



Anna Zinelli

Il Realismo Socialista come forma di “non arte”. Alcune ipotesi di lettura a partire dalla XXXII Biennale di Venezia e dalla documenta 3 di Kassel del 1964



Abstract

Il 20 luglio del 1964 la *Pravda* pubblica un duro attacco alla Biennale di Venezia - che sancisce, con il premio assegnato a Rauschenberg, la consacrazione del New Dada e della Pop Art - accusandola di “ciarlataneria”. Analogamente da parte della critica italiana emerge una diffusa tendenza a non ammettere la stessa liceità estetica del Realismo Socialista, recuperando i termini di una contrapposizione tra “arte” e “kitsch” il cui antecedente fondamentale può essere identificato nel celebre testo di Greenberg del 1939. Sempre nel 1964 la terza edizione di *documenta* a Kassel propone una lettura del contemporaneo che esclude programmaticamente il realismo, assumendo una visione idealista che rifiuta ogni possibile tangenza tra ricerche estetiche e dimensione politica. L'articolo si propone di indagare l'affermazione di un modello di lettura del Realismo Socialista che risente profondamente delle politiche culturali in atto negli anni della guerra fredda, i cui retaggi continueranno a perpetuarsi nel dibattito successivo sul realismo, trovando solo in anni recenti, con autori come Boris Groys, una forma di problematizzazione.

On the 20th of July 1964, *Pravda* condemns as “charlatan/swindler” the Venice Biennale, which had consecrated officially New Dada and Pop Art by awarding the Grand Prize to Rauschenberg. Similarly, Italian critics start displaying the general tendency to deem Socialist Realism as not equally valuable on an aesthetic level, regaining the terms of the contradistinction between “art” and “kitsch” whose main antecedent is Greenberg's breakthrough essay from 1939. Moreover, in 1964 the third *documenta* in Kassel presents a reading of contemporary art which purposely ignores realism, assuming an idealistic perspective which refuses the possibility of any overlap between aesthetic investigations and political dimensions. This paper aims to analyse the rising of a reading model of Social Realism deeply influenced by the cultural politics of the Cold War years, whose heritage will keep on perpetuating itself in the following debate on realism, and which has been put into question only in recent years by theorists such as Boris Groys.



Il 20 luglio del 1964 la *Pravda* pubblicava un duro attacco, firmato M. Abalkin (1964), alla Biennale di Venezia, definita come un «carnevale tragico» in cui «con difficoltà si trovano opere d'arte». A proposito della premiazione a Rauschenberg, si domandava la liceità di definirlo o meno un artista e suoi combine painting erano descritti come «uno sgraziato ciarpame» la cui fortuna era ricondotta esclusivamente a ragioni di mercato. In particolare il critico definiva l'arte astratta come un linguaggio «senza ideale e senza espressione», uscita dal «lontano quadrato nero di Malevič» a sua volta ridotto a semplice esperimento, e complessivamente letta come un «fenomeno di disonestà», una «ciarlataneria», passando quindi alla Pop Art, considerata come una semplice forma di plagio; solo in chiusura veniva considerato - brevemente - il padiglione sovietico, elogiando l'arte realista ma senza alcuna forma di approfondimento degli autori presentati (Abalkin 1964).

Se la ricezione del padiglione sovietico alla Biennale, che segnava la consacrazione del New Dada e della Pop Art, sembra interessare molto poco la critica italiana, l'articolo della *Pravda* ha invece una più ampia eco: tradotto il 20 settembre su *Concretezza* (1964), il giorno successivo era ripreso su diverse testate, tra cui *Il Corriere della sera* (1964), *L'Avanti* (1964), *Il Giornale del Sud* (1964). Il 4 agosto *l'Unità* pubblicava una lettera dello slavista Vittorio Strada (1964) in cui si criticava ad Abalkin l'aver riportato i pareri negativi rivolti all'arte astratta da politici reazionari come Segni e Merzagora, accompagnato da un commento di Antonello Trombadori (1964) - tra i pochi ad approfondire, al di là della polemica, quanto proposto nel padiglione russo - che vedeva nel realismo un'arte che rifiuta di confrontarsi con la prospettiva storica, restando ferma a una serie di formule codificate. Il dibattito era quindi ripreso su *Il giorno* da Marco Valsecchi (1964), che elogiava le posizioni di Trombadori, ricordava l'apporto alla Rivoluzione d'Ottobre di artisti come Malevič, Kandinskij e Tatlin e si soffermava in particolare sulla Pop Art criticandone i detrattori - tra cui appunto Abalkin - che la accusavano di essere una forma di plagio del dadaismo non cogliendo le differenti motivazioni sottese ai due movimenti.

L'articolo della *Pravda* potrebbe facilmente essere liquidato come mera riproposizione di posizioni ufficiali della politica culturale sovietica, in cui il Realismo Socialista era elevato ad unica possibile dottrina estetica. Una corretta analisi della linea anti-occidentale che esso sostiene non può prescindere però da una contestualizzazione storica delle dinamiche in atto su un piano culturale nell'URSS di questi anni, corrispondenti alla leadership di Chruščëv nella sua ultima fase (nell'ottobre del 1964 sarà infatti sostituito da Brèžnev). Il processo di “destalinizzazione” aperto dal XX Congresso del PCUSS del 1956, con il “discorso

