

DAL "CARNEVALE" BOLSCEVICO AL "TEATRO" STALINIANO:  
SPETTACOLARIZZAZIONE DELLA VITA'

Gian Piero Piretto

**I**ntanto, perché le virgolette nel titolo? Perché non tratterò di carnevale nel senso stretto del termine, né di teatro in senso canonico. Non è mia intenzione intervenire analiticamente o illustrare le singole parate o spettacoli messi in scena nei due momenti di storia culturale sovietica che prenderò in considerazione. Intendo, invece, chiarito il senso assoluto dei due termini (carnevale e teatro), analizzare le categorie che hanno segnato il passaggio, il mutamento di atteggiamento, strategie, interessi, comportamento dagli anni Venti ai Trenta del XX secolo, dal bolscevismo rivoluzionario al "neocapitalismo staliniano", nell'ambito delle manifestazioni-spettacoli di massa.<sup>1</sup>

Esordisco con qualche cenno sull'utilizzo del termine carnevale, in relazione ai festeggiamenti di piazza dei primi anni di vita sovietica.

---

<sup>1</sup> Per notizie e approfondimenti relativi ai singoli momenti di festeggiamento e spettacolo e alla loro particolareggiata analisi rimando agli ampi e dettagliati studi che sono stati dedicati alle varie manifestazioni della festa popolare, dell'entusiasmo rivoluzionario, del furore creativo, iconoclasta, protestatario o celebrativo, della gioia di vivere, più o meno sentita, ma, sempre e comunque, "autenticamente ed esclusivamente sovietica". Cf. J. Von Geldern, *Bolshevik Festivals, 1917-1920*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1993; A. Zacharov, *Massovyje prazdniki v sisteme totalitarizma*, in *Totalitarizm kak istoričeskij fenomen*, *Filosofskoe obščestvo SSSR*, Moskva 1989; E. Speranskaja (a cura di), *Agitacvionno-masovoe iskusstvo pervych let oktjabrja. Materialy i issledovanija*, Moskva, Iskusstvo, 1971; A. I. Mazaev, *Prazdnik kak social'no-chudožestvennoe javlenie. Opyt istoriko-teoritičeskogo issledovanija*, Moskva, Nauka, 1978; V. Tolstoy - I. Blbikova - C. Cooke (a cura di), *Street Art of the Revolution. Festivals and Celebrations in Russia 1918-1933*, New-York, The Vendome Press, 1990).

Le primissime manifestazioni di giubilo post-rivoluzionario furono intrise di questo spirito pagano, buffonesco, esuberante-giocoso: liberazione di prigionieri, vandalismo-iconoclasta, esibizioni di esultanza abbinata al suffragio per gli eroi-martiri della rivoluzione: vera commistione del bachtiniano conflitto tra riso denudatorio e volto solenne dell'ufficialità. Rivoluzione intesa come vera forza naturale, furia degli elementi, come anche il poeta Blok aveva sperato, dedicando all'evento il suo poema *Dvenadcat'*.

Il potere intervenne però prontamente a organizzare e inquadrare forze ed energie in un sistema, la cosiddetta *agitacija* (agitazione propagandistica). Le forme di celebrazione di strada promosse dal potere, prima degli anni Venti, ebbero poco di festosamente carnevalesco, proprio tenendo in conto come deterrente l'assoluto rigore dell'organizzazione,<sup>2</sup> il peso della guerra civile in corso, la scarsa conoscenza da parte delle masse stesse di modalità carnevalesca di festeggiamento. La tradizione della festa rituale russa era stata sempre improntata alle forme teatrali, e non a quelle carnevalesche come l'Europa le aveva interpretate.

Il 7 novembre 1918, la manifestazione per il primo anniversario della rivoluzione fu intesa anche per celebrare, indirettamente ma significativamente, sia Mosca, tornata a essere capitale nel marzo dello stesso anno, splendida città destinata a fiorire, che Lenin, punto focale dell'interesse e delle responsabilità. Il progetto di quest'ultimo, basato sullo sviluppo tecnico e scientifico del Paese (la macchina diventava oggetto di culto), mirava a combattere la bieca iconoclastia e a salvaguardare l'eredità culturale della nazione, non tanto la sua tradizione, all'epoca intesa come pesante bagaglio inficiato da superstizione e arretratezza. L'operazione leniniana in proposito fu battezzata *monumental'naja propaganda* (propaganda monumentale), coincise con l'entusiasmo generato dalle prime manifestazioni di festeggiamenti organizzati, e diede il via a un fenomeno che sarebbe durato

