.blogspot.it/2013/07/il-trionfo-del-corpo-femminile-nella.html>



Fig. 52 Mario Sironi, *L'Italia tra le arti e le scienze*, 1935, Città Universitaria, Roma²⁶¹

La Direzione generale delle belle arti fu divisa in due settori, quello per l'arte moderna e quello per l'arte antica²⁶² nell'ottica di rendere manifesto questo legame con le proprie radici culturali. Si rivendicò un sistema espositivo disciplinato che garantisse anche alle Avanguardie la partecipazione alle manifestazioni artistiche statali e comunali, sia pubbliche che private, diversamente da quanto stava accadendo in Germania e in Russia.

I totalitarismi considerarono gli uni rispetto agli altri in modo opposto: l'ideologia sovietica vide il fascismo come un'ideologia basata sul culto dell'aggressività e del superuomo espressi in un grezzo naturalismo e in uno pseudo-classicismo; dall'altro lato l'ideologia nazionalsocialista considerò il popolo sovietico disorganizzato e mancante di autodisciplina. La gerarchia dei generi pittorici però fu affine: il ritratto del leader, la pittura storica costruttrice di un passato che si

²⁶¹ Fonte immagine: <www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-2452.html> (consultato in data 5.7.2013) La pittura murale di Sironi presso quella che era la nuova Città Universitaria di Roma nel 1935, esemplifica l'interesse del fascismo, espresso attraverso un'arte aulica, per una visione epica della storia e la costruzione di grandi miti tipica dei totalitarismi. L'affresco raffigura l'Italia al centro tra le Arti e le Scienze. Inoltre originariamente, alle spalle della figura allegorica dell'Italia, si stagliavano sul fianco della montagna l'aquila imperiale e un fascio littorio accanto ad un arco adornato dal profilo del duce a cavallo. Dopo la Seconda Guerra Mondiale, questi simboli fascisti furono rimossi in un atto di defascistizzazione da parte di un altro pittore, in quanto terminata l'epoca dei grandi miti decantata dal fascismo e giunto il periodo repubblicano. (<www.ilsole24ore.com/art/cultura/2013-06-02/miti-grandiosi-epica-fascista-083633.shtml?uuid=AbZIMR1H>)

²⁶² M. Cioli, *Il Fascismo e la sua arte...*, cit., pp. 210, 212, 216

sviluppa attorno alla figura del leader stesso, la pittura di guerra e quella di genere. Anche l'Italia seguì questa gerarchizzazione, sebbene i ritratti di Mussolini non costituirono il centro dell'arte fascista, per la quale non vennero precisati ufficialmente canoni stilistici o iconografici.

La raffigurazione del corpo umano, affiancata e funzionale alla rappresentazione del tema del lavoro, in particolare quello contadino, fu legata alla Terra e, simbolicamente, alla nazione o alla razza.

La diversità tra Germania e Unione Sovietica risiedette nel passaggio per la prima dall'interesse per il mondo agreste a quello industriale e per la seconda, viceversa, da quello industriale a quello contadino, nella riscoperta importanza del concetto di Madre Terra, patria e nazione. Il lavoro in entrambi i casi non fu solo un dovere inderogabile, ma, così come presentato dall'arte, una virtù civica²⁶³.

L'attività artistica fu intesa come possibilità di trasformazione della società e come strumento di forgiatura di un nuovo tipo umano che in sé racchiudesse canoni estetici ed etici nonché valori caratterizzanti i rispettivi regimi, in un legame più o meno diretto con la propria tradizione e la propria cultura al fine di sviluppare un'identità nazionale forte e dominante rispetto alle altre.

²⁶³ I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., pp. 263, 267, 273, 281-282

Conclusioni.

L'avvento del XX secolo e la nascita delle Avanguardie con il loro intento di provocazione e sovvertimento del tradizionale, mutò il concetto di modernità che si legò al dinamismo culturale e alle scoperte scientifiche e tecniche. Nell'attuazione degli obiettivi avanguardisti sia l'Europa occidentale che quella orientale dimostrarono già allora atteggiamenti affini, come affini furono i propositi. Terminata la Prima Guerra Mondiale, il concetto di modernità mutò e si assistette così ad un ritorno all'ordine modificando di conseguenza, nei significati, le proposte e gli intenti.

Il ritorno all'ordine presuppose una riscoperta delle proprie radici nel passato, e in questo la modernità assunse un significato più intimo²⁶⁴.

