

Questo volume raccoglie i frutti di una ricerca interdisciplinare sul ruolo svolto dalle riviste d'arte e letteratura nello sviluppo della cultura russa moderna e contemporanea. Concepito e realizzato come una monografia collettiva, *La carta delle idee* si presta a una duplice lettura. Presi singolarmente, infatti, i saggi che lo compongono portano alla luce alcuni elementi particolari, ma al tempo stesso fondanti dell'editoria russa e sovietica: i rapporti fra testo e immagine; estetica e pedagogia; professionismo e dilettantismo; produzione e ricezione; propaganda e dissenso. Se letti in successione e nel loro insieme, invece, i capitoli di questo volume – che spaziano dalla letteratura alla società, dalla pittura all'architettura – offrono un'introduzione e un percorso inedito nella storia culturale russa attraverso le sue multiformi rifrazioni sulla carta stampata.

ORNELLA DISCACCIATI è professore associato di Lingua e letteratura russa all'Università degli Studi di Bergamo. La letteratura e la cultura dell'epoca moderna e contemporanea costituiscono l'ambito di ricerca privilegiato. Coordina la sezione italiana del gruppo di ricerca creato con l'Accademia delle Scienze (IMLI RAN) sullo spazio culturale della provincia russa. Nel 2018 il Ministero italiano per i beni culturali e il turismo le ha attribuito il premio straordinario alla carriera per la traduzione e la diffusione della cultura russa in Italia.

EMILIO MARI si è formato presso l'Università "Sapienza" di Roma. Dottore di ricerca all'Università "L'Orientale" di Napoli, dal 2019 è ricercatore TDa in Slavistica presso l'Università degli Studi Internazionali di Roma. Si occupa di cultura popolare, folklore e cultura di massa; rapporti fra letteratura, architettura e paesaggio. È co-direttore della rivista «eSamizdat» e autore del libro *Fra il rurale e l'urbano. Paesaggio e cultura popolare a Pietroburgo, 1830-1917* (Premio Internazionale Puškin 2019).

Euro 22,00

ISBN 978-88-3293-371-0



9 788832 933710

TESTI & TRADUZIONI

La carta delle idee | A cura di ORNELLA DISCACCIATI e EMILIO MARI

UniversItalia

TESTI & TRADUZIONI

La carta delle idee

STUDI E PROSPETTIVE SULLE RIVISTE
ARTISTICO-LETTERARIE RUSSE

A cura di

ORNELLA DISCACCIATI e EMILIO MARI

UniversItalia

LA CARTA DELLE IDEE

Studi e prospettive sulle riviste artistico-letterarie russe

A cura di Ornella Discacciati e Emilio Mari

ROMA
2020

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA
Copyright 2020 – UniversItalia – Roma
ISBN 978-88-3293-371-0

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di questo libro o di parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilm, registratori o altro. Le fotocopie per uso personale del lettore possono tuttavia essere effettuate, ma solo nei limiti del 15% del volume e dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5 della legge 22 aprile 1941 n. 633. Ogni riproduzione per finalità diverse da quelle per uso personale deve essere autorizzata specificatamente dagli autori o dall'editore.

In copertina: D. Berezovskij, *U gazetnogo kioska* (1962)

Progetto grafico a cura di Sara Gironi Carnevale

INDICE

Prefazione	
I CURATORI	9
I. Il ruolo del «Moskovskij vestnik» (1827-1830) nella diffusione delle idee filosofico-letterarie tedesche DONATELLA DI LEO	13
II. L'immagine del deviante nella rivista «Russkoe bogatstvo» (1883-1893) MARICA FASOLINI	29
III. Alle origini del cinema russo: le riviste «Sine-fono», «Kine-žurnal», «Vestnik kinematografii» ANITA FRISON	57
IV. Il ruolo della rivista «Niva» nel laboratorio creativo dell'Età d'argento ANDREJ POLONSKIJ, VALENTINA GLUŠKOVA	85
V. Dall'Ade alla realtà: mutamenti nella simbologia della morte nelle riviste satiriche russe del 1905-1907 LUCIA TONINI	95
VI. <i>Fialki v tigele</i> : Valerij Brjusov e la traduzione UGO PERSI	117
VII. Non 'cosa' ma 'come': accenni di un'ontologia modale in alcuni scritti di A. Belyj ELEONORA GIRONI CARNEVALE	133
VIII. La «Sorrentinskaja pravda» di Maksim Gor'kij & Co.: una rivista di ossimori e antitesi MICHAELA BÖHMIG	145
IX. La rivista «Žar-ptica» CLAUDIA SCANDURA	175
X. Il dibattito sulla letteratura contadina nelle pagine di «Na postu» ORNELLA DISCACCIATI	193

XI. Per una definizione di 'letteratura kolchoziana': arte di propaganda, primitiva o provinciale? EMILIO MARI	215
XII. 'Di quale manifesto abbiamo bisogno?' Il dibattito sull'arte del manifesto nella rivista «Za proletarskoe iskusstvo» GIOVANNI ARGAN	253
XIII. Costruire l'URSS attraverso le riviste: le polemiche e la propaganda ANNA VYAZEMTSEVA	285
XIV. Lo schermo di carta. La propaganda sperimentale di «SSSR na strojke» MARTA VALERI	311
XV. Una retrospettiva sulle riviste sovietiche di linguistica e didattica della lingua russa KSENIA KUZNETSOVA	325
XVI. Dal <i>samizdat</i> al <i>tamizdat</i> : il caso della rivista del gruppo SMOG «Sfinksy» (1965) MARTINA NAPOLITANO	339
NOTE BIOGRAFICHE DEGLI AUTORI	365
INDICE DEI NOMI	371

Capitolo XII

‘DI QUALE MANIFESTO ABBIAMO BISOGNO?’
IL DIBATTITO SULL’ARTE DEL MANIFESTO
NELLA RIVISTA «ZA PROLETARSKOE ISKUSSTVO»

GIOVANNI ARGAN

I. La centralità del dibattito sul manifesto in «Za proletarskoe iskusstvo»

«Za proletarskoe iskusstvo» nacque, nel gennaio del 1931, per sostituire la rivista mensile «Iskusstvo v massy» (maggio 1929-dicembre 1930), organo di stampa dell’AChR (Associazione degli Artisti della Rivoluzione)¹. Quest’associazione, fondata nel 1922 con il nome di AChRR (Associazione degli Artisti della Russia Rivoluzionaria)², aveva riunito artisti prosecutori della tradizione del realismo di fine Ottocento, pronti ora a servire i nuovi ideali rivoluzionari. I suoi membri respingevano qualsiasi tendenza stilistico-formale di matrice avanguardistica e assumevano ‘il dovere’ di rappresentare, «con forme realistiche e comprensibili alle più ampie masse di lavoratori, la vera realtà rivoluzionaria e di partecipare attivamente con il proprio lavoro socio-artistico alla costruzione del socialismo»³.

La nascita di «Za proletarskoe iskusstvo» fu il risultato di una scelta programmata della redazione di «Iskusstvo v massy», che, con l’ausilio di un nuovo nome, decise di mutare il proprio indirizzo editoriale⁴. Perciò, ai suoi esordi, «Za proletarskoe iskusstvo» mantenne la maggior parte delle caratteristiche

¹ Associacija chudožnikov revoljucii.

² Associacija chudožnikov revoljucionnoj Rossii. L’AChRR cambiò il nome in AChR nel 1928. V. Manin, *Iskusstvo i vlast’. Bor’ba tečenij v sovetskom izobrazitel’nom iskusstve 1917-1941 godov*, Avrorra, Sankt-Peterburg 2008, p. 48.

³ *Deklaracija Associacii chudožnikov revoljucii (AChR)*, «Iskusstvo v massy», 1929, n. 1-2, p. 0. Questa dichiarazione del 1928 e quella precedente del 1922 sono state pubblicate, tradotte in lingua inglese, da J. E. Bowlt, *Russian Art of the Avant-Garde*, Thames & Hudson, New York 2017 (3a ed.), pp. 271-272, 265-267.

⁴ La redazione dell’ultimo numero di «Iskusstvo v massy» (1930, n. 12) era la stessa del primo numero di «Za proletarskoe iskusstvo» (1931, n. 1). Essa era composta da: A.A. Antonov, L.P. Vjaz’menskij, P.F. Osipov, A.P. Severdenko, L.O. Četyrkin.

della sua precorritrice, quali la funzione di organo di stampa dell'AChR, l'essere edita da IZOGIZ (Editore Statale delle Arti Figurative)⁵, l'uscita mensile, la tiratura di 10 mila copie, il numero di pagine (32), nonché praticamente lo stesso prezzo di vendita al pubblico⁶. «Za proletarskoe iskusstvo» si presentò quindi come un'evoluzione in senso proletario, che veniva sottolineata non solo nel nome della rivista, ma anche nel programma, dove al primo punto si annunciava «la lotta per lo stile proletario nelle arti spaziali»⁷. Questa trasformazione segnò un apparente cambio di passo da parte dell'AChR verso un'arte caratterizzata non tanto da uno stile innovativo – il realismo non venne mai messo in discussione – quanto da una maggiore politicizzazione, annunciata nella prima pagina della nuova rivista, dove a caratteri maiuscoli era scritto che «l'artista deve battersi con i mezzi delle arti figurative» per gli obiettivi della produzione industriale, programmati dal piano quinquennale⁸. In realtà, dietro questa accentuata politicizzazione dell'AChR si celava un'imminente scissione collegata alla questione del manifesto sovietico⁹.

⁵ Gosudarstvennoe izdatel'stvo izobrazitel'novo iskusstva. L'IZOGIZ era nato in seguito alla emanazione, in data 30 luglio 1930, della Disposizione del Comitato Centrale sulla centralizzazione dell'editoria. OGIK, in *Bol'shaja Rossijskaja enciklopedija*, vol. XXIII, Moskva 2013, pp. 651-652.