---

<sup>2</sup> Scriveva Lunačarskij nel 1920, confermando alcuni dei dubbi ultimamente sorti rispetto al suo essere "illuminato": "Molti sono convinti che la creazione collettiva sottintenda una manifestazione spontanea, autonoma della volontà delle masse; fino al momento in cui la vita sociale non avrà insegnato alle masse il rispetto di un certo istintivo ordine e ritmo, non è possibile aspettarsi che la folla possa autonomamente realizzare alcunché, al di fuori di un allegro rumoreggiare e di un colorato ondeggiare di gente vestita a festa" (A. V. Lunačarskij, *Lenin o monumental'noj propagande*, in *Lenin v izobrazitel'nom iskusstve*, Moskva 1977, p. 85).

per tutta l'era sovietica: gli slogan propagandistici sistemati in posizioni strategiche su muri e tetti di palazzi in ogni città dell'impero.

Scritte brevi ma espressive dovrebbero essere piazzate in vari luoghi significativi, su mura adatte allo scopo o su apposite costruzioni. Le scritte dovrebbero contenere i principi fondamentali del marxismo.<sup>3</sup>

L'organizzazione delle manifestazioni di piazza coinvolse i nomi più illustri che l'arte del momento conoscesse e seguì un percorso di sviluppo più articolato e complesso di ogni altra forma di cultura.<sup>4</sup> La manifestazione del 7 novembre 1918 portò le tracce della situazione socio-economico-culturale comune a tutto il Paese: entusiasmo scatenato nonostante la guerra civile in corso, tensione e rabbia, profonda convinzione e seria intenzione di non cedere a nessun costo, nonostante le difficoltà e le privazioni. Le forme di organizzazione artistica ed elaborazione del materiale, invece, si differenziarono da Mosca a Pietrogrado, marcando ulteriormente, nonostante l'eccezionalità del momento, le diversità tra le culture delle "due capitali".<sup>5</sup> L'una intenzionata a ribadire il ruolo appena riconquistato, l'altra speranzosa di recuperarlo, visti e considerati i propri meriti rivoluzionari (ill. 1)

Fu con il primo *komsomol'skoe roždestvo* (natale del komsomol, 1922), organizzato nell'ambito della campagna di promozione dell'ateismo dagli oppositori del *bogostroitel'stvo* (la corrente che cercava la deificazione umana), che le forme di parodizzazione della religione assunsero la funzione di agitazione (*agitka*), e si espressero non solo sotto forma di contrapposizione della vecchia festa cristiana

---

<sup>3</sup> A. V. Lunačarskij, *Lenin o monumental'noj propagande*, cit., p. 318.

<sup>4</sup> I. Bibikova, *The Design of Revolutionary Celebrations*, in V. Tolstoy - I. Bibikova - C. Cooke (a cura di), *Street Art of the Revolution. Festivals and Celebrations in Russia 1918-33*, cit., p. 17.

<sup>5</sup> Cf. V. Tolstoy-I. Bibikova-C. Cooke (a cura di), *Street Art of the Revolution. Festivals and Celebrations in Russia 1918-33*; I. Bibikova, *The Design of Revolutionary Celebrations*, in V. Tolstoy - I. Bibikova - C. Cooke (a cura di), *Street Art of the Revolution. Festivals and Celebrations in Russia 1918-33*, cit., p. 17-29; I. Rostovceva, *Učast'e chudožnikov v organizacii i provedenii prazdnikov 1 Maja i 7 Nojabrja v Petrograde v 1918 godu*, in E. Speranskaja (a cura di), *Agitacionno-massovoe iskusstvo pervych let oktjabrja*, cit., p. 9-66; A. Rajčenko, *1 Maja i 7 Nojabrja 1918 goda v Moskve (Iz istorii oformlenija pervych proletarskich prazdnikov)*, in E. Speranskaja E. (a cura di), *Agitacionno-massovoe iskusstvo pervych let oktjabrja*, cit., pp. 67-132).



Petrogrado, 1 maggio 1918 (ill. 1)

alla sua nuova variante bolscevica, ma aggiungendo una componente di irriverenza e provocazione, vicina allo spirito del carnevale.

