

Geopolitica della verecondia, o Stalin il Braghettone: censura politica e censura moralizzatrice in URSS¹

Duccio Colombo

L'8 luglio 2014 la versione on-line delle *Izvestija* informava che il deputato Roman Chudjakov aveva scritto alla presidente della Banca Centrale russa intimando di cambiare l'immagine stampata sulle banconote da cento rubli: la raffigurazione della statua di Apollo posta sul frontone del teatro Bol'soj, con le parti intime visibili (ad un'osservazione molto attenta, vedi *figura 1*), contraddirebbe le norme della legge *Sulla protezione dei minori dalle informazioni dannose alla loro salute e al loro sviluppo* (Bajazitova 2014). Potremmo trattare l'iniziativa come l'ennesima boutade di un deputato dell'LDPR, il partito di estrema destra di Vladimir Žirinovskij, non fosse per due circostanze che la rendono a suo modo tipica.

Primo: la legge *Sulla protezione dei minori* (legge federale n. 463-FZ del 29/10/2010) esiste; e il ben noto divieto della "propaganda degli orientamenti sessuali non tradizionali", la cui promulgazione nel 2013 ha suscitato non poche polemiche anche a livello internazionale, è formulata nei termini di una correzione a questa stessa legge.

La lettera di Chudjakov contiene poi una proposta per sostituire la figura incriminata: vedute della "città eroe" Sebastopoli. Il gruppo parlamentare dell'LDPR aveva già in precedenza proposto l'emissione di un biglietto da 10.000 rubli commemorativo del "ritorno della

¹ Questo testo è un'elaborazione del mio intervento all'XI MAGIS International Film Studies Spring School (Gorizia, marzo 2013).

Crimea alla madrepatria". L'uscita del deputato collega insomma esplicitamente le richieste di una censura moralista (in questo caso particolarmente estrema) a una posizione politica radicalmente nazionalista; in tono, peraltro, con i media filogovernativi russi che, nella campagna antioccidentale acuita dalla crisi Ucraina, ripetono continuamente l'immagine dell'Occidente come terra della depravazione dei costumi.

Sempre su iniziativa di deputati dell'LDPR è stato posto in votazione alla Duma di Stato un progetto di legge che prevedeva di punire l'utilizzo "inutile" di parole straniere. Il progetto è stato respinto nella seduta del primo luglio 2014; proprio lo stesso giorno, però, entrava in vigore (in forma di modifica alla stessa *Legge sulla lingua di Stato della Federazione Russa* che si chiedeva di modificare per sanzionare le parole straniere) una legge che vieta l'utilizzo di "imprecazioni censurabili"² in televisione, in letteratura, nel cinema e nel teatro.

Jan Levčenko collega esplicitamente il provvedimento approvato a quello respinto, come parte di una reazione alla crisi patita dalla lingua russa nel momento in cui cessa la sua condizione di lingua dell'impero sovietico: «Di conseguenza la lingua russa resta la lingua di una coscienza imperiale ferita, traumatizzata» (Levčenko 2014); più in generale, a quasi tutti i commentatori (vedi ad esempio Britlinger 2014) è parso naturale vedere nella legge sulle parolacce un passo in direzione di un ritorno alla censura di epoca sovietica.

Del funzionamento della censura sovietica sappiamo ormai molto; e sappiamo che, al di là dell'impressionante apparato tecnico, suo organo principale era il cosiddetto "redattore interiore" al lavoro nell'intimo di ogni singolo artista: chiunque intendesse pubblicare in qualunque forma un'opera in Unione Sovietica, conscio dei divieti più o meno espliciti, faceva quanto in suo potere per produrre un lavoro in

² Letteralmente, nel testo del provvedimento, "necenzurnaja bran'" – imprecazioni che non passerebbero la censura.

grado di superare le numerose barriere adeguandosi alle richieste ufficiali³. Non fosse stato per lo scrupolo veramente estremo, gli organi della censura propriamente detta avrebbero avuto così lavoro relativamente facile: i suoi principi erano introiettati dai produttori, e non restava che da verificare sulla loro corretta applicazione.