⁶ Il prezzo per un singolo numero era, nel 1931, di 45 copeche, mentre «Iskusstvo v massy», nel 1930, costava 30 copeche a singola uscita. Il prezzo di 5 rubli per l'abbonamento annuale restò invariato. Per dare un'idea generica del valore economico a cui potessero corrispondere queste cifre segnaliamo che la paga giornaliera di un muratore nell'anno 1929-30 era di 4 rubli e 25 copeche, mentre un semplice manovale guadagnava 2 rubli e 23 copeche. Cfr. L. Minc, *Voprosy truda v cifrach. Statističeskij spravočnik za 1927-30 gg.*, Gostrudizdat, Moskva 1930, p. 64.

⁷ «Za proletarskoe iskusstvo», 1931, n. 1, quarta di copertina.

⁸ Ivi, p. 0.

⁹ La questione del manifesto fu uno dei primi tasselli del processo di elaborazione e definizione del movimento artistico del realismo socialista, la cui nascita fu annunciata, nel 1934, al I Congresso panrusso degli scrittori sovietici. Per un maggiore approfondimento sul realismo socialista, si vedano: *Realismi socialisti. Grande pittura sovietica 1920-1970*, Catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 11.10.2011-08.01.2012), a cura di M. Cullerne Bown, E. Petrova, Z. Tregulova, Skira, Milano 2011; Ju. Borev, *Socialističeskij realizm*, AS, Moskva 2008; A. Morozov, *Socrealizm i realizm*, Garlat, Moskva 2007; S. Burini, *Realismo socialista e arti figurative: propaganda e costruzione del mito*, «eSamizdat», 2005 (III) 2-3, pp. 65-82; *Socrealističeskij kanon: sbornik statej*, a cura di Ch. Gjunter, E. Dobrenko, Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg 2000; M. Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, Yale University Press, New Haven & London 1998; Id., *Art under Stalin*, Holmes & Meier, New York 1991. Per avere, invece, un quadro più ampio sul manifesto sovietico, si vedano: D. Di Leo, *L'iconografia del sovietismo nei manifesti di propaganda: un excursus*, in *(S)confinamenti Rapporti fra letteratura e arti figurative in area slava*, a cura di E. Dammiano, E. Gironi Carnevale, E. Mari, O. Trukhanova, UniversItalia, Roma 2018, pp. 69-90; V. E. Bonnell, *Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1997; D. King, *Russian Revolutionary Posters: from Civil War to Socialist Realism, from Bolshevism to the End of Stalinism*, Tate Publishing, New York 2012; T. Koloskova, *Simboly epochi v sovetskij plakate*, Gosudarstvennyj Istoričeskij muzej, Moskva 2001; A. Nurok, *Sovetskij plakat v bor'be za kommunizm*, Izd-vo Akademii chudožestv SSSR, Moskva 1962.

La discussione sul manifesto fu ritenuta fondamentale fin dal primo numero di «Za proletarskoe iskusstvo», nel quale furono pubblicati ben tre pezzi sull'argomento, e divenne il filo conduttore di tutte le uscite della rivista in seguito all'emanazione, l'11 marzo 1931, della Disposizione del Comitato Centrale del Partito Comunista di tutta l'Unione (bolscevico) intitolata «Sull'agitazione per mezzo del quadro-manifesto»¹⁰. Questa Disposizione, riportata nel secondo numero della rivista¹¹, esordiva affermando che: «Il Comitato Centrale constata uno scandaloso e inammissibile atteggiamento nei confronti della questione del quadro-manifesto da parte di diversi editori (GIZ prima dell'unificazione, IZOGIZ, Sel'chozgif, AChRR, Centrosojuz, Gostrudizdat e altri), che si è manifestato nella produzione di una significativa percentuale di manifesti e quadri antisovietici»¹². Per far fronte a tale situazione, veniva ordinato «alla CKK-RKI [Commissione Centrale di Controllo e Ispettorato degli Operai e dei Contadini] di indagare sulla produzione di manifesti e quadri ideologicamente dannosi e di perseguire i concreti responsabili»¹³. Veniva anche sancito che tutta la produzione di manifesti fosse affidata all'editore IZOGIZ, il cui apparato sarebbe stato definitivamente epurato¹⁴. A IZOGIZ veniva anche ordinato di organizzare un consiglio di lavoratori e lavoratrici, provenienti da grandi imprese, che visionassero gli schizzi dei manifesti¹⁵. Si obbliga, poi, «la stampa periodica ad avviare una recensione sistematica della produzione dei quadri-manifesti»¹⁶ e si chiedeva altresì di organizzare un'apposita associazione di artisti specializzati nel settore¹⁷.

¹⁰ *Postanovlenie CK VKP (b) o kartinno-plakatnoj agitacii*, «Za proletarskoe iskusstvo», 1931, n. 2, p. 0. La Disposizione fu pubblicata anche in *Za bol'shevistskij plakat*, IZOGIZ, Moskva 1932, pp. 3-4. In appendice è riportata la traduzione in italiano dell'intera Disposizione. Per quanto riguarda la differenza tra i concetti di agitazione e propaganda un'utile delucidazione ci è fornita da I. Maca, il quale spiega che mentre un'opera di propaganda, ad esempio un affresco, richiede una maggiore quantità di tempo per essere letta e produce un duraturo impatto sullo spettatore, un'opera d'agitazione, quale un manifesto, è d'immediata lettura ma non produce un effetto durevole in chi la osserva. Si capisce quindi che la propaganda si occupava di questioni generali, che erano destinate a perdurare nel tempo e per questo venivano sviluppate con tecniche e supporti longevi, mentre l'agitazione trattava temi contingenti alla situazione politica del momento, che avrebbero potuto quindi esaurirsi nel giro di poco tempo, e perciò necessitava di tecniche di realizzazione rapide e di grande diffusione. I. Maca, *Vstupitel'noe slovo*, in *Za bol'shevistskij plakat*, op. cit., p. 10.

¹¹ Il numero è quello di febbraio, ma venne pubblicato a marzo. Per recuperare questo ritardo editoriale il numero successivo, pubblicato ad aprile, fu doppio (1931, n. 3-4).

¹² Vedi in appendice il comma 1 della Disposizione.

¹³ Vedi in appendice il comma 3 della Disposizione.

¹⁴ Cfr. i commi 3 e 9 della Disposizione riportata in appendice.

¹⁵ Vedi in appendice il comma 8 della Disposizione.

¹⁶ Vedi in appendice il comma 6 della Disposizione.

¹⁷ Vedi in appendice il comma 7 della Disposizione.

Analizzando alcuni di questi punti salienti della Disposizione, si nota, innanzitutto, che veniva creato il neologismo «quadro-manifesto», che, da una parte, intendeva segnare una forte cesura con la produzione precedente, inaugurando l'inizio di una nuova tipologia di manifesto, mentre, dall'altra, elevava quest'arte da 'minore' a 'maggiore', parificandola alla pittura da cavalletto¹⁸. In secondo luogo, si osserva che, a fronte dell'annuncio di severe sanzioni nei confronti di coloro che avessero realizzato manifesti «antisovietici», non veniva fornita alcuna definizione della nozione di antisovietico e neanche di sovietico. Infine, la Disposizione, da una parte, conferiva il monopolio della produzione dei manifesti all'editore IZOGIZ, dall'altra, obbligava la stampa periodica a recensire i manifesti stessi. Ciò determinò un ambiguo rapporto tra «Za proletarskoe iskusstvo» e IZOGIZ, in quanto la rivista «Za proletarskoe iskusstvo» divenne giudice della produzione dei manifesti pubblicati dal suo stesso editore che, teoricamente, era a sua volta censore dei contenuti in essa editi.

La Disposizione ebbe come effetto immediato la scissione, sopra accennata, in seno all'AChR. Nel numero 3-4 della rivista, vennero annunciate la nascita della RAPCh (Associazione Russa degli Artisti Proletari)¹⁹ (10 maggio del 1931), nella quale confluirono dirigenti dell'AChR, della OChS (Unione degli Artisti Autodidatti)²⁰, della OMACHR (Unione dei Giovani dell'Associazione degli Artisti della Rivoluzione)²¹ e alcuni membri di Oktjabr' (Ottobre)²², nonché la trasformazione di «Za proletarskoe iskusstvo» in organo di stampa di questa neonata associazione²³. La Disposizione era stata vista dalla corrente più politicizzata della AChR come un'occasione per dar vita a un'organizzazione che, grazie al forte impegno politico e alla convergenza di membri di altre associazioni, sarebbe potuta diventare portavoce del Partito in materia artistica. Non a caso, il programma della RAPCh individuava quale punto cardine l'impegno immediato per la realizzazione della suddetta Disposizione del Comitato Centrale, e parallelamente sanciva la lotta per lo sviluppo dell'arte

¹⁸ A. Antonov, *Vystuplenie*, in *Za bol'shevistskij plakat*, op. cit., p. 72.

¹⁹ Rossijskaja asociacija proletarskich chudožnikov.

²⁰ Ob''edinenie chudožnikov-samouček.

²¹ Ob''edinenie molodeži asociacij chudožnikov revoljucii.

²² RAPCh – ORGANIZOVAN, «Za proletarskoe iskusstvo», 1931, n. 3-4, p. 1.

