



GUARDANDO ALL'URSS

**REALISMO
SOCIALISTA
IN ITALIA
DAL MITO
AL MERCATO**

**MANTOVA,
FRUTTIERE
DI PALAZZO TE**
**30 MAGGIO
4 OTTOBRE 2015**
centropalazzote.it

Vanja Strukelj*

**“Noi siamo stati
nell'URSS”:
viaggi virtuali,
viaggi reali
tra pellegrinaggio
politico e turismo
nei primi anni
del secondo
dopoguerra**

Se c'è un'esperienza che ci permette di cogliere la complessità della visione mitica dell'URSS nel secondo dopoguerra è quella del viaggio. Anche una sommaria ricerca bibliografica e una rapida interrogazione delle fonti ci fanno comprendere quanto significativo si presenti questo fenomeno, sia in una prospettiva quantitativa che simbolica. È una sorta di nuovo *grand tour* quello che si profila nel corso degli anni cinquanta, che potrebbe essere analizzato proprio seguendo le linee interpretative adottate dalla storiografia per la tradizione del viaggio in Italia o di quello in Oriente, per così dire pre-turistico. Nel periodo di cui parleremo, infatti, questa esperienza coinvolge una stretta élite politica e culturale, anche se, come vedremo, la sua ricaduta incide su un pubblico assai vasto e composito.

Potremmo quindi individuare tre momenti fondamentali da analizzare. Innanzitutto quello della preparazione del viaggio: quali le motivazioni? Quali le aspettative? Quale l'immagine del paese che ci si accinge a visitare. In secondo luogo l'esperienza reale del viaggio: itinerari, condizioni (all'interno di un gruppo o individuale), modalità di rapporto con la realtà del territorio. In terza battuta il resoconto del viaggio: nelle sue differenti forme, dal racconto orale a quello letterario (sia nella dimensione privata del diario, della lettera o di quella pubblica dell'articolo, del libro), dalla documentazione fotografica a quella filmica.

Le testimonianze su cui ci soffermeremo, per forza di cose assai limitate rispetto allo sterminato panorama generale, vogliono essere in qualche modo emblematiche rispetto ad alcuni di questi aspetti così sfaccettati. Resta quindi sempre fondamentale per un inquadramento generale *Political Pilgrims* (1981) di Paul Hollander, il saggio del sociologo ungherese fuoriuscito dopo la repressione del 1956 che focalizza una serie di elementi di cui metodologicamente dobbiamo tener conto: quali ad esempio le cosiddette tecniche dell'ospitalità, il ruolo assunto dalle guide e dall'interprete, la prepotenza di un'immagine mitica preesistente, un paese ideale che il viaggiatore vuole ri-trovare, ri-conoscere nella sua esperienza reale. Altrettanto importante, nella nostra prospettiva, il saggio di Loreto di Nucci, *I pellegrinaggi politici degli intellettuali italiani*, postumo all'edizione italiana del libro di Hollander pubblicata nel 1988, che rappresenta una base fondamentale anche per più recenti contributi, come quello di Ugo Persi, *Viaggi nel Paese dei Sovieti*. A fronte di questi studi che privilegiano nell'analisi delle fonti la qualità letteraria e quindi si soffermano sui testi di autori quali Sibilla Aleramo, Italo Calvino, Carlo Levi, Alberto Moravia, offre una differente prospettiva il contributo di Andrea Mariuzzo, che si propone di ricostruire l'immagine dell'URSS nella pubblicistica italiana tra il 1948 e il 1955, prendendo quindi in considerazione soprattutto la stampa quotidiana e i periodici di informazione.

Un aspetto che invece appare sostanzialmente insondato in questo quadro di indagine è quello dell'immagine, un apparato iconografico che molto spesso correda articoli giornalistici o resoconti di viaggio, di cui non si può sottovalutare l'impatto: un repertorio estremamente variegato, in cui la fotografia ha il netto sopravvento, con esiti a volte di straordinaria efficacia e qualità. È grazie anche o soprattutto attraverso queste foto che il lettore italiano può sognare il paese dei soviet o consolidare il suo sguardo di rifiuto, intraprendendo comunque una sorta di

UFFICIO STAMPA

Studio ESSECI
Sergio Campagnolo
Referente: Stefania Bertelli
tel. + 39 049.663499
gestione1@studioesseci.net

UFFICIO STAMPA CENTRO INTERNAZIONALE D'ARTE E DI CULTURA DI PALAZZO TE

Federica Leoni
tel. + 39 0376.369198
ufficiostampa@centropalazzote.it

CON IL PATROCINIO DI



ORGANIZZAZIONE



CON LA COLLABORAZIONE DI



CON IL CONTRIBUTO DI



SPONSOR



CATALOGO UFFICIALE



Vanja Strukelj

viaggio virtuale, suscettibile a sua volta di trasformarsi in una nuova partenza.