Esiste poi un livello ulteriore, ed è quello che ci interessa direttamente: il sistema sovietico, caso quasi unico se non altro per la consequenzialità, collega strettamente la censura ad un'estetica normativa. Il governo, in altre parole, non dice soltanto quanto lo scrittore, o l'artista in generale, *non può* dire: gli dice anche quello che *deve* dire, e *come* deve dirlo. Il sistema della produzione culturale è quasi completamente statalizzato, e la censura è soltanto una delle componenti di un apparato più articolato.

Se il quadro, dicevamo, è ricostruito con buona sicurezza, la maggior parte degli studi è dedicata, per ovvi motivi, alla censura politica; mentre l'insistenza sulla verecondia, che, almeno a partire dal dopoguerra, raggiunge livelli tali da rendere l'uscita del deputato Chudjakov meno paradossale di quanto possa apparire a uno sguardo occidentale, passa inevitabilmente in secondo piano.

Una descrizione di questa ossessione moralizzatrice rischierebbe di risolversi in una serie, ripetitiva per quanto divertente, di aneddoti bizzarri; un tratto ricorrente e su cui vorremmo portare l'attenzione è l'estensione dell'accusa di oscenità anche ai modelli classici (ancora, l'Apollo sul frontone del Bol'soj) che, in altri contesti, ne sono generalmente esonerati. Nel 1955 furono esposti al Museo Puškin di Mosca i capolavori della galleria di Dresda, qui evacuati durante la guerra e in procinto di essere restituiti alla DDR; l'ingresso alla mostra era vietato ai minori di 16 anni, che evidentemente si temeva potessero essere turbati dalla vista delle forme della Venere di Giorgione.

Dove il fenomeno appare in tutta la sua evidenza è nella discussione sulle somiglianze e differenze tra l'arte sovietica e quella

³ Vedi Bljum 1994, 2000 e 2003; Depretto 2001; Zalambani 2009; Colombo 2009.

nazista. «Quando nel 1942 Albert Speer arrivò a Kiev occupata, – racconta Igor Golomstock – rimase colpito dalle sculture di atleti dello stadio, eseguito nel solito stile realistico. E non rimase colpito tanto dalla somiglianza con la scultura nazista quanto dalla differenza: i corpi degli atleti sovietici erano pudicamente coperti con costumi da bagno» (Golomstock 1990: 287).

Lo stesso contrasto si era prodotto nelle sculture che decoravano i padiglioni tedesco e sovietico posti uno di fronte all'altro all'esposizione universale di Parigi del 1937: l'edificio di Speer e quello di Boris Iofan, che mostravano una somiglianza perfino imbarazzante nel richiamarsi entrambi alla tradizione classica, esibivano rispettivamente il gruppo del *Cameratismo* di Josef Thorak (*figura 2*) e quello dell'*Operaio e la ragazza del Kolchoz* di Vera Muchina (*figura 3*). Il riferimento all'antichità classica era evidente in entrambi i lavori; nella scultura tedesca le figure erano nude, conformemente a quella tradizione, mentre in quella sovietica – nonostante il richiamo esplicito ai *Tirannicidi*, nudi, di Crizio e Nesiode (*figura 4*) – erano rivestite (Simpson 2006: 41).

Golomstock spiega questa differenza facendo riferimento al mito della razza:

L'ideologia razzista traeva i suoi argomenti non solo dall'antropologia e dall'etnografia, ma anche dall'estetica; in specie derivò dalle teorie dell'armonia classica di Winckelmann il tipo razziale nordico e l'ideale ariano di bellezza. [...] Il nudo dal punto di vista dell'estetica nazista rivela il tipo razziale; dal punto di vista dell'estetica sovietica nasconde la sua essenza sociale. Le due ideologie erano pur sempre ideologie, per quanto di tipo opposto. (Golomstock 1990: 287)

