

I volti del potere sovietico. L'immagine del capo tra tradizione e rinnovamento

di Sara Fabbri

Nel breve lasso di tempo, intercorso tra l'ascesa al potere di Gorbačëv nel 1985 e la sua rinuncia – forzata – alla carica di presidente nel 1991, la cultura visiva sovietica subì una profonda e radicale trasformazione. Per la prima volta, dopo decenni di severa censura, iniziarono ad essere divulgate immagini che ritraevano il vero volto del leader e della realtà sovietica. Particolarmente interessanti appaiono i cambiamenti apportati alla figura del capo. Prima dell'enunciazione della *perestrojka*, infatti, il ritratto celebrativo del capo costituiva il centro dell'intera propaganda visiva sovietica¹. A livello iconografico si riprendevano modi, caratteri e schemi che erano tipici dell'arte russa pre-rivoluzionaria. Una particolare influenza fu esercitata dall'arte religiosa delle icone e da quella popolare dei *lubki* e dei ritratti degli zar. Con Gorbačëv l'immagine del leader continuò ad occupare una posizione privilegiata nell'ambito della propaganda visiva, ma perse quel carattere sacrale tipico dei ritratti dei leader precedenti. Questo studio ha come fine proprio quello di illustrare gli elementi di continuità russo-sovietica e la loro progressiva scomparsa negli anni della *perestrojka* gorbačëviana. L'analisi si svilupperà considerando l'immagine da due punti di vista: filosofico e iconografico. Lo studio iconografico si basa principalmente sui ritratti pubblicati nelle riviste illustrate, in particolare su «Ogonëk»² e «Unione Sovietica»³.

Presentato dall'Istituto di Lingue.

¹ I. Golomstock, *Arte totalitaria nella Russia di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*, Milano, Leonardo 1991, p. 225.

² «Ogonëk: eženedelnyj obščestvenno-političeskij i literaturno-chudožestvennyj žurnal», Moskva, Pravda (Anni consultati: 1979-1991). Fu fondata nel 1923 da M. E. Kol'cov e si dimostrò sempre molto legata alle direttive del regime. Negli anni della *perestrojka* divenne l'organo d'informazione principale della nuova politica gorbačëviana e in pochi anni si trasformò in una rivista aperta e obiettiva.

³ «Unione Sovietica: mensile illustrato in ventuno lingue», Mosca (Anni consultati: 1952-1988). Veniva pubblicata in ventuno lingue diverse e quindi destinata non solo al pubblico sovietico, ma a un pubblico internazionale.

1. Filosofia dell'immagine.

1.1. Le radici della cultura visiva sovietica.

Stando a quanto afferma Piretto, l'immagine che il bolscevismo più puro esigeva nei primi anni Venti era ispirata alla poetica dell'icona⁴. Le rappresentazioni tendevano ad essere molto coincise, sintetiche; la narratività era quasi del tutto assente. L'immagine doveva essere interpretata, rimandava ad altro.

A partire dagli anni Trenta la situazione cambiò radicalmente. Si abbandonò lo stile delle avanguardie, del formalismo, del costruttivismo a favore del realismo dei *peredvižniki* (ambulanti). Stalin voleva che il testo iconografico fosse semplice, comprensibile a tutti: doveva raccontare, essere passibile di teatralizzazione e drammatizzazione⁵. Le immagini non erano più stilizzate e spigolose, ma avevano acquisito la terza dimensione. L'abbigliamento, i paesaggi erano generalmente molto dettagliati. Le didascalie contribuivano alla narrazione dell'immagine, dovevano coinvolgere lo spettatore. Come scrive Piretto, il valore simbolico del puro stile dell'icona smetteva di esistere e veniva soppiantato dalla teatralizzazione della vita e delle immagini⁶. Il tema preferito delle riviste illustrate era proprio il racconto attraverso le immagini della positività della vita sovietica, dei successi del comunismo. Proprio per questo si può riscontrare una similitudine con la letteratura in stile *lubočnaja*. Il *lubok*, il quadretto popolare russo, aveva uno spiccato carattere teatrale e narrativo⁷. Il tema delle storie raccontate in queste stampe era solitamente di carattere farsesco, comico, licenzioso. A differenza dell'icona non doveva essere contemplato con distacco e venerazione, ma veniva maneggiato, consumato. Il rapporto del fruitore con il foglio stampato si arricchiva della sensazione tattile, diventando meno sofisticato e trasformandosi in una categoria ludica, folklorica⁸. Le riviste illustrate appaiono, dunque, molto vicine a questo genere, anche se non vi era quella spontaneità popolare tipica del *lubok* e le tematiche comiche, farsesche lasciavano il passo ad altre meno licenziose.

Nonostante questo cambiamento di gusto, l'arte sacra continuò ad influenzare massicciamente la cultura visiva sovietica. Siamo quindi d'accordo con Ulf Abel quando sostiene che l'artista sovietico non era tanto di-

⁴ G. P. Piretto, *Tradizione e rivoluzione nella cultura visuale sovietica*, in *Parole, immagini, suoni di Russia. Saggi di metodologia della cultura*, a cura di G. P. Piretto, Milano, Unicopli 2002, p. 114.

⁵ Ivi, p. 117.

⁶ Ivi, p. 121.

⁷ Ju. Lotman, *La natura artistica dei quadretti popolari russi*, in *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Bari, Laterza 1980, p. 140.

⁸ G. P. Piretto, *La natura e la tradizione*, cit., p. 111.

verso dall'iconografo⁹. Egli si sentiva investito di una responsabilità morale e filosofica nei confronti del popolo. Non poteva dare libero sfogo alla propria creatività, ma doveva rispettare determinate regole e canoni compositivi.

Con la proclamazione del realismo socialista nel 1934, infatti, era lo stato a decidere cosa e come dipingere. Intorno alla metà degli anni Trenta, per riprendere le parole di M. Tupitsyn, fu sempre più evidente che «l'ego creativo» dello stato aveva trionfato sulla pratica estetica individuale¹⁰. Lo stato divenne il vero autore delle opere del realismo socialista. L'artista aveva il compito di educare le masse al nuovo credo comunista, plasmare le coscienze, far credere di essere ormai vicini al 'grande scopo', alla realizzazione di una sorta di paradiso in terra. Come rivela lo studio di Sinjavskij¹¹, l'artista era incaricato di rappresentare la realtà non così com'era, ma «nel suo sviluppo rivoluzionario», ossia come sarebbe diventata seguendo l'insegnamento marxista-leninista. Nella realizzazione delle sue opere doveva lasciarsi guidare dall'amore per il popolo, la patria, il capo e soprattutto dallo «spirito del Partito». Egli doveva raffigurare il mondo non attraverso i suoi occhi, ma attraverso quelli del Partito¹², similmente alla mano dell'iconografo guidata dalla volontà divina. Il soggetto principale di artisti e fotografi non era quindi il presente, ma uno splendente avvenire, una sorta di paradiso terrestre. Dalle immagini erano banditi tutti gli aspetti negativi della realtà, quali sofferenza, dolore, povertà¹³. Fotografie e dipinti ritraevano volti sorridenti, soddisfatti, tavole imbandite. Non importava se nel frattempo la gente moriva nei campi staliniani o viveva in condizioni di povertà estrema.

Nell'originale interpretazione di M. Tupitsyn, il realismo socialista coinciderebbe con la categoria nietzschiana dell'Apollineo. Apollo rappresentava il dio dell'illusione, quello che avvolgeva l'uomo del velo di Maya e lo proteggeva così dalla dura realtà della sua già spaventosa e misera esistenza¹⁴. Esattamente allo stesso modo il realismo socialista proteggeva la gente dalla terribile quotidianità attraverso la creazione di miti e l'illusione di essere in cammino verso un mondo perfetto.