Nel corso del secolo, gli avvenimenti storici e politici mutarono l'approccio all'arte e al ruolo ad essa affidato. Pertanto la raffigurazione del corpo visse importanti cambiamenti sia in termini figurativi sia in termini comunicativi. Dalle sperimentazioni avanguardiste che, come è stato evidenziato, manifestarono comunque un legame con la propria identità nazionale e il proprio retaggio culturale oltre ad essere espressione della creatività individuale, si passò ad un controllo totale nel quale il corpo umano divenne veicolo di standard fisici e strumento propagandistico. Nel fare ciò non si tralasciarono le proprie radici nazionali né l'approccio d'impronta culturale locale a questo tipo di raffigurazione.

Con l'avvento dei totalitarismi, infatti, oltre al cambiamento radicale in termini politici e sociali rispetto al periodo precedente, si richiese all'arte lo svolgimento di tre funzioni: la glorificazione del regime stesso, l'organizzazione di uno spettacolo pubblico attraverso il coinvolgimento delle

²⁶⁴ M. Cioli, *Il Fascismo e la sua arte: dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*, Firenze, L. S. Olschki, 2012, pp. 6, 29

masse, grazie ai rituali e alle cerimonie, infine l'educazione e la modellazione delle masse attraverso un organizzato e programmatico sistema di propaganda. Dopo la presa del potere da parte dei leader attraverso l'uso della violenza e il ricorso sistematico al terrore per subordinare e mantenere sotto il controllo dello stato la volontà dei popoli, i totalitarismi agirono cercando di cancellare il preesistente nell'intenzione di affermare se stessi dando vita a nuove forme di cultura. In questo clima non mancarono tuttavia i riferimenti ad elementi e simboli caratteristici delle origini del Paese e alle basi della propria cultura artistica (il mondo delle icone in terra sovietica, la produzione artistica greco-romana e umanistica-rinascimentale in ambito tedesco e italiano) per permettere in questo modo un rafforzamento del senso di appartenenza nazionale, di legame con la madre patria e di comunità popolare che permettesse il conseguente sviluppo di un forte sentimento di orgoglio da opporre a tutto ciò che si trovasse all'esterno.

Gli anni Trenta furono così caratterizzati da un'ampia azione messa in moto dai partiti affinché i mass media e le pratiche artistiche potessero diffondere l'ideologia dominante²⁶⁵.

Un caso di confronto tra la modellazione dei corpi permeata da un diverso approccio culturale, tra i tre totalitarismi considerati nel corso della trattazione, fu offerto dall'*Esposizione Internazionale delle Arti e delle Tecniche applicate alla vita moderna* di Parigi del 1937, vetrina per i più importanti Paesi. In tale occasione i padiglioni tedesco, sovietico e italiano espressero, come richiesto dalla situazione, attraverso forme architettoniche, scultoree e figurative, la produzione delle rispettive nazioni, nella singolare situazione in cui i padiglioni tedesco e sovietico si trovarono collocati l'uno di fronte all'altro²⁶⁶. L'intento sottostante tale disposizione spaziale, trattandosi di

²⁶⁵ E. Hobsbaum, *Foreword in Art and power. Europe under the dictators 1930-45* cat. della mostra (Londra, Hayward Gallery 26 ottobre 1995-21 gennaio 1996; Barcellona, Centre de cultura Contemporània 26 febbraio-6 maggio 1996; Berlino, Deutsches Historisches Museum 7 giugno-20 agosto 1996) compilato e selezionato da D. Ades, T. Benton, D. Elliott, I.B. Whyte, prefazione di E. Hobsbaum, postfazione di N. Ascherson, pp. 12, 17

²⁶⁶ La scultura equestre di Giorgio Gori dal titolo "*Genio del fascismo*", facente parte del padiglione italiano, non viene qui presa a riferimento, sebbene anch'essa esempio di traduzione delle radici artistiche italiane nel linguaggio totalitarista e anch'essa raffigurante un corpo nudo, plasticamente reso. Ciò che qui preme sottolineare, però, è il confronto diretto, derivante da una collocazione, in sede d'esposizione, mirata ad evidenziare forti e macroscopiche