Qualunque sia il credito che vogliamo dare a interpretazioni di questo genere, non bisogna dimenticare che un'esaltazione della corporeità ha un suo spazio non indifferente anche nel discorso sovietico. Nello stesso padiglione parigino era esposta (e fu premiata) la tela *Ginnastica sovietica* di Aleksandr Samochvalov, che fa parte di un

filone centrale nella propaganda ufficiale degli anni Trenta – le parate di ginnasti, che si tenevano regolarmente sulla piazza Rossa in presenza delle più alte autorità del paese ed erano ampiamente rappresentate dai media più diversi – le tele di argomento sportivo di Aleksandr Dejneka, le fotografie di Rodčenko, i film – tra cui, nel 1939, la *Gioventù in fiore* di A. Medvedkin, il primo film sovietico a colori⁴. Nel 1935 Maksim Gor'kij scriveva sulla *Pravda* le sue impressioni sull'evento di quell'anno:

Di anno in anno le nostre parate di ginnastica si fanno più allegre, brillanti e ricche. È sempre più fermo e sicuro il passo della gioventù, e arde ancora più brillante nei suoi occhi la gioia di vivere in un paese in cui il corpo viene educato in modo così veloce e bello e dove vi fiorisce tanto fiammante e vittorioso lo spirito combattivo, eroico, rivelandosi quotidianamente nel lavoro per l'arricchimento del popolo, per la difesa della patria, contro i nemici, scintillando quasi quotidianamente di coraggiose imprese per il bene di tutto il paese.

Vedendo queste decine di migliaia di giovani e fanciulle che marciano in agili file verso un grande avvenire provi tanta emozione da far scoppiare il cuore. (Gor'kij 1953: 451).

Difficile non vedere, nella retorica dell'“uomo nuovo”, trasformato fino nel fisico dai nuovi rapporti sociali, un elemento erotico – se pure di un erotismo sublimato, teso ad accumulare energia da sfogare nell'azione collettiva (Piretto)⁵, nella “Drang nach Westen”

⁴ Cfr. Kon 2005: 209-213; Piretto 2010.

⁵ «Il nudo, ripreso nell'arte (pittorica e scultorea) degli anni Trenta, poteva anche svolgere la funzione di stimolo sessuale, ma la l'energia eventualmente suscitata dalla libido doveva essere obbligatoriamente indirizzata alla produzione, sia genetica sia professionale» (Piretto 2010: 173). Questo tipo di interpretazione rende conto della situazione meglio di quella di Michail Heller, che sostiene che «Intimate relations between men and women were moved well into the background, making room for intimate

(Zolotonosov 1999: 584); nelle statue di atleti che, all'epoca, erano prodotte in serie per decorare i nuovi parchi inaugurati nelle città di provincia, il nudo non è affatto escluso – secondo Zolotonosov, queste statue vanno a sostituire le fotografie pornografiche.

È nuda la *Ragazza col remo* scolpita nel 1937 da Ivan Šadr per lo stagno Grande del parco Gor'kij di Mosca (*figura 5*); ma sostituisce un'altra statua dedicata allo stesso soggetto eseguita dallo stesso autore nel 1935 e rimossa perché troppo apertamente erotica (Zolotonosov 1999: 594-597). Pare legittimo tracciare un percorso, per quanto niente affatto lineare e privo di contraddizioni, verso un progressivo aumento della severità.

Quanto senza dubbio colpisce è il contrasto tra il clima che abbiamo tratteggiato e quello degli anni Venti. Nel 1928, alla mostra *10 anni di potere dei soviet*, aveva ottenuto il premio del *Sovnarkom* la scultura *Rivoluzione d'ottobre* di Aleksandr Matveev (*figura 6*), che rappresentava un operaio, un contadino e un soldato dell'Armata Rossa classicamente nudi (seppure con i genitali coperti) – sono gli attrezzi che tengono in mano, e il tipico copricapo militare, ad identificare le figure con i loro ruoli sociali (Kon 2005: 205): contrariamente all'ipotesi di Golomstock, la nudità contribuisce anzi ad attribuirgli la dimensione di rappresentanti allegorici dei ruoli stessi (è un fatto sintomatico che il premio sia stato attribuito quando esisteva soltanto il modello di gesso: la scultura in bronzo sarebbe stata realizzata soltanto trent'anni dopo – dopo la morte di Stalin e la denuncia dei suoi crimini al XX congresso – e avrebbe trovato una collocazione, in una piazza di Leningrado, con un ulteriore decennio di ritardo).