Un'illustrazione di "Krokodil", dedicata al trasferimento di opere d'arte dall'Ermitage Pietrogradese a musei moscoviti (l'accentrazione si manifestava anche così), irrideva la particolare processione in corso, definita *ischod madonn* (esodo delle madonne), facendo commentare ai passanti: "E che? È già ora della pasqua del Komsomol? Non è ancora un po' presto?" (Krokodil 1923, n. 13 - ill. 2).

Le processioni carnevalizzate (che videro tra gli organizzatori nomi illustri quali Mejerchol'd), mettevano alla berlina popi e diavoli, rabbini e mullah. Partivano da punti diversi di Mosca e confluivano sulla piazza Serpuchovskaja,<sup>6</sup> dove finivano tra canti, danze e un enorme falò su cui venivano bruciati i fantocci di profeti e redentori.<sup>7</sup> L'elemento offensivo, irrisorio e parodistico in quelle occasioni raggiunse il suo massimo grado. Tra gli oppositori di queste forme estremistiche di promozione dell'ateismo ci fu lo stesso Lenin. Il popolo, dal canto suo, reagì in maniera totalmente negativa, il che portò a una pronta abolizione delle medesime e alla ricerca di forme più sottili per rimpiazzare la religione e fare festa in chiave bolscevica.

Ciò che, successivamente, fu definito *politkarnaval* (carnevale politico) non avrebbe avuto comunque nulla in comune con il tradizionale carnevale medievale europeo. Sarebbe stata una festa di massa, autenticamente rumorosa e allegra, "esteriormente molto ricca e decorativa per l'abbondanza di ogni genere di palcoscenici, gruppi mascherati simbolici, figure ed elementi 'carnevoleschi' dai quali, evidentemente, questo tipo di festeggiamenti avrebbe preso il nome".<sup>8</sup>

Il *politkarnaval* costituì la tappa successiva alle parodie del *komsomol*, e introdusse nella festa sovietica tocchi e sfumature che fino a quei giorni non le erano state proprie. Le serie colonne di manifestanti del 1918 o 1919 si erano fatte più allegre, consapevoli e al tempo stesso più calme. L'atmosfera durante le manifestazioni dei primi

---

<sup>6</sup> La piazza Rossa non aveva ancora acquisito la valenza di spazio rituale che l'avrebbe caratterizzata negli anni successivi, anzi, al momento manteneva le sue caratteristiche ottocentesche di piazza del mercato.

<sup>7</sup> A. I. Mazaev, *Prazdnik kak social'no-chudožestvennoe javlenie. Opyt istoriko-teoritičeskogo issledovanija*, cit., p. 358.

<sup>8</sup> Ivi, p. 356.

anni era stata “densa di spirito di lotta, i selciati mandavano fiamme”.<sup>9</sup> La sfilata si era connotata come sinonimo di esibizione di forza, di odio. Oggi, invece, si rideva e si mettevano in ridicolo personaggi e categorie a cui prima erano state dedicate soltanto furie e minacce.

Scriveva “Petrogradskaja Pravda” commentando la sfilata del 7 novembre 1923: “Allora il lavoratore lottava, oggi fa semplicemente festa” (9.XI.1923).

Carnevale sovietico aveva voluto dire per le masse politicizzate passaggio a un atteggiamento di più sicura consapevolezza e allegria, parallelo alla lenta stabilizzazione del potere e della situazione che era in atto nel Paese. Il riso diventava il tratto determinante della manifestazione di festa politica. La categoria dell’allegria fu il contributo che il *politikarnaval* portò alla festa sovietica tradizionalmente intesa. Le trovate carnevalesche (*karnaval'nye vydumki*) si manifestavano sotto forma di manifesti, figure, sagome, striscioni che non si limitavano a sfilare in processione per essere rimirati, ma coinvolgevano il pubblico degli spettatori trasformandoli in protagonisti.

Le feste erano pensate e proposte in cicli che riprendessero e completassero il vecchio calendario religioso. Si istituirono giorni rituali e celebrativi (giorno dell’elettricità, delle foreste, della raccolta, dell’industria) che cadevano volutamente in coincidenza delle grandi festività religiose ortodosse (intercessione, trinità, trasfigurazione), a concorrere con quelle.<sup>10</sup> Un *lozung* (motto) dell’epoca recitava: il fumo della fabbrica è meglio di quello dell’incenso. Trockij dalle pagine della “Pravda” ribadiva nel 1923:

Le icone continuano a stare appese nelle case semplicemente perché restano là dove sono sempre state. Le icone decorano le pareti: sarebbero nude senza di loro. La gente non ci si abituerebbe. Un operaio non si cura di comprarne di nuove, ma non ha volontà sufficiente per disfarsi delle vecchie.