Paesi di fazione politica opposta, avrebbe dovuto esprimerne l'opposizione anche in senso artistico – architettonico. Pur tuttavia le due strutture manifestarono caratteri molto somiglianti: entrambe costituite da un edificio geometrico e squadrato alla base, contemplarono sulla sommità gli emblemi dei rispettivi Paesi. Da un lato l'Unione Sovietica mostrò il complesso di Vera Muchina, *L'operaio e la colcosiana* (fig. 14 e fig. 53) dall'altro la Germania presentò la sua aquila reggente la svastica. Importanti, accanto alle somiglianze, furono però le differenze che, come rilevò lo studioso Ades²⁶⁷ riguardarono proprio la presentazione artistica dei corpi umani (fig. 53 e fig. 54):



Fig. 53 Vera Muchina, *L'operaio e la colcosiana*, 1937 e fig. 54 Josef Thorak, *Cameratismo*, 1937²⁶⁸

mentre nel caso sovietico le due figure si presentarono unite nell'incedere restituendo simbolicamente il cammino parallelo della campagna, reso dalla figura della colcosiana, e della città, reso da quella dell'operaio, nella costruzione di un grande stato sovietico, rappresentando da un lato la realtà sociale e simboleggiando dall'altro un trattamento equo in termini di genere; le triadi bronzee di Thorak, poste ai lati dell'ingresso del padiglione tedesco, rimarcarono da un lato il

differenze, sia architettoniche che figurative, le quali, invece, non furono così accentuate come invece ci si era prefigurati.

²⁶⁷ Cfr. D. Ades, *Art as Monument in Art and power. Europe under the dictators 1930-45* cat. della mostra (Londra, Hayward Gallery 26 ottobre 1995-21 gennaio 1996; Barcellona, Centre de cultura Contemporània 26 febbraio-6 maggio 1996; Berlino, Deutsches Historisches Museum 7 giugno-20 agosto 1996) compilato e selezionato da D. Ades, T. Benton, D. Elliott, I.B. Whyte, prefazione di E. Hobsbaum, postfazione di N. Ascherson

²⁶⁸ Fonte immagine: Fig. 53 <www.tanais.info/> e fig. 54 <4.bp.blogspot.com/> (consultati in data 5.7.2013)

modellato fisico dall'altro la differenza di genere, ponendo la figura femminile in posizione arretrata rispetto a quelle maschili²⁶⁹. Inoltre mentre il complesso scultoreo sovietico si incentrò sul contenuto del messaggio veicolato dalle figure, la produzione industriale e agreste, piuttosto che sulla fisicità delle stesse, presentando un uomo e una donna con indosso le tipiche vesti dei rispettivi ambienti lavorativi, le sculture tedesche puntarono al contrario sulla nudità esplicita, nella ripresa dell'aspetto del gladiatore di antica memoria al fine di marcare, attraverso corpi-guerrieri pronti alla lotta, l'ideale ariano così importante nella Germania nazista ed esprimendo un atteggiamento culturale diverso e un diverso approccio alla presentazione del corpo, diverso anche nel messaggio da comunicare²⁷⁰.

Come raccontò Lotman nelle sue *Non memorie*, alla base della presenza maggiore di nudi presso la Germania nazista rispetto all'Unione sovietica ci fu proprio un diverso comportamento, radicato culturalmente e socialmente. Scrisse Lotman, infatti, come presso la linea del fronte nel '42 si era manifestata la diversità tra il "punto di vista europeo e quello orientale": mentre quest'ultimo aveva portato con sé una certa vergogna nel mostrare il proprio corpo, concedendosi al massimo di scoprire il torso, i tedeschi del fronte avevano trovato la nudità quasi un segno di stile, non facendosi mancare la camicia sbottonata o le maniche rimboccate, se non addirittura la nudità completa²⁷¹.

Proprio le radici culturali nel rapporto con la raffigurazione del corpo permisero di contraddistinguere fortemente la produzione artistica nei diversi Paesi e nelle diverse epoche.