Nell'URSS degli anni Venti, per lo meno tra gli intellettuali, un atteggiamento disinibito verso la sessualità era parte dell'etichetta. La cosa è nota a chi conosca gli scrittori maggiori (e non totalmente allineati) del periodo, da Babel' a Pil'njak («la rivoluzione puzza di

relations between man and the Leader, man and the Motherland» (Kaganovsky 2008: 70) o quella simile di Maria Zalambani (2009: 151-154).

organi sessuali” – la battuta fu permessa dalla censura in una sola edizione⁶); ma troviamo un atteggiamento non dissimile, per esempio, in quello che era destinato a diventare uno dei modelli ufficiali del realismo socialista, *Cemento* di Fedor Gladkov (Heller-Lahusen 1985 hanno ricostruito con accuratezza la progressiva purificazione del testo attraverso le innumerevoli edizioni rivedute). In Gladkov, si trattava di rendere conto delle discussioni sui cambiamenti apportati dalla rivoluzione ai rapporti tra i sessi; Aleksandra Kollontaj, teorica della liberazione rivoluzionaria dell’”eros alato” dalle gabbie della famiglia e della coppia, derivati dei rapporti borghesi di proprietà, fu prima Commissario del popolo alla sicurezza sociale nel governo sovietico, poi responsabile delle sezioni femminili del partito bolscevico. Ancora tra il 1924 e il 1925 i membri della società “Abbasso la vergogna” sfilarono in diverse città sovietiche nudi, coperti solo da fasce che recavano la scritta “Abbasso la vergogna, è un pregiudizio borghese!” (Simpson 2006: 46).

Simili iniziative, beninteso, furono immediatamente represses dalle autorità; la Kollontaj fu presto emarginata dalle sfere centrali della politica e allontanata da Mosca con incarichi diplomatici. La sua posizione non diventò mai posizione ufficiale a tutti gli effetti; ma che, senza raggiungere questi estremi, la linea del governo sovietico in materia di sessualità fosse, nei primi dieci anni, decisamente liberale, è dimostrato dalla sua attività legislativa; e allo stesso livello si può osservare un brusco cambiamento nel corso degli anni Trenta.

Il Codice di famiglia del 1918 istituiva il matrimonio civile, con possibilità di divorzio su richiesta di uno dei coniugi; a partire dal 1927, il singolo coniuge poteva registrare il divorzio presso gli organi dello stato civile senza bisogno di ottenere il consenso del partner e neppure di informarlo (Goldman 1993: 299). Un decreto del 1920 rendeva – per la prima volta al mondo – l’aborto legale e gratuito (*ibid.*: 255-256). Per contro, una legge del 7 marzo 1934 istituiva il reato penale di sodomia (Kon 1993: 91-2), e nel giugno del 1936 una nuova legge –

⁶ Cfr. Naiman 1997: 62.

presentata come dimostrazione della “cura di Stalin per la madre ed il bambino” – restringeva la possibilità di aborto a casi di necessità medica strettamente regolamentati, richiedeva la presenza di entrambi i coniugi per la concessione del divorzio e rendeva il processo molto più difficile e costoso (Fitzpatrick 1999: 152-155).

L’irrigidimento della morale sessuale è generalmente collegato, sulla scorta di Foucault⁷, all’ascesa della borghesia ed alle sue necessità di autodefinizione. Così il processo è riassunto da George Mosse:

The middle classes can only be partially defined by their economic activity and even by their hostility to the aristocracy and the lower classes alike. For side by side with their economic activity it was above all the ideal of respectability which came to characterize their style of life. Through respectability, they sought to maintain their status and self/respect against both the lower classes and the aristocracy. They perceived their way of life, based as it was upon frugality, devotion to duty, and restraint of the passions, as superior to that of the “lazy” lower classes and the profligate aristocracy. (Mosse 1985: 4-5)