segreto” sui crimini di Stalin e contro il “culto della personalità”¹ aveva infatti portato all’emergere di differenti tendenze, che andavano da una rilettura del realismo, senza rinnegarne le istanze, che rifiutava la retorica staliniana e all’emergere di un’arte “non conformista”, che guardava in primo luogo a un recupero delle esperienze astratte, vedendo nell’abbandono della figurazione una possibile alternativa al “kitsch totalitario” (Obuchova 2008, p. 26). Nel 1957 il *Festival Internazionale della Gioventù e degli Studenti* segnava un primo grande momento di apertura rispetto al precedente isolamento del paese - proponendo mostre di artisti come Cézanne, Matisse, Picasso, e l’espressionismo astratto statunitense - riscuotendo grande attenzione da parte della stampa occidentale, come testimoniato in Italia dall’articolo di Pasolini (1957) su *Vie Nuove*. A partire da un rinnovato rapporto con quanto prodotto in occidente la scena artistica russa vedeva quindi una fase di generale riconfigurazione - anche grazie alla diffusione delle riviste clandestine dattiloscritte in *samizdat* e delle cosiddette “mostre d’appartamento”, esterne al circuito ufficiale, che si tenevano presso case di artisti, scrittori e musicisti - che non mancò tuttavia di scatenare una reazione repressiva nei confronti degli intellettuali (si pensi ai casi più celebri di Pasternak e, successivamente, di Brodskij²). Il fatto che i principi fondamentali del realismo non fossero oggetto di una revisione ufficiale durante il “disgelo” emerse in particolare con la celebre “Mostra del *Manež*” (Maneggio), che celebrava il trentesimo anniversario del Sindacato degli Artisti di Mosca, proponendo anche una piccola selezione di opere astratte provenienti dall’atelier di Elij Beljutin (Piretto 2001, p. 268); la sezione era stata oggetto di un duro attacco da parte di Chruščëv che a proposito di tali opere aveva parlato di “schifo”, “merda” e “porcheria” (Bown 2012, p. 101), non dissimilmente quindi dall’idea della Pop Art come “ciarpame” che sarà poi proposta da Abalkin (ma neppure dalle posizioni che erano state espresse su *Rinascita* da Togliatti (1948) a proposito dell’arte astratta³). Dopo la “mostra del Maneggio”, a cui seguirono immediatamente azioni repressive e censoree, con l’istituzione di un’apposita commissione, «fu chiaro che “disgelo”, in tutte le sue sfumature non avrebbe significato libertà, né artistica né sociale» (Piretto 2001, p. 270).

¹ Reso pubblico con il XXII Congresso del 1961 ma circolato già negli anni precedenti (Piretto 2001, p. 232).

² In particolare, a proposito del primo, Elena Fedrigo afferma: «Il “caso Pasternak” evidenziò che se rispetto agli anni di deportazione di massa e sterminio degli intellettuali c’era stato un cambiamento, era impossibile quella collaborazione con il potere in cui molto avevano creduto nell’entusiasmo del dopo Stalin» (Fedrigo 2004, p. 70)

³ Adottando lo pseudonimo di Roderigo di Castiglia (1948), Togliatti aveva stroncato l’arte astratta proposta alla Mostra dell’Alleanza della Cultura al Palazzo di Re Enzo di Bologna, parlando di “mostruosità” e “scemenze”, non considerabili come arte.

La *Pravda* non poteva quindi che adottare questa linea che osteggiava fortemente le ricerche astratte, oggetto di duri attacchi da parte del partito. Le opere esposte nel padiglione russo in particolare possono restituire il modo in cui l'Unione Sovietica intendeva proporre la propria rappresentazione ufficiale in occidente, in occasione della sua quinta presenza del dopoguerra alle Biennali (non aveva partecipato infatti dal 1934 al 1956; per quanto riguarda la ricostruzione delle partecipazioni russe alle biennali, si rimanda ai saggi del catalogo della mostra *Guardando all'URSS* (Zanella 2015; Zinelli 2015; Bignotti 2015)). Anche nel testo introduttivo di Vladimir Goriainov (1964 pp. 290-292), commissario aggiunto che cura il padiglione insieme a Alexandr Hulturin, si possono riscontrare diversi elementi che rimandano ai cambiamenti - e alle aporie - che hanno segnato il periodo della stagione del "disgelo". Il padiglione intendeva proporre una rassegna «degli artisti giovani e della generazione di mezzo» (Goriainov 1964, p. 290) (in linea con quell'esaltazione della gioventù che era diventata una delle parole cardine del periodo kruscioviano (Piretto 2001, p. 235)), sottolineando la diversità delle maniere artistiche, per quanto accomunate dall'interesse per il reale, e il carattere «umanista» di queste ricerche in cui l'uomo era sempre protagonista. Egli insisteva inoltre sul carattere «antierico» e sulla dimensione «psicologica» dell'opera *Sosta tra due battaglie* dei fratelli Tocacev⁴, mentre a proposito del pittore di Riga Edgar Iltner parlava di una pittura «rigida e severa» di «figure sintetiche» di un linguaggio artistico «sobrio» e di «immagini semplici e sincere». Goriainov (1964, p. 291) esaltava inoltre l'ampia presenza di paesaggisti nel padiglione e ricordava infine la scelta di includere due maestri della vecchia generazione: Deineka, con il mosaico a rilievo *Bella mattina* e Pavel Corin, con il ritratto del pittore Sarian.