Nel corso della trattazione si è potuto osservare come la definizione di ruoli, la presenza o meno di nudi, la trattazione del corpo del leader quale uomo o divinità siano state espressioni conseguenti

²⁶⁹ D. Ades, *Art as Monument in Art and power. Europe under the dictators 1930-45*, cit., pp. 50-56

²⁷⁰ D. Ades, *Paris 1937: Art and the Power of Nations in Art and power. Europe under the dictators 1930-45* cat. della mostra (Londra, Hayward Gallery 26 ottobre 1995-21 gennaio 1996; Barcellona, Centre de cultura Contemporània 26 febbraio-6 maggio 1996; Berlino, Deutsches Historisches Museum 7 giugno-20 agosto 1996) compilato e selezionato da D. Ades, T. Benton, D. Elliott, I.B. Whyte, prefazione di E. Hobsbaum, postfazione di N. Ascherson, pp. 58-62

²⁷¹ J.M. Lotman, *Non memorie*, Novara, Interlinea srl, 2001, p. 44

la diversa identità culturale. Nell'arte sovietica degli anni Trenta, periodo su cui ci si è concentrati, per esempio, scomparve la nudità fisica, presente invece durante il decennio precedente, in quanto il fine della raffigurazione divenne *altro* rispetto al soggetto raffigurato. L'abbigliamento permise così l'individuazione di ruoli, di categorie lavorative e l'appartenenza di classe²⁷². Sebbene la raffigurazione di nudi non fu mai fine a se stessa nemmeno nei periodi precedenti, durante gli anni Trenta non soddisfece la necessità politica, cui l'arte fu posta a servizio²⁷³ e che pertanto si affidò al metodo individuato dal *realismo socialista*. Presso gli altri due totalitarismi considerati si svilupparono governi dall'impronta affine, ma l'importanza per questi del dato fisico, razziale, necessitò invece di un'espressione diretta, e il nudo poté esserlo. Non si dimentichino i riferimenti culturali e le radici in cui i totalitarismi sorsero e improntarono il loro programma artistico. La produzione russa di icone, carattere peculiare di questa terra, nella raffigurazione di corpi trasfigurati e vicini al divino, concentrò l'attenzione su significati mistici e contemplativi, mentre il passato greco e romano cui invece si rifece la produzione artistica tedesca e italiana vide nel nudo proprio l'espressione dell'ideale forma umana in un'esperienza riferibile alla sfera divina per bellezza e dignità²⁷⁴.

Pertanto sebbene i risultati affini in termini propagandistici e contenutistici, alla base delle produzioni artistiche che ebbero come oggetto la raffigurazione del corpo umano nei tre Paesi e nel periodo considerato, permasero delle differenze legate al proprio retaggio culturale, alla propria tradizione e al rispettivo approccio verso questa tematica.

²⁷² F. D'Agostino, *La nudità, problema giuridico in Il corpo svelato, etica ed estetica del nudo nell'arte* a cura di G. Rossi e T. Rossi, Roma, Città Nuova Editrice, 2010, p. 30

²⁷³ Come si è potuto notare, alcune raffigurazioni di nudo, come negli esempi di Dejneka, furono eseguite ma questi soggetti furono "spogliati" della loro fisicità, presentando corpi asessuati e quasi, in un rimando all'antico mondo delle icone, trasfigurati.

²⁷⁴ T. Kennedy, *Il corpo, il nudo nell'arte e la cultura in Il corpo svelato, etica ed estetica del nudo nell'arte*, cit., pp. 57, 62. L'epoca rinascimentale idealizzò poi la pratica della nudità, diffondendo la testimonianza che gli atleti e i guerrieri nella Grecia classica compissero le rispettive attività liberamente nudi.

Risulta di primaria importanza però notare come il corpo umano, nella sua apparente semplicità e banalità quale soggetto presente nella produzione di ogni epoca artistica, e contemporaneamente con la sua complessità anatomica, abbia veicolato nei secoli messaggi, rimandi a significati profondi ed espresso modelli di comportamento e gesti carichi di valori definendo di volta in volta un'identità, una peculiarità dell'artista o, sotto il totalitarismo, un'attività propagandistica sottile ed efficace.

Riferimenti bibliografici:

ADES D., *Art as Monument in Art and power. Europe under the dictators 1930-45* cat. della mostra (Londra, Hayward Gallery 26 ottobre 1995-21 gennaio 1996; Barcellona, Centre de cultura Contemporània 26 febbraio-6 maggio 1996; Berlino , Deutsches Historisches Museum 7 giugno-20 agosto 1996) compilato e selezionato da D. Ades, T. Benton, D. Elliott, I.B. Whyte, prefazione di E. Hobsbaum, postfazione di N. Ascherson, pp. 50-56

ADES D., *Paris 1937: Art and the Power of Nations in Art and power. Europe under the dictators 1930-45* cat. della mostra (Londra, Hayward Gallery 26 ottobre 1995-21 gennaio 1996; Barcellona, Centre de cultura Contemporània 26 febbraio-6 maggio 1996; Berlino , Deutsches Historisches Museum 7 giugno-20 agosto 1996) compilato e selezionato da D. Ades, T. Benton, D. Elliott, I.B. Whyte, prefazione di E. Hobsbaum, postfazione di N. Ascherson, pp. 58-62