E come si farebbe a celebrare la festa di primavera senza i dolci pasquali? E il dolce pasquale deve essere benedetto dal prete, altrimenti che senso ci sarebbe? Quanto all’andare in chiesa, la gente non ci va perché sia religiosa, la chiesa è illuminata a festa, affollata di uomini e donne coi

<sup>9</sup> Ivi, p. 359.

<sup>10</sup> R. Stites, *Bolshevik ritual building in the 1920s*, in S. Fitzpatrick, A. Rabino-vitch, R. Stites (a cura di), *Russia in the Era of NEP. Explorations in Soviet Society and Culture*, Bloomington and Indianapolis, Indiana U. P., 1991, pp. 295-309.

vestiti della festa, i cori sono eccezionali: una serie di attrazioni socio-estetiche che la fabbrica, la famiglia o la strada non offrono.<sup>11</sup>

Questo tipo di *politkarnaval* sopravvisse fino alla fine degli Anni Venti. Verso la metà degli anni Trenta, scrive lo storico Mazaev "fu sostituito dal *maskarad*, festa serale mascherata, non più direttamente legata alla dimostrazione politica, spostata dalle vie e dalle piazze al parco della cultura e del riposo".<sup>12</sup> Vediamo il significato profondo e strategico di questo mutamento.

Bachtin ha stigmatizzato che carnevalesco è quel territorio su cui può manifestarsi con spontanea genuinità lo spirito della festa popolare. Su cui il riso rituale denuda e smaschera le convenzioni della vita sociale. Su cui "ogni pretesa di verità, e in conseguenza di superiorità, da parte di qualsivoglia ideologia, diviene oggetto di derisione".<sup>13</sup> Su cui il ribaltamento dei ruoli e delle categorie culturali "libera" il comportamento e dà vita a una nuova forma di cultura: l'autentica cultura popolare.<sup>14</sup> Oltre alle ben note categorie comportamentali del tempo carnevalesco, la lettura bachtiniana ha portato altresì a identificare il momento del carnevale come intervallo nella storia, sospensione del normale scorrere degli eventi, in cui il meraviglioso e lo strano diventano, sia pur per breve tempo, la norma.<sup>15</sup> È più che mai ovvio che la cultura staliniana non poteva fare propria

<sup>11</sup> L. Trockij, *Vodka, cerkov' i kino*, "Pravda", 12.VII.1923.

<sup>12</sup> A. I. Mazaev, *Prazdnik kak social'no-chudožestvennoe javlenie. Opyt istoriko-teoritičeskogo issledovanija*, cit., p. 365.

<sup>13</sup> B. Groys, *Nietzsche's influence on the non-official culture of the 1930s*, in B. Rosenthal, *Nietzsche and Soviet Culture. Ally and Adversary*, Cambridge, Cambridge U.P., 1994, p. 378.

<sup>14</sup> Cf. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979.

<sup>15</sup> Lotman e Uspenskij hanno successivamente ridimensionato l'universalità della lettura bachtiniana, contestando la possibilità di far coincidere spirito e categorie del carnevale del Medio Evo europeo con la *maslenica*, il più vicino equivalente della tradizione russa. In questa sede mi limito a citare la teorizzazione bachtiniana sul carnevale come metafora della pietrificazione da parte di Stalin delle energie rivoluzionarie, deviazione di percorso rispetto alle ideologie bolsceviche, attuata per mantenere il potere a tutti i costi (K. Booker - D. Juraga, *Bakhtin, Stalin, and Modern Russian Fiction. Carnival, Dialogism, and History*, Westport-London, Greenwood Press, 1995, p. 21).