L'idea che emerge è dunque quella di un'arte che si distacca dall'ottimismo forzato che aveva segnato la fase staliniana e sembra ricollegarsi precisamente all'analisi di Nena Dmtrieva (1958), che identificava nell'arte russa del periodo la predominanza di due tendenze: una rivolta al mondo rurale e *en plain air*, una "sintetica", influenzata dal recupero di autori degli anni '20, come i lavori giovanili Deineka, dalle ricerche di altri paesi socialisti, dal realismo italiano e dal muralismo messicano. Solo in anni successivi (Kamensky 1969, cit. Bown 2012) si parlerà invece espressamente di "stile severo", le cui caratteristiche - e anche la ricorrenza del termine - sono tuttavia già chiaramente enunciate nel testo del catalogo: una tipologia di racconto inedita rispetto alla retorica e della produzione staliniana, che privilegia una sobrietà nella rappresentazione e un'attenzione per i drammi

⁴ Tra i maggiori rappresentanti del Realismo Socialista del dopoguerra, oggetto di un'ampia retrospettiva alla Galleria Tret'jakov nel 2011

esistenziali (Obuchova 2008, p. 23). Secondo Evgenij Dobrenko (2012) lo stile severo, con la sua rivisitazione dei temi cardine del realismo, primo tra tutti quello della figura del lavoratore, fu «una sfida alla gerarchia di generi insorta all'interno del Realismo Socialista» capace di mettere in discussione non solo l'estetica staliniana - con la sua retorica basata sulle masse esultanti e la visione mistica del lavoro - ma anche lo stesso progetto socialista che essa veicolava.

Tali elementi risultano invece totalmente assenti nel testo della *Pravda*, che parla di realismo secondo un modello di aderenza alla realtà storica che sembra riprendere semplicemente le direttive zdanoviane. Al di là quindi delle chiare motivazioni propagandistiche sottese alle prese di posizione di Abalkin, risulta di particolare interesse approfondire alcune delle tesi riportate e mostrare come esse, paradossalmente, si pongano come strettamente complementari rispetto a quelle dei detrattori del Realismo Socialista, perpetuando un modello di lettura per molti aspetti manicheo, correlato con le politiche culturali in atto negli anni della guerra fredda.

In particolare il dibattito, nelle sue differenti posizioni, sembra concernere la liceità stessa di iscrivere una determinata tipologia di linguaggio - l'astrattismo, il realismo, la Pop Art - all'interno della categoria di "arte", sancendone dunque la legittimità estetica, come emerge anche da parte della critica italiana vede nei padiglioni sovietici la conferma di un'incompatibilità tra arte e regimi totalitari. Ad esempio in occasione della precedente edizione del 1962 Paolo Rizzi (1962) vedeva proprio nella "rinuncia all'arte" il prezzo da pagare per il comunismo, Mario Monteverdi (1962) titolava programmaticamente il proprio articolo *Questa non è arte*, mentre un articolo del 1964 uscito in forma anonima equiparava il linguaggio realista a semplice riproposizione di carattere fotografico del reale ('Il padiglione sovietico: realismo o fotografia?' 1964). Queste recensioni ci restituiscono un modello di lettura che fa del realismo un «corpo estraneo» (Burini 2010, p. 50) rispetto alle vicende del modernismo, che solo in anni recenti ha visto forme di problematizzazione.

Il realismo è dunque trattato, non dissimilmente dalle posizioni di Abalkin rispetto all'astrattismo, unicamente in relazione al suo ruolo all'interno del disegno politico sovietico e non come un fenomeno estetico, senza coglierne i caratteri di differenziazione. Le radici di questa visione del realismo come "kitsch" - assunto come categoria estetica espressamente volta a identificare un surrogato dell'oggetti artistico - possono essere ricondotte al celebre saggio di Greenberg (1939). L'idea che il kitsch⁵ rappresentasse una forma deteriorata di arte, spesso rivolta alle masse, era già stata avanzata nella Germania degli anni '10 da autori come Pazaurek

⁵ Per un approfondimento sulla categoria estetica del "kitsch" si rimanda al saggio del 2014 di Andrea Mecacci (Mecacci 2014).

(1912), membro del *Werkbund* e sostenitore di una funzione “morale” della critica volta ad arginare il cattivo gusto, per poi arrivare negli anni successivi ad investire anche la propaganda, in particolare con il dibattito promosso dal 1918 dalla rivista *Das Plakat* contro il cosiddetto *Hurra-kitsch* dei manifesti della Lega Antibolscevica (Simmons 1998). Riprendendo le posizioni del dibattito tedesco, Greenberg è il primo a teorizzare un diretto connubio tra kitsch e arte dei regimi totalitari, assimilando arte italiana, tedesca e russa a questa categoria. Egli separa nettamente “avanguardia”, termine con cui definisce le ricerche moderniste, e kitsch come “surrogato”, ossia volgarizzazione dell’arte a fini commerciali e speculativi; a questa categoria riconduce tanto i rotocalchi, il fumetto o il cinema di Hollywood quanto la propaganda imposta ad arte ufficiale nei sistemi dittatoriali.