ALPATOV M., *Le icone russe*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1976

Arte e propaganda nella fotografia sovietica degli anni 1920-1940 a cura di Andrey Baskakov, CRAF, Foto Soyuz, San Vito al Tagliamento, 2009

BONNELL V. E., *Iconography of power. Soviet political posters under Lenin and Stalin*, Stati Uniti, University of California Press, 1997

BORA G., FIACCADORI G., NEGRI A., NOVA A., *I luoghi dell'arte*, vol. 6, Electa, Bruno Mondadori, 2003

BURINI S., *Realismo socialista e arti figurative: propaganda e costruzione del mito* in eSamizdat, 2005 (III) 2-3, pp. 65-82

CECIL R., *Il mito della razza nella Germania nazista. Vita di Aldred Rosenberg*, Milano, Feltrinelli Editore, 1973

CIMINELLI M.L., *D'incanto in incanto. Storia del consumo di arte primitiva in occidente*, Bologna, CLUEB, 2008

CIOLI M., *Il Fascismo e la sua arte: dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*, Firenze, L. S. Olschki, 2012

D'AGOSTINO F., *La nudità, problema giuridico* in *Il corpo svelato, etica ed estetica del nudo nell'arte* a cura di G. Rossi e T. Rossi, Roma, Città Nuova Editrice, 2010, pp. 29-38

EFIMOVA A., *To touch on the raw: the aesthetic affections of socialist realism*, Art Journal, Vol. 56, n. 1, Aesthetics and the body politic, 1997, pp. 72-80

GERMINARIO F., *Razza del sangue, razza dello spirito. Julius Evola, l'antisemitismo e il nazionalsocialismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001

GOLOMCHTOK I., *Il realismo socialista nelle arti plastiche*, in *Storia della letteratura russa*, vol. III, Torino, Einaudi, 1991, pp. 33-42, 725-736

GOLOMSTOK I., *Arte totalitaria*, Milano, Leonardo, 1990

GONZÁLEZ AJA T., *L'uso del corpo come trasmettitore di valori. Un caso paradigmatico: il Nazismo*, Università Politecnica di Madrid.

GROYS B., *Lo Stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, Milano, Garzanti, 1992

HINZ B., *'Degenerate' and 'Authentic': Aspects of art and Power in the Third Reich* in *Art and power. Europe under the dictators 1930-45* cat. della mostra (Londra, Hayward Gallery 26 ottobre 1995-21 gennaio 1996; Barcellona, Centre de cultura Contemporània 26 febbraio-6 maggio 1996; Berlino , Deutsches Historisches Museum 7 giugno-20 agosto 1996) compilato e selezionato da D. Ades, T. Benton, D. Elliott, I.B. Whyte, prefazione di E. Hobsbaum, postfazione di N. Ascherson, pp.330-333

HINZ B., *L'arte del nazismo*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1975

HOBBSBAUM E., *Foreword* in *Art and power. Europe under the dictators 1930-45* cat. della mostra (Londra, Hayward Gallery 26 ottobre 1995-21 gennaio 1996; Barcellona, Centre de cultura Contemporània 26 febbraio-6 maggio 1996; Berlino , Deutsches Historisches Museum 7 giugno-20 agosto 1996) compilato e selezionato da D. Ades, T. Benton, D. Elliott, I.B. Whyte, prefazione di E. Hobsbaum, postfazione di N. Ascherson, pp. 11-17

Immagini in opera, nuove vie in antropologia dell'arte a cura di M. L. Ciminelli, Napoli, Liguori Editore, 2007

Kazimir Malevič e le sacre icone russe. Avanguardia e tradizioni cat. della mostra (Verona, Palazzo Forti 6 luglio – 5 novembre 2000) a cura di G. Cortenova e E. Petrova, Milano, Electa, 2000

KENNEDY T., *Il corpo, il nudo nell'arte e la cultura* in *Il corpo svelato, etica ed estetica del nudo nell'arte* a cura di G. Rossi e T. Rossi, Roma, Città Nuova Editrice, 2010, pp. 53-76