neppure una delle categorie più autenticamente carnevalesche, ma è quella stessa cultura che, alla luce dell'ultima considerazione, diventa passibile di essere letta come un prodotto del carnevale. "Se è legittimo vedere una metafora della cultura ufficiale staliniana nel concetto di monologismo bachtiniano, il carnevale (dialogismo), però, non sta a rappresentare un'alternativa democratica, bensì il suo lato irrazionale e distruttivo".<sup>16</sup> Stalin operò un arresto nello scorrere naturale degli eventi, immobilizzò la storia e la fece procedere secondo regole e categorie di sua scelta. La norma fu violata e un lungo "carnevale staliniano" (meraviglioso quanto tragico e inquietante) dominò la Russia. Cosa più e meglio dei processi dimostrativi inscenati da Stalin e delle purghe nel cuore dello stesso partito può corrispondere alle imprevedibili e subitane coronazioni e scoronazioni? Bachtin vede l'aspetto irrazionale dello stalinismo (di cui egli stesso fu vittima) "da un punto di vista nietzscheano, come immolazione sacrale e Dionisiaca".<sup>17</sup> La gerarchizzazione di ogni categoria era alla base dell'esistenza per il realismo socialista, la celebrazione della perfezione e della convenzione erano presupposti irrinunciabili. L'autentico riso carnevalesco, diretto simultaneamente verso il mondo e verso se stessi, dovette cedere il passo a una risata stantia e capace di affermare solo il proprio io. Il grottesco, il rovescio, il riso rituale non trovavano posto in un mondo dove anche la gioia e la festa erano state organizzate, predisposte e accuratamente divulgate. La sfilata carnevalesca degli Anni Venti cedette il passo alla parata celebrativa, alla riunione di amici a un banchetto; i simboli furono trasformati in distintivi ed emblemi.<sup>18</sup>

Alla metà degli anni Trenta in Unione Sovietica la gioia di vivere era stata proclamata dall'alto (*žit' stalo lučše, tovarišči, žit' stalo vselee*), si "realizzava", ed era già fruibile, grazie alle anticipate visioni ed esperienze del futuro, proposto come realisticamente attuale. Questo procedimento seguiva gli anni obiettivamente più difficili della rivoluzione industriale, del primo piano quinquennale, ma altro non era che rappresentazione (*zrelišče*). Benvenuti erano però per le masse, scenari e finzioni, tanto rassicuranti, affascinanti e coinvolgenti,

---

<sup>16</sup> B. Groys, *Nietzsche's influence on the non-official culture of the 1930s*, cit., pp. 379-380.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> A. Zacharov, *Massovyje prazdniki v sisteme totalitarizma*, cit., p. 216.



pur nella consapevolezza (talora anche tragica) della loro falsità, del macchinario (spesso spietato) che li muoveva.

La realtà contingente, la carestia, il terrore, i processi, le privazioni si identificavano, per la cultura collettiva, con un altrettanto epico mondo del male (fatto di traditori della patria, di nemici del popolo), mondo che in confronto a quello "buono e felice" era minuscolo, privo di posto nel reale (!) spazio geografico. Il traditore quotidianamente smascherato nel corso dei processi dimostrativi o delle purghe si trasferiva immediatamente in quel mondo del male, e diventava impensabile (anche per un parente) credere di poterlo ancora cercare altrove, sulla terra.<sup>19</sup> Ciò mirava a far sì che i cittadini fossero automaticamente e meccanicamente portati, dopo avere partecipato alla messa in scena del processo o della purga, a identificarsi col mondo del "bene" (dei purgatori e non certo dei purgati), a rapportarsi, con tutta la schizofrenia del caso, a una realtà di violenza e dolore la cui esistenza doveva comunque venir recepita, in nome del suo spirito sacrificale "carnevalesco", con animo partecipe ed esultante.

L'operazione di carnevalizzazione staliniana partì dalle premesse sopra citate e trovò la sua massima manifestazione nell'ambito di spazi culturali che, con Marc Augé, definisco "nonluoghi":

uno spazio in cui colui che lo attraversa non può leggere nulla né della sua identità (del suo rapporto con se stesso), né dei suoi rapporti con gli altri o, più in generale, dei rapporti tra gli uni e gli altri, né *a fortiori* della loro storia comune.<sup>20</sup>

I più autentici "nonluoghi" di questi anni staliniani non furono tanto le consuete e già ampiamente studiate realtà "alla Potëmkin", città, villaggi, quotidianità pesantemente modificate dalla mano di lacca lucida e brillante che trasformava situazioni povere e disperate in condizioni modello, addirittura esemplari e invidiabili. Piuttosto quegli spazi che, per la particolare specificità della loro natura, potevano prestarsi a strategie spettacolari, a essere trasformati in scena, palcoscenico, arena di rappresentazione e celebrazione. Come già ho detto, nel bene e nel male, quindi coinvolgendo in un'unica operazione *zreliščnaja* la componente del terrore (purghe, processi, detenzioni, de-

<sup>19</sup> Cf. V. Papernyj, *Kul'tura Dva*, NLO, Moskva 1996, p. 304.