²³ Il passaggio di «Za proletarskoe iskusstvo» dall'AChR alla RAPCh non comportò stravolgimenti nel comitato direttivo. Ai membri della precedente redazione si aggiunsero: A.V. Borzjator, T.G. Gaponenko, A.A. Vol'ter, F.D. Konnov, A.D. Kuznecova, Ja.I. Cirel'son. È poi interessante sottolineare come la Disposizione ebbe un impatto sulla grafica della rivista. Infatti, mentre le prime 3 uscite (nn. 1, 2 e 3-4) presentano copertine in stile avanguardistico (quelle dei nn. 1 e 2 hanno un'impronta suprematista), dal numero 5 le copertine sono figurative e mostrano, perlopiù, ritratti di lavoratori modello, sotto ai quali è riportata una breve didascalia che specifica il lavoro che svolgono e la medaglia di cui sono stati insigniti.

proletaria contro l'arte borghese, l'assistenza agli artisti nell'acquisizione della visione del mondo marxista-leninista e nell'applicazione del metodo del materialismo dialettico nella produzione artistica²⁴. L'acquisizione quindi del monopolio della produzione dei manifesti da parte di IZOGIZ e il dichiarato impegno della RAPCh nell'esecuzione della relativa Disposizione fecero sì che sulle colonne di «Za proletarskoe iskusstvo» il dibattito sul manifesto assumesse il ruolo di protagonista. Va segnalato inoltre che IZOGIZ pubblicò, nel 1932, il volume *Za bol'shevistskij plakat* (Per il manifesto bolscevico)²⁵, che raccoglieva interventi di artisti e critici d'arte, pronunciati nel corso di un importante dibattito, tenutosi nel 1931²⁶ presso la sezione delle arti spaziali dell'Istituto di Letteratura, Arte e Lingua della *Kommunističeskaja Akademija*²⁷. Gli interventi contenuti in questo volume, insieme agli articoli di «Za proletarskoe iskusstvo», rappresentano le fonti più preziose per ricostruire la discussione sul manifesto nella sua completezza.

II. Come deve essere prodotto un manifesto sovietico?

Uno degli argomenti più interessanti discusso in «Za proletarskoe iskusstvo» fu quello dell'identificazione della procedura ideologicamente corretta per la produzione di un manifesto. Su questo punto, si fronteggiarono i due principali atelier di manifesti, il Primo Laboratorio Poligrafico di IZOGIZ, istituito nel maggio del 1930²⁸ e avente sede a Mosca, e i Laboratori Artistici di LENIZOGIZ, fondati nel luglio dello stesso anno²⁹ e situati a Leningrado. Essi, in competizione tra loro, seguivano ciascuno un diverso metodo di lavoro collettivo, rivendicandone, ognuno dal canto proprio, la piena conformità alla dottrina marxista.

²⁴ RAPCh – ORGANIZOVAN, op. cit., p. 1.

²⁵ *Za bol'shevistskij plakat*, op. cit.

²⁶ Nel volume *Za bol'shevistskij plakat* non è precisato quando furono pronunciati gli interventi. Un'indicazione a riguardo ci viene fornita da un articolo di «Za proletarskoe iskusstvo», nel quale è scritto che Gustav Klucis partecipò al dibattito nell'ottobre del 1931. V. Kostin, *Fotomontaž i mehanističeskie ošibki 'Oktjabrja'*, «Za proletarskoe iskusstvo», 1932, n. 7-8, p. 20.

²⁷ L'Accademia Comunista (1918-36) era un centro di studi superiori che formava studiosi e intellettuali marxisti. A Mosca la sede dell'Accademia si trovava al civico 14 di Ulica Volkonka, dove attualmente sono custodite le collezioni di arte europea e americana del XIX e XX secolo del Museo Puškin. O. Grišaev, *Kommunističeskaja Akademija*, Bol'shaja rossijskaja enciklopedija, vol. XIV, Moskva 2009, p. 660.

²⁸ M. Voron, *Obsudim rabotu našego kollektiva*, «Za proletarskoe iskusstvo», 1931, n. 1, p. 12.

²⁹ G. Brylov, *K kollektivnomu tvorčestvu*, «Za proletarskoe iskusstvo», 1931, n. 1, p. 15.

Il Primo Laboratorio Poligrafico di IZOGIZ, al fine di poter realizzare, in breve tempo, materiale propagandistico riguardante argomenti di scottante attualità, aveva istituito la *Politčas*, ossia l'ora politica, nella quale tutto il collettivo faceva la rassegna stampa, individuando gli avvenimenti politici ed economici di maggior rilievo che gli artisti traducevano immediatamente in schizzi, pronti per essere rielaborati nella forma del manifesto³⁰. Nel laboratorio si seguiva un processo produttivo abbastanza lineare. La redazione assegnava all'artista il tema e il testo del manifesto. Questi lavorava a una serie di schizzi che erano, poi, esaminati da tutto il collettivo del laboratorio: nell'occasione, si analizzavano e discutevano il contenuto politico e l'aspetto stilistico degli schizzi. Il collettivo, quindi, selezionava e approvava uno schizzo che, in seguito, veniva sviluppato autonomamente dall'artista fino alla realizzazione del prototipo finale. Questo era infine inviato all'officina litografica per la realizzazione della matrice e per la stampa³¹. Sui manifesti stampati, venivano riportati nome e cognome dell'artista e del redattore dello slogan, i quali assumevano, in solido, la responsabilità del lavoro finito.

Per quanto riguarda i Laboratori Artistici di LENIZOGIZ, segnaliamo che anche presso di loro si svolgeva l'ora politica, denominata *Izo-politčas*, che consisteva in una relazione tenuta dai redattori agli artisti su un tema specifico, indicato dalla casa editrice. Al termine di essa, gli artisti presentavano delle proposte per la traduzione in forma artistica dell'argomento discusso. I laboratori di LENIZOGIZ avevano un sistema di produzione molto macchinoso, che ricalcava quello della fabbrica. La produzione artistica era scandita in tre fasi: ideazione, lavoro artistico preliminare ed esecuzione finale del lavoro, alle quali corrispondevano gli atelier di progettazione, composizione e realizzazione, supervisionati da maestri specializzati. Tutto cominciava con la discussione collettiva di bozzetti realizzati dagli artisti. I migliori schizzi erano inviati all'atelier di progettazione dove veniva sviluppato il progetto, che era successivamente discusso in una riunione di produzione. Il progetto approvato passava allora all'atelier di composizione, dove si ideava lo schema compositivo generale. Approvato quest'ultimo nel corso di un'apposita riunione, lo si traduceva in un disegno a colori, che a sua volta era oggetto di un'altra riunione e di una verifica da parte dell'editore. A questo punto, il materiale passava all'atelier di realizzazione, dove s'ingrandiva il disegno e si sceglievano la qualità della carta e la gradazione dei colori da impiegare per la stampa. In questa fase finale, il lavoro era esaminato da tutto il collettivo e poi la sua

³⁰ Ivi, p. 13.

³¹ M. Voron, *Obsudim rabotu našego kollektiva*, op. cit., pp. 13-14.

realizzazione definitiva era affidata a una squadra di due artisti. Una volta portata a termine l'opera, veniva convocata una speciale riunione di produzione, nel corso della quale il manifesto era sottoposto a critica, a tutto tondo. Essendo il manifesto frutto del lavoro congiunto di tutto il collettivo, e non di alcuni artisti in particolare, veniva posto come firma il marchio dei Laboratori Artistici di LENIZOGIZ. Va poi segnalato che per quanto riguarda la formulazione degli slogan, gli stessi Laboratori collaboravano con i poeti della LAPP (Associazione Leningradese degli Scrittori Proletari)³².

Come si può notare, i processi di produzione dei due laboratori erano molto diversi. Mentre il Primo Laboratorio Poligrafico di IZOGIZ applicava in realtà un processo più tradizionale, nel quale, a parte una sola verifica del collettivo, l'artista e il redattore erano i responsabili dell'opera, i Laboratori Artistici di LENIZOGIZ seguivano un vero proprio processo industriale, articolato in ben sei riunioni di verifica, al termine del quale il manifesto non poteva più considerarsi un'opera d'arte, ma, in quanto privato dell'autorialità, era piuttosto divenuto un prodotto politico di consumo. Marija Voron (1904-1935), artista di manifesti affiliata al Primo Laboratorio di IZOGIZ, scrisse che, mentre il metodo di produzione del suo atelier sviluppava la crescita di tutto il collettivo e di ogni suo membro separatamente, presso i Laboratori di LENIZOGIZ ciò non avveniva, poiché la divisione del lavoro era di stampo capitalistico e faceva sì che ogni membro del collettivo si specializzasse in una sola mansione³³. Va notato che da un punto di vista strettamente marxista, che considera il manifesto come semplice strumento di propaganda politica, non vi è dubbio che il processo più corretto fosse invece quello applicato dai Laboratori di LENIZOGIZ. Tuttavia, proprio a causa di questo processo, in cui tante persone mettevano mano all'opera in divenire, i manifesti prodotti erano generalmente di bassa qualità artistica, rispetto a quelli realizzati dal Primo Laboratorio di IZOGIZ. Ma ciò non doveva destare grande preoccupazione, poiché i Laboratori di LENIZOGIZ, effettuando continui controlli sulla produzione e firmando i manifesti a nome di tutto il collettivo, avevano instaurato, astutamente, una condizione di tutela rispetto a eventuali critiche e sanzioni, perché sarebbe stato impossibile individuare singoli 'colpevoli' di un manifesto sbagliato.

Questa discussione relativa alla determinazione del corretto processo di produzione di un manifesto si consumò nel primo numero della rivista – prima dell'emanazione della Disposizione –, ma non ebbe ulteriori sviluppi,

³² Leningradskaja asociacija proletarskich pisatelej. G. Brylov, *K kollektivnomu tvorčestvu*, op. cit., pp. 15-16.

³³ M. Voron, *Obsudim rabotu našego kollektiva*, op. cit., pp. 12-13.

e ciascuno laboratorio continuò a seguire il proprio *modus operandi*. Il fatto veramente interessante, segnale della profonda politicizzazione del sistema delle arti in questi primi anni Trenta, era costituito dalla diffusa convinzione che l'opera, oltre a dover essere conforme per contenuto e stile all'ideologia, dovesse anche essere realizzata secondo un processo artistico socialista.