LANFRANCHI E., *Il concetto di arte "degenerata" durante la Germania nazionalsocialista*, diss., Università degli Studi di Trieste, Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, corso di laurea in Traduzione e Interpretazione, rel. prof. R. Klein, a.a. 2005-2006

Le Avanguardie in *La storia dell'arte* collana a cura di S. Zuffi, Milano, Mondadori Electa, 2006

LOTMAN J.M., *Cercare la strada. Modelli della cultura*, Padova, Marsilio, 1994

LOTMAN J.M., *Non memorie*, Novara, Interlinea srl, 2001

MATICH O., *Identità sessuale nel regno delle amazzoni: la rappresentazione della donna in Russia tra Ottocento e Novecento* in *Amazzoni dell'avanguardia : Alexandra Exter, Natalija Goncarova, Ljubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova, e Nadezda Udalcova* , cat. della mostra (Berlino, Londra, Venezia, Bilbao, New York 1999-2001) a cura di John E. Bowlt e Matthew Drutt, New York , The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2000, pp. 75 – 94

MISLER N., *In principio era il corpo...Una storia da rivelare* in *In principio era il corpo: l'arte del movimento a Mosca negli anni Venti*, cat. della mostra (Roma, 17 marzo – 2 maggio 1999) a cura di N. Misler, Electa, 1999, pp. 15-38

MISLER N., *Vestita/svestita: il corpo dell'avanguardia* in *Amazzoni dell'avanguardia : Alexandra Exter, Natalija Goncarova, Ljubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova, e Nadezda Udalcova* , cat. della

mostra (Berlino, Londra, Venezia, Bilbao, New York 1999-2001) a cura di John E. Bowlit e Matthew Drutt, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2000, pp.95 - 107

MOSSE G.L., *L'immagine dell'uomo. Lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*, Torino, Einaudi Editore, 1997

NICOLAI B., *Tectonic Sculpture: Autonomous and Political Sculpture in Art and power. Europe under the dictators 1930-45* cat. della mostra (Londra, Hayward Gallery 26 ottobre 1995-21 gennaio 1996; Barcellona, Centre de cultura Contemporània 26 febbraio-6 maggio 1996; Berlino, Deutsches Historisches Museum 7 giugno-20 agosto 1996) compilato e selezionato da D. Ades, T. Benton, D. Elliott, I.B. Whyte, prefazione di E. Hobsbaum, postfazione di N. Ascherson, pp. 334-337

PIRETTO G., *Gli occhi di Stalin: la cultura visuale sovietica nell'era staliniana*, Milano, Raffaello Cortina, 2010

PIRETTO G., *Il radioso avvenire: mitologie culturali sovietiche*, Torino, Einaudi, 2001

Popova O., Smirnova E., Cortesi P., *Icone*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1995

Rivoluzione e letteratura: il dibattito al I Congresso degli scrittori sovietici a cura di Giorgio Kraiski, Bari, Laterza, 1967, pp. 4-14

RUDI F., *La letteratura sovietica da Lenin a Stalin. Dalle associazioni letterarie al metodo del realismo socialista*, «Sintesi dialettica per l'identità democratica» rivista on-line <<http://www.sintesidialettica.it/>>, 2010, pp. 1-5

SCHUSTER N., *Kontinuitäten, Transformationen oder Brüche? Aspekte der Aktmalerei in Karlsruhe in den 1920er und 1930er Jahren*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde del Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, ZEGT-Institut für Europäische Kunstgeschichte, Erstgutachter: Prof. Dr. C. Zuschlag, Zweitgutachter: Prof. Dr. S. Schulze, Heidelberg 2011

SILVA U., *Ideologia e arte del Fascismo*, Milano, Mazzotta, 1973

SPEER A., *Memorie del Terzo Reich*, Verona, Arnoldo Mondadori Editore, 1971

STIGNEEV V., *La fotografia nelle mostre "Arte del movimento"* in *In principio era il corpo: l'arte del movimento a Mosca negli anni Venti*, cat. della mostra (Roma, 17 marzo – 2 maggio 1999) a cura di N. Mislser, Electa, 1999, pp. 50 -57

STRADA V., *Il Realismo socialista*, in *Storia della Letteratura russa*, Vol III, Einaudi, 1991, pp. 5-29

TODOROV T., *Avanguardie artistiche e dittature totalitarie*, Firenze, Le Monnier Università, 2007

USPENSKIJ L. E LOSSKIJ V., *Il senso delle icone*, Milano, Editoriale Jaka Book, 2007