Nelle raffigurazioni dei leader non apparivano mai tracce di difetti fisici, malattie o dell'avanzamento dell'età. Brežnev continuò ad essere rap-

⁹ U. Abel, *Icons and soviet art*, in *Symbols of power: the aesthetics of political legitimation in the Soviet Union and Eastern Europe*, a cura di C. Arvidsson e L. E. Blomqvist, Stockholm, Almqvist & Wiksell International 1987, p. 143.

¹⁰ M. Tupitsyn, *Arte sovietica contemporanea. Dal Realismo Socialista ad Oggi*, Milano, Politi 1990, p. 10.

¹¹ A. Sinjavskij, *Che cos'è il realismo socialista*, Novara, Edipem 1977, p. 58.

¹² I. Golomstock, *Arte Totalitaria*, cit., pp. 108-109.

¹³ Ivi, p. 213.

¹⁴ M. Tupitsyn, *Arte sovietica*, cit., pp. 14-16.

presentato giovane e in salute, anche quando malattia ed età avevano ormai preso il sopravvento su di lui (ill.8). Per quanto riguarda Stalin, invece, i sovietici sarebbero rimasti assai sorpresi nello scoprire che era piccolo, butterato, con le gambe storte ed un braccio più esile dell'altro, quando nulla di tutto ciò compariva nei suoi ritratti¹⁵. La fotografia sovietica faceva ampio uso della tecnica del ritocco e del fotomontaggio per rappresentare la realtà e i propri leader. Come accadeva per le icone, quindi, i soggetti venivano trasfigurati: si trovavano in una dimensione trascendente, eterna, fuori dalle coordinate spazio-temporali. In questa dimensione non erano afflitti da dolori fisici o tormenti psicologici: il loro volto appariva sempre sereno, disteso e l'intera rappresentazione era caratterizzata da grande staticità. Per questo, trattandosi di un soggetto a metà tra il divino e l'umano, come per le icone, gli artisti non potevano rappresentare il leader secondo la propria fantasia e sensibilità, ma, come vedremo dall'analisi iconografica, dovevano rispettare determinati canoni compositivi e tipologie di immagini ben definite.

Nella tradizione ortodossa, inoltre, le icone partecipano, se non proprio dell'essenza divina, almeno della sua energia; la vulgata popolare vedeva in tale dimensione divina una potenza che, in caso di bisogno o durante i rituali sacri, prendeva vita e intercedeva a favore dell'uomo. Nella letteratura russa antica, una delle tematiche preferite era quella dell'immagine vivente, che prende vita, parla e si muove nello spazio¹⁶. Stando a quanto afferma Lichačëv:

l'orante si rivolgeva al personaggio dell'icona con parole, in un certo senso chiedeva una risposta, si aspettava il miracolo, l'intervento, il consiglio, il perdono o la riprovazione, era dunque pronto a udire parole che l'immagine gli avrebbe rivolto¹⁷.

L'icona era percepita come una necessità non solo nella vita spirituale, ma anche in quella politica: spesso, infatti, l'imperatore rivolgeva preghiere ai personaggi delle icone per ottenere la loro benedizione e protezione prima di avventurarsi in qualche impresa pericolosa¹⁸. Ciò che maggiormente conferiva questo senso di vitalità alla figura era lo sguardo. A sostegno di tale idea Freedberg osserva giustamente che gli occhi sono «gli indicatori più chiari e ovvi della vitalità della figura rappresentata. Più sem-

¹⁵ I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., p. 210.

¹⁶ D. S. Lichačëv, *Le radici dell'arte russa. Dal medioevo alle avanguardie*, Milano, Bompiani 1995, p. 45.

¹⁷ Ivi, p. 48.

¹⁸ U. Abel, *Icons and soviet art*, cit., p. 145.



1. - Stalin.

brano vivi gli occhi, più sembra vivo il corpo; se si tolgono gli occhi si asportano i segni della vita»¹⁹.

Naturalmente tutto ciò riceveva una giustificazione dal punto di vista della fede ortodossa quale era uscita dalle lotte iconoclaste: l'orante e l'imperatore non si rivolgevano infatti all'icona, bensì a colui che vi era rappresentato. E tuttavia, come dimostra Besançon²⁰, da quelle lotte sanguinose l'icona ricevette una sanzione di fatto più che di diritto: il suo statuto rimase incerto e, non solo a livello popolare, il fedele ortodosso fu a lungo dubbioso sulla natura della 'presenza' che l'icona veicolava.

I ritratti dei leader sovietici erano solitamente caratterizzati da uno sguardo diretto, penetrante, ammaliante (ill.1). Il realismo dello sguardo e del volto doveva dare l'impressione di trovarsi davanti al capo in carne ed ossa. Lo spettatore aveva quasi la sensazione che l'immagine potesse prendere vita da un momento all'altro e dire qualcosa. Non a caso statue e ritratti erano ovunque: dovevano ricordare al popolo l'onnipotenza del 'semidio'; l'occhio del capo li controllava continuamente. Proprio per questo motivo, dopo le rivelazioni di Chruščëv al XX Congresso del Pcus, si è assistito, soprattutto nei paesi satelliti, alla distruzione in piazza dei monumenti e dei ritratti di Stalin. Distruggere le immagini significava distruggere il soggetto idealmente presente in esse.

Il patrimonio culturale religioso influenzò enormemente anche l'uso delle immagini. Prima della rivoluzione bolscevica, le icone si trovavano non solo nei luoghi sacri, ma anche nelle abitazioni private. Le famiglie dedicavano un angolo della propria casa (*krasnyj ugol*, angolo bello) all'esposizione delle immagini di Cristo, della Madonna e dei santi, davanti alle quali si riunivano per pregare. I bolscevichi si appropriarono di que-

¹⁹ D. Freedberg, *Il potere delle immagini*, Torino, Einaudi 1993, p. 601.

²⁰ A. Besançon, *L'immagine interdetta. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Fayard 1994.

sta consuetudine e smantellarono il *krasnyj ugol*, sostituendolo con il *krasnyj ugolok*, l'angolo rosso, dove erano esposti i ritratti di Lenin, accompagnati da quelli di altri membri del partito o da immagini della rivoluzione²¹. Mantenero pressoché inalterato anche il nome: si limitarono ad aggiungere il suffisso *-ok* al sostantivo *ugol*. Gli 'angoli rossi' si trovavano principalmente nei luoghi pubblici come scuole, uffici, fabbriche, ma anche nelle abitazioni. La gente si riuniva nel *krasnyj ugolok* per apprendere notizie, discutere, leggere riviste e giornali. L'angolo domestico delle icone era, quindi, stato trasformato in un centro pubblico di propaganda politica.

Una eco della tradizione delle immagini sacre è evidente anche nelle fila dei ritratti di membri del partito, esposte negli angoli rossi, sui muri, nei parchi ecc. Esattamente come nella *deesis* dell'iconostasi delle chiese, l'ordine di presentazione di questi ritratti era estremamente importante: si doveva iniziare a guardare dal centro verso l'esterno e non, per esempio, da destra a sinistra²². In speciali occasioni, come il primo maggio o gli anniversari della rivoluzione, i ritratti venivano fatti sfilare in piazza come accadeva con i vessilli e le immagini sacre durante le processioni religiose.

1.2. La rottura con il retaggio culturale russo

Nella seconda metà degli anni Ottanta, con l'enunciazione della *perestrojka*, si verificò un cambiamento radicale nella concezione dell'immagine. In ambito artistico progressivamente si abbandonarono i dettami del realismo socialista; mentre in ambito fotografico si cessò di utilizzare in maniera massiccia la tecnica del ritocco. Gorbačëv riuscì a recidere i legami con il passato, con la tradizione e con i principi dell'arte sacra e popolare: l'immagine non era più considerata come lo strumento per mettere a contatto gli uomini con il 'semidio', per adorare il capo o per mostrare una realtà che non esisteva. Ora l'immagine aveva riconquistato il suo ruolo di semplice mezzo di comunicazione: doveva documentare ciò che accadeva realmente in Unione Sovietica e nel resto del mondo. La figura del capo, almeno nei primi anni di governo, continuava ad essere il centro dell'intera propaganda visiva, ma non aveva più quell'aura sacrale dei ritratti staliniani. Come vedremo dall'analisi iconografica, egli iniziò ad essere rappresentato come un 'uomo', abbandonando gli schemi e le regole compositive delle icone.