III. Come (non) deve essere un manifesto sovietico

Il dibattito sul manifesto si avviò verso un'insolita direzione, dovuta, da una parte, all'equivoco rapporto tra IZOGIZ e «*Za proletarskoe iskusstvo*», che, stante la conclamata necessità di migliorare la produzione, rendeva sconveniente per la rivista recensire positivamente manifesti pubblicati dal proprio editore, dall'altra, dalla vaghezza della Disposizione che stabiliva sanzioni in caso di manifesti antisovietici, senza però specificare quali fossero gli elementi che veicolassero l'antisovietismo, e tanto meno quali fossero gli attributi di un buon manifesto sovietico. In assenza di precise indicazioni, la discussione prese quindi forma in una serie di critiche spietate nei confronti di manifesti da considerarsi sbagliati e ideologicamente dannosi, mentre non vennero quasi mai indicati manifesti corretti da prendere a modello³⁴. In due numeri furono addirittura realizzate delle pagine 'gogna' intitolate *Plakatnyj brak* (Il manifesto difettoso) e *Vitrina braka* (La vetrina dell'errore), nelle quali vennero pubblicati, a titolo esemplificativo, alcuni manifesti da non imitare³⁵. Questa 'caccia alle streghe' fu probabilmente assecondata da IZOGIZ, che ritenne più saggio, in un momento di profondi cambiamenti nel settore delle arti, far giudicare severamente alcuni manifesti da esso stesso stampati per dimostrare la sua disponibilità ad accogliere critiche e il suo autentico impegno nell'incremento della qualità della produzione.

Come è evidente, tale situazione faceva sì che per i recensori fosse più semplice e sicuro additare dei manifesti come antisovietici, piuttosto che assumere il rischio di elevare un manifesto a modello da imitare. I partecipanti al dibattito non cercarono quindi di sviluppare la discussione in senso affermativo, ma tentarono piuttosto, per negazione, di far nascere negli artisti il senso di cosa fosse corretto. Gli artisti quindi, in assenza di indicazioni affermative,

³⁴ Nei rari casi in cui dei manifesti venivano indicati come ben riusciti, non sempre vi era una chiara spiegazione del perché lo fossero.

³⁵ Cfr. *Plakatnyj brak*, «*Za proletarskoe iskusstvo*», 1931, n. 3-4, pp. 10-11 con P. Rjabinkin, *Za sozdanie podlinno proletarskogo plakata*, «*Za proletarskoe iskusstvo*», 1932, n. 6, p. 3.

per adeguare la loro produzione dovevano estrapolare, leggendo fra le righe dei giudizi negativi, gli elementi e le caratteristiche che qualificassero un manifesto corretto. Nei successivi paragrafi analizzeremo alcune critiche riguardanti diversi aspetti del manifesto, per cercare di capire quali indicazioni potessero dedurre gli artisti dell'epoca.

III. A) *Stile e composizione*

Dal punto di vista stilistico, il più grande errore in cui potesse incorrere un artista era il 'formalismo'. Con questo termine, molto ricorrente nelle pubblicazioni di questi anni, si indicava spregiativamente qualsiasi rappresentazione nella quale gli elementi formali, ossia le linee e i colori, prendessero il sopravvento sul soggetto dell'opera, offuscandone il contenuto politico³⁶. Esempi di formalismo ci vengono forniti nella già citata pagina *Plakatnyj brak*, dove troviamo l'opera *Ai tentativi di far fallire il piano quinquennale risponderemo con la grande armata dei lavoratori d'assalto*³⁷ (1931) [Fig. 1] di Nikolaj Avvakumov (1908-1945), che presenta, su uno sfondo rosa, un gruppo di lavoratori in marcia. Nella didascalia che accompagna il manifesto viene sottolineata l'eccessiva stilizzazione, che trasforma i lavoratori in «ombre», e la conseguente rappresentazione del lavoro d'assalto come un «miraggio»³⁸. Sempre a causa della schematizzazione, fu attaccato il manifesto *Fonderemo i drappelli dei lavoratori d'assalto in brigate trasversali d'assalto*³⁹ (1931) [Fig. 2], realizzato dai Laboratori Artistici di LENIZOGIZ, poiché al posto di lavoratori «concreti e vivi» l'artista aveva raffigurato delle «bambole meccanizzate»⁴⁰. Si capisce quindi che la rappresentazione dei soggetti secondo uno stile realistico fosse considerata imprescindibile per la buona riuscita del manifesto, poiché essa conferiva concretezza al messaggio politico enunciato. Riguardo al corretto tipo di realismo da impiegare, vennero fornite alcune indicazioni. Gli artisti furono esortati a non applicare uno stile passivamente naturalistico, ossia illustrativo, che si notava essere molto in voga, poiché con questo non era possibile tradurre le idee politiche in forme artistiche⁴¹. L'impiego dello stile

³⁶ M. Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, op. cit., p. 189.

³⁷ *Na popytki sorvat' pjatiletku velikoj armiej udarnikov otvetim.*

³⁸ Cfr. *Plakatnyj brak*, op. cit., p. 10 con P. Aristova, *Industrial'nyj plakat*, in *Za bol'shevistskij plakat*, op. cit., p. 25.

³⁹ *Sol'em udarnye otrjady v skvoznye ydarnye brigady.*

⁴⁰ *Plakatnyj brak*, op. cit., p. 11.

⁴¹ Cfr. *Zadanie frontu iskusstv*, «Za proletarskoe iskusstvo», 1931, n. 6, p. 2 con P. Rjabinkin, *Za*

passivamente naturalistico dimostrava semplicemente l'incapacità di rappresentare in maniera dialettica i complessi processi della realtà sovietica, evidenziando l'irresponsabilità dell'artista di fronte al compito che gli era stato affidato dal Partito⁴². Si chiedeva quindi agli artisti di impiegare un «saldo realismo» che non fosse però rigido, attraverso il quale fosse possibile rappresentare i fatti nel loro sviluppo⁴³.

Per quanto riguarda gli aspetti compositivi, sono significative le critiche mosse al manifesto di Aleksej Kokorekin (1906-1959) *Il Komsomol, in lotta per la ricostruzione bolscevica dei trasporti, per il compito d'assalto della costruzione socialista e della difesa dell'URSS*⁴⁴ (1931) [Fig. 3]. Si diceva che la scena, ambientata in una grande officina di locomotive, fosse costruita con troppi piani di profondità, per di più scollegati tra di loro; e che lo slogan, compresso nell'angolo sinistro, risultasse poco leggibile, sia per la posizione di marginalità rispetto alla composizione, sia per il colore rosso delle lettere che si perdevano sullo sfondo marrone scuro. Inoltre, i treni neri dell'ultimo piano apparivano sfocati a causa del debole contrasto con il marrone-rosa del paesaggio di fondo. Secondo la critica, per via di tutti questi elementi, il manifesto era di difficile lettura e, di conseguenza, anche il messaggio di cui era portavoce⁴⁵. Si capisce quindi che, per realizzare una buona composizione, occorresse ambientare i soggetti in uno spazio poco profondo, accostare colori che creassero un forte contrasto, atto a evidenziare gli elementi rappresentati e far sì che il testo dello slogan fosse ben leggibile e integrato armonicamente nella struttura compositiva.

III. B) La traduzione dello slogan in immagine

Nel corso del dibattito la critica si impegnò nel sottolineare quali fossero gli errori che portavano alla realizzazione di manifesti il cui messaggio politico risultasse travisato.

Un esempio è il manifesto *Espugneremo qualsiasi fortezza. Per l'apprendimento della tecnica. In battaglia*⁴⁶ (1930-1931 ca.) [Fig. 4], opera dei Laboratori Artistici

sozdanie podlinno proletarskogo plakata, op. cit., p. 2.

⁴² P. Rjabinkin, *Za sozdanie podlinno proletarskogo plakata*, op. cit., p. 4.

⁴³ *Zadanie frontu iskusstv*, op. cit., p. 2.

⁴⁴ *Komsomol, v bor'bu za bol'shevistskiju rekonstrukciju transporta – udarnuju zadaču soc. stroitel'stva i oborony SSSR*.

⁴⁵ I. V., *Socialističeskaja rekonstrukcija transporta v plakate*, «*Za proletarskoe iskusstvo*», 1932, n. 7-8, p. 16.

⁴⁶ *Krepost'ju my ovladeem ljuboj. Za ovladenie teknikoj. V boj*.

di LENIZOGIZ, nel quale dei lavoratori marciano compatti e decisi, due di loro impugnando strumenti di non chiara identificazione, un terzo recante un libro intitolato 'Elettrotecnica'. Come venne notato, l'immagine trasmette chiaramente l'intento belligerante dei lavoratori, ma non dà certezze su quale sia la ragione che li abbia spinti a ciò (combattono per l'elettrotecnica?). I realizzatori di tale manifesto incentrarono erroneamente la rappresentazione sul concetto di 'battaglia', quando invece avrebbero dovuto concentrarsi sull'idea cardine dello slogan, ossia 'l'apprendimento della tecnica'⁴⁷. La scorretta interpretazione dello slogan diede quindi vita a un'immagine ambigua che poteva confondere gli spettatori.