Ritornando all’articolo di Abalkin, è interessante notare come, pur non citando la categoria del kitsch, egli riprenda esattamente le stesse caratteristiche che le erano attribuite quali appunto il carattere di “ciarpame” (*ruchljad*, traducibile anche come spazzatura⁶), “ciarlataneria”, “disonestà” o “speculazione commerciale”. La stessa etimologia del termine, dubbia nelle sue origini, è talvolta ricondotta a *kitschen*, “raccolgere spazzatura” (Giesz 1960, p. 21), talvolta a *verkitschen*, vendere a basso prezzo (Musil 1978, p. 928), talvolta a una storpiatura tedesca del termine inglese *sketch* (Avenarius 1920, p. 222; Kulka 1996, p. 18) da parte dei mercanti bavaresi, identificandone la caratteristica nel suo porsi come una sorta di truffa o di surrogato dell’oggetto artistico. L’articolo di Abalkin sembra quindi rifarsi a questa categoria estetica, in una chiave però diametralmente opposta alla lettura greenenberghiana a proposito della commistione tra elemento estetico ed elemento politico: se per Greenberg infatti l’oggetto artistico ha la sua legittimazione nella riflessione sulle qualità formali del medium, la posizione assunta dalla testata russa non poteva invece che leggere come “formaliste” le opere astratte. Come messo in luce dai critici di *October* (Foster et. al. 2004, p. 293) per comprendere le posizioni assunte da Greenberg è necessario considerare proprio quello che parallelamente stava accadendo in Russia: la linea che aveva dominato il Primo Congresso degli Artisti Americani, tenutosi a New York nel 1936, era infatti stata improntata sull’adesione al Fronte Popolare nato a Mosca l’anno precedente come forma di alleanza intellettuale contro i fascismi e in nome di un’arte “proletaria”. L’entusiasmo che aveva dominato la cerchia intellettuale che gravitava intorno alla *Partisan Review*, quindi di autori come Schapiro e lo stesso Greenberg, era però rapidamente entrata in crisi con lo scatenarsi dei processi di Mosca e le epurazioni di scrittori e politici. Lo stesso Schapiro aveva rinnegato il proprio intervento, mentre la rivista tendeva sempre più

⁶ Si ringrazia Sara Vivi per la consulenza linguistica.

verso una linea trozkista, improntata sulla rivendicazione dell'autonomia dell'arte da incidenze esteriori e quindi sul rifiuto delle posizioni estetiche assunte dal governo sovietico, basate sulle direttive del realismo zdanoviano. Greenberg non rifiutava quindi una componente "politica" nell'arte, ma piuttosto - in linea con le posizioni del 'Manifesto for an Independent Revolutionary Art' di Breton e Trockij (1938), pubblicato sulla stessa *Partisan Review*- l'idea di un'arte potenzialmente irreggimentata⁷.

La questione del kitsch, che proprio negli anni '60 inizia ad essere al centro del dibattito anche in Italia attraverso gli scritti di Gillo Dorfles, fino alle celebri antologia (1968) che propone anche la prima traduzione dell'articolo di Greenberg, può quindi essere considerata come una delle possibili chiavi di lettura per comprendere l'affermazione di un'impostazione critica di carattere normativo che tende ad escludere il realismo, per la sua connotazione politica, dallo stesso dominio della storia dell'arte.

Se la XXXII Biennale di Venezia restituisce sostanzialmente la storia di un silenzio intorno al Realismo Socialista, parzialmente rotto soltanto dalla polemica scatenata dalla *Pravda*, ancora più emblematica risulta documenta di Kassel, in cui si può parlare invece della storia di un'assenza. La terza edizione di documenta si poneva programmaticamente il compito di «permettere la delimitazione tra le problematiche di oggi e quelle [ricerche] influenzate da componenti extra-artistiche» (Die dritte documenta: das Programm, 27 giugno 1963, documenta Archiv, d3, M 74). In linea con le due edizioni che l'avevano preceduta, la manifestazione intendeva quindi proporsi come un luogo di verifica e definizione dello stato dell'arte contemporanea (Van Keulen 1996, p. 211), facendo dei meccanismi di selezione uno strumento normativo atto a definire cosa potesse essere legittimamente assunto allo status estetico; in questo quadro il realismo era programmaticamente escluso, come emerge da una delle riunioni del consiglio preposto alla seconda edizione:

Essa [documenta II] comprenderà le arti visive di tutto il mondo dal punto di vista dell'Europa Occidentale, cioè senza il realismo socialista dei paesi del blocco sovietico". (Protokoll der Sitzung des Hauptausshusses im Hause DuMont-Schauberg, Köln, am 8. Und 9. November 1958 [Riunione del consiglio presso la

⁷ Paradossalmente la posizione che esprimerà Greenberg a proposito della Pop Art, letta con un fenomeno ludico, non differisce da quella del critico sovietico, pur muovendo da premesse chiaramente del tutto differenti. Greenberg rifiuta infatti l'idea di una possibile contaminazione tra cultura "alta" e "bassa" (una concezione che, come sostenuto da Caroline A. Jonas (2011, p. 13), va riconsiderata alla luce dell'apporto esercitato nella sua formazione dalla filosofia crociana, mediata da Venturi in questi anni a New York).

DuMont- Schauberg, Colonia, dell'8-9 novembre 1958] 1958, documenta Archiv/
d2/ M.33

Non prive di intrinseche contraddizioni, le prime tre documenta coniugavano la visione idealista ed evolucionista di Werner Haftmann - che intendeva l'astrattismo quale punto di arrivo del percorso dell'arte moderna - con l'approccio allestitivo sperimentale di Arnold Bode, proponendosi come luogo di riscoperta e riscatto dell'arte perseguitata negli anni del nazismo (Grasskamp 1994), ma anche come luogo di negazione del realismo (ed. Barron et. al. 2009). Sorta in una città distrutta dalla seconda guerra mondiale e venuta a collocarsi, nel nuovo assetto geopolitico tedesco, a pochi chilometri dal confine con la *Deutsche Demokratische Republik*, documenta intendeva presentare una *Weltsprache* (una lingua "globale") del "mondo libero", proponendo una visione universalista dell'astrattismo basata sulla sistematica esclusione di ogni ricerca che non rientrava in questo modello. Haftmann definiva ogni impostazione politico-sociale come "aberrazione estetica (Haftmann 1960, p. 299) e in particolare, già nel 1954, in una recensione della Biennale di Venezia pubblicata su *Die Zeit*, aveva attaccato duramente l'arte realista:

Laddove oggi entra il gioco in realismo, esso ha sempre delle intenzioni extra-artistiche. In questa Biennale esso si presenta esclusivamente come "realismo socialista" ovvero la pittura della realtà della borghesia XIX secolo in abiti più poveri: nel padiglione della Polonia, della Romania, della Cecoslovacchia, nella piccola cellula comunista degli italiani con Guttuso. Alcune opere della vecchia generazione sono degne di nota, ma il loro rapporto con la realtà è spesso indifferente, stanco, messo in ombra dai problemi artistici, non fedele alle questioni profonde (Haftmann 1954)

A documenta non trovavano spazio dunque le ricerche prodotte nei paesi che gravitavano intorno all'URSS o alla Jugoslavia, compresi gli indirizzi che si discostavano dal realismo, e che a partire dagli anni '50 e '60 iniziavano ad avere ampia circolazione in Europa, come ad esempio le ricerche concettuali e cinetiche croate (Zanella 2013) o la poesia visiva cecoslovacca (Krátka 2005, p. 124); analogamente non erano inclusi artisti europei che avevano aderito al racconto realista, non certo di matrice sovietica, come Guttuso, il cui nome è costantemente inserito tra le proposte nei primi piani progettuali (Zinelli 2015) senza tuttavia essere poi incluso nelle scelte definitive.

Al contempo, nel testo in catalogo Haftmann criticava anche la Pop Art, definitiva come una semplice provocazione e una riproposizione di aspetti delle ricerche degli anni '20 come il costruttivismo, il De Stijl e il dadaismo. Non dissimilmente da Abalkin, Haftmann aveva letto come “estraneo” all’arte anche il *Quadrato nero* di Malevič, posto in parallelo con il ready-made di Duchamp:

Entrambi i gesti non hanno nulla a che fare con l’“arte”; sono dimostrazioni, fissano i punti di demarcazione della zona marginale in cui l’arte cessa di essere tale, e precisamente ai due poli opposti del piano dell’esperienza umana: da una parte la cosa assoluta, dall’altro la forma assoluta, da una parte la realtà della natura, dall’altra la controrealtà dell’uomo (Haftmann 1960, p. 86).

Secondo Hans-Peter Riese (2000) il fatto che artisti sovietici - anche legati a ricerche indipendenti - non venissero inclusi alle grandi esposizioni internazionali di questi anni, come appunto le Biennali di Venezia e documenta di Kassel, era dovuto a una sostanziale incapacità di leggere i mutamenti in corso e il contesto socio-politico in cui essi si sviluppavano. La contrapposizione tra “arte” e “non-arte” - kitsch - postulata in questi anni, in modelli storiografici che non si presentano affatto come univoci ma che portano, come visto, spesso al rifiuto anche di ricerche come la Pop Art statunitense, determinano quindi una sostanziale mancanza di storicizzazione del realismo che si ripercuote nei decenni successivi. In occasione della monografica dedicata a Aleksandr Deineka a Palazzo delle Esposizioni nel 2011 Matteo Lanfranconi riconduce proprio nelle pressioni ideologiche innescate dalla guerra fredda le radici di una “pregiudiziale moderna”, rivendicando una legittimità estetica del realismo:

Deineka ha subito a lungo gli effetti dell’avversione, così automatica da divenire un’idiosincrasia, che la critica d’arte occidentale ha nutrito verso la cultura figurativa dell’URSS, percepita soltanto come prodotto meccanico di circostanze politiche e di pressioni ideologiche e semmai rapportata all’universo del kitsch. (...) La resistenza a riconoscere dignità al sistema artistico del Realismo Socialista è piuttosto da considerarsi prodotto della cosiddetta “pregiudiziale moderna”, conseguenza, tra le più pervicaci, della polarizzazione ideologica innescata dalla guerra fredda: in occidente solo l’arte astratta, metafora di libertà ed espressione dell’individualità creatrice, oltreconfine la dittatura di un realismo populista propagandista legato a schemi figurativi ottocenteschi e perciò stilisticamente retrogrado (Lanfranco 2011, p. 25).

E ancora nello stesso anno, in occasione della mostra “Realismi socialisti. Grande pittura sovietica 1920-1970”, sempre a Palazzo delle Esposizioni, i curatori Matthew Bown, Evgenija Petrova e Zelfira Tregulova affermano:

A tutt’oggi, a due decenni di distanza dal dissolvimento dell’Unione Sovietica, una concordia critica sul movimento culturale noto come “Realismo Socialista” è lungi dall’essere stata raggiunta e le mostre dedicate all’arte all’epoca di Stalin continuano a provocare reazioni a dir poco contrastanti. Non vi è dubbio che nell’ambito della mostra contemporanea tali controversie riflettano i termini di un dibattito ancora aperto sull’esperienza del comunismo di marca sovietica; ma non si tratta solo di questo. È piuttosto il modo stesso di considerare l’arte di quell’epoca esclusivamente come espressione di una realtà storico-culturale pervasiva, meccanica emanazione di un modello di esistenza astratto (e strumento per la sua realizzazione), e negarle a priori la possibilità di vedersi riconosciuta la scala che le compete: ovvero quella di un imponente movimento culturale tout court. (Bown et. al 2012, p. 16)