Egli scelse di ridurre drasticamente il numero dei ritratti pubblicati nelle riviste o esposti negli ambienti pubblici. I ritratti del leader e degli

²¹ U. Abel, *Icons and soviet art*, cit., p. 144.

²² Ivi, p. 145.

altri membri del partito non venivano più fatti sfilare come vessilli sacri durante le manifestazioni in piazza. In questo modo egli appariva più 'umano'. In precedenza lo sguardo magnetico e investigativo del capo scrutava il cittadino sovietico da ogni vetrina, da ogni muro, da ogni angolo della città. Gorbačëv aveva capito che la presenza ossessiva delle immagini infastidiva la gente e appiattiva gli eventi. Anche in televisione compariva meno e teneva discorsi più brevi rispetto ai leader precedenti. Brežnev era solito leggere come un automa discorsi infiniti. Al contrario il nuovo leader aveva un tono di voce vivace, spesso improvvisava e metteva grande energia ed entusiasmo nei suoi discorsi. Spesso venivano trasmesse immagini delle sue visite a scuole, ospedali, luoghi di lavoro o dei suoi viaggi all'estero. La gente amava queste comparizioni sui teleschermi e spesso si riuniva a casa di amici e di parenti per assistere al *gorbashaow*, come iniziarono a chiamare questi 'spettacoli' gli americani²³.

Si abbandonò il principio della 'teatralizzazione' della vita. Per la prima volta, dopo decenni di censura, sulle riviste si iniziò a dar notizia e a pubblicare immagini di disastri aerei, terremoti, incidenti sul luogo di lavoro ecc. Notizie in precedenza censurate perché potevano dare una cattiva impressione della vita in Unione Sovietica e guastare l'umore dei cittadini. La chiave di volta di questo processo di innovazione mediatica può essere considerata la diffusione della notizia della tragedia di Cernobyl nel 1986. In realtà, non si parlò immediatamente della catastrofe. Lo scoppio della centrale nucleare avvenne nella notte tra il 24 e il 25 aprile. Il Cremlino prima negò il fatto e poi lo minimizzò. Nel frattempo in molti laboratori occidentali si era registrato un rapido incremento della radioattività. In quei giorni mentre cresceva lo sgomento e l'indignazione degli occidentali verso l'Unione Sovietica, che sembrava tradire le recenti aspettative di una apertura e di un disgelo, dietro le quinte del potere sovietico aveva luogo una lotta serrata tra conservatori, che volevano minimizzare o persino tacere il disastro, e i sostenitori della *glasnost'*, che al contrario volevano rendere pubblica la notizia. Alla fine l'entourage di Gorbačëv ebbe la meglio: il 14 maggio, per la prima volta dopo anni di censura selvaggia, il capo dell'Urss annunciò al mondo che una terribile tragedia si era abbattuta sul proprio paese e sul mondo intero.

In questi anni si riscoprì anche la storia: venivano trasmessi video e pubblicate immagini che svelavano il vero volto di Stalin, di Brežnev e degli altri leader sovietici.

Iniziarono ad essere divulgate persino opere artistiche che si prendeva-

²³ K. Gerner, *Soviet tv news: "Sobornost" Secularized*, in *Symbols of power: the aesthetics of political legitimation in the Soviet Union and Eastern Europe*, a cura di L. E. Blomqvist, Stockholm, Almqvist & Wiksell International 1987, p. 118.



2. - V. Komar e A. Melamid, *L'origine del realismo socialista* (1982-1983).

no gioco dei principi del realismo socialista e del suo principale ideatore e sostenitore (ill.2).

È evidente, dunque, che si realizzò una vera e propria liberalizzazione dell'immagine. Artisti e fotografi non erano più sottoposti al rispetto di regole finalizzate alla rappresentazione di una realtà inesistente e di un capo 'semidivino'. Gli artisti potevano dare libero sfogo alla propria fantasia per rappresentare il proprio leader e la realtà circostante, mentre i fotografi erano autorizzati a documentare tutti i fatti senza operare censure o ritocchi.

2. Iconografia del capo

2.1. *Le icone dell'impero sovietico. Le immagini di Lenin, Stalin, Brežnev.*

Stando a quanto afferma V. E. Bonnell²⁴, fino al 1918, il volto del leader della rivoluzione bolscevica era pressoché sconosciuto alla maggioranza della popolazione. Lenin, infatti, più volte si era espresso contro la pubblica adulazione di se stesso e degli altri eroi vivi della rivoluzione. A partire dal 1918, tuttavia, su riviste e giornali, iniziarono ad essere pubblicati immagini e ritratti del *vožd'*. Due fatti scatenarono la proliferazione delle immagini del leader: l'approvazione da parte di Lenin di un decreto, *Sullo smantellamento dei monumenti eretti in onore degli zar e dei loro servitori e sulla formulazione di progetti per i monumenti della rivoluzione socialista russa* (14 agosto 1918)²⁵, e l'attentato di Fanja Kaplan (30 agosto 1918).

I. Golomstock²⁶, riprendendo l'interpretazione di V. E. Bonnell²⁷, af-

²⁴ V. E. Bonnell, *Iconography of power. Soviet political posters under Lenin and Stalin*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press 1997, pp. 138-140.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., p. 251.

²⁷ V. E. Bonnell, *Iconography of power*, cit., p. 137.

ferma che il decreto del 1918 gettò le premesse del culto del capo. Benché, infatti, con questo documento, Lenin intendesse promuovere la celebrazione degli 'eroi caduti' durante la rivoluzione, ben presto si passò alla glorificazione degli 'eroi in vita'.

Dopo l'attentato, invece, si iniziò a parlare del capo come un martire e la figura di Lenin venne sempre più spesso paragonata a quella di Cristo. L'obiettivo del partito era, infatti, quello di sostituire nell'immaginario popolare l'immagine del Salvatore e dello zar con quella di Lenin. Questo processo di sostituzione fu particolarmente evidente dopo la morte del *vožd'*, nel gennaio 1924, quando il partito poté disporre del pieno controllo sulla figura del leader.

Prima di questo momento, tuttavia, gli artisti godevano di una certa libertà nella rappresentazione del proprio capo. Sulle riviste, venivano pubblicate immagini di ogni tipo: foto, ritratti, rappresentazioni satiriche.

Una delle immagini più diffuse e note degli anni Venti è la fotografia di V. Ocup, che ritrae Lenin, poco dopo l'attentato del 1918, mentre passeggia nel cortile del Cremlino. È una raffigurazione molto importante perché esemplifica le caratteristiche iconografiche dell'immagine del leader in questi anni: il berretto da operaio, un completo scuro, camicia bianca, cravatta, panciotto e mani in tasca.

Tale scelta iconografica non è casuale, al contrario si voleva enfatizzare la duplice natura del *vožd'*: quella di intellettuale e di leader della classe operaia. Come ricorda Piretto²⁸, nel discorso rivoluzionario europeo, il berretto rappresentava l'informalità, la non pretenziosità, il legame al proletariato rivoluzionario. Prima della rivoluzione, Lenin veniva solitamente rappresentato a capo scoperto oppure con una bombetta da intellettuale borghese. Il *kepi* rivoluzionario-popolare enfatizzava il suo essere parte del popolo, la sua natura rivoluzionaria, la sua condizione di ideologo della rivoluzione d'ottobre e di leader di portata internazionale. In molte rappresentazioni post-rivoluzionarie, Lenin veniva ritratto con il berretto in mano e il capo scoperto. In immagini di questo tipo si tendeva ad enfatizzare molto la prominentezza della fronte del capo, simbolo delle sue incommensurabili capacità intellettuali. Anche questo elemento può essere interpretato come una eco dell'iconografia religiosa russa: san Paolo, l'intellettuale degli apostoli, era effigiato con una grossa fronte pelata, proprio per simboleggiare il suo ruolo di teologo.