VILINBACHOVA T., *Alfa e Omega. Dalle icone a Malevič in Kazimir Malevič e le sacre icone russe. Avanguardia e tradizioni* cat. della mostra (Verona, Palazzo Forti 6 luglio – 5 novembre 2000) a cura di G. Cortenova e E. Petrova, Milano, Electa, 2000, pp. 95 - 101

Risorse multimediali:

<www.fondazionemicheletti.it/altronevecento/articolo>

<www.lastoriasiamonoi.rai.it/biografie/josif-stalin/35/default.aspx>

<it.wikipedia.org/wiki/Anatolij_Vasil'evi%C4%8D_Luna%C4%8Darskij>

<www.sintesidialettica.it/>

<www.lastoriasiamonoi.rai.it/biografie/josif-stalin/35/default.aspx>

<it.wikipedia.org/wiki/Leni_Riefenstahl>

<it.wikipedia.org/wiki/Razza_superiore>

<www.ilsole24ore.com/art/cultura/2013-06-02/miti-grandiosi-epica-fascista-083633.shtml?uuid=AbZIMR1H>

<it.wikipedia.org/wiki/Weland_il_fabbro>

<it.wikipedia.org/wiki/Richard_Wagner>

<it.wikipedia.org/wiki/Houston_Stewart_Chamberlain>

<it.wikipedia.org/wiki/Mario_Sironi>

<it.wikipedia.org/wiki/Russolo>

<it.wikipedia.org/wiki/Funi>

<it.wikipedia.org/wiki/Leonardo_Dudreville>

<it.wikipedia.org/wiki/Enrico_Prampolini>

<it.wikipedia.org/wiki/Fillia>

<www.corriere.it/cultura/eventi/2011/simbolismo/notizie/bonazzoli-volutta_824bfea2-eb4f-11e0-bc18-715180cde0f0.shtml>

<it.wikipedia.org/wiki/Nikolaj_Gavrilovi%C4%8D_%C4%8Cerny%C5%A1evskij>

Riferimenti immagini:

Fig. 1 San Demetrio, sant'Anastasia e santa Parasceve, fine XV secolo – inizio XVI secolo, Scuola di Novgorod

Fig. 2. Michail Larionov, *Venere*, 1912, Museo statale d'arte, San Pietroburgo

Fig. 3 *Madre di Dio di Tichvin*, prima metà del XVII secolo, Museo della Icone, Recklinghausen

Fig. 4 Kazimir Malevič, *Contadini*, 1928-1929

Fig. 5. Natal'ja Gončarova, *Lino*, 1908, Museo statale d'arte, San Pietroburgo

Fig. 6. Kazimir Malevič, *Ritratto di I.V. Kljun*, 1911, Museo statale d'arte, San Pietroburgo

Fig. 7 Otto Dix, *Ritratto della giornalista Sylvia von Harden*, 1926, Centre Georges Pompidou, Parigi

Fig.8 Aleksandr Grinberg, *Ragazza con una sigaretta*, anni Venti, Mosca, Archivio Soyuz

Fig. 9 Valentin Serov, *Ritratto di Ida Rubinstein*, 1910, Museo statale russo, S. Pietroburgo

Fig. 10 Elizaveta Kruglikova, *Stampando un'incisione, Autoritratto*, 1915, Museo Statale Russo, S. Pietroburgo

Fig. 11 *"Aiutateci a vincere. Sottoscrivi il prestito di guerra"*. Manifesto di Fritz Erler per il prestito di guerra tedesco del 1917

Fig. 12 *Celebrazione dell'Ottobre*, 1926

Fig.13 Aleksandr Grinberg, *L'Arte del Movimento, Studio di Vera Maya*, 1928, Archivio Soyuz, Mosca

Fig. 14 Vera Muchina, *L'operaio e la colcosiana*, 1937

Fig. 15 Alexander Ustinov, *Il presidente del Soviet Supremo Michael Kalinin si incontra con i comandanti dell'Armata Rossa*, 1937, Archivio Soyuz, Mosca

Fig. 16 Iraklii Toidze, *La Madre Patria chiama*, 1941

Fig. 17 Adolf Strakhov, *Donna emancipata – Costruisci il Comunismo!*, 1926

Fig. 18 Nikolai Mikhailov, *Non ci sono stanze nella nostra fattoria collettiva per sacerdoti e kulaki*, 1930