Entrambe le mostre pongono dunque l’accento sulla necessità di riconoscere una dignità estetica al Realismo Socialista, al di là del ruolo che esso ha svolto al servizio dell’ideologia totalitaria. Anche in questo caso la questione che torna a essere posta concerne un tentativo di legittimazione, di riscatto del realismo rispetto all’universo del kitsch e dell’extra-estetico, e sembra accogliere la linea sostenuta da Boris Groys (1992). Nel volume pubblicato per la prima volta nel 1988 in Germania *Gesamkunstwerk Stalin*, tradotto in inglese e in italiano nel 1992, egli afferma che la problematica inerente alla legittimità o meno del parlare di “arte” in relazione a correnti che si sono poste al servizio di regimi oppressivi sia semplicemente frutto di una visione estetica tipica del XX secolo, «abituata a considerare l’arte come un’attività indipendente da qualsiasi potere» mentre «storicamente, l’arte che siamo soliti stimare, è servita non di rado come ornamento ed esaltazione del potere» (Groys 1992, p. 11). Al contempo egli sostiene, in linea con Golomstock (1990), una continuità tra avanguardie russe e realismo, vedendo in esso proprio la realizzazione, nell’alleanza con il potere statale, di quella fusione tra arte e vita auspicata dalle ricerche degli anni ’10; per questo egli ritiene necessaria una storicizzazione del realismo, che non ne implichi un’assoluzione ma che piuttosto problematizzi il mito di un’ “innocenza” dell’avanguardia. Muovendo ancora una volta dalla dicotomia greenenberghiana, ritiene inoltre che un altro approccio da sfatare sia

quello del realismo come un gusto di “massa”: le masse avrebbero infatti preferito probabilmente i film di Hollywood o il jazz a un’arte pedagogica e forse non avrebbero avuto maggiori difficoltà nel capire il suprematismo rispetto a quelle riscontrate con i testi teorici di Marx (Groys 1992; Groys 2003). La tesi di Groys è dunque quella che il realismo non nasca come antitesi a un’avanguardia comprensibile a pochi per assecondare un gusto diffuso, ma sia piuttosto la diretta conseguenza della stessa logica avanguardista. Tale posizione, fortemente provocatoria, ha precise ricadute nel dibattito inerente la riscoperta del realismo, spesso chiamato a confrontarsi con questioni “moralì” oltre che estetiche. Silvia Burini ad esempio, in occasione della mostra del 2010 *Russie. Memoria, Mistificazioni, Immaginario* prende in parte le distanze da un’identificazione *tout court* del progetto utopico - e chiaramente anche politico - sotteso alle ricerche degli anni '10 e '20, e l’arte del Realismo Socialista, pur sottolineandone anche i fattori di continuità: «Non si può certo affermare che fu l’avanguardia ad aprire la strada al realismo socialista, ma è opportuno ribadire come sia altrettanto illegittimo negare il ruolo che ebbe nella formazione dell’estetica totalitaria» (Burini 2010, p. 50)

Il caso della Biennale, con la polemica della *Pravda*, e di documenta, con la sistematica esclusione del realismo, restituiscono dunque due importanti casi di studio che permettono di capire i successivi sviluppi del dibattito e di considerare le radici di una questione ancora fortemente problematica quale appunto quella della lettura che si è affermata - nella sua ricezione in ambito europeo - dell’arte del Realismo Socialista. Se un’eccessiva insistenza sulla necessità di non correlare l’arte sovietica (o altri linguaggi che si sono inseriti nei processi di ricerca del consenso da parte dei regimi totalitari) alla sua matrice ideologica può prestarsi ad avvallare interpretazioni revisioniste, o comunque a misconoscere il legame inscindibile tra l’apparato culturale e quello politico di realtà coercitive, riconsiderare i modelli interpretativi che si sono affermati nel corso del Novecento è un’operazione necessaria per una corretta storicizzazione del movimento capace di andare oltre determinati schematismi. Riacciandosi a quanto sostenuto da Christina Kiaer (2012), per “vedere” il realismo dovremmo «spogliarci di quei paraocchi modernisti così radicati in noi» e «scuoterci di dosso i residui pregiudizi da guerra fredda (...), non certo per occultare gli abusi del sistema stalinista ma per riconoscere una funzione attiva agli artisti vissuti e cresciuti all’interno del sistema» (Kiaer 2012, pp. 183-184). Senza dunque marginalizzare quel «legame ombelicale che certamente esiste tra realismo e ideologia» (Bown et al., 2012, p. 16), riconsiderare oggi il modo in cui l’arte della Russia totalitaria è stata recepita, esposta, e interpretata nel contesto europeo diventa uno strumento di indagine per decostruire la visione di un

realismo sovietico “monolitico”, ma anche per rimettere in discussione determinate letture - complementari - del modernismo europeo e statunitense.

L'autrice

Anna Zinelli si è laureata in Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università degli Studi di Parma con la tesi *Il problema estetico del kitsch e la sua analisi negli scritti di Gillo Dorfles* (vincitrice del “Premio Braglia” 2010-2011) e ha conseguito presso lo stesso ateneo il dottorato di ricerca con la tesi *Documenta 1955-1964. Dalle origini all'istituzionalizzazione del "museo dei cento giorni": la messa in scena, i modelli teorici e la presentazione dell'arte italiana*. I suoi studi vertono sulla storia della critica d'arte e la storia delle esposizioni, con particolare attenzione agli scambi tra Italia e Germania. Ha pubblicato articoli sulle riviste scientifiche: “Itinera. Rivista di filosofia e di teoria delle arti”, “Studi di estetica” e “Ricerche di S/Confine”. Ha preso parte a giornate di studio e convegni presso istituzioni quali il Museo CAMEC di La Spezia, l'Università la Sapienza di Roma, il Museo Civico di Bolzano, il Muzej suvremene umjetnosti di Zagabria. Lavora per la Fondazione Socin, per cui ha svolto attività di curatela e archiviazione e per cui sta curando il catalogo *Socin e Carmassi* (Skira 2016). Fa parte dell'associazione culturale *Others* ed è tra i curatori di *More Museum*, museo digitale che raccoglie progetti di arte contemporanea non realizzata. È nella redazione della rivista “Ricerche di S/Confine” del Dipartimento di Lettere, Arti, Storia e Società dell'Università di Parma. Ha inoltre collaborato in qualità di assistant curator alla mostra *Guardando all'URSS. Realismo socialista in Italia dal mito al mercato* (Palazzo Te, Mantova 2015) e di co-curatrice alla mostra *More Spaces. Percorsi nell'archivio del non realizzato* (Palazzo Pigorini, Parma 2015). È tra i vincitori della borsa di studio della Fondazione Karin und Uwe Hollweg Stiftung - Casa di Goethe con un progetto relativo alle presenze di artisti tedeschi a Roma presso Villa Massimo.