Concordando con le argomentazioni di V. E. Bonnell²⁹, si può affermare che la morte di Lenin rappresentò un momento di svolta nell'iconografia del leader. A partire dai funerali, si iniziò a parlare di Lenin come di un

²⁸ G. P. Piretto, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino, Einaudi 2001, pp. 67-68.

²⁹ V. E. Bonnell, *Iconography of power*, cit., p. 148.



3. - A. Gerasimov, *Lenin sulla tribuna*.

essere perfetto e immortale. Veniva definito 'il nostro caro padre' e i suoi ritratti venivano fatti sfilare durante le manifestazioni pubbliche, così come accadeva con le immagini sacre durante le processioni ortodosse. Venne creato il *leninskij ugol*, dove le famiglie esponevano ogni tipo di immagine o di oggetto in cui era ritratto il capo. In questa occasione, inoltre, per la prima volta, si iniziò a parlare dei 'due corpi del leader', riprendendo una teoria di un pensatore bizantino del VI secolo, Agapeto, prima riferita alla figura dello zar³⁰. Si affermò che Lenin possedeva due corpi: uno mortale e l'altro immortale, infallibile e capace di assoluta perfezione. Nelle immagini si iniziò a celebrare questa duplice natura del leader. Vennero elogiate le sue doti umane attraverso raffigurazioni che mostravano il suo comportamento ineccepibile, esemplare, il suo stile di vita sobrio e modesto. La natura 'immortale', invece, veniva celebrata dalle rappresentazioni con le masse. Secondo V. E. Bonnell³¹, in pochi anni, le masse divennero un ingrediente fondamentale nella rappresentazione del *vožd'*: egli continuava a vivere nei cuori, nelle menti della gente che insieme portavano avanti le sue idee e la sua politica. Una delle immagini più esemplari di questi anni è un dipinto di A. Gerasimov, *Lenin sulla tribuna* (1930) (ill.3), dove il capo si trova su una tribuna, mentre in basso è acclamato da una immensa folla entusiasta; la mano sinistra stringe il berretto, la destra il bavero della giacca; il volto di profilo è leggermente corrucciato, quasi contratto in una smorfia; lo sguardo, invece, appare assorto, contemplativo. Dietro di lui sventola un'enorme bandiera rossa. È interessante osservare che in questo dipinto, il *vožd'* non porta il *kepi* rivoluzionario, ma lo tiene in mano. D'accordo con la tesi di V. E. Bonnell³², questo è un altro tratto caratteristico dell'iconografia leniniana *post-mortem*.

³⁰ Ivi, p. 149.

³¹ V. E. Bonnell, *Iconography of power*, cit., p. 154.

³² Ivi, p. 150.



V. Lénine et J. Staline élaborent ensemble les résolutions de la Conférence bolchévique de Tammersfors (1905)

Tableau de A. Moravov

4. - A. Moravov, *Lenin e Stalin elaborano insieme la risoluzione della riunione bolscevica di Tammerfors.*

A partire dagli anni Trenta, queste tendenze si affermarono più nettamente. Lenin continuava ad indossare un completo, cravatta e panciotto, ma raramente un copricapo. Al contrario Stalin veniva frequentemente rappresentato con un cappello militare, simbolo dell'autorità del capo e della sua superiorità rispetto alla gente comune.

In questi anni, si realizzò un altro grande cambiamento: la figura del *vožd'* si trovava sempre più spesso affiancata a quella di Stalin. Lo scopo di questa scelta iconografica era quello di mostrare Stalin come legittimo erede di Lenin. Secondo la propaganda staliniana, egli ereditò dal *vožd'* le qualità sovrumane di immortalità, infallibilità e perfezione.

Verso la metà degli anni Trenta, le immagini in cui Lenin era il protagonista assoluto della rappresentazione diventarono sempre più sporadiche. Egli continuava ad essere oggetto di culto, ma la sua stella appariva sempre meno brillante accanto a quella di Stalin³³. Ben presto la figura del dittatore georgiano prese il posto di quella di Lenin e divenne il centro attorno al quale ruotava l'intera propaganda visiva (ill.4).

³³ Ivi, p. 161.

Stalin veniva rappresentato in ogni manifestazione artistica e in mille ruoli diversi. Secondo Golomstock³⁴, la cui interpretazione, al di là di alcune tesi estremiste, è largamente condivisibile, in epoca staliniana, esistevano vari modi di effigiare il capo, ciascuno dei quali implicava determinate regole, un proprio schema compositivo e un'interpretazione emotiva. Fra le tipologie di immagini principali ricordiamo: Stalin come grande rivoluzionario; come uomo e amico della gente comune (donne, bambini, lavoratori, sportivi ecc.); come saggio Maestro e Guida dello stato russo; come entità superiore.

Fino alla metà degli anni Venti la figura di Stalin come grande rivoluzionario, come fondatore dell'Armata o dello stato, fu pressoché sconosciuta³⁵. All'arte visiva fu richiesto di colmare questo vuoto. Molti degli episodi rappresentati non erano avvenuti realmente. Soprattutto negli anni Quaranta, Stalin iniziò ad essere dipinto come il principale responsabile della rivoluzione d'ottobre. Un esempio di tale tendenza è il famoso dipinto di Evgenij Kibrik, *L'arrivo di Lenin a Smol'nij nella notte del 24 ottobre*.

Le immagini in cui compaiono entrambe i leader sono numerosissime e ripercorrono i vari momenti della vita 'trascorsa insieme'. Gli artisti furono costretti ad inventarsi non soltanto episodi della sua esistenza, ma anche molti degli aspetti della sua personalità. Se in questi anni Lenin veniva descritto come l'ispiratore della rivoluzione, Stalin appariva come il suo organizzatore sul piano pratico. A livello iconografico Lenin veniva solitamente effigiato come un eroe romantico, con volto assorto, pensieroso, quasi trasognato; Stalin, invece, sin da ragazzo veniva rappresentato come un uomo energico, risoluto, attivo, infallibile, 'd'acciaio' come suggerisce il suo stesso nome (ill.4). Il dittatore georgiano attraverso la propaganda visiva aveva, dunque, riscritto la storia e la realtà: ben presto la realtà 'virtuale' creata dai dipinti, dalle foto ritoccate e dai nuovi libri divenne quella vera.

Un'altra tipologia di immagine molto cara al dittatore georgiano, era quella del capo come 'uomo', 'amico del popolo'. In queste rappresentazioni il volto del leader si distendeva in un 'amorevole' sorriso. Erano immagini che testimoniavano la 'tenerezza' e l'affetto del capo per la propria gente. Egli aveva preso evidentemente il posto della figura dello 'zar piccolo padre'. Tali raffigurazioni affollavano le riviste illustrate, anche se, ancora una volta, si trattava di pura invenzione: in realtà, infatti, Stalin viveva in un forzato isolamento per ragioni di sicurezza.

Seguendo il ragionamento di Golomstock³⁶, alcune di queste rappre-

³⁴ I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., p. 252.

³⁵ Ivi, p. 254.

³⁶ I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., p. 260.



Staline prend la parole à une réunion des déportés bolchéviques, au village Manastyrkolo, région de Touroubansk (1915).

Taureau de V. Krotkov

5. - V. Krotkov, *Stalin prende la parola a una riunione di deportati bolscevichi.*

sentazioni con la gente comune ricorderebbero molto le apparizioni di Cristo alle folle.