Per quanto riguarda gli slogan, la cui ideazione spettava ai redattori, Aristova, nel suo intervento presso la Kommunističeskaja Akademija, sottolineò che la loro formulazione doveva anche spiegare le ragioni delle asserzioni, altrimenti gli slogan sarebbero risultati privi di contenuto partitico e avrebbero costituito la base per la costruzione d'immagini formalistiche. Come cattivo esempio, Aristova indicò l'opera di Naum Sokolik (1897-1944) *Avanti con il risparmio del 20% del carburante*⁴⁸ (1931) [Fig. 5], dove il numero venti e il simbolo percentuale sono formati da pezzettini di carbone. In questo manifesto non solo il testo non fornisce spiegazioni sul perché sia necessario risparmiare carburante, ma lo slogan stesso è elevato a rappresentazione di sé stesso a discapito della classica illustrazione, con la conseguenza che il messaggio politico, non essendo né spiegato né illustrato, risulta completamente smiuito. Quest'opera fu oggetto di critiche anche sulle pagine di «Za proletarskoe iskusstvo», dove fu sottolineato il fatto che fosse strutturata alla stregua di una pubblicità commerciale borghese⁴⁹; ed effettivamente la somiglianza grafica con *réclames* che promuovono sconti è molto elevata. Quest'ultima critica ci introduce a un argomento cardine del dibattito, ossia la negativa influenza della grafica pubblicitaria borghese occidentale sulla produzione di manifesti sovietici. Il critico letterario Vjačeslav Polonskij (1886-1932), autore del testo *Russkij revoljucionnyj plakat* (Il manifesto rivoluzionario russo)⁵⁰, era ritenuto il principale responsabile della diffusione del metodo di rappresentazione

⁴⁷ D. Ljachovec, *Za ovladenie tehnikoj*, «Za proletarskoe iskusstvo», 1931, n. 11-12, p. 26.

⁴⁸ *Daeš' 20% ekonomii topliva*. P. Aristova, *Industrial'nyj plakat*, op. cit., p. 24.

⁴⁹ P. Rjabinkin, *Za sozdanie podlinno proletarskogo plakata*, op. cit., p. 4.

⁵⁰ Polonskij nel periodo prerivoluzionario aveva militato con i mensevichi, ma subito dopo la Rivoluzione si era schierato con i bolscevichi. Durante la guerra civile aveva diretto la sezione editoriale dell'Armata Rossa, occupandosi della produzione di manifesti. Successivamente, aveva lavorato come redattore del giornale artistico-letterario «Novyj mir». Cfr. V. Polonskij, *Russkij revoljucionnyj plakat*, GIZ, Moskva 1925, pp. 3-4 con P. K., *Polonskij Vjač.*, Literaturnaja enciklopedija, vol. IX, OGIZ RSFSR, Moskva 1935, pp. 63-65.

pubblicitario tra gli artisti sovietici. In particolare, gli venne contestata l'idea secondo la quale, per attirare l'attenzione dei frettolosi passanti nel mezzo del trambusto della città moderna, il manifesto dovesse avere una composizione assolutamente originale e colori particolarmente brillanti. Secondo un suo detrattore, quest'idea sarebbe derivata dalla teoria della concorrenza pubblicitaria, in base alla quale un manifesto che promuove un prodotto, per distinguersi, non deve somigliare a quelli già visti dai passanti, ma deve invece presentare un'immagine assolutamente nuova. Il grave errore commesso da Polonskij sarebbe stato quindi quello di aver pensato il manifesto politico in un contesto di competizione, quando non era possibile immaginare alcun tipo di concorrenza tra i concetti politici espressi dai manifesti stessi, poiché non si trattava di merci da vendere, ma di idee tutte egualmente importanti per la società⁵¹. Avendo quindi sottolineato l'importanza della novità dell'immagine, Polonskij incentivava la ricerca estetica, indirizzando di conseguenza gli artisti alla realizzazione di manifesti formalistici. Anche il critico Jakov Tugendchol'd (1882-1928)⁵² fu attaccato perché, sulla scia di Polonskij, sosteneva che il manifesto dovesse sorprendere gli spettatori e, attraverso la sua intrinseca qualità estetica, servire a migliorare il gusto delle masse in materia artistica. Questa teoria di Tugendchol'd, nella quale l'accento era posto più sulla forma che sul contenuto del manifesto, fu considerata anch'essa figlia della teoria pubblicitaria e, di conseguenza, ritenuta propagatrice di formalismo⁵³. In generale, l'applicazione della teoria pubblicitaria borghese e delle sue derivazioni era ritenuta dalla critica come l'espressione della banalizzazione dell'ideologia marxista-leninista e del rifiuto di seguire la linea del Partito⁵⁴.

Un'altra causa che poteva portare gli artisti alla distorsione del messaggio politico era l'analfabetismo tecnico, ossia la mancanza di conoscenze nel campo dei macchinari e dei processi produttivi. Si veda in proposito il manifesto *Organizziamo la semina d'assalto*⁵⁵ (1930) [Fig. 6] di Leonid Čupjatov (1890-1941), definito un «capolavoro fatto con i piedi»⁵⁶, nel quale è illustrata l'applicazione delle conoscenze acquisite da un soldato dell'Armata Rossa in seguito a un corso di formazione per diventare organizzatore di kolchoz (in

⁵¹ P. Rjabinkin, *Protiv čyždyh teorij o plakate*, «Za proletarskoe iskusstvo», 1932, n. 5, p. 2.

⁵² Tugendchol'd aveva diretto, dal 1922 al 1926, le sezioni artistiche del giornale «Izvestija» e della rivista «Krasnaja niva». Tugendchol'd, *Bol'saja rossijskaja enciklopedija*, vol. XXXII, Moskva 2016, p. 475.

⁵³ P. Rjabinkin, *Protiv čyždyh teorij o plakate*, op. cit., pp. 2-3.

⁵⁴ V. Kapcov, *Za bol'sevistskiju partijnost' v plakate*, «Za proletarskoe iskusstvo», 1932, n. 6, p. 7.

⁵⁵ *Organizuem udarnyj sev*.

⁵⁶ P. Babaeva, *Plakat – pod obščectvennyj kontrol'*, «Za proletarskoe iskusstvo», 1931, n. 3-4, p. 8.

basso a destra è riportato l'attestato del corso). Quest'opera fu più di ogni altra oggetto di invettive. Si disse che il soldato era rappresentato come un «imbecille»⁵⁷ e che il cappotto, per via del colletto floscio, delle maniche strette e della vita bassa, sembrava un «vestito da donna»⁵⁸. Ma ciò per cui questo manifesto divenne famoso è la scena illogica e assurda del soldato che dirige la semina su un campo d'erba, ossia su un terreno del tutto inadatto a essere seminato⁵⁹. Ne consegue che il manifesto risultava dannoso perché mostrava un modo completamente sbagliato di fare la semina, promuovendo per giunta un corso per imparare a organizzarla secondo tale procedimento. A nostro avviso, questo errore grossolano è probabilmente conseguenza non solo dell'ignoranza dell'artista in materia di produzione agricola, ma anche del suo tentativo di conferire un significato simbolico all'immagine. Infatti, la parte di campo verde e incolta potrebbe evocare lo scarso rendimento dei campi, causato dalla precedente immaturità politica sul problema della produzione agricola, mentre la parte coltivata in rosso potrebbe indicare la maturata soluzione di questo problema, consistente nell'introduzione della semina d'assalto.

Per estirpare il diffuso analfabetismo tecnico, la critica esortava gli artisti a leggere letteratura specialistica, a frequentare lezioni, a recarsi nelle fabbriche e a intrattenere conversazioni con ingegneri, tecnici e operai⁶⁰; inoltre, chiedeva loro di non occuparsi di tanti temi diversi, ma di specializzarsi in un determinato argomento e di realizzare solo manifesti che lo riguardassero⁶¹. Un bravo artista non solo doveva conoscere a fondo l'argomento prima di rappresentarlo, ma era anche chiamato a studiare il pubblico e l'ambiente socio-culturale al quale era destinato il manifesto, tenendo sempre a mente che la relativa interpretazione poteva variare moltissimo in base all'esperienza visivo-culturale degli spettatori⁶². Un esempio degli effetti deleteri che poteva produrre la mancata considerazione di questi parametri venne illustrato da Bekker, che, nel suo discorso tenuto alla *Kommunističeskaja Akademija*, raccontò un aneddoto riguardante un manifesto realizzato da tale Lavrenov:

E così, quando questo manifesto fu mostrato ai contadini del Kazakistan, i contadini, indicando il viso del bolscevico raffigurato nel manifesto,

⁵⁷ N. Bekker, *Sel'skochozjajstvennyj plakat*, in *Za bol'shevistskij plakat*, op. cit., p. 32.

⁵⁸ P. Aristova, *Za bol'shevistskij voennyj plakat*, in *Za bol'shevistskij plakat*, op. cit., p. 49.

⁵⁹ Cfr. P. Babaeva, *Plakat – pod obščectvennyj kontrol'*, op. cit., p. 8 con N. Bekker, *Sel'skochozjajstvennyj plakat*, op. cit., p. 32.

⁶⁰ D. Ljachovec, *Za ovladenie tehnikoj*, op. cit., p. 27.

⁶¹ Cfr. N. Jakovlev, *Puti našego plakata*, «*Za proletarskoe iskusstvo*», 1932, n. 9-10, p. 20 con N. Bekker, *Sel'skochozjajstvennyj plakat*, op. cit., p. 33.

⁶² I. Maca, *Vstupitel'noe slovo*, op. cit., pp. 16-18.

dichiararono: «Questa è una persona cattiva!». Venne chiesto: perché è una persona cattiva? I contadini risposero: «È cattiva perché fuma l'hashish». Venne fuori il fatto che, nel manifesto di Lavrenov, il viso di colui che esorta alla semina era ombreggiato con dei puntini, che questi puntini nel manifesto somigliavano a lentiggini, le quali, risulta, appaiono per via del fumo dell'hashish, che dà tale aspetto al viso. Questo saltò agli occhi dei contadini. Così, un semplice dettaglio cambiava completamente, agli occhi dei contadini del Kazakistan, il contenuto del manifesto, a nostro avviso, discreto. L'agitatore bolscevico era diventato una persona cattiva⁶³.