⁷ «Non immaginiamoci una borghesia che si castra simbolicamente per meglio rifiutare agli altri il diritto di avere un sesso e di usarlo a loro piacimento. Bisogna piuttosto vederla occupata, fin dalla metà del XVIII secolo, a darsi una sessualità ed a costruirsi a partire da essa un corpo specifico, un corpo “di classe”, con una salute, un’igiene, una discendenza, una razza: autosessualizzazione del corpo, incarnazione del sesso nel proprio corpo, endogamia del sesso e del corpo. C’erano probabilmente per questo molte ragioni. In primo luogo una trasposizione, in altre forme, dei procedimenti utilizzati dalla nobiltà per significare e conservare la sua distinzione di casta: anche l’aristocrazia nobiliare aveva, infatti, affermato la specificità del suo corpo, ma nella forma del *sangue*, cioè dell’antichità delle ascendenze e del valore delle alleanze matrimoniali; la borghesia invece, per darsi un corpo, ha guardato verso la sua discendenza e la salute del suo organismo. Il “sangue” della borghesia fu il suo sesso» (Foucault 1988: 110-111).

Paradossalmente, nel passaggio dalla “cultura 1” del decennio postrivoluzionario alla “cultura 2” degli anni Trenta staliniani, nei nuovi valori della *kul'turnost'* (Boym 1994: 102-106) che si impongono nella propaganda come galateo del nuovo gruppo dirigente di origine operaia e contadina, figlio del grandioso processo di promozione sociale degli anni del primo piano quinquennale – quando la propaganda di stato spiega che il livellamento dei salari era stata una malattia infantile del comunismo, quando portare la cravatta, per un comunista, diventa raccomandabile, quando desiderare un grammofono non è più considerato filisteismo piccoloborghese ma un'esigenza dell'uomo educato, *kul'turnyi* (*middleclass values*, nella felice definizione di Dunham 1976) – ritroviamo numerose analogie con la *respectability* come definita da Mosse. Parte del cambiamento di paradigma comprende, tra l'altro, una nuova esaltazione della famiglia come cellula base di una società nuovamente gerarchizzata.

Negli stessi anni, la moralità dell'uomo sovietico viene esaltata nel confronto con l'occidente decadente e capitalista. “Chi ha visto le parate dei fascisti – scrive ancora Gor'kij (1953: 236) nel 1934 – ha visto che sono parate di una gioventù rachitica, scrofolosa, tistica, che vuole vivere con tutta l'avidità dei malati, capaci di accettare qualunque cosa gli dia la libertà di rivelare il ribollito purulento del loro sangue avvelenato”. E prosegue:

Sono centinaia, non decine, i fatti che parlano dell'influsso distruttivo e putrescente del fascismo sulla gioventù d'Europa. Elencare questi fatti ripugna, e la memoria stessa rifiuta di caricarsi della sporcizia che la borghesia fabbrica con sempre più zelo e abbondanza. Ricorderò comunque che nel paese che il proletariato guida con coraggio e con successo l'omosessualità, che corrompe la gioventù, è riconosciuta come crimine sociale ed è punita, mentre nel “colto” paese dei grandi filosofi, scienziati e musicisti agisce libera e impunita. Si è già formato il detto sarcastico: “Distruggete gli omosessuali e scomparirà il fascismo”. (Gor'kij 1953: 238)

Il passaggio successivo è quello di additare qualunque fenomeno di “corruzione dei consumi” come subdola manovra del nemico. Anche qui i precedenti non mancano:

During the French Revolution, as we saw, Germans had complained that the French were robbing them of morality, while some English, with greater imagination, held that France sent dancers across the Channel to corrupt the nation with their lewd gestures. (Mosse 1985: 138).

Lo stesso schema si ritrova con una consequenzialità impressionante in *Ma insomma, che cosa vuoi?* – un romanzo del 1969 dell’ultraconservatore Vsevolod Kočetov, diretto precisamente a denunciare le (limitatissime) aperture culturali all’occidente di quegli anni come tese alla corruzione della gioventù. Così, vediamo all’imbarco di un aeroplano in partenza per Mosca:

Una fila di passeggeri si snodava verso l’aeroplano. Per prima si era mossa una negra dal corpo possente, che brillava tutta del suo sorriso.