Nel dipinto di Krotkov (ill.5), la figura del dittatore sembra rimandare alle immagini di Cristo che parla agli apostoli. L'impressione di essere di fronte a una figura religiosa, oltre che rivoluzionaria, è data soprattutto dalla posizione della mano destra, che può avere un doppio significato: potrebbe essere protratta in avanti in un gesto esplicativo o in segno di benedizione, riproducendo lo schema iconografico delle immagini sacre³⁷. L'altra mano è posata su un libro, forse una sorta di 'vangelo comunista'. Anche questo particolare ricorda l'immagine del Salvatore poiché di solito nella mano sinistra tiene il Vangelo o un rotolo contenente le Sacre Scritture. La fissità dello sguardo del giovane leader e la staticità della posa ricordano anch'esse le icone. Inoltre, egli sta al centro del gruppo quasi come un 'angelo' o 'un'apparizione divina': tutti lo fissano, ma lui non guarda nessuno, se non l'osservatore esterno del dipinto. L'espressione del viso è molto seria e severa, sembra voler suscitare quel *timor Dei* tipico

³⁷ La stessa postura è spesso utilizzata nelle rappresentazioni di Lenin degli anni Venti: cfr. V. E. Bonnell, *Iconography of power*, cit., p. 144.

delle rappresentazioni sacre. La sua figura sembra essere più illuminata delle altre, anche se non è chiaro quale sia la fonte di luce. Anche questo elemento rappresenta un riecheggiamento dell'arte delle icone: spesso la figura o il volto dei soggetti rappresentati erano illuminati da una luce, detta 'taborica', la cui provenienza era impossibile da determinare.

Negli anni post-bellici, l'iconografia di Stalin cambiò sensibilmente: si abbandonarono le immagini in cui veniva dipinto l'aspetto umano del capo, per promuovere quelle in cui appariva come una sorta di divinità. Il Saggio Maestro, la Guida dello stato russo veniva solitamente ritratto nel suo studio. In questo modo si enfatizzava l'intelligenza, la rettitudine e laboriosità del capo. Una delle mitologie sovietiche più note è proprio quella di Stalin che lavora tutta la notte. Pare, infatti, che la luce dello studio, che dava sulla Piazza Rossa, fosse tenuta accesa fino all'alba, così chi passava da quelle parti era testimone dell'incredibile zelo del dittatore. Tale stanza costituiva, dunque, una sorta di ideale collegamento tra il popolo e il suo dio³⁸.

Scrivendo Piretto, riferendosi a questo periodo, che «gli artisti non raffiguravano più l'eventuale uomo, ma l'idea di uomo che egli incarnava, anzi il dio che era in lui»³⁹. In effetti, la grandezza del capo, la sua natura impersonale e sovrumana poteva essere espressa soltanto attraverso la staticità dei grandiosi monumenti o attraverso la bellezza e la maestosità del paesaggio russo⁴⁰. In pittura uno dei lavori che esemplificano maggiormente tale caratteristica è *Il mattino della nostra madrepatria* di F. Surpin (ill.6). La figura del leader si staglia nel cielo russo: rivolge lo sguardo dritto davanti a sé, probabilmente verso il sole perché una luce, proveniente dal punto verso cui sta guardando, illumina il viso e buona parte del corpo. La fonte luminosa potrebbe essere interpretata da una parte come un simbolo per rappresentare il luminoso futuro verso il quale il leader sta conducendo il proprio paese; dall'altra potrebbe costituire un riecheggiamento della caratteristica luce 'taborica' delle immagini sacre. La divisa bianca di Stalin, illuminata da questa fonte luminosa di origine ignota, ricorda molto la veste del Cristo, rappresentato nell'icona della Trasfigurazione. Stalin osserva l'alba con la stessa ammirazione e soddisfazione con cui un artista guarda una propria creazione. Sembra quasi voler apparire come il 'creatore' di tutto ciò che lo circonda. Il dipinto non contiene solo riferimenti religiosi, ma riprende anche certe caratteristiche tipiche dei ritratti degli zar. In modo particolare ricorda molto l'opera di I. E. Repin, *Ritratto di Nicola II*, in cui lo zar è rappresentato in piedi con le mani in grembo esattamente come Stalin.

³⁸ G. P. Piretto, *La natura e la tradizione*, cit., p. 134.

³⁹ Ivi, p. 223.

⁴⁰ I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., p. 252.



6. - *Il mattino della nostra madrepatria* di F. Šurpin.

Come per Lenin, quindi, gli artisti furono incaricati di rappresentare i 'due corpi del leader', quello mortale e quello immortale.

Sorprende il fatto che queste concezioni e tipologie di immagini rimasero pressoché inalterate fino all'avvento al potere di Gorbačëv. Vedremo che prima della *perestrojka*, soltanto Chruščëv aveva tentato di contenere il culto del capo e rinnovare la propaganda visiva. Dopo di lui, Brežnev si limitò a riprendere e scimmiettare l'iconografia del capo e la tipologia di immagini introdotte da Stalin.

Sulle riviste, esattamente come Stalin, Brežnev veniva elogiato per il suo passato eroico di 'combattente': secondo la propaganda egli aveva prestato servizio come colonnello in un luogo cruciale per le sorti della seconda guerra mondiale. Circolavano servizi fotografici, dipinti che documentavano l'incredibile valore del leader: una delle opere più famose era *Sulla piccola terra* di D. Nalbandijan.

Circolavano molte immagini di Brežnev mentre incontra bambini, donne, lavoratori, sportivi. Tuttavia, come accadeva al tempo di Stalin, non si trattava di incontri reali, ma di fotomontaggi, immagini ritoccate, dipinti che ritraevano una realtà 'virtuale'. In immagini come questa (ill.7), è possibile notare nuovamente un riecheggiamento dell'arte delle icone. Nel di-

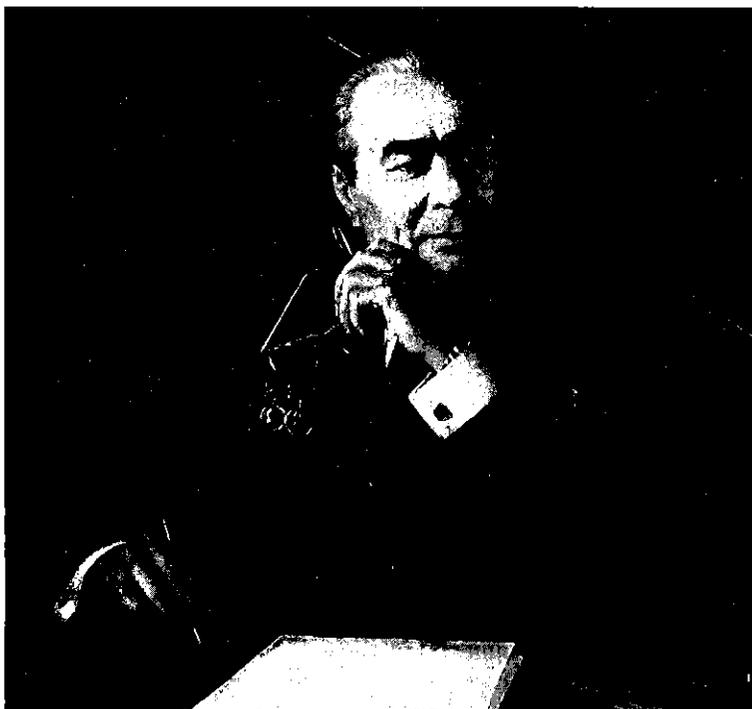


Г. Жарлова, М. Абдурахманов, Л. И. БРЕЖНЕВ У СТРОИТЕЛЕЙ НУРЕКСКОЙ ГЭС.

7. - G. Jaralova, M. Abdurachmanov, L. I. Brežnev
con i lavoratori della centrale idroelettrica Nurekskij.

pinto di G. Jaralova e M. Abdurachmanov, viene descritta 'un'apparizione' del leader agli operai di una centrale idroelettrica: Brežnev si trova al centro del gruppo e indossa una camicia bianca che ricorda la tunica di Cristo. L'abbigliamento potrebbe avere un duplice valore simbolico: camicia, cravatta e pantaloni rimandano al suo ruolo di intellettuale e guida del paese; mentre le maniche avvolte sembrano voler enfatizzare il suo legame con il mondo operaio e con il popolo. Riprende, quindi, aspetti iconografici tipici sia della figura di Lenin che di Stalin.