Altrettanto aperto a nuove prospettive di studio è il territorio dei viaggi degli artisti italiani in URSS, sui quali intendiamo in particolare soffermarci, per cercare di mettere a fuoco alcune questioni che appaiono nodali nel percorso della mostra. Quale era davvero la conoscenza della pittura del "realismo socialista sovietico" in Italia prima della Biennale del 1956? Quali i possibili canali e tramiti? Quali i rapporti degli artisti italiani con i colleghi sovietici? Per rispondere a queste domande in maniera non generica dobbiamo ritornare alle fonti, a partire naturalmente dalle testimonianze della stampa, ma soprattutto cominciare a mettere insieme, attraverso una difficile indagine d'archivio, tanti piccoli tasselli frammentari: un lavoro per forza di cose impegnativo e lungo, a cui si intende dare solo un primo iniziale contributo.

QUALI IMMAGINI PER UN MITO?

Diamo il via al nostro percorso partendo dal 1948, l'anno della fondazione del Premio Suzzara, ma soprattutto della "lacerante" campagna elettorale che spacca sui due fronti la società italiana. Proprio i manifesti messi in campo dalla Democrazia Cristiana con le armi della retorica visiva e l'efficacia del linguaggio realistico dell'illustrazione investono e colpiscono l'elettore italiano con l'immagine del soldato russo: pronto ad assalire con la sua violenza, a terrorizzare come simbolo di morte. Allora, possiamo chiederci, quali immagini dell'URSS "positive" possono essere contrapposte con altrettanta forza, e con quale linguaggio? È la domanda che si era posto Arturo Carlo Quintavalle nel saggio introduttivo di *Il Rosso e il Nero*.

Se passiamo in rassegna i manifesti del PCI e la grafica editoriale, possiamo dire che essendo la grafica costruttivista di Steiner minoritaria (si veda qui il saggio di Marta Sironi), il rimando alla cultura d'immagine sovietica non sembra entrare in campo con la stessa efficacia. Dobbiamo invece tener conto di altri circuiti, più capillari e ramificati, di un mito quindi che si alimenta all'interno delle sezioni del PC, delle organizzazioni sindacali. In questo quadro fondamentale è naturalmente il ruolo dell'Associazione Italia-URSS, su cui andrebbe condotta una sistematica ricerca d'archivio, con sua variegata produzione editoriale, che passa attraverso la pubblicazione di riviste come "Rassegna sovietica" (1950-1991) e "Realtà sovietica" (1953-1986) e di una serie di volumi che contribuiscono in maniera sistematica alla "conoscenza" dei più vari aspetti (economici, culturali, scientifici, sociali) dell'universo sovietico. Ma c'è un'altra attività parallela che non va dimenticata, quella delle mostre circolanti, il cui impatto non è certo da sottovalutare per i temi che stiamo affrontando. Nel 1947 "l'Unità" dà conto ad esempio di una mostra dell'URSS alla "Galleria di Roma", organizzata dall'Associazione italiana per i rapporti culturali con l'Unione Sovietica, che attraverso grafici e fotografie fa scorrere sotto gli occhi "quelle grandi battaglie, che ognuno di noi, assieme agli uomini semplici di tutto il mondo che guardano all'Armata Rossa come alla loro più pura stella, visse drammaticamente giorno per giorno e ora per ora". A illustrare l'articolo, il monumento simbolo di Vera Muchina, *L'operaio e la colcosiana*.

Nel novembre 1947 viene invece segnalata un'esposizione al Teatro delle arti, di cui si pubblica una delle foto inserite nei pannelli, con Lenin che arringa il popolo: ma è solo l'inizio di un'attività che si sviluppa anche in seguito. Un modello che in qualche modo viene recuperato e ribaltato di segno nella "famigerata" "Mostra dell'al di là" del 1953, ideata da Giorgio Tupini (allora a capo della segreteria della Spes-Studi, propaganda e stampa della DC), che

Vanja Strukelj

anche i lettori de "l'Unità" o di "Rinascita" imparano a conoscere, grazie alla serie di servizi fotografici che ne smascherano i falsi clamorosi e l'audace uso del fotomontaggio. In questi primi anni del dopoguerra è quindi soprattutto attraverso il racconto della parola che si vuole restituire una "fedele" descrizione della realtà sovietica, rispondendo alle "mistificazioni" della stampa "borghese". Testimoni d'eccezione diventano allora proprio le delegazioni che con cadenze serrate visitano il paese, a partire da quella giovanile, guidata da Enrico Berlinguer, che nell'estate del 1946 parte per Mosca. *Noi siamo stati nell'URSS* è un piccolo volumetto che raccoglie nel 1950 la voce di alcuni di questi viaggiatori d'eccezione, inaugurando un vero e proprio "genere" che avrà una notevole fortuna nel corso del decennio. Tra gli interventi, che abbracciano temi che vanno dalla filosofia alla religione, dalla scuola alla medicina, dalla condizione della donna all'organizzazione sindacale, particolarmente interessanti appaiono nella nostra prospettiva quelli di Renato Guttuso e Ranuccio Bianchi Bandinelli, soprattutto se messi in rapporto con i più o meno contemporanei contributi al convegno "Scienza e cultura nell'URSS", organizzato a Firenze nel novembre del 1950 dall'Associazione Italia-URSS. Il taglio è ben lontano da quello dei contemporanei resoconti di viaggio e assume piuttosto un carattere teorico. Scarni quindi i riferimenti al soggiorno a Mosca nel 1949. Guttuso scrive:

Ho visitato nell'Unione Sovietica i musei d'arte bizantina, le raccolte nazionali d'arte contemporanea sovietica, ho visitati studi di artisti ed ho parlato a lungo con pittori e scultori sovietici. Ho visto, ad esempio, lo studio della scultrice sovietica Vera Muchina, nella cui opera la geniale invenzione figurativa promuove, come nelle opere degli antichi maestri, sentimenti di bellezza, di coscienza civile ed aiuta gli uomini nella lotta quotidiana.

Come vedremo l'opera della scultrice sarà forse l'unica a conquistarsi un unanime consenso da parte degli artisti italiani. Dal canto suo Bianchi Bandinelli ricorda le due lunghe code davanti alla Galleria Tret'jakov il giorno successivo alla parata del 7 novembre, descrivendo una situazione topica dei resoconti dei viaggiatori, enfatizzata e riproposta nei successivi reportage fotografici: una coda che assume una valenza fortemente positiva se registrata davanti alle sedi museali, di differente segno se inquadrata davanti ai negozi di alimenti. Nella sua analisi del modello di organizzazione dei musei moscoviti al di là della forte spinta ideologica non perde di vista una lucida individuazione dei problemi, proprio a confronto con la situazione italiana: la funzione didattica ed educativa del museo, gli strumenti di avvicinamento di un pubblico composito e non elitario, "la partecipazione sentimentale di tutto un popolo alla creazione artistica". Sfuggendo a registri più marcatamente retorici, Bandinelli inquadra in questa prospettiva anche il tema della pittura contemporanea sovietica:

Ora, tutta la tanto dibattuta questione sull'arte figurativa e sul "realismo socialista", si può ridurre a questo: che nell'Unione Sovietica si è avvertito prima che altrove la assenza di contenuto concreto e umano, la sterilità del giuoco e il sostanziale decadentismo degli esperimenti intellettualistici compiuti nel campo figurativo europeo negli ultimi quarant'anni e la necessità di distaccarsene; la impossibilità che quelle espressioni si conciliassero con la sostanza della nuova umanità sovietica, della società socialista; e quindi il bisogno impellente di ricondurre l'arte figurativa a un punto fermo, di concretezza.

Questo punto fermo non poteva essere che la pittura tradizionale dell'Ottocento, che è stata perciò indicata, non come un modello insuperabile da imitare, ma come un punto di partenza sul quale costruire. E nessuno pretende, nell'Unione Sovietica, che ciò che gli artisti sovietici oggi

Vanja Strukelj

producono, sia già il raggiungimento dell'espressione artistica propria alla società socialista: nella mostra delle opere del 1949, un album a disposizione di visitatori conteneva osservazioni critiche, che mostravano un nuovo maturarsi del gusto e della intelligenza del fatto artistico. E poi, con l'indicare la Galleria Tretjakova, con le sue pitture di soggetto storico o di ambiente all'attenzione del popolo, si è ottenuto quello che non sarebbe stato possibile ottenere con una pittura il cui soggetto o la cui forma fosse più complessa e di più difficile comprensione. E si è ottenuto questo: che la pittura è divenuta cosa familiare a tutti, una cosa della quale tutti sentono il bisogno, come del pane quotidiano.

Il tenore dell'intervento di Guttuso è assai meno calibrato e sarebbe troppo facile smascherarne i toni trionfalistici. Il pittore premette che, a differenza di quanto accade con le complesse e contraddittorie società capitalistiche, la realtà sovietica si coglie con limpida chiarezza: "Qui non c'è bisogno di troppo tempo per capire che non c'è lo sfruttamento capitalistico, che non c'è disoccupazione, che non c'è prostituzione, che non c'è odio i razza". Ma il confronto con la cultura sovietica diviene soprattutto occasione per ripartire dalle riflessioni gramsciane e porre al centro il tema delle radici nazionali.

La cultura sovietica ci insegna appunto che è quando si dimenticano i caratteri nazionali che l'artista esprime un gergo cosmopolita senza radici e senza ragioni. La cultura sovietica ci insegna ad approfondire i caratteri tradizionali e nazionali, a trasformare in un legame più diretto e con il popolo quei caratteri e quelle tradizioni

che, se si subiscono passivamente e scolasticamente, non sono che una remora accademica ("questo significherebbe che il progresso è terminato con i 'classici'", diceva Andrey Ždanov), ma che diventano vivo strumento di conoscenza dell'animo popolare quando sono utilizzati alla elaborazione di una nuova società.