– La conosco, – disse Miss Brown –. È la stella dei nights di New York. Canzonette erotiche, un sex-appeal fenomenale. In una delle nostre riviste ho letto che persino la coppia più sterile, che abbia provato tutti i tipi di cura consigliati dai medici più in voga e che sia ormai definitivamente disperata, è in grado di concepire e di mettere al mondo un bambino, dopo aver fatto una visita al locale dove si esibisce questa lady nera.

– E anche i russi ne hanno un così gran bisogno? – domandò Saburov. (Kočetov 1969: 172)

Lo schema parrebbe insomma rendere perfettamente conto della situazione, tranne che per un punto: né nella società borghese, né nel regime hitleriano – che nella ricostruzione di Mosse segue un percorso molto simile a quello sovietico – l’ossessione moralista raggiunge il livello che abbiamo delineato; il gruppo scultoreo che decorava il padiglione tedesco all’esposizione di Parigi, ripetiamo, presentava

figure nude, mentre quello della Muchina, parimenti ispirato a un modello classico (con figure nude) le rivestiva; si è anzi conservato un bozzetto (*figura 7*) che dimostra – e ci sono testimonianze a sostegno di questa lettura – che la prima idea fu considerata dalle autorità ancora non abbastanza castigata, e l'autrice fu costretta ad aumentare il vestiario.

È bene ricordare che, se Josef Thorak ha avuto il permesso di modellare i genitali delle figure del suo gruppo (come Petr Klodt quelli dell'Apollo per il frontone del teatro Bol'shoj) è per via di un'eccezione alle norme: la grande arte, e in particolare la scultura classica, godono generalmente – e non senza qualche problema, come ci ricorda Kendrick 1987⁸ – di un'esenzione speciale. Se la richiesta di modificare l'immagine sulle banconote da cento rubli ci appare così paradossale, è perché abbiamo introiettato quest'eccezione. Come spiega ancora Mosse, «National Socialism took a tradition that had served to give respectability to Greek sculpture in the past and carried it to new heights through its urge for symbolic form» (Mosse 1985: 173). Si tratta di una tradizione che risale per lo meno a Winkelmann:

But the beauty of Greek sculpture was considered a sexless beauty. The very whiteness of the figures, which Winckelmann had stressed, was supposed to strip them of sensuousness, as Walter Pater tells us later in the nineteenth century. (Mosse 1985: 14)

È proprio questo dispositivo che nella realtà sovietica cessa di funzionare.

⁸ Sul sito Flickr.com, la visione in grande dimensione di una foto del gruppo dei *Tirannicidi* del museo archeologico di Napoli è ad accesso riservato in quanto «contenuti per adulti». Cfr.: <https://www.flickr.com/photos/26872131@N07/3276528332/>, on line (ultimo accesso 10/01/2015).

Ragionando su questa questione Susan Reid commenta il famoso caso del Maneggio (quando, nel 1962, un Chruščev infuriato chiese conto della presenza, alla mostra annuale dell'Unione degli Artisti Sovietici, di un gruppo di quadri modernisti – e di qualche nudo), lavorando sulle reazioni degli spettatori registrate sul quaderno dei commenti:

As Kenneth Clark argued in his classic study, the nude is a form of art, a way of seeing that painting achieves. The nude is always conventionalized. The respectability of gazing at representations of naked bodies in public was premised on the process whereby, in the modern period, art came to be regarded as a distinct, autonomous sphere of transcendent values, purged of bodily and worldly concerns. It required a particular, purified, as if disembodied disposition or “aesthetic attitude.” It was not fortuitous that the heyday of the female nude – the age of bourgeois ascendancy in the 19th century – was also the period of the birth of the art museum, a public institution that distinguished and policed the correct demeanor and mode of spectatorship to be adopted in the transcendent presence of Art.

Were the conventions that distinguish the mode of gazing at art from everyday looking available to Soviet viewers, accultured under Stalin? Such a disinterested approach to art was surely very far from their habitus. (Reid 2005: 708)

I dubbi non riguardano tanto la possibile reazione di uno spettatore impreparato: il paradigma della *kul'turnost'* comprendeva le istruzioni per la corretta interpretazione di un'opera d'arte (corretta, beninteso, da un punto di vista stalinista), e lo spettatore sovietico era più che mai addestrato ad individuare la cornice. Ad entrare in gioco, qui, è la peculiare concezione stalinista dell'arte.