<sup>20</sup> Marc Augé, *Disneyland e altri nonluoghi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 75.



Krokodil 1923 (ill. 2)

portazioni) e quella della gioia di stato (realizzazioni edili, industriali, commerciali, architettoniche). Dai vari canali (Belomor, Volga-Moskva) o dagli interventi di *preobrazovanie prirody* (Magnitogorsk), con gli intenti recupero-educativi che dovevano esercitare sui personaggi più delicati e difficili del panorama sociale. Fino alle deportazioni e ai campi di detenzione. Nell'altra metà dello stesso mondo i ben noti *parki kul'tury i otdyha* e la metropolitana moscovita hanno occupato la posizione di forse maggior prestigio. In questa sede privilegerò una ulteriore componente della categoria "gioia": mostre e fiere. Per motivi di tempo non mi sarà possibile esaminarle entrambe, e mi concentrerò pertanto sulle mostre (*vystavki*).

Spazi culturali non dominio della quotidianità, naturalmente ritualizzati, dove il concetto di esibizione e di esposizione (*zrelišče*) favoriva la strategia di creare l'inesistente, di spacciare il modello per il vero e farlo uscire da quell'operazione sufficientemente mitizzato ed epicizzato per venire trasformato in reale nella storia.

Nel mondo staliniano del nonluogo l'esistenza è una categoria che può non essere verificata. Il monumento o lo spazio-tipo delle fiere e delle mostre, tappa successiva ed esasperata dell'utopia architettonica anni Venti (ma che stento a definire simbolo architettonico), nella sua realtà fittizia e non riscontrabile sta comunque per l'esistenza e per il senso. L'architettura staliniana è spettacolo e messaggio (non simbolo). Rende il luogo al tempo stesso virtuale e reale, ma, nelle sue manifestazioni d'autore, non riesce a farlo consumare. Non lo trasforma, in quanto l'azione del tempo e della memoria non vi possono lasciare tracce.

Il nonluogo staliniano è nato per essere spettacolo, incarnare se stesso, e convincere della propria esistenza e conseguente bontà: luogo di esposizione, di modello (*zrelišče*). L'elemento visibile in quel mondo è tutto. Le proporzioni sono dilatate, tutto è gigantesco e smisurato. L'intenzione è di dimostrare la grandiosità, la ciclopica presenza della realizzazione. Il senso dell'immagine viene collocato dentro l'immagine stessa. Non deve rimandare ad altro; non deve simbolizzare, lasciare intravedere l'invisibile o il trascendente (funzione che in Russia era stata primaria e sacra nell'icona e poi ripresa, in ambito laico, nella fase utopistica dell'avanguardia rivoluzionaria). La rivoluzione, dal canto suo, aveva fatto un grande uso del simbolo. Trockij aveva scritto: "Se il simbolo è un'immagine concentrata, allora la ri-

voluzione è il massimo creatore di simboli, poiché presenta tutti i fenomeni e le relazioni in forma concentrata”.<sup>21</sup>

La concentrazione simbolica delle immagini era stata basilare per le avanguardie. Con Stalin le immagini vengono svuotate del loro contenuto simbolico; rimane l'icona ma privata della funzione simbolica dell'interpretazione. Si salva solo il momento teso alla legittimazione dell'ideologia allegorizzata. L'utopia rivoluzionaria si è degenerata. Il visibile rimanda solo a se stesso. Anche se in realtà non esiste. Esiste sulla tela, sulla pellicola o sulla carta dei romanzi, in funzione della legittimazione della propria esistenza e del potere convincente che può esercitare sulle masse. La mancanza di senso storico, il vuoto che l'immaginazione totalitaria nasconde dietro di sé, il divieto di utilizzare l'immagine per arrivare a un senso possibile attraverso la sua interpretazione o il suo valore simbolico non hanno che una soluzione possibile: il Kitsch. Le commedie musicali cinematografiche, grande successo di massa dell'epoca staliniana, sono tutte splendidi esempi di ciò che è stato definito Kitsch totalitario,<sup>22</sup> nonché territorio privilegiato per la promozione di una realtà che, con una certa libertà, modellandone il nome su quello di un noto parco a tema statunitense, mi piace definire Stalinland. Prodotto per antonomasia di una cultura artificialmente definita popolare, voluta dalle masse, equiparata al loro gusto che, come per magia, coincideva, assecondava e soddisfaceva anche i gusti di tutti gli altri, del popolo sovietico unito.