Guttuso non fa diretto riferimento a nessun autore contemporaneo, ma in qualche modo prende le distanze, come Bianchi Bandinelli, affermando:

Io non so dirvi se la pittura o la scultura sovietiche abbiano creato già gli immortali capolavori della società socialista. Forse questi capolavori ci sono già, ma certamente ci saranno. So solo che la pittura e la scultura sovietiche sono sulla giusta strada, sulla grande strada dell'arte, ove questa sia intesa e valutata per quello che è: nutrimento indispensabile dell'animo umano, arricchimento e miglioramento dell'uomo.

LA FORZA DELL'IMMAGINE: IL RACCONTO FOTOGRAFICO DI CAPA SULLE PAGINE DI "EPOCA"

Il primo vero racconto epico della società sovietica, con tutta la forza espressiva dell'immagine fotografica, si snoda tuttavia non nelle sbiadite pagine dei giornali "amici", da "Rinascita" a "l'Unità", ma su quelle patinate dell'illuminata rivista borghese fondata da Alberto Mondadori, "Epoca". Il primo numero della testata, il 14 ottobre 1950, si apre appunto con la prima puntata di un reportage del giornalista francese Michel Gordey, che prosegue per quattro fascicoli. Più che sul testo, in cui Gordey, che ha lasciato la Russia trent'anni prima, insiste sul tema del "silenzio", della difficoltà di comunicare e quindi comprendere la nuova realtà sovietica, il reportage punta però sulla forza dell'immagine, recuperando lo straordinario servizio di Robert Capa eseguito nel 1947 durante il suo viaggio in URSS con Steinbeck. Certo una parte

Vanja Strukelj

di quelle foto era già stata inserita nello stesso anno nell'edizione italiana del *Diario russo*, pubblicato sempre da Mondadori, ma nella nuova impaginazione grafica, grazie anche al contributo di Bruno Munari, quegli stessi scatti assumono un significato del tutto differente. Un servizio, quello di Capa, che intenzionalmente, sia nell'uso del bianco e nero sia del colore, continuamente colloquia con la cultura d'immagine sovietica, con rimandi alla fotografia, al cinema e anche, va sottolineato, proprio alla pittura dell'Ottocento e del realismo socialista. Le immagini di Capa inaugurano una narrazione più o meno continua, che i lettori italiani potranno seguire per più decenni sui rotocalchi illustrati, su cui si sofferma Mariella Milan in questo catalogo: secondo un copione che consolida itinerari (a Mosca la Piazza Rossa, il monumento a Lenin, la metropolitana, il grande magazzino GUM eccetera) e temi ricorrenti (le code, la donna russa al lavoro eccetera), in qualche modo determinando un nuovo repertorio iconografico fortemente stereotipato. Alcuni scatti vengono riproposti nel corso degli anni in contesti editoriali molto diversi, senza però che vi sia la possibilità di individuare l'autore o l'agenzia. Ci sono naturalmente grandi eccezioni, come il servizio di Cartier-Bresson per la Magnum, pubblicato anche in Italia nel 1955, ma in molti casi soprattutto all'inizio degli anni cinquanta sembra prevalere l'utilizzo di foto direttamente proposte dalla TASS.

VIAGGIARE SULLE PAGINE DE "L'UNITÀ"

In parallelo rispetto ai resoconti della stampa illustrata, potremmo utilizzare le pagine de "l'Unità" per seguire come questa esperienza del viaggio viene presentata ai lettori del quotidiano, che propone anno dopo anno secondo punti di vista differenti – quello del politico, del giornalista, del letterato, dell'artista, del regista –, ma in una sostanziale condivisione di intenti, altrettanti itinerari secondo tappe e copioni fissi, temi che si ripropongono con piccole ma a volte significative varianti, comunque rendendo familiare e rassicurante un territorio sconosciuto e sconfinato, che si insegna a far conoscere e amare. Un sogno, quello del viaggio in URSS, che l'apertura del turismo, con i tour organizzati e promossi dall'Interturist, si riesce a realizzare, "per sole 32.000 lire". Il manifesto pubblicitario che mette in scena Claudio Villa in colbacco come testimonial in qualche modo segna il nuovo corso.