Un altro problema individuato dalla critica, in relazione alla raffigurazione di scene di produzione, fu quello della «feticizzazione»⁶⁴ o «poetizzazione»⁶⁵ della tecnica, ossia l'elevazione di macchine o macchinari a protagonisti della rappresentazione. Si veda, ad esempio, il manifesto di Iosif Gromickij (1904-1991) *Per la ricostruzione dei trasporti! Daremo potenti locomotive ai trasporti sovietici*⁶⁶ (1931) [Fig. 7], nel quale un gruppo di operai sta effettuando l'aggancio della locomotiva alle ruote. Per via della composizione che conferisce al veicolo ferroviario il ruolo di protagonista, la critica definì ironicamente la scena come una liturgia celebrata dagli operai in onore della potenza della locomotiva. L'artista, per sottolineare l'importanza della ricostruzione dei trasporti, aveva 'poetizzato' la locomotiva, effettuando un ribaltamento del rapporto uomo-macchina, che eclissava il ruolo fondamentale che i lavoratori svolgevano nel settore⁶⁷. Di conseguenza, l'impatto politico dello slogan, il cui obiettivo era l'esortazione dei lavoratori alla ricostruzione dei trasporti, ne usciva indebolito.

Per ultimo, riportiamo la discussione riguardante l'utilizzo della satira e della caricatura nel manifesto. Nonostante tra i critici ci fosse chi considerava la derisione un utile strumento per denigrare tutto ciò che era ostile e estraneo al mondo sovietico⁶⁸, la maggior parte di essi la riteneva dannosa per la traduzione dello slogan in immagine⁶⁹. Si veda, per esempio, il manifesto *I doppiogiochisti – Di chi sono spie? Del sabotatore e del kulako*⁷⁰ (1931) [Fig. 8] di Viktor Kalmykov (1908-1981), nel quale un uomo, ritratto a mezzo busto, mostra con la destra un libriccino recante scritto «Per l'esecuzione delle risoluzioni del

⁶³ N. Bekker, *Sel'skochozjajstvennyj plakat*, op. cit., pp. 29-30.

⁶⁴ P. Aristova, *Za bol'shevistskij voennyj plakat*, op. cit., p. 50.

⁶⁵ V. Kapcov, *Za bol'shevistskuju partijnost' v plakate*, op. cit., p. 5.

⁶⁶ *Za rekonstrukciju transporta! Dadim sovetskomu transportu moščnye parovozy.*

⁶⁷ V. Kapcov, *Za bol'shevistskuju partijnost' v plakate*, op. cit., p. 7.

⁶⁸ I. Maca, *Vstupitel'noe slovo*, op. cit., p. 17.

⁶⁹ Cfr. V. Vert, *Plakat na-straže SSSR, «Za proletarskoe iskusstvo»*, 1931, n. 2, p. 12 con P. Baeva, *Plakat – pod obščestvennyj kontrol'*, op. cit., p. 8.

⁷⁰ *Dvurušniki – Agentura č'ja? Vreditelja i kulačija.*

XVI Congresso del Partito», mentre, alla sua sinistra, due loschi e brutti individui gli sussurrano all'orecchio, suggerendogli, probabilmente, di sabotare la messa in atto delle risoluzioni. Secondo la critica, questa rappresentazione caricaturale era estremamente nociva perché, invece di provocare indignazione e spronare alla lotta contro i sabotatori, trasformava il problema in barzelletta, svalutando quindi il messaggio politico dello slogan⁷¹. Si capisce quindi che i temi politici andavano raffigurati nei manifesti con la massima serietà, poiché la caricatura e la satira facevano sì che lo spettatore si concentrasse di più sul senso umoristico della rappresentazione piuttosto che nell'assimilazione del messaggio politico.

IV. Un dibattito inconcluso. Lo scioglimento della RAPCh e la chiusura di «Za proletarskoe iskusstvo»

Come detto, le recensioni di manifesti e il dibattito promossi dalla RAPCh sulle pagine di «Za proletarskoe iskusstvo» avevano lo scopo di aiutare IZOGIZ e gli artisti a eseguire la Disposizione del Comitato Centrale. La RAPCh aveva riposto grandi aspettative nella sua attiva partecipazione all'esecuzione della Disposizione ed era certa che il suo fondamentale contributo, unito al proprio indirizzo artistico-politico, le avrebbe fatto acquisire l'egemonia nel settore delle arti⁷². La RAPCh credeva di avere tutti i requisiti per fondare «la grande arte del bolscevismo»⁷³. La fiducia in tali convinzioni la spinse ad aumentare le pubblicazioni di «Za proletarskoe iskusstvo», la quale, a partire dall'inizio del 1932, divenne una rivista bimensile⁷⁴. IZOGIZ, dal canto suo, aveva messo in atto alcune importanti misure: l'istituzione al suo interno di un apposito ufficio che controllava l'attuazione della Disposizione⁷⁵; il licenziamento di redattori, consulenti e artisti, responsabili di aver fatto pubblicare manifesti antisovietici; l'assunzione di redattori politicamente qualificati; l'istituzione di un consiglio di operai che visionava in anteprima la produzione di manifesti e dava indicazioni agli artisti; la consultazione di ministeri, dipartimenti e organizzazioni sociali nei casi in cui si dovevano realizzare manifesti su temi molto specifici; l'organizzazione della ORRP (Società dei Lavoratori del

⁷¹ Cfr. P. Babaeva, *Plakat – pod obščestvennyj kontrol'*, op. cit., p. 8 con *Plakatnyj brak*, op. cit., p. 10.

⁷² *Za bol'soe iskusstvo bol'sevizma*, «Za proletarskoe iskusstvo», 1931, n. 10, pp. 1-3.

⁷³ Ivi, p. 2.

⁷⁴ «Za proletarskoe iskusstvo», 1932, n. 1, quarta di copertina.

⁷⁵ *V IZOGize*, «Za proletarskoe iskusstvo», 1931, n. 6, p. 32.

Manifesto Rivoluzionario)⁷⁶. Per cercare di capire come migliorare la produzione, IZOGIZ aveva perfino lanciato un sondaggio rivolto ai ventimila mila abbonati dei suoi manifesti, nel quale chiedeva giudizi sulle opere⁷⁷.

Nonostante l'impegno congiunto della RAPCh e di IZOGIZ, alcuni segnali ci fanno capire che l'esecuzione della Disposizione non procedeva come sperato. Nel resoconto sull'epurazione dell'apparato di IZOGIZ, si sottolineava la bassa qualità artistica dei manifesti, i quali risultavano «inespressivi, stereotipati, statici, sovraccarichi di dettagli», nonché la frequente discrepanza tra testo e immagine⁷⁸. Nel corso della pulizia, su un totale di 146 manifesti, ne erano stati scartati 12 già stampati e 15 in corso di realizzazione⁷⁹. In un articolo scritto da un anonimo storico dell'arte, si constatava che, nonostante la discussione sul manifesto fosse al culmine, si fossero tenute più di una decina di riunioni sull'argomento e fossero state organizzate commissioni per uno studio approfondito della metodologia, l'atteggiamento degli artisti lasciava molto a desiderare⁸⁰. Questi ultimi erano soliti non partecipare a riunioni e discussioni, e il nostro anonimo racconta:

Ognuno dei relatori, di regola, inizia così il suo discorso: «È un vero peccato che non vedo i nostri artisti tra i presenti». Ma «i nostri artisti», anche in grande quantità, voi, tuttavia, li incontrerete sempre nelle sezioni di manifesti e grafica degli editori. L'atteggiamento affaristico nei confronti delle proprie opere, in questo caso, è molto comune fra di loro⁸¹.

Un altro punto dolente era la scarsa preparazione politica dei redattori. Il motivo di tale carenza fu individuato a monte, nell'attività della sezione di storia dell'arte dell'Istituto di storia e filosofia della MGU (Università Statale di Mosca). Questa sezione, il cui compito era, teoricamente, quello di preparare i futuri dirigenti artistici, seguiva, invece, un programma didattico pensato per formare lavoratori di musei, per giunta di tipo prerivoluzionario. Oltre allo scarso contributo nella formazione di dirigenti artistici marxisti, la sezione, in un momento in cui servivano redattori politicamente preparati per dare esecuzione alla Disposizione, aveva ridotto da 100 a 80 ore

⁷⁶ Obščestvo rabotnikov revoljucionnogo plakata.

⁷⁷ I. K., *IZOGIZ v realizacii postanovlenija CK VKP (b) o kartino-plakatnoj agitacii*, «Za proletarskoe iskusstvo», 1932, n. 7-8, p. 32.

⁷⁸ Brigada: Švarc-Šul'man, *Čto vskryla čistka apparata IZOGIZA*, «Za proletarskoe iskusstvo», 1931, n. 8, p. 21.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Iskusstvoved, Bor'ba za sovetskij plakat*, «Za proletarskoe iskusstvo», 1931, n. 7, p. 30.

⁸¹ *Ibid.*

il corso di metodologia dell'arte, nel quale si insegnava il metodo marxista-leninista, e aveva perfino abolito quello dedicato alla produzione dei manifesti⁸². L'insufficiente impatto delle misure messe in atto per eseguire la Disposizione, l'incapacità di formulare, attraverso il dibattito e le recensioni, linee guida chiare per gli artisti, portarono i dirigenti della RAPCh a fare, nel numero 6 del 1932 di «Za proletarskoe iskusstvo» – uscito a marzo –, un *mea culpa*. Nell'articolo di fondo, da una parte, si sottolinearono gli aspetti positivi dell'operato dell'associazione, dall'altra la si dichiarò corresponsabile insieme a IZOGIZ dello scarso miglioramento nella produzione dei manifesti, ammettendo che non era stato fatto tutto il possibile⁸³. In un altro articolo dello stesso numero fu sottolineato che la critica nel recensire manifesti non poteva semplicemente segnalare gli errori, ma doveva spiegare agli artisti le cause che li avevano generati e anche il modo di superarli; inoltre, doveva anche impegnarsi a indicare gli aspetti positivi presenti nelle opere e, in generale, tutti gli elementi che portavano alla realizzazione di un buon manifesto proletario⁸⁴.