Fig. 19 Aleksei Sitaro, *Verso una vita prospera e colta*, 1934

Fig. 20 Boris Efanov, *Un incontro indimenticabile*, 1937

Fig. 21 Sergej Evseev, Vladimir Ščuko, *Statua di Lenin alla Stazione Finlandia*, 1926, San Pietroburgo

Fig. 22 Fëdor Rešetnikov, *Stalin nel suo ufficio*, Hungarian National Gallery, Budapest

Fig. 23 Gelja Markizova in braccio a Stalin, 1936

Fig. 24 Foto ritoccata dopo l'epurazione

Fig. 25 Gustav Klutsis, *Sotto la bandiera di Lenin per la costruzione socialista*, 1930

Fig. 26. Gustav Klutsis, *Le schiere decidono tutto*, 1936

Fig. 27 Isaak Brodskij, *Ritratto di I.V. Stalin*, 1937, Museo Statale Russo, S. Pietroburgo

- fig. 28: Aleksandr Bubnov, *Ritratto di I.V. Stalin*, 1949
- Fig. 29 Aleksandr Samochvalov, *Costruttrice della metropolitana con martello pneumatico*, 1937, Museo statale di San Pietroburgo
- Fig. 30 Aleksandr Dejneka, *Pausa pranzo nel Donbass*, 1935, Museo Nazionale di Arte della Lettonia, Riga
- Fig. 31 Hans Adolf Bühler, *Wieland il fabbro*, 1925 (ca.)
- Fig. 32 Nikolai Kogout, *Distruggiamo il nemico con le armi*, 1920
- Fig. 33 Hans Schmitz-Wiedenbruck, *Operai, contadini e soldati*
- Fig. 34 Il Duce alle prese con la semina, sottolineando l'importanza della *razza delle origini* rappresentata dai contadini
- Fig. 35 Albert Janesch, *Sport acquatici*, 1936
- Fig. 36 Heinrich Knirr, *Ritratto di Hitler*, 1937, Museo Imperiale della Guerra, Londra
- Fig. 37 Tre poster e un busto raffiguranti Mussolini
- Fig. 38 Josef Thorak, *Boxer*, Sportforum, Berlino, 1936
- Fig. 39 Arno Breker, *L'atleta*, Casa dello sport tedesco (Foto: Endlich)
- Fig. 40 Karl Diebitsch, *Madre*, 1937
- Fig. 41 Adolf Ziegler, *Il giudizio di Paride*, 1937
- Fig. 42 Esempi sull'uso della camicia durante il regime Fascista
- Fig. 43 Carlo Levi, *L'eroe cinese*, 1930, Fondazione Carlo Levi, Roma
- Fig. 44 Mario Sironi, *Il lavoro*, 1933, particolare, Triennale di Milano
- Fig. 45 Carlo Carrà, *Giudizio Universale*, 1938, Palazzo di Giustizia, Milano
- Fig. 46 Giotto, *Battesimo di Cristo*, 1303-1305, Cappella degli Scrovegni, Padova
- Fig. 47 Mario Sironi, *L'allieva*, 1924, coll. Priv.
- Fig. 48 Felice Casorati, *Conversazione platonica*, 1925, coll. priv.
- fig. 49 Vinicio Paladini, *Complesso onirico*, 1932, coll. Priv
- Fig. 50 Giorgione (e Tiziano), *Venere dormiente*, 1507-1510, Gemäldegalerie, Dresda
- fig. 51 Tiziano Vecellio, *Venere di Urbino*, 1538, Firenze, Galleria degli Uffizi
- Fig. 52 Mario Sironi, *L'Italia tra le arti e le scienze*, 1935, Città Universitaria, Roma
- Fig. 53 Vera Muchina, *L'operaio e la colcosiana*, 1937
- Fig. 54 Josef Thorak, *Cameratismo*, 1937

Ringraziamenti.

Al termine di questo percorso di studi, intendo innanzi tutto ringraziare la mia famiglia per il sostegno, soprattutto materiale. Ringrazio poi tutti gli amici, in particolare Andrea, Anna, Diana, Dorella, Giovanni, Roberta B., Roberta C., Sveva e Ylenia per l'infinita pazienza e l'incoraggiamento nei momenti di sconforto. Infine un sentito Grazie va al gruppo arcieri dell'Accademia Jaufre Rudel per la possibilità di sfogo "sportivo", in particolare a Emanuele e Gloria, campioni di "pazienza uditiva".