Molto frequenti erano anche le immagini in cui veniva celebrato come 'Saggio Maestro' e 'Guida del paese'. Queste qualità erano espresse generalmente con immagini che lo ritraevano nel suo studio (ill.8).



ПОРТРЕТ ГЕНЕРАЛЬНОГО СЕКРЕТАРЯ ЦК КПСС, ПРЕДСЕДИТЕЛЯ
ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР ТОВАРИЩА Л. И. БРЕЖНЕВА

Купцов А. Шубин

8. - A. Šilov, Ritratto del compagno L.I. Brežnev, Segretario generale del CC del Pcus, Presidente del presidium del Soviet supremo.

In questo dipinto, l'artista ritrae il leader nella postura tipica del tecnocrate. In particolare colpisce il grande realismo fotografico con cui sono resi il volto e le mani. Con grande dovizia di particolari l'artista è riuscito a ritrarre il volto leggermente increspato, ma non deformato dalle rughe, i capelli appena imbiancati, la bocca distesa in un controllato sorriso, i sopraccigli folti e gli occhi piccoli e sfuggenti. Le mani sono raffigurare con qualche piccola grinza, ma non sono avvizzite. In questo periodo Brežnev era già piuttosto anziano ed era stato colpito da una malattia molto grave che gli aveva causato un evidente deperimento fisico. Nonostante ciò, l'artista lo rappresenta come un uomo di mezza età, sano e robusto. Lo sfondo in tinta unita, rossiccio ricorda un po' quelli rossi o dorati delle icone, che collocavano il soggetto rappresentato in una dimensione priva di indicazioni spaziali e temporali. In realtà, anche in

questo caso, è difficile determinare tali coordinate: non ci sono elementi dell'ambiente interno o esterno che permettono di determinare il luogo. Inoltre, la 'trasfigurazione' del viso e del corpo non ci permette di dedurre l'età del soggetto.

Come nel caso di Lenin e Stalin, quindi, ci troviamo di fronte la rappresentazione di una sorta di divinità. Secondo Roj Medvedev⁴¹, tuttavia, le immagini che ritraevano Brežnev non ebbero lo stesso effetto di quelle del dittatore sull'immaginario popolare. La figura di Stalin, nonostante lo smascheramento dei suoi terribili crimini, continuava ad avere fila di ammiratori. Il culto del dittatore si era radicato profondamente nella coscienza e nel subconscio di alcune generazioni. Lo stesso non si può dire per Brežnev. Secondo la testimonianza di R. Medvedev, dopo la morte del leader, nessuno discuteva sul grosso ruolo di Brežnev nella guerra, nella edificazione economica o nel progresso culturale. Anche nella natia Dneprodžeržinsk o a Dnepropetrovsk, nessuno commerciava distintivi o calendarietti con il ritratto dell'ex Primo Segretario. Da nessuna parte del paese si vedevano i suoi ritratti sul parabrezza delle automobili. La spiegazione di tale atteggiamento va ricercata nella personalità del leader: in lui non c'era traccia del genio politico di Lenin; non possedeva la forza di volontà di Stalin e, fortunatamente, la sua avidità di potere e il suo crudele carattere vendicativo. Non aveva nemmeno la capacità lavorativa, i grandi ideali di riforma, l'indipendenza, la sicurezza, la vitalità del carattere di Chruščëv. A differenza di Lenin e Stalin, non poteva essere considerato come un leader carismatico: i suoi più stretti collaboratori non credevano che possedesse doti eccezionali o addirittura doti di essere superiore e infallibile. Lo seguivano non per la sua straordinarietà, ma per interesse. Per questo il culto della personalità di Brežnev non era entrato nella coscienza o subconscio dei sovietici, i quali, al contrario, avevano nei suoi confronti un atteggiamento di indifferenza e di malcelato disprezzo.

2.2. Il volto umano dell'impero sovietico. Le immagini di Chruščëv e Gorbačëv.

Chruščëv fu il primo leader sovietico a tentare una 'desacralizzazione' dell'immagine del capo. Il suo tentativo di rinnovare l'iconografia del capo funzionò solo in parte, ma introdusse importanti cambiamenti che poi verranno ripresi e completati da Gorbačëv.

Egli scelse nuove tipologie di rappresentazione, finalizzate alla creazione di una nuova immagine del leader: non veniva più rappresentato come essere superiore, ma come *primus inter pares*, come uno del popolo. Tendeva a prediligere le immagini dove era ritratto insieme alla folla (ill. 9). A diffe-

⁴¹ R. Medvedev, *La Russia della perestrojka*, Sansoni, Firenze 1988, p. 221



9. - La folla accoglie con grande entusiasmo il leader sovietico in visita in America (1959).

renza di Stalin e Brežnev, non amava i ritratti in cui veniva rappresentato in qualche postura ieratica. Il volto del capo era generalmente disteso, rilassato, illuminato dal suo consueto sorriso da 'bonaccione'. Non sembrava voler incutere timore, far sentire la propria autorità su chi guardava, come invece accadeva all'epoca di Stalin. Dalle immagini appariva come un uomo dai modi e dai gusti molto semplici e rozzi, privo dello stile e del fascino tipici del diplomatico. Possedeva una personalità completamente diversa da Lenin e Stalin. Non ottenne mai il ruolo del dirigente carismatico, raggiunto da questi personaggi; e nemmeno si circondò di quell'alone di mistero o leggenda tanto utile a chi aspira a questo ruolo⁴². Come afferma Boffa, in un paese avvezzo a capi che parlavano poco e in maniera molto misurata, offriva il più sconcertante contrasto di stile: aveva il gusto della zuffa polemica, del confronto diretto con le persone, dell'oratoria improvvisata e popolarasca, nutrita di una veemenza che non rifugiava dalle calcolate manifestazioni istrioniche⁴³. Il suo linguaggio, non solo verbale ma anche gestuale, era del tutto inconsueto nella vita politica sovietica. Inoltre, a differenza di Stalin e di Brežnev, che si mostravano al popolo solo in occa-

⁴² G. Boffa, *Storia dell'Unione Sovietica*, voll. 2 e 4, Roma, L'Unità 1990, p. 194.

⁴³ *Ibid.*



Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев среди участников торжества в честь 50-летия Молдавской ССР и Компартии Молдавии, Кишинев, 1974 год.

10. - Il Segretario Generale del CC del Pcus L. I. Brežnev fra i partecipanti alla celebrazione del cinquantenario della Repubblica Socialista Sovietica della Moldavia e del Partito comunista moldavo, 1974.

sione di feste pubbliche e dall'alto del Mausoleo Lenin, Chruščëv amava girare per il paese, parlare con la gente, osservare da vicino il lavoro delle campagne e delle industrie. Spesso in queste occasioni ricordava le sue origini povere. Amava apparire come la quintessenza dell'uomo sovietico, l'esemplare per eccezione del proletario perfetto. Amava parlare del suo passato e delle sue radici proletarie, tuttavia non faceva diffondere immagini o racconti idealizzati della sua giovinezza. Tale scelta era coerente con la sua decisione di 'desacralizzare' l'immagine del capo.

Moltissime erano le immagini che ritraevano il capo tra la folla o mentre visitava i luoghi di lavoro. Anche Stalin e Brežnev amavano questa tipologia di immagine; tuttavia a livello iconografico le rappresentazioni di Chruščëv si presentavano molto diverse (ill. 9; 10).

L'immagine che ritrae Chruščëv è caratterizzata da grande dinamismo e da una marcata gestualità: il capo sta abbracciando un bambino mentre lo solleva in alto. La folla si stringe confusamente verso di lui, quasi sommergendolo. Il viso del capo è disteso in un ampio sorriso. La foto del 1974 di Brežnev, invece, è caratterizzata da grande staticità e compostezza: tutti sono fermi, immobili, disposti ordinatamente vicino al leader. Le figure grigie del capo e degli altri funzionari del partito spiccano su quelle



Service de Mme Khrouchchev.