Il vento stava cambiando e la RAPCh capì che se, in un primo momento, la *pars destruens* di aspra critica ai manifesti era servita a testimoniare lo zelo del suo lavoro nell'attuazione della Disposizione, alla lunga, l'assenza di una *pars construens* l'aveva danneggiata poiché faceva sembrare che non vi fossero effettivi miglioramenti nella produzione e che, di conseguenza, il suo operato fosse poco utile e incisivo. Ormai era troppo tardi per rimediare e il sogno di conquista dell'egemonia della RAPCh venne infranto dalla Disposizione, emanata il 23 aprile 1932, *Sulla ristrutturazione delle organizzazioni artistiche e letterarie*⁸⁵. Con questa Disposizione il Comitato Centrale constatava che il Partito, se in passato, per via della significativa presenza di influenze artistiche estranee e della debolezza della dirigenza proletaria, aveva sostenuto la creazione e il rafforzamento di associazioni letterarie e artistiche proletarie, in questo momento storico, in cui la dirigenza era oramai accresciuta e consolidata, temeva tuttavia che queste organizzazioni si trasformassero in circoli autoreferenziali negligenti dei propri compiti politici. Perciò, sanciva lo scioglimento delle associazioni di scrittori proletari e la creazione di un'unica unione che radunasse tutti gli scrittori che sostenevano il potere sovietico, estendendo per analogia la misura a tutti gli altri settori artistici e

⁸² P. Furgin, P. Sitnik, *Vnimanie podgotovke kadrov*, «Za proletarskoe iskusstvo», 1932, n. 3, p. 17.

⁸³ *Proverim vypolnenie direktiv CK VKP (b)*, «Za proletarskoe iskusstvo», 1932, n. 6, pp. 0-1.

⁸⁴ P. Rjabinkin, *Za sozdanie podlinno proletarskogo plakata*, op. cit., p. 2.

⁸⁵ *O perestrojke literaturno-chudožestvennyh organizacij*, «Za proletarskoe iskusstvo», 1932, n. 7-8, p. 0. Questo documento è stato pubblicato, tradotto in lingua inglese, e commentato da J. E. Bowl, *Russian Art of the Avant-Garde*, op. cit., pp. 288-290.

quindi anche a quello delle arti figurative⁸⁶. Nel numero 9-10 del 1932 di «Za proletarskoe iskusstvo», venne annunciato che, al fine di attuare la nuova Disposizione, era nata, il 25 giugno, la MOSSCh (Unione degli Artisti Sovietici dell'Oblast' di Mosca)⁸⁷, nella quale erano confluite un gran numero di numero di associazioni, tra cui l'ACHR e la RAPCh⁸⁸. Contestualmente all'annuncio della nascita della MOSSCh, su questo numero fu pubblicata anche una Disposizione della segreteria della RAPCh che sanciva la liquidazione dell'associazione, nonché il conferimento del proprio patrimonio e di «Za proletarskoe iskusstvo» alla direzione della MOSSCh⁸⁹. Anche se nella quarta di copertina di questo numero compariva la consueta dicitura «Prosegue la sottoscrizione»⁹⁰, che sembrava segnare l'intento di mantenere in vita la rivista, esso fu l'ultima pubblicazione del breve percorso di «Za proletarskoe iskusstvo», dispiegatosi dal gennaio del 1931 al maggio del 1932⁹¹.

Lo scioglimento della RAPCh e la chiusura di «Za proletarskoe iskusstvo» determinarono, di conseguenza, la fine dell'acceso dibattito sul manifesto, che si spense senza però che i partecipanti fossero riusciti a delineare delle norme e delle linee guida definitive su come dovesse essere realizzato un corretto manifesto. Nonostante ciò, tenteremo di dare comunque una risposta, seppur incompleta e parziale, alla domanda «Di quale manifesto abbiamo bisogno?», lanciata da P. Babaeva nel titolo del primo articolo apparso in «Za proletarskoe iskusstvo» sull'argomento⁹². Dai giudizi e dalle recensioni sopra analizzati emerge che gli artisti, per quanto riguarda l'aspetto stilistico-compositivo, dovevano applicare uno stile realistico e sintetico; costruire una composizione con pochi elementi inseriti in uno spazio con una scarsa profondità; unire armonicamente nella composizione la scritta dello slogan e la scena rappresentata; scegliere una combinazione di colori e tonalità che creassero un contrasto tale da mettere in risalto gli elementi della raffigurazione; costruire una composizione generale che rendesse facile la decifrazione del manifesto. Nella

⁸⁶ O *perestrojke literaturno-chudožestvennyh organizacij*, op. cit., p. 0.

⁸⁷ *Moskovskij oblastnoj sojuz sovetskich chudožnikov. Organizovan Moskovskij sojuz sovetskich chudožnikov*, «Za proletarskoe iskusstvo», 1932, n. 9-10, p. 0.

⁸⁸ B. Ioganson, *Pervye tridcat' let moskovskogo sojuza chudožnikov (1932-1962). Mify, real'nost', paradoksy*, «Iskusstvoznanie», 2012, n. 3-4, Gosudarstvennyj institut iskusstvoznanija, Moskva 2012, p. 541.

⁸⁹ *Postanovlenie sekretariata RAPCh*, «Za proletarskoe iskusstvo», 1932, n. 9-10, p. 0.

⁹⁰ Ivi, quarta di copertina.

⁹¹ Bisogna tenere presente che l'ultimo numero della rivista, il 9-10 del 1932, fu pubblicato come uscita del mese di maggio, ma in esso è riportata la data di nascita della MOSSCh (25 giugno) e quindi se ne deduce che fu stampato o alla fine di giugno o a luglio.

⁹² P. Babaeva, *Kakoj nam nužen plakat?*, «Za proletarskoe iskusstvo», 1931, n. 1, p. 8.

traduzione dello slogan in immagine, era richiesto loro di interpretare il tema secondo una visione marxista-leninista; concentrarsi nella rappresentazione del concetto cardine dello slogan e non su quelli secondari; creare un'immagine dinamica e dialettica che riflettesse lo sviluppo della società sovietica; conferire sempre il maggior risalto ai lavoratori e alle persone rispetto a qualsiasi altro elemento della composizione; rappresentare correttamente macchine, macchinari e processi produttivi; attenersi a una rappresentazione seria del tema; ideare l'immagine del manifesto in funzione del pubblico di destinazione.

Tuttavia, verso la fine del dibattito, emerse un nuovo elemento di valutazione, per cui, nel realizzare un buon manifesto, gli artisti non solo avrebbero dovuto seguire queste indicazioni, ma anche e soprattutto porre alla base delle loro creazioni la *partijnost'*, ossia la rispondenza alla linea di partito:

Il manifesto, collegato alla nostra realtà di classe, è un aspetto concreto nella lotta di classe e la domanda sulla rispondenza alla linea di partito (*partijnost'*) nel manifesto – domanda che riguarda da quale parte stia l'artista – è qui decisiva.

Il metodo artistico dell'artista e la sua visione del mondo non sono per noi indifferenti. [...] bisogna distinguere l'errore isolato di un compagno a noi vicino, che tenta di rinnovarsi, dalle manifestazioni degli artisti che deliberatamente sostengono l'ideologia borghese. Noi dobbiamo aiutare il compagno indicandogli l'errore, contemporaneamente, schiacciare in maniera spietata le manifestazioni dell'artista borghese. [...] È necessario introdurre la rispondenza alla linea di partito [*partijnost'*] nella produzione dei manifesti⁹³.

La proposta di usare la *partijnost'* come discriminante per giudicare la produzione dei manifesti sembrava quindi essere la soluzione al quesito posto alla base del dibattito, ossia come si dovessero intendere le nozioni di manifesto sovietico e antisovietico. Grazie all'impiego del parametro della *partijnost'*, non sarebbe stato più necessario elaborare norme per gli artisti che sancissero definitivamente gli elementi costitutivi del corretto manifesto sovietico, poiché l'appartenenza politica dell'artista, salvo eccezioni, si sarebbe riflessa nella sua opera. Un vero artista bolscevico non avrebbe prodotto un manifesto antisovietico.

⁹³ V. Kapcov, *Za bol'shevistskuju partijnost' v plakate*, op. cit., p. 7.