Secondo questo punto di vista fu necessario identificare una serie di ambiti in cui il popolo potesse manifestare (o credere di manifestare) liberamente le proprie emozioni. Una piazza rituale su cui (illusoriamente) potesse abbandonarsi a trasgressioni, affrancare il regime esistente, vivere una vita alla rovescia. In realtà, invece, sacrificare l'esperienza narrativa delle celebrazioni private alla rappresentazione di idee astrattamente speculative che dovevano essere rimirate da altri: ufficiali governativi, proletariato, nemici interni ed esterni.<sup>23</sup> Le parate di questi anni segnalavano anche dove fosse posizionato il centro del

<sup>21</sup> L. Trockij, *Vodka, cerkov' i kino*, cit.

<sup>22</sup> Cf. B. Groys, *Nietzsche's influence on the non-official culture of the 1930s*, cit.; S. Boym, *Common Places. Mythologies of Everyday Life in Russia*, Cambridge-London, Harvard U.P., 1994; S. Boym, *Kitč i socialističeskij realizm*, “Novoe Literaturnoe Obozrenie” N. 15 (1995): 54-65.

<sup>23</sup> A. Zacharov, *Massovyje prazdniki v sisteme totalitarizma*, cit., p. 216.

potere, a seconda che venissero intese per vedere o essere viste: le prime assegnavano il ruolo di protagonista a chi marciava, le seconde a chi osservava, di solito i VIP, la tribuna d'onore.<sup>24</sup> La piazza Rossa diventa il punto di attrazione centripeto a cui tutti devono tendere. Partecipare voleva dire mettersi in fila, marciare e diventare spettacolo per gli occhi della tribuna.

Aveva scritto Lunačarskij nel non lontano 1920:

Per poter percepire la propria essenza, le masse devono manifestarsi esteriormente. Ciò è possibile soltanto quando, secondo le parole di Robespierre, esse costituiscono spettacolo per se stesse.<sup>25</sup>

La cultura popolare del riso sopravvive alle più infauste condizioni, ma diventa impotente quando è messa a confronto con un'autorità che ride, con la risata ideologica, con uno stato che ride. La risata dell'autorità è così radicale che è praticamente impossibile separarla dalle masse ridenti.<sup>26</sup> Il carnevale si trasforma in teatro. La festa "non ufficiale", dove trionfava non già la verità dominante della realtà (troppo squallida e spaventosa per essere rappresentata), ma quella fittizia del futuro vissuto come presente, stava al posto dell'autentica piazza pubblica carnevalesca, quella che aveva goduto del diritto di extra territorialità rispetto al mondo dell'ordine. Carnevale staliniano voleva dire teatro, messa in scena, ennesima celebrazione di quegli stessi valori che il regime imponeva e propandava (nel bene e nel male), ma con l'illusione di farlo in modo alternativo, libero, trasgressivo, grazie al distacco con la realtà che quei luoghi offrivano.

Per concludere, e invitare alla discussione su questi concetti, citerò una sequenza dal film di Grigorij Aleksandrov *Svetlyj Put'* (1940), commedia musicale dedicata alla celebrazione della promozione sociale, dello stacanovismo, dell'emancipazione femminile. Tutti temi seri e importanti (e proprio per questo all'epoca anche delicati e non privi di rischio) che la musica e la struttura della commedia musicale rendono facili, abordabili, appetibili e, soprattutto, passibili di essere memorizzati e introiettati dal pubblico più semplice e meno pretenzioso: la cosiddetta massa.

<sup>24</sup> J. von Geldern, *Bolshevik Festivals, 1917-1920*, cit., p. 194.

<sup>25</sup> A. V. Lunačarskij, *Lenin o monumental'noj propagande*, cit., p. 84.

<sup>26</sup> E. Dobrenko, *Soviet Comedy Film; or, The Carnival of Authority*, "Discourse" 17.3 (Spring 1995), p. 52.

Un'ignorante e retrograda servetta di provincia (autentica Cenerentola sovietica), grazie all'impegno e al sostegno di alcune figure chiave, diventa prima alfabetizzata, poi operaia tessile e infine, inevitabilmente per un'eroina cinematografica, stacanovista. Come tale ha diritto ai privilegi previsti dalla legge, alle responsabilità civili e alla fama che le competono.