Tra i numerosi interventi, vale la pena di segnalare quello proposto da Paolo Ricci – il pittore che con *Primo maggio* (in mostra) vince al Premio Suzzara del 1949 "una ghiacciaia" –, la cui voce di critico non è certo marginale nel dibattito italiano di questi anni. Ricci soggiorna in URSS nel 1953 per circa un mese, in una delegazione ospitata dall'"organizzazione per i rapporti culturali con l'estero di Mosca", con un itinerario che da Mosca porta a Stalingrado, Kiev e "lungo il nuovo e grande canale Volga-Don". Non conosciamo le date del soggiorno, ma il fatto che non si faccia nessun cenno nei resoconti alla morte di Stalin, ci fa presupporre che sia avvenuto prima del 5 marzo. Nei quattro articoli, che escono nell'estate del 1953, l'"intellettuale italiano" si sofferma sugli interventi urbanistici moscoviti, insiste sulla popolarità della cultura italiana in Russia (dall'amore per il Rinascimento all'interesse nei confronti di registi come De Santis, Visconti, De Sica), ma soprattutto dà conto di una serie di incontri per noi piuttosto interessanti: in alcuni casi si tratta di artisti che esporranno alla Biennale del 1956, come Vučetič, la Jablonskaja, Grigor'ev, Kibrik e Pëtr Končalovskij di cui alla Biennale 1956 verranno esposte ben quattro opere, tra cui il Ritratto di Prokofiev, presente in mostra. È proprio nello studio del pittore, inizialmente incontrato a un grande ricevimento organizzato al Metropol per

Vanja Strukelj

accogliere le delegazioni straniere, che Ricci ha modo di discutere con un gruppo di colleghi dei temi caldi del dibattito artistico. Gli artisti si dimostrano pienamente aggiornati sulla situazione culturale italiana, conoscono molto bene Guttuso, Mafai, Levi e in generale i giovani pittori realisti, di cui hanno seguito le prove alla Biennale veneziana; si informano anche sugli esiti del processo intentato da Scelba contro alcuni dei partecipanti alla seconda mostra "Arte contro la barbarie" nel 1935 e sulla mostra romana di Picasso, inaugurata nel marzo dello stesso anno. Ricci racconta dell'esclusione dalla mostra di *Massacro in Corea*, per decisione del "critico 'liberale' Lionello Venturi per paura di disturbare i sogni atlantici dei governanti clericali" e, su richiesta, schizza a memoria i "grandi pannelli picassiani dedicati alla guerra e alla pace [...]". Parlano di Picasso, con ammirato rispetto, specie per la lotta che l'artista conduce a favore della pace e dell'amicizia tra i popoli". Di fronte alle riserve dimostrate da Ricci nei confronti di un eccesso di naturalismo del realismo sovietico, rimproverano ai realisti italiani un eccesso di espressionismo:

Voi – disse Tikomirov – spesso vi ispirate ai realisti francesi oppure ai pittori naturalisti italiani dell'ottocento. Sbagliate in tutti e due i casi: i vostri maestri più vicini e diretti devono essere Masaccio, Piero della Francesca e Raffaello.

Ma l'attenzione del critico si rivolge soprattutto all'organizzazione del sistema dell'arte e alla committenza:

Chi sono i clienti degli artisti sovietici? Innanzitutto lo Stato, poi i clubs, le case di riposo, le scuole, i sanatorii, ecc. infine i cittadini privati, tecnici, operai, contadini. Presso il Ministero della cultura c'è una sezione speciale che decide sugli acquisti e sulle ordinazioni. Si pensi che per la nuova Università di Mosca sono stati ordinati per 607 milioni di rubli di opere d'arte, sculture, pitture, mosaici, ritratti di scienziati e artisti, quadri storici, paesaggi delle 16 Repubbliche sovietiche ecc. Ora è in corso la costruzione di un grande palazzo al centro di Mosca che richiederà opere d'arte, per altri milioni di rubli. Ci sono inoltre le esposizioni periodiche. Annualmente si tiene a Mosca una grande esposizione generale di tutta la produzione artistica sovietica. Il primo diritto di acquisto appartiene allo Stato, il quale compera opere d'arte da destinare alle gallerie pubbliche, come la Tretiakov, il Museo Lenin, il Museo della Rivoluzione, ecc.

Ancora una volta la realtà sovietica viene proposta come efficace modello alternativo al mercato capitalistico. Il lettore attento riesce a ricollegare queste riflessioni al dibattito che si è sviluppato intorno a questi temi su "Rinascita" e "Realismo".

MOSCA 1955

La nuova stagione kruscioviana sollecita un rinnovato interesse nei confronti della realtà sovietica. Tra il 1955 e il 1957 le pagine dei settimanali fanno scorrere davanti allo sguardo dei lettori nuove sequenze: su "Tempo" Sandro Paternostro – "primo giornalista italiano a cui sia stato consentito di percorrere diecimila chilometri attraverso la Russia e le repubbliche sovietiche della grande steppa asiatica in assoluta libertà, con una propria automobile, con la facoltà di avvicinare chiunque volesse e di fotografare qualsiasi ambiente lo colpisse" – racconta il suo viaggio in dieci puntate, mentre nel 1957 è la volta di Giansiro Ferrata; "Il Mondo" dissemina scatti "normalizzanti" all'interno di un panorama mondiale e "L'Espresso",

Vanja Strukelj

con l'impatto del suo grande formato, scandisce il resoconto di Moravia e quello di Camilla Cederna "la milanese in Russia", ma le immagini più violente, che colpiscono come un pugno nello stomaco il lettore, sono quelle dei fatti di Ungheria (di cui invece su "Contemporaneo" non c'è traccia).