Appendice

Disposizione del Comitato Centrale del Partito Comunista di tutta l'Unione (bolscevico) sull'agitazione per mezzo del quadro-manifesto, emanata l'11 marzo 1931

1. Il Comitato Centrale constata uno scandaloso e inammissibile atteggiamento nei confronti della questione del quadro-manifesto da parte di diversi editori (GIZ prima dell'unificazione, IZOGIZ, Sel'chozgiz, AChRR, Centrosojuz, Gostrudizdat e altri), che si è manifestato nella produzione di una significativa percentuale di manifesti e quadri antisovietici.
 2. Il Comitato Centrale ritiene completamente insoddisfacente l'attività di controllo del GLAVLIT sulla produzione del quadro-manifesto e rileva l'inedempienza da parte del GLAVLIT della Disposizione del 5 settembre del 1930 nella parte di direzione sistematica che le è stata appositamente affidata.
 3. Chiede alla CKK-RKI di indagare sulla produzione di manifesti e quadri ideologicamente dannosi e di perseguire i concreti responsabili. Chiede, in relazione alla concentrazione nell'IZOGIZ di tutta l'attività riguardante il quadro-manifesto e all'accorpamento in essa di una serie di case editrici, alla CKK-RKI di accelerare l'epurazione dell'apparato di IZOGIZ.
 4. Conferisce la direzione della produzione di massa del quadro-manifesto alla sezione dell'agitazione e delle campagne di massa del Comitato Centrale e assegna a esso la preparazione di una serie di eventi, mirati al miglioramento dell'impostazione dell'agitazione per mezzo del quadro-manifesto.
- Assegna ai *krajkomy*, agli *oblastkomy* e al Comitato Centrale dei *nackompartii*, l'organizzazione di una verifica, attraverso le sezioni della agitazione di massa, della condizione della produzione del quadro-manifesto in quei posti dove si pratica la pubblicazione di manifesti e quadri, e conferisce la direzione di questa attività alle sezioni di agitazione di massa.
5. Obbliga il *kul'tprop* del Comitato Centrale, insieme alla sezione dell'agitazione e delle campagne di massa, e l'OGIZ a rifornire, entro venti giorni, questo settore di lavoro ideologico con i quadri lavorativi necessari.
 6. Obbliga la stampa periodica ad avviare una recensione sistematica della produzione del quadro-manifesto.

7. Chiama la sezione delle arti figurative della Komakademja, il Comitato Centrale del Rabis e il Glaviskusstvo a un contributo pratico alla questione del quadro-manifesto. Organizza un'apposita società di artisti di manifesti per l'aumento della qualità artistico-ideologica dei manifesti e dei quadri, e altresì impiega per la consultazione politica studenti degli istituti dei professori rossi.

8. Organizza presso l'IZOGIZ un consiglio di lavoratori con i rappresentanti delle più grandi aziende di Mosca, stabilisce una procedura di discussione preliminare dei piani editoriali dell'IZOGIZ nelle imprese, chiamando lavoratori e lavoratrici a individuare i temi e a discutere gli schizzi, e anche alla visione della produzione pronta del quadro-manifesto tramite l'allestimento di mostre itineranti e così via.

9. Riunisce nell'IZOGIZ la pubblicazione di tutta la produzione di massa del quadro-manifesto.



Fig. 1 – N. Avvakumov, *Na popytki sorvat' pjatiletku velikoj armiej udarnikov otvetim*
(Ai tentativi di far fallire il piano quinquennale risponderemo
con la grande armata dei lavoratori d'assalto, 1931)



Fig. 2 – Laboratori Artistici di LENIZOGIZ, *Sol'em udarnye otrjady v skvoznnye udarnye brigady* (Fonderemo i drappelli dei lavoratori d'assalto in brigate trasversali d'assalto, 1931)



Fig. 3 – A. Kokorekin, *Komsomol, v bor'bu za bol'shevistskiju rekonstrukciju transporta – udarnuju zadaču soc. stroitel'stva i oborony SSSR* (Il Komsomol, in lotta per la ricostruzione bolscevica dei trasporti, per il compito d'assalto della costruzione socialista e della difesa dell'URSS, 1931)



Fig. 4 – Laboratori Artistici di LENIZOGIZ, *Krepost'ju my ovladeem ljuboj. Za ovladenie teknikoj. V boj* (Espugneremo qualsiasi fortezza. Per l'apprendimento della tecnica. In battaglia, 1930-1931 ca.)



Fig. 5 – N. Sokolik, *Daeš' 20% ekonomii topliva*
(Avanti con il risparmio del 20% del carburante, 1931)



Fig. 6 – L. Čupjatov, *Organizuem udarnyj sev* (Organizziamo la semina d'assalto, 1930)
104 x 73 cm, Collezione Sergo Grigorian



Fig. 7 – I. Gromickij, *Za rekonstrukciju transporta! Dadim sovetskomu transportu moščnyye parovozy*
(Per la ricostruzione dei trasporti! Daremo potenti locomotive ai trasporti sovietici, 1931)
103 x 71 cm, Collezione Sergo Grigorian



Fig. 8 – V. Kalmykov, *Dvurušniki – Agentura č'ja? Vreditelja i kulačija* (I doppiogiochisti – Di chi sono spie? Del sabotatore e del kulako, 1931)

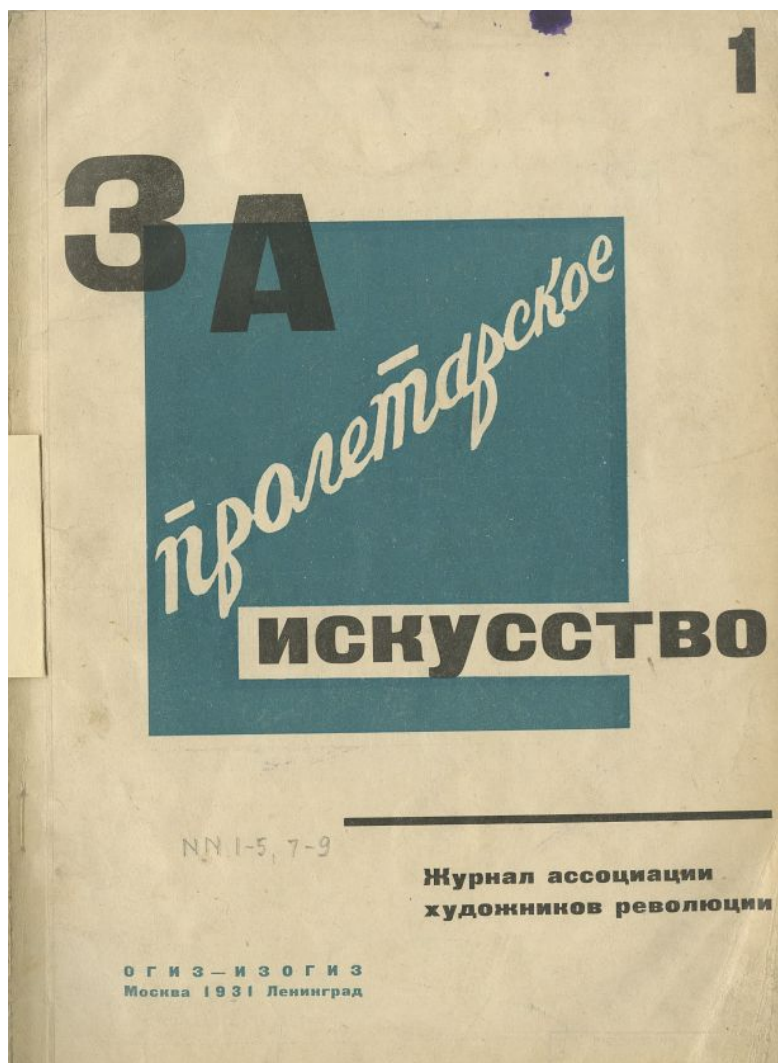


Fig. 9 – Copertina di «Za proletarskoe iskusstvo», 1930, n. 1

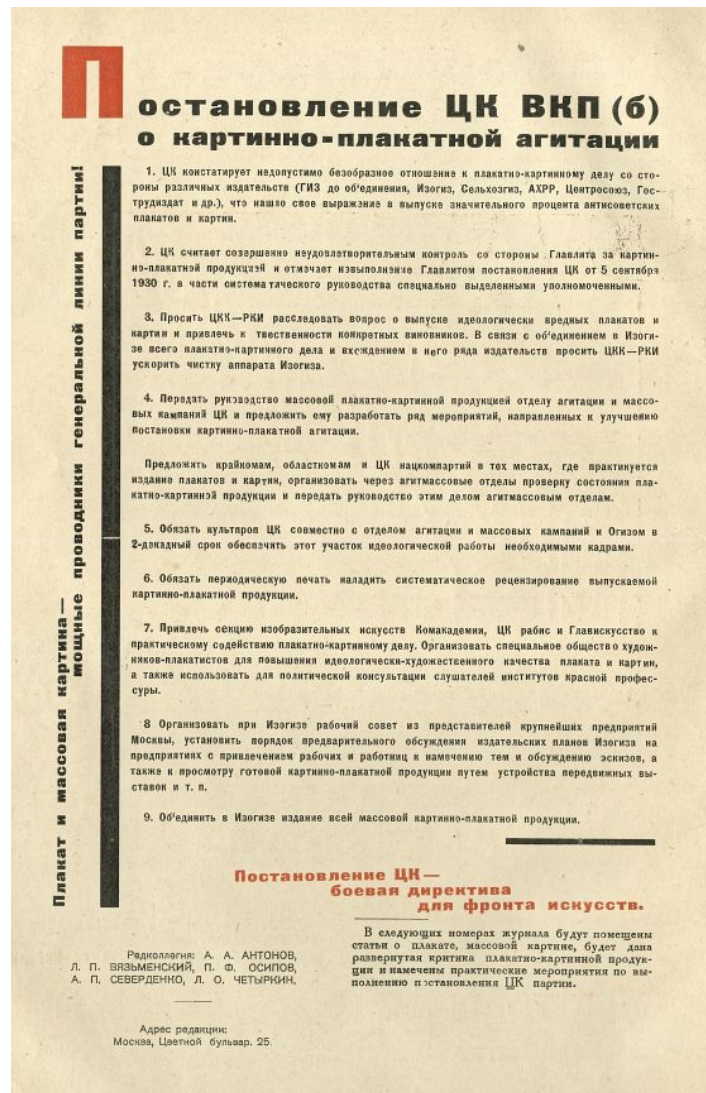


Fig. 10 – Disposizione del Comitato Centrale del Partito Comunista di tutta l'Unione (bolscevico)
O kartinno-plakatoj agitacii (Sull'agitazione per mezzo del quadro-manifesto)
«Za proletarskoe iskusstvo», 1930, n. 2