e-mail: annazinelli@hotmail.com

Riferimenti bibliografici

Abalkin, M 1964, ‘Carnevale tragico’ 1964, *Concretezza*, 1 settembre [ed.or. ‘Tragicheskiy Karnaval’, *Pravda*, n. 202, 20 luglio].

Avenarius, F 1920, ‘Kitsch’, *Kunstwart und Kulturwart*, n.33, p. 222.

‘Anche la “Pravda” contro la Biennale’ 1964, *L'Avanti!*, 21 luglio.

Barron S, Eckmann S, Gillen E (ed.) 2009, *Art of Two Germanys: Cold War Cultures*, Abrams, New York.

Bignotti, I 2015, ‘Splendide utopie e mitiche contraddizioni. Appunti per un'analisi sul mito dell'URSS in Italia dal 1968 al 1977’, in *Guardando all'URSS. Realismo socialista in Italia dal mito al mercato*, eds V Strukelj, F Zanella & I Bignotti, catalogo della mostra, Fruttiere di Palazzo Te, Mantova 30 maggio - 24 ottobre 2015, Skira, pp. 143-153.

Bown, M 2012, ‘1954-1964’, in *Realismi Socialisti. Grande pittura sovietica 1920 - 1970*, eds M Bown, P Evgenija, T Zelfira, catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma 11 ottobre 2011 - 8 gennaio 2012, Skira, Milano, pp. 97-105.

Burini, S 2010, ‘Vedere le Russie: memoria, mistificazioni, immaginario nell'arte russa del 900, in *Russie; memoria mistificazione immaginario*, eds G Barbieri, S Burini, catalogo della mostra, Ca' Foscari Esposizioni, Venezia 22 aprile - 25 luglio 2010, Terraferma, Crocetta del Montello 2010 pp. 47-66.

'Critiche dalla "Pravda" alla Biennale veneziana' 1964, *Corriere della sera*, 21 luglio.

Di Castiglia, R [Togliatti, P] 1948, *Segnalazioni. Prima mostra nazionale di arte contemporanea*, in "Rinascita", n.11, anno V, novembre 1948.

Dmtrieva, N 1958, 'K voprosu o sovremennom stile v zhivopisi', *Tvorchestvo*, June, pp. 9-12.

Dobrenko, E 2012, 'L'impresa dell'entusiasmo. La cultura sovietica e la fabbricazione di masse esultanti' in *Realismi Socialisti. Grande pittura sovietica 1920 - 1970*, eds M Bown, P Evgenija, T Zelfira, catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma 11 ottobre 2011 - 8 gennaio 2012, Skira, Milano, pp. 135-146.

Dorfles, G 1968, *il kitsch, antologia del cattivo gusto*, Mazzotta, Milano.

Fedrigò, E 2004, 'Oskar Rabin. Pittore "realista"', *eSamizdat*, II, n.2, pp. 69-87.

Foster H, Krauss R, Bois YA & Buchloh B 2006, *L'arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Zanichelli, Bologna [ed.or. Foster H, Krauss R, Bois YA & Buchloh B 2004, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson].

Giesz, L 1960, *Phänomenologie des Kitsch. Ein Beitrag zur Anthropologischen Ästhetik*. Heidelberg.

Golomstock, I 1990, *Totalitarian art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, Collins Harvill, London.

Goriainov, V 1964, 'U.R.S.S.', in *32. Biennale internazionale d'arte*, catalogo della mostra, Venezia, 20 giugno - 18 ottobre 1964, Stamperia di Venezia, pp. 290-292.

Grasskamp, W 1994, "'Degenerate Art" and documenta I: Modernism Ostracized and Disarmed, in *Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacles* eds DJ Sherman, I Rogoff, University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 163-194.

Greenberg, C 1939, 'Avant-garde and kitsch', *Partisan Review*, n.6, fall 1939, pp. 34-49.

Groys, B 1992, *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, Garzanti Editore, Milano; ed. or. Groys, B 1988, *Gesamkunstwerk Stalin. Die Gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, Carl Hanser Verlag, München Wien.

Groys, B 2003, verificare, in *Traumfabrik Kommunismus: die visuelle Kultur der Stalinzeit*, eds. B. Groys, M. Hollein, exhibition catalog, Frankfurt-am-Main, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz

'Il padiglione sovietico: realismo o fotografia?' 1964, *Telestar Palermo*, 5 agosto.

Haftmann, W 1954, 'Im Zwielficht der modernen Existenz. Die künstlerische Bilanz der Biennale 1954', *Die Zeit*, 16 settembre.