11. - Nina Chruščëva negli Stati Uniti.

colorate e vivaci della popolazione, in abiti folcloristici. La luce, i colori, le superfici ritoccate creano quasi una atmosfera surreale, idilliaca. Il capo è fermo, immobile; lascia sfuggire un lieve sorriso dal volto serio e severo. Non siamo di fronte a un uomo, ma ad una divinità.

Chruščëv amava molto anche farsi ritrarre mentre parlava dalle tribune, imitando un po' la figura di Lenin, oppure durante i suoi viaggi all'estero. Quest'ultima tipologia di immagine lo differenziava enormemente da Stalin che non si era mai allontanato dall'Unione Sovietica. Sulle riviste illustrate venne dedicato grande spazio alle visite negli Stati Uniti nel 1959

e in Francia nel 1960. L'iniziativa di cercare un dialogo con gli Stati Uniti e di aprirsi al resto del mondo fu salutata con grande entusiasmo all'estero. L'ammirazione per il nuovo leader fu, tuttavia, ampiamente ridimensionata durante lo svolgersi di queste visite. Episodi come quello del 1959 in cui, durante una seduta dell'Onu, Chruščëv si tolse una scarpa e iniziò a batterla sul tavolo per far valere le proprie ragioni, lasciarono capire quanto il nuovo capo fosse distante dalla figura del diplomatico pacifista.

In queste occasioni Chruščëv introdusse, però, un significativo elemento di novità nell'iconografia del capo: si fece accompagnare e ritrarre insieme alla moglie. Nina Chruščëva, tuttavia, non si poteva definire una vera *first-lady* (ill.11). Appariva molto impacciata, rozza. Non si univa mai alle conversazioni con gli altri rappresentanti politici, ma preferiva rimanere in disparte ad ascoltare. Vestiva e si pettinava in maniera del tutto estranea alle mode occidentali. Non aveva lo stile e i modi raffinati della donna di successo, ma piuttosto l'aria materna e protettiva della *babuška* russa.

Questa consuetudine insieme alle altre novità introdotte da Chruščëv furono completamente abbandonate dai leader sovietici successivi fino alla seconda metà degli anni Ottanta, quando Gorbačëv divenne il leader incontrastato della scena politica.

Il primo ritratto, apparso in occasione della nomina a Primo Segretario nel marzo 1985, sembra ancora molto legato ai canoni tradizionali dell'arte sovietica (ill.12). Il leader presenta un'espressione molto seria; lo sguardo è fermo e penetrante, come quello dei ritratti degli zar. La plasticità dei lineamenti del viso, la fronte nuda e liscia ci fanno capire che anche qui si è fatto largo uso della tecnica del ritocco. Il volto perfetto e senza età del capo ricorda i personaggi trasfigurati delle icone. Come tutti i leader sovietici post-staliniani, indossa giacca e cravatta, ma sul petto non sfoggia medaglie o altri riconoscimenti, soltanto la spilla che veniva assegnata ai membri del *politbjuro*. Forse questo e la giovane età potevano essere letti come i primi timidi segnali della sua diversità rispetto ai suoi predecessori.

Lo spirito rinnovatore di Gorbačëv non si fece attendere a lungo. Negli anni tra il 1985 e il 1987 introdusse alcune importanti novità, ma fu dal 1988 che si assistette a una vera e propria liberalizzazione dell'immagine.

Per prima cosa, iniziò a diffondere immagini che lo ritraevano mentre cammina sorridente tra la folla in estasi, che tenta di abbracciarlo, toccarlo. Era dai tempi di Chruščëv che non si osservavano immagini di questo tipo. Finalmente, dopo anni di cariatidi ansimanti e leader acciaccati, il popolo russo aveva di fronte a sé un uomo energico, vitale, dal sorriso accattivante. Se la staticità e la falsità delle immagini dell'epoca di Brežnev, davano l'impressione che il tempo si fosse fermato; il dinamismo e il



12. - Il Segretario Generale del CC del PCUS Mikhail Sergeevič Gorbačëv (1985)

realismo delle foto di Gorbačëv, davano l'impressione di un ritorno alla vita. Come Chruščëv, amava camminare tra le strade, visitare città, stringere mani, incontrare gente vera e non agenti travestiti da operai. Voleva ascoltare il popolo, i problemi che lo affliggevano. A differenza di Chruščëv, nei discorsi non imponeva il suo punto di vista con veemenza, ma sapeva discutere con tranquillità, ascoltare e dare consigli⁴⁴. Non aveva discorsi preparati, ma parlava in modo spontaneo, ragionando, esponendo il suo punto di vista. Raissa, nella sua opera *Io spero*, afferma che questi incontri con il popolo non erano «un'esibizione», al contrario, «erano dialoghi franchi, diretti, non necessariamente piacevoli, ma sempre sinceri, su

⁴⁴ M. Furlan, *I volti di Gorbaciov*, Milano, Greco & Greco 1990, p. 58.



13. - Vertice URSS-USA a Mosca (1988).

ciò che preoccupava la gente»⁴⁵. Questa vitalità, la voglia di cambiare, di essere realmente vicino alla gente comune ricordavano molto Chruščëv,

⁴⁵ R. Gorbačëva, *Io spero*, Milano, Rizzoli 1991, p. 153.

ma i due capi avevano uno stile, un carattere molto diversi tra loro e, soprattutto all'estero, questo fu notato immediatamente.

Gorbačëv piacque subito all'America e all'Europa per quel suo *savoir faire*, l'eleganza nel vestire, il sorriso umano e la disponibilità a comunicare.

Nella immagine (ill. 13), vediamo che Gorbačëv indossa un vivace completo blu e cammina con disinvoltura insieme a Reagan, durante un vertice al Cremlino. Pochi anni prima, un'immagine come questa sarebbe stata impensabile: solitamente i capi sovietici apparivano in abiti scuri, piegati sotto il peso delle medaglie che avevano al petto, mummificati in qualche posa statuaria (ill.14). Erano, inoltre, anziani, malaticci, malvestiti, avevano modi rozzi e poca disponibilità al dialogo. 'Gorby', come lo chiamavano affettuosamente gli americani, al contrario, amava scherzare, conosceva l'inglese, aveva una grande comunicatività verbale e gestuale, sapeva muoversi ed atteggiarsi sul set televisivo. Divenne un vero e proprio 'rivale' dell'attore Reagan.

Anche la figura di Raissa suscitò entusiasmo e scalpore in patria e all'estero. Sin dai primi mesi di governo, ella iniziò a fare la sua comparsa al fianco del marito e fu subito chiaro che era una donna che non si accontentava di stare nell'ombra. Se l'orgogliosa Viktoria Brežneva non si era quasi mai mostrata in pubblico, Raissa, invece, accompagnava il marito ovunque: nei viaggi all'estero, in patria o durante i ricevimenti al Cremlino.