Già Kenneth Clark, nella sua perizia per la commissione Longford sulla pornografia, l'aveva paragonata alla “pittura con un programma comunista” nel rifiuto della pura contemplazione:

To my mind art exists in the realm of contemplation, and is bound by some sort of imaginative transposition. The moment art becomes an incentive to action it loses its true character. This is my objection to painting with a communist programme, and it would also apply to pornography. In a picture like Correggio's *Danaë* the sexual feelings have been transformed, and although we undoubtedly enjoy it all the more because of its sensuality, we are still in the realm of contemplation (cit. in Nead 1992: 27)

Nell'opinione di Clark, si direbbe, il meccanismo che trasporta nel "reame della contemplazione" è inserito all'interno dell'opera e non nello sguardo dello spettatore. In termini specularmente opposti, le ragioni del rifiuto stalinista del nudo sono formulati nel modo più chiaro, curiosamente, da Richard Nixon. Nel 1970 il presidente degli USA respingeva i risultati della Commissione congressuale sulla pornografia e l'oscenità, che raccomandava il ritiro di ogni misura legislativa che vietasse la vendita di "materiali sessuali" ad adulti consenzienti (Kendrick 1987: 216). La sua argomentazione è illuminante:

The commission contends that the proliferation of filthy books and plays has no lasting harmful effect on a man's character. If that were true, it must also be true that great books, great paintings and great plays have no ennobling effect on a man's conduct. Centuries of civilization and ten minutes of common sense tell us otherwise. (*Ibid.*: 221)

La chiave è qui: secondo la logica del realismo socialista, compito dell'arte è «riflettere veridicamente la realtà nel suo sviluppo rivoluzionario»; queste qualità «devono coniugarsi con il compito del rifacimento ideale e dell'educazione dei lavoratori nello spirito del socialismo» (Pervyj vsesojuznyj s'ezd 1990: 712). Se si esige dall'arte un ruolo attivo nell'influenzare i comportamenti dei recettori (al primo congresso degli scrittori sovietici, Ždanov li definiva "ingegneri delle anime umane") – presupponendo dunque che questo effetto sia possibile – ne discende logicamente la presupposizione di un effetto

sulla libido di qualunque raffigurazione del corpo nudo, anche dei genitali di una statua di Apollo.

Nel *Pidocchio* di Ivan Ševcov, un romanzo ultraconservatore uscito – non senza difficoltà, diversi anni dopo la stesura – nel 1964 con l'intento di denunciare il clima culturale del disgelo chruščeviano, quella che, nella visione dell'autore, era una presa del potere nelle istituzioni artistiche sovietiche da parte di cinici seguaci del modernismo occidentale, i nudi classici sono assegnati al campo della pornografia con una consequenzialità impressionante:

Alle pareti c'erano fotoriproduzioni a colori di donne nude: la *Danae* di Rembrandt, la *Venere* di Giorgione, la *Susanna* di Rubens, la *Betsabea* di Brjullof e, ovviamente, la signorina di Renoir, seduta di schiena allo spettatore mentre volta dolcemente la testa. (Ševcov 2014: 308-309)

Il luogo è una stanza segreta, senza finestre, nello studio del pittore cattivo Boris Julin, che la utilizza per dipingere nudi e, contemporaneamente, sedurre le modelle. Rembrandt, Giorgione e Renoir hanno qui precisamente la funzione di accendere la libido: appunto la funzione che, secondo l'atteggiamento prevalente, quello esplicitato in forma compiuta da Kenneth Clark, nei classici sarebbe sublimata dalla pura contemplazione della loro qualità artistico-formale.

Ševcov è un neostalinista antisemita, e molte delle sue posizioni sono semplicemente deliranti; è a maggior ragione rilevante notare, su questo punto, una coincidenza con la critica femminista alla concezione di Clark, quella di Lynda Nead, che denuncia il «sexual myth of the artist/model relationship» dove «the artist's female model is also his mistress and the intensity of the artistic process is mirrored only by the intensity of their sexual relationship» (Nead 1992: 50), e racconta di come, alla British Library, alcuni manuali di disegno dal vero fossero stati relegati agli scaffali chiusi della letteratura indecente.