Haftmann, W 1960, *Enciclopedia della pittura moderna*, Il saggiaiore, Milano [ed. or. Haftmann, W 1954, *Malerei im 20. Jahrhundert*, Prestel Verlag, München].

Kiaer, C 2012, 'Le favole del proletariato, ovvero: il Realismo socialista è kitsch?' in *Realismi Socialisti. Grande pittura sovietica 1920 - 1970*, eds M Bown, P Evgenija, T Zelfira, Palazzo delle Esposizioni, Roma 11 ottobre 2011 - 8 gennaio 2012, Skira, Milano, pp. 183-195.

Kulka, T 1996, *Kitsch and Art*, Pennsylvania State University Press.

Krátká, E 2005, "'Noi facciamo l'arte per battere la morte sulla linea del traguardo". L'arte ceca nel segno della poesia visual italiana negli anni Sessanta-Ottanta', in *eSamizdat*, v. III, 1, pp. 117-140.

Jonas, CA 2001, 'Prefazione. Greenberg for Italiens, in Greenberg, C 2011, *L'avventura del modernismo*, eds G di Salvatore, PL Fassi, Johan & Levi, Milano, pp. 11-15.

Lanfranconi, M 2011, 'Deineka a Roma. Ritorno e ripartenza', in *Alexandr Deineka. Il maestro sovietico della modernità*, eds. M. Lanfranconi, I. Vakar, E. Veronovič, catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma 19 febbraio - 1 maggio 2011, Skira, Milano, pp. 25-29.

Mecacci, A 2014, *Il kitsch*, Il Mulino, Bologna.

Monteverdi, M 1962, 'Questa non è arte', *Il corriere lombardo*, 16 giugno.

Musil, R 2011, *Über die Dummheit*, in *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden, (Gesammelte Werke 8)*, ed R Frisè, Rowohlt Verlag, Hamburg, pp. 918-928.

Obuchova, A 2008, 'La seconda metà. L'arte russa dal 1950 al 2000 dal Fondo Sandretti', in *Arte Contro. Ricerche dell'arte russa dal 1950 a oggi. Opere del Fondo Sandretti del '900 russo*, eds A Obuchova, catalogo della mostra, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 13 ottobre 2007 - 20 gennaio 2008, pp. 19-37.

Pasolini, P 1957, 'Festa di paese per Trentamila', *Vie nuove*, XII, n.32, 10 agosto, pp. 5-9.

Pazaurek, G 1912, *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart/ Berlin

Piretto, GP 2001, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Giulio Einaudi Editore, Torino.

Riese, HP 2000, 'La seconda avanguardia russa. Non conformismo come fenomeno estetico e sociale/ The second Russian Avant-garde. Nonconformism as an Aesthetic and Social Phenomenon', in *L'arte vietata in U.R.S.S. Non-conformisti dalla Collezione Bar-Gera 1955- 1988*, ed. G. Cortenova, Verona, catalogo della mostra, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Palazzo Forti, 7 aprile - 4 giugno 2000, Electa, Milano, pp. 84-95.

Simmons, S 1998, 'Grimaces on the Wall: Anti-Bolshevist Posters and the Debate about kitsch', *Design Issues*, vol. 14, giugno 1998, pp. 16-40.

Strada, V 1964, [Lettera], *L'Unità*, 4 agosto.

'Tragico carnevale (la Biennale di Venezia) dice la Pravda. E siamo d'accordissimo' 1964, *La Voce*, 26 luglio

"Tragico carnevale" la biennale di Venezia' 1964, *Il giornale del Sud*, 21 luglio.

'Tragico carnevale la biennale veneziana' 1964, *Il telegrafo*, 21 luglio.

Trockij L, Breton A 1939, 'Manifesto for an Independent Revolutionary Art', *Partisan Review*, n. 4, fall, pp. 49-53.

Trombadori, A 1964, 'Il critico della "Pravda" alla Biennale di Venezia', *L'Unità*, 4 agosto.

Valsecchi, M 1964, 'I comunisti di fronte alla POP-ART', *Il Giorno*, 18 agosto.

Van Keulen, S 1996, 'The Arts of Our Time', *Kunsten Museumjournaal*, vol. 7, nr.1/2/3, 1996, p. 111.

Zanella, F 2015, 'Russi in Biennale. Intorno alla XXVIII edizione (1956)', in *Guardando all'URSS. Realismo socialista in Italia dal mito al mercato*, eds. V Strukelj, F Zanella, I Bignotti, catalogo della mostra, Fruttiere di Palazzo Te, Mantova 30 maggio - 24 ottobre 2015, Skira, pp. 125-136.

Zanella, F 2013, 'Attraversamenti di confini. Italia-Jugoslavia. Dimensione nazionale e internazionale della ricerca negli anni '50', *Ricerche di S/Confine*, Dossier 2, Attraversamenti di confini. Italia-Croazia tra XX e XXI secolo, pp. 29-62.

Zinelli, A 2015, '1962-1964. I padiglioni dell'URSS alla XXI e alla XXII Biennale di Venezia', in *Guardando all'URSS. Realismo socialista in Italia dal mito al mercato*, eds. V Strukelj, F Zanella, I Bignotti, catalogo della mostra Fruttiere di Palazzo Te, Mantova 30 maggio - 24 ottobre 2015, Skira, pp. 137-142.

Zinelli, A 2015, *documenta 1955-1964. Dalle origini all'istituzionalizzazione del "museo dei cento giorni": la messa in scena, i modelli teorici e la presentazione dell'arte italiana*, Tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'Arte e dello Spettacolo, Università degli Studi di Parma.