Nel novembre del 1955, Giuseppe Boffa, corrispondente da Mosca de "l'Unità", dedica un articolo all'incontro-dibattito di Carlo Levi con gli studenti dell'Università, in occasione del suo soggiorno nell'URSS, un episodio che l'autore riproporrà nel suo *Il futuro ha un cuore antico*, uscito nel 1956, che è forse uno dei testi letterari legati al viaggio in URSS più ampiamente analizzati e conosciuti. Le due testimonianze restituiscono con vivacità un confronto in cui ancora una volta il tema del realismo si dimostra centrale, sia sul fronte letterario che su quello figurativo.

Si parlò dei film italiani, argomento immancabile: richiesto del mio parere sulla pittura sovietica espressi sinceramente le mie riserve, condivise più o meno, da tutti; ma quando, per giustificare il mio giudizio negativo, aggiunsi che mancava in Russia una vera tradizione pittorica, molti protestarono difendendo l'amato ottocento russo.

Per Levi il solco tra il realismo francese da un lato e il naturalismo e il verismo russo dall'altro è incolmabile. Proprio il confronto tra la grande mostra dedicata all'arte francese, aperta al Puškin (una mostra grazie alla quale il pubblico sovietico può vedere anche Picasso e Matisse, oltre – commenta Levi – a un "orrendo" Fougeron), e la visita alla Tret'jakov diventa occasione per approfondire la riflessione:

[...] ci avviciniamo alla fine del secolo con artisti che tornano a pretendere di fare veramente della pittura, i Ciuingi, i Levitan, i Serov, i Vruben, lontani echi di espressioni altrove viventi, o con le grandi macchine storiche di Veresciaghin o di Surikov, gli orrori di Vosnetsov, e i suoi tre guerrieri, chissà perché dappertutto riprodotti, fino a quel facile, abile e spesso volgare Repin a cui, malgrado tutto, si riattaccano i nuovi accademici di oggi: i Gherasimov, e tutti gli altri, fino ai quadri celebrativi che arrivano, nel loro genere, quasi al meraviglioso, allo Stalin in bianco di Šurin, all'automobile infiorata di Pimenov guidata da una donna dai capelli corti nella Piazza della Rivoluzione, o alle pitture eseguite in collaborazione per esaltare Stalin che consegna i premi alle persone più virtuose.

Il giudizio di Levi nei confronti dei "nuovi accademici" è quanto meno ambiguo nella sua formulazione. Ancora una volta è la scultura di Vera Muchina a strappare un apprezzamento dichiarato: *L'operaio e la colcoziana*, "lucente al sole tra i fioretti seminati tutto attorno anneriti per il gelo". Seguire Levi per le strade di Mosca vuol dire certo rivedere con il suo sguardo, certamente a volte deformato dalla lente del consenso ideologico, il panorama urbano della metropoli, con le sue evocazioni "contadine", ma anche entrare negli interni. Varcare ad esempio la soglia dell'appartamento di Il'ja Ėrenburg, una figura centrale, come sappiamo, per i rapporti culturali tra Russia e Italia.

Ci trovai un'ottima cena leggera, senza obbligo di bere, una conversazione vivace e insieme profonda, una quantità di quadri per i quali non bastavano le pareti, e anche alcuni quadri di pittori sovietici, di quelli che si usano chiamare "formalisti" – Je suis un vieux formaliste – suol dire, per vezzo, Ėhrenburg, che tuttavia col Disgelo ha cercato di aumentare, almeno di un grado, e di più, e in modo tutt'altro che formalista, la temperatura dell'atmosfera quasi congelata e

Vanja Strukelj

cristallizzata del realismo sovietico.

Mosca continua a rappresentare una tappa obbligata, anche di itinerari, che portano a un'altra meta: la Cina. Nel 1955 Carlo Levi incontra a Mosca Sartre e Simone de Beauvoir, di ritorno da Pechino. Fa sosta nella capitale, più o meno nello stesso periodo, anche la prima delegazione ufficiale italiana ospitata nella repubblica cinese. I nomi sono prestigiosi, rappresentativi della *intelligencija* politica, scientifica, culturale: Bobbio, Calamandrei, Durio (zoologia), Rodolfo Margaria (fisiologia), Musatti, Benedetti, Rosario Ruggeri, Franco Antonicelli, Umberto Barbaro, Carlo Bernari, Rocco Caciopardo, Carlo Cassola, Franco Fortini, Corrado Pizzinelli, la sinologa Regis, Franco Berlanda, Ernesto Treccani. Antonello Trombadori annota su due piccoli quaderni il suo diario di viaggio, che ci interessa proprio per la sua natura non ufficiale, di appunto privato. Ecco come descrive l'arrivo all'aeroporto di Novij Sibirsk:

Sempre grande emozione all'arrivo in questa città che è la nostra seconda patria non solo politica ma anche "culturale" e letteraria. Barbaro ha le lacrime agli occhi e Cassola è assai compreso e pensoso. Fortini che c'è già stato fa il cicerone. Calamandrei dopo un lungo silenzio dietro i vetri del pullman dice: "Se non sapessi d'essere a Mosca mi parrebbe d'essere in una qualsiasi città occidentale". E Musatti, che conosce Mosca, gli fa osservare che non è così, che basterebbe si mescolasse un momento alla gente per sentire il diverso livello umano, il diverso livello civile tra i cittadini, il sentimento nuovo d'esser padroni di sé stessi e davvero tutti uguali davanti alla legge anche se non uguali per capacità, funzioni, sviluppo culturale, etc...