Il meccanismo della pura contemplazione, insomma, è tutt'altro che innocente. Proprio il caso del corpo erotizzato dimostra in modo evidente le ambiguità che questo meccanismo nasconde, mentre Pierre Bourdieu avvertiva – sulla base di esempi totalmente diversi – delle relazioni di potere che contribuisce ad istituire: dove l'arte pretende di non significare altro che se stessa, suo significato può diventare istituire la 'distinzione' tra chi è in grado di apprezzarne la pura forma e chi, per educazione o per nascita, non può farlo. E, nello stesso tempo, il blocco di questo meccanismo è componente costitutiva del macchinario impressionante della censura staliniana.

L'iniziativa del deputato Chudjakov che citavamo in apertura ha ancora un argomento a suo favore: i genitali della statua di Apollo, oggi, sono visibili soltanto sui biglietti da cento rubli. Nel corso del restauro del teatro Bol'soj che si è compiuto nel 2011, infatti, la statua ha guadagnato una pudica foglia di fico (*figura 8*). In risposta alle polemiche (piuttosto timide, e limitate per lo più ad internet) i restauratori hanno argomentato che antiche fotografie provano l'esistenza della foglia nel XIX secolo. Commenta il blog del Museo Andrej Rublev:

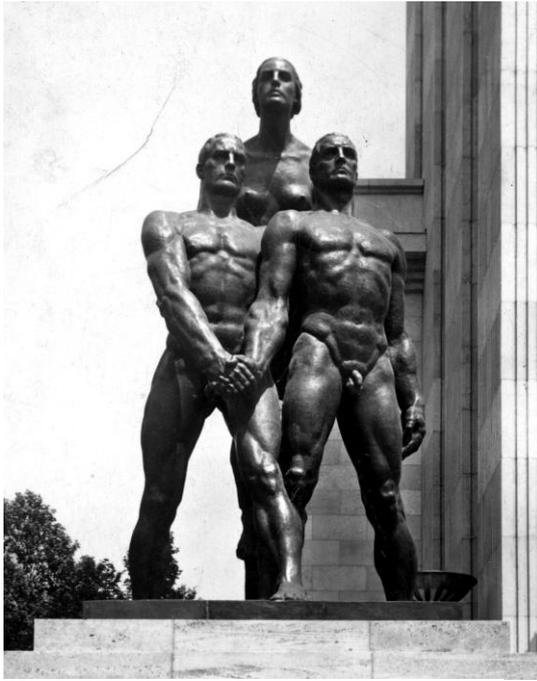
Strano che i restauratori non abbiano rintracciato il minimo resto dell'aggancio della foglia di fico sulla scultura stessa ed abbiano scelto un modello di Petergof, anche se per esempio a Pavlovsk c'è un Apollo senza nessuna foglia di fico! Viene l'impressione che l'ordine di coprire gli attributi maschili di Apollo sul Bol'soj sia venuto dall'alto, come a suo tempo diversi papi hanno tentato di coprire la nudità "indecente" del *Giudizio universale* di Michelangelo o Filippo II di Spagna ha tentato di coprire la crocifissione marmorea di Benvenuto Cellini con il suo fazzoletto da naso... ("Ob utračennom" 2015)

Curioso il fatto che queste fotografie ottocentesche siano sempre citate nel virgolettato del direttore del restauro Vladimir Nikiforov e mai pubblicate; ma, senza mettere in dubbio l'esistenza passata della

foglia di fico, il fatto che la statua posseda genitali ben modellati lascia supporre che questa possa essere stata aggiunta in un secondo momento. Un'indecisione su questi temi era già evidentemente osservabile nella Russia del XIX secolo; mentre la nuova Russia di Putin si mostra, da questo punto di vista, ancora più intransigente dell'URSS di Stalin, che non aveva toccato l'Apollo.



1: La banconota da 100 rubli corrente in Russia dal 1998.



2: Josef Thorak, *Carmeratismo*, 1937.



3. Vera Muchina, *L'operaio e la ragazza del kolchoz*, 1937.