Nel finale del film per lei giunge il momento più sognato: missione premio a Mosca. Nella sala del Cremlino il volto del *leader* (Stalin, Kalinin?) non è mai inquadrato. La sua carismatica presenza è intuibile solo attraverso la trasfigurazione che si verifica sul viso della giovane, circondato di luce e colmo di soprannaturale gioia. La vigorosa stretta di mano che segue il conferimento dell'onorificenza significa: "ti apparteniamo. [...] È più che una sacra unzione, è deificazione".<sup>27</sup> Dopo la premiazione al Cremlino, in un crescendo frenetico, Tanja prenderà nientemeno che il volo, sulla sua auto che si libererà nei cieli della capitale, ormai sua città di adozione. Il volo sull'automobile servirà per mostrare al pubblico sovietico le ultime realizzazioni architettoniche ed economiche della città e a trasportare l'azione per il gran finale sul territorio di una mostra, secondo il copione e il principio che già ho identificato.

Durante il volo, monumenti e insiemi architettonici-tipo del presente sono debitamente alternati a rappresentanti di quel passato mitico ed epico che hanno fatto di Mosca la degna capitale e forniscono al contempo una conferma all'attendibilità della "reale" esistenza degli altri: Cremlino, San Basilio ecc. Protagoniste fra tutti, le classicheggianti strutture della Mostra pansovietica dell'agricoltura (seconda in ordine cronologico, ancora temporanea, come quella del 1923, prima della permanente che sarebbe diventata la famosa VDNCh, Mostra permanente delle realizzazioni dell'economia popolare, 1954,<sup>28</sup> i cui primi padiglioni erano stati appena inaugurati. Si può pensare che il film fosse stato prodotto solo per questo scopo: indispensabile catalogo, modello, riproduzione di un prototipo.

Non è il caso di aggiungere che nel film la mostra appare già pronta, compiuta ed efficiente. È sempre più difficile distinguere il

<sup>27</sup> M. Turovskaja, *Kino totalitarnoj epochi*, in L. Mamatova (a cura di), *Kino: politika i ljudi (30-e gody)*, Moskva, Materik, 1995, p. 35.

<sup>28</sup> Cf. A. F. Eukov, *Architektura Vsesojuznoj Sel'skochozjajstvennoj vystavki*, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu i architekture, 1955.

vero e il già realizzato dalla maquette. I modelli ridotti, le riproduzioni rientrano nell'idea di gioco: di anticipazione e di finzione.<sup>29</sup>

Per Stalin e la sua cultura epico-ideale, anticipazione e finzione equivalgono a presente e realtà. Modello e oggetto reale coesistono, si alternano, arrivano a essere interscambiabili. La trovata del volo dell'automobile riprende il tema fiabesco della magia, del miracolo che il compagno Stalin ha trasformato in realtà. Secondo l'ideologia del momento chi si sarebbe mai chiesto: "come" tutto ciò era avvenuto? L'importante stava nel "cosa" era stato conquistato.

Mentre sfilano padiglioni e viali alberati, mentre l'automobile su cui Tanja vola, lambisce la ben nota statua di Vera Muchina (operaio e colcosiana, qui ricostruita dopo la demolizione dell'originale utilizzato anni prima per il padiglione sovietico all'esposizione universale di Parigi), un coro intona la marcia degli aviatori (*Vsë vyše*, Sempre più in alto), scritta nei primi anni Venti, ma riciclata nei Trenta per l'attualità del suo testo: "My roždeny, čtob skazku sdelat' byl'ju."<sup>30</sup>

Lo spettacolo era assicurato, le favole appartenevano al passato, per i sogni non c'era più posto: "la vita è sogno", diceva Calderon de la Barca. Il sogno è la nostra vita, risponde Stalin, anzi, la nostra vita è da sogno, per quelli che pur sapendo che non era vero, in tutta buona fede ci credevano. Lo *zrelišče*, la spettacolarizzazione forzata era percepita da pochi, da quei pochi che, assieme a Mandel'stam, realizzavano che: "My živem, pod soboju ne čuja strany".<sup>31</sup>

#### Illustrazioni

1. Pietrogrado, 1 maggio 1918
2. Krokodil 1923

<sup>29</sup> M. Augé, *Disneyland e altri nonluoghi*, cit., pp. 64-65.

<sup>30</sup> P. German, *Vse vyše*, in *Pesennik*, Moskva, Voenizdat, 1981, p. 101.

<sup>31</sup> O. Mandel'stam, *My živem, pod soboju...*, in *Stichotvorenija, perevody, očerki, stat'i*, Tbilisi 1990, p. 196.