Se vogliamo comprendere nella sua complessità il significato del viaggio dobbiamo tener conto anche di questo piano "emozionale", della ricaduta individuale di un'esperienza di gruppo, in cui il momento del confronto e dello scambio, ma soprattutto della condivisione è fortissimo. Le note di Trombadori, al di là di alcune interessanti riflessioni che peraltro sono in linea con i suoi interventi "pubblici", ci restituiscono proprio questo clima di eccitazione ed entusiasmo, che sarebbe antistorico disconoscere. Così l'immagine di Treccani all'aeroporto di Gorky, che "disegna su carta di china una giovane cameriera", così come aveva appuntato a quello di Mosca "due vecchie contadine e un giovane operaio", ci introduce al lavoro di "registrazione" grafica che il pittore metterà in campo lungo tutto l'itinerario. Scriverà Treccani:

Il mondo è paese, mi sembrava di essere a Melissa con la gente china dietro al disegno che guardava lavorare. Disegnavo a grossi segni con la matita litografica; la vecchia contadina con lo scialle grigio in testa e le mani incrociate sul bastone di legno guardava diritto davanti a sé, con gli occhi appena socchiusi e un leggerissimo sorriso. Le ho mostrato il disegno; tutti si son fatti intorno e mi hanno detto (mi è stato tradotto) che andava bene, che somigliava. Ero molto emozionato. Ho disegnato fino alla partenza e ho fatto appena in tempo a stringere tutte quelle mani. Ero felice.

BORGONZONI A MOSCA

Negli studi sugli artisti, l'esperienza del viaggio viene solo occasionalmente segnalata e solitamente liquidata in modo notarile nelle scarse informazioni della biografia, relegata negli apparati di un catalogo o di una monografia. Vi è inoltre in questa ricostruzione una sorta di gerarchia predeterminata, con tappe significative (i centri: Parigi, New York, Londra, capitali dello "scambio" e dell'aggiornamento culturale; gli itinerari storici: nell'ottica del *grand tour*, i

Vanja Strukelj

luoghi "altri": mete d'ispirazione), altre prive di nota (le periferie), altre ancora preferibilmente da rimuovere. Il viaggio a Mosca negli anni cinquanta, magari al seguito di una delegazione, non è quindi necessariamente ricordato anche dalle indagini più analitiche e dettagliate. In assenza di resoconti autobiografici, per lo storico dell'arte è spesso difficile comprendere il significato da attribuire a un soggiorno, che può apparire anche legato a circostanze occasionali. Solo il lavoro d'archivio può aprire, a volte, nuove piste da percorrere: e in questo senso, il caso di Aldo Borgonzoni si profila emblematico. Per un inquadramento generale, rimandiamo ai preziosi contributi di Arturo Carlo Quintavalle e Gloria Bianchino nel catalogo della mostra che presenta l'importante donazione del pittore allo CSAC, un catalogo che segna un fondamentale contributo al più recente dibattito sul realismo italiano. Chiediamoci invece cosa possiamo ricostruire del soggiorno di Borgonzoni a Mosca e Leningrado nel 1957. Nell'archivio conservato allo CSAC troviamo innanzitutto delle fotografie, che ritraggono il pittore seduto a un caffè moscovita, su di un ponte sulla Neva, mentre dipinge a Leningrado, o in alcuni ritratti di gruppo con l'interprete Jury e alcuni giovani artisti dell'Accademia, o ancora con la pittrice messicana Andrea Gomez: Mosca è quindi anche un luogo di incontro internazionale. Fondamentali inoltre le lettere, che testimoniano ancora di una rete di rapporti culturali che si consolida, come quello con il pittore Vladimir Favorskij, che gli regala un libro con le sue illustrazioni, o ancora con la storica dell'arte Irina Smirnova, che – apprendiamo da una lettera – gli manda una monografia su Dejneka, che ancora si conserva nella biblioteca donata allo CSAC. Ma un altro messaggio ci propone contatti che non avremmo ipotizzato, come quello con Oleg Celkov, un artista certo non allineato al realismo socialista, il cui studio diventa negli anni successivi frequentato dagli intellettuali stranieri, da Siqueiros, a Guttuso ad Aragon. Piccoli tasselli, quindi, grazie ai quali ricostruiamo anche le circostanze di quel soggiorno, strettamente legato alla "Mostra del disegno italiano nell'URSS" organizzata dall'Associazione Italia-URSS all'Ermitage di Leningrado e, a partire dall'1 dicembre, al Museo Puškin di Mosca.