Come una vera *first-lady* aveva impegni pubblici propri. Si occupava della direzione della Fondazione sovietica per la cultura e, dopo la tragedia di Černobyl' nel 1986 e il terremoto in Armenia nel 1988, si impegnò a sostenere alcune associazioni umanitarie che aiutavano le vittime di questi disastri. A differenza delle altre mogli dei leader sovietici, era molto istruita, conosceva l'inglese e sapeva parlare con grande disinvoltura. Al contrario di Nina Čruščëva, amava tenere accese conversazioni con gli altri leader politici. Anche il suo aspetto fisico la differenziava enormemente dalle altre mogli impacciate, malvestite ed eccessivamente rotonde. Raissa era giovane, snella, elegante e sapeva muoversi sul palcoscenico della politica (ill.15). Era sempre molto cordiale, vivace ed aperta al dialogo. L'occidente l'amava. La stampa americana ed europea spesso aveva affermato che l'affascinante moglie del leader sovietico aveva rubato la scena alla più anziana e meno attraente Nancy Reagan. Secondo molti studiosi, fra cui N. C. Noonan⁴⁶, tuttavia, l'avvenenza, il fascino di Raissa non erano ben visti dai suoi connazionali. Non erano abituati all'idea che una

⁴⁶ N. C. Noonan, *Gorbacheva Raisa Maksimovna*, in J. L. Wiczynski, *The Gorbachev Encyclopedia. The Man and His Times*, Salt Lake City, Charles Schlacks, Jr., Publisher 1993, p. 190



СЪАВИ РЕС 244

**ВЕНА. ИЮНЬ
1979 ГОДА**

14. - Ritratto fotografico di Brežnev e Carter durante l'incontro a Vienna del 1979.

donna partecipasse alla gestione degli affari pubblici. Era chiaro che avesse una notevole influenza sul marito: alla gente sembrava ridicolo che il proprio capo venisse consigliato da una donna. Ella appariva troppo distante dal canonico ruolo imposto alla donna russa. Contrariava lo sfoggio di abiti costosi, gioielli, pellicce raffinate. Spesso pagava con l'*American card* e se questo era letto come un segno di apertura all'estero, i sovietici lo interpretavano come un gesto snob. Nonostante questi attriti, tuttavia, vi erano molte persone che amavano la *first-lady* sovietica, che comprende-



15. - Le *first-lady* in Piazza delle Cattedrali del Cremlino.

vano la sua difficile posizione: rinnovare il paese significava aprirsi agli usi e consuetudini degli altri stati, fra cui quella che le mogli delle alte personalità partecipino ai vari eventi pubblici e ufficiali. Secondo quanto lei stessa afferma nel libro *Io spero*⁴⁷, riceveva molte lettere di ringraziamento per i lavori svolti nelle associazioni umanitarie per i bambini di Černobyl' e le vittime del terremoto in Armenia.

La speranza di un rinnovamento reale del paese divenne più forte a partire dal 1988. In concomitanza con le numerose riforme culturali e politiche, si diede avvio anche ad una vera e propria liberalizzazione dell'immagine. Finalmente su riviste illustrate, come «Ogonëk» e «Unione Sovietica», iniziarono ad essere pubblicate immagini che riflettevano il vero volto della realtà e del capo. Nei primi ritratti ufficiali di Gorbačëv, come abbiamo visto, si faceva ancora ampiamente ricorso alla tecnica del ritocco per nascondere piccole imperfezioni fisiche come l'angioma sulla fronte. Con l'affermarsi della *glasnost'*, questa consuetudine scomparve e il leader venne rappresentato nel suo aspetto reale.

Il tema principale della cultura visiva non era più il capo, ma la realtà nelle sue molteplici sfaccettature. Ciò è particolarmente evidente nelle immagini che ritraggono le riunioni in parlamento e le feste in piazza.

⁴⁷ R. Gorbačëva, *Io spero*, Milano, Rizzoli 1991, pp. 50-51.

Prima dell'enunciazione della *perestrojka*, le immagini che ritraevano le riunioni del partito erano generalmente costituite da un primo piano del leader e da una veduta su gli altri rappresentanti politici che manifestano l'unanime assenso a quanto proposto dal capo.

Nelle fotografie, pubblicate su «Ogonëk» e «Unione Sovietica» dal 1988 al 1991, si seguiva una strutturazione molto diversa. Le immagini erano solitamente costituite da una sorta di mosaico di fotografie, dove figurava un primo piano non soltanto del capo, ma spesso anche degli altri parlamentari. Questi erano raffigurati nelle loro posture reali e naturali: mentre protestavano, manifestavano con veemenza le proprie idee o mentre ascoltavano annoiati il capo o gli altri colleghi. Venivano pubblicate immagini in cui il leader appariva persino più piccolo delle altre figure: si abbandonò, quindi, il principio di gerarchizzazione introdotto da Stalin e conservato fino all'avvento dell'era gorbačëviana.

In conclusione, nell'arco di tempo che va dal 1985 al 1991, Gorbačëv riuscì a cambiare radicalmente il volto dell'Unione Sovietica e del suo leader. Cambiò completamente la concezione dell'immagine e l'iconografia della figura del capo. Soprattutto a partire dal 1988, scomparvero i retaggi della tradizione russa e dell'iconografia staliniana. Il capo tornò ad essere un 'uomo'. Abbiamo visto come il nuovo leader abbia ripreso alcune tipologie di immagini ed elementi innovativi introdotti all'epoca di Chruščëv. Quest'ultimo aveva tentato di dare 'un volto umano' al potere sovietico, ma la sua opera di rinnovamento venne frenata dagli altri membri del partito, che nel 1964 lo costrinsero alle dimissioni. Nel 1991 anche Gorbačëv fu costretto a lasciare il governo, ma quando ciò avvenne aveva già realizzato una vera e propria 'liberalizzazione' dell'immagine. Ora sulle riviste, circolavano immagini di ogni tipo: disegni satirici, opere artistiche prima proibite, immagini relative a ciò che era stato rimosso e taciuto del proprio passato, raffigurazioni del vero volto della realtà sovietica con le sue proprie contraddizioni e difficoltà.

BIBLIOGRAFIA

- U. Abel, *Icons and soviet art*, in *Symbols of power: the aesthetics of political legitimation in the Soviet Union and Eastern Europe*, a cura di C. Arvidsson e L. E. Blomqvist, Stockholm, Almqvist & Wiksell International 1987.
- A. Besançon, *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Fayard 1994.
- G. Boffa, *Storia dell'Unione Sovietica*, Voll. 2 e 4, Roma, l'Unità 1990.
- V. E. Bonnell, *Iconography of power. Soviet political posters under Lenin and Stalin*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press 1997.
- D. Freedberg, *Il potere delle immagini*, Torino, Einaudi 1993.
- M. Furlan, *I volti di Gorbaciov. Uomo della Perestrojka nella stampa italiana 1982-1990*, Milano, Greco & Greco 1990.
- K. Gerner, *Soviet tv news: "Sobornost" Secularized*, in *Symbols of power: the aest-*

- hetics of political legitimation in the Soviet Union and Eastern Europe*, a cura di L. E. Blomqvist, Stockholm, Almqvist & Wiksell International 1987.
- I. Golomstock, *Arte totalitaria nella Russia di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*, Milano, Leonardo 1991.
- R. Gorbačëva, *Io Spero*, Milano, Rizzoli 1991.
- D. S. Lichačëv, *Le radici dell'arte russa. Dal medioevo alle avanguardie*, Milano, Bompiani 1995.
- Ju. Lotman, *La natura artistica dei quadretti popolari russi*, in *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Bari, Laterza 1980.
- R. Medvedev, *La Russia della perestrojka*, Sansoni, Firenze 1988.
- N. C. Noonan, *Gorbacheva Raisa Maksimovna*, in J. L. Wieczynski, *The Gorbachev Encyclopedia. The Man and His Times*, Salt Lake City, Charles Schlacks, Jr., Publisher 1993.
- «Ogonëk: eženedelnyj obščestvenno-političeskij i literaturno-hudožestvennyj žurnal», Moskva, Pravda.
- G. P. Piretto, *Tradizione e rivoluzione nella cultura visuale sovietica*, in *Parole, immagini suoni di Russia. Saggi di metodologia della cultura*, a cura di G. P. Piretto, Milano, Unicopli 2002.
- G. P. Piretto, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino, Einaudi 2001.
- A. Sinjavskij, *Che cos'è il realismo socialista*, Novara, Edipem 1977.
- M. Tupitsyn, *Arte sovietica contemporanea. Dal Realismo Socialista ad Oggi*, Milano, Politi 1990.
- «Unione Sovietica: mensile illustrato in ventuno lingue», Mosca.