ARTE ITALIANA IN RASSEGNA

Alla mostra del disegno, "promossa dalla Associazione Italia-URSS e dalla Società per i rapporti culturali fra l'URSS e l'estero (VOLKS)" è "presentata l'opera grafica di alcune di quelle personalità, i cui valori sono da tempo e senza eccezione universalmente riconosciuti, insieme a qualche vivace rappresentante delle nuove generazioni, da Casorati a Rosai, da Fazzini a Guttuso, Levi, Cagli, Sivieri, Sassu, da Migneco a Paulucci, Gentilini, Scordia, Scarpitta, da Messina a Manzù, Mirko, Mazzullo, da Zancanaro a Francese, Zigaina, Vespignani, Pizzinato, A. Salvatore, Ciarrocchi, Purificato, Treccani, Mirabella, Attardi, Muccini". Queste le informazioni che fornisce Mario Penelope nell'introduzione al catalogo dell'"Esposizione della giovane pittura italiana" organizzata l'anno successivo dal Comitato italiano per il VI Festival della gioventù organizzato a Mosca, che – aggiunge – si è proposto di "far conoscere quegli artisti che, affacciatisi alla vita delle arti a partire dal 1948, hanno potuto far conoscere il loro lavoro con una certa continuità" e che "sono impegnati a perseguire con costanza e serietà la ricerca e la realizzazione di una propria visione poetica, sia pure nella diversità della propria individualità, delle proprie esperienze culturali, della propria natura". Viene premiato Zigaina, come riferisce puntualmente "l'Unità". Proprio sulla pittura di Giuseppe Zigaina, dai suoi esordi fino alle più recenti drammatiche realizzazioni, si sofferma Irina Smirnova, in un articolo dedicato alla mostra

Vanja Strukelj

pubblicato su "Tvorcestvo", nel quale inquadra il dibattito italiano tra realismo e astrazione, prendendo una posizione fortemente polemica nei confronti del giovane Arnaldo Pomodoro e dei suoi successi mercantili alla Biennale del 1956.

È fondamentale ricostruire il contesto in cui si colloca questa mostra, all'interno di quel gran evento mediatico-politico che è il Festival, puntualmente riproposto in tutte le sue fasi dai resoconti de "l'Unità", ampiamente illustrati da veri e propri reportage fotografici dell'inviato Rodrigo Pais. Ma ben differente impatto visivo assumono le immagini a corredo dell'articolo di Pier Paolo Pasolini pubblicato su "Vie nuove", la cui carica retorica è fortissima. Basti pensare all'"arrivo della delegazione italiana alla stazione centrale di Mosca", che appare ricostruito in un fotomontaggio, che enfatizza su un versante il tema della riunione dei popoli, riprendendo *topoi* legati all'iconografia delle Esposizioni Universali ottocentesche, sull'altro l'avanzata rivoluzionaria delle masse popolari.

Ci sono altre testimonianze capaci di restituirci il valore simbolico di questa esperienza, come i filmati 8mm girati da un gruppo di giovani romagnoli partiti da Alfonsine per Mosca, in occasione del Festival, ora conservati nel prezioso archivio dell'Associazione Home Movies, presieduta da Paolo Simoni, un materiale documentario su cui hanno lavorato Federico Ferrone e Michele Manzolini per il loro film *Il treno va a Mosca*.

Del resto l'idea di organizzare una rassegna d'arte contemporanea italiana in URSS era stata ventilata già qualche anno prima, e continua a essere discussa, come documenta il carteggio Trombadori, nel quale emerge un progetto di una grande rassegna dell'arte italiana in Russia, in cui sono coinvolti Roberto Longhi e Franco Russoli. Ma qui si aprirebbe un altro capitolo, quello della ricezione dell'arte italiana in Unione Sovietica, che andrebbe ricostruito attraverso un sistematico spoglio delle riviste russe. Potremmo allora trovare ad esempio un inaspettato resoconto di viaggio in Italia, scritto da D. Šmarinov sulle pagine di "Ogonëk" nel 1951, che propone l'immagine di un paese distrutto, povero e arretrato, in cui le opere degli artisti realisti – vengono riprodotti Mucchi e Borgonzoni – rappresentano un isolato segno di rinascita. Sarebbe del resto una nuova storia da ricostruire, a sua volta segnata dall'organizzazione di importanti mostre monografiche, a partire da quella di Renato Guttuso nel 1961, il cui successo è "garantito" dalla lunghissima coda davanti all'Ermitage documentata da una fotografia coeva: un'immagine che più di tante recensioni segnala la calda partecipazione del pubblico sovietico.

**Curatrice della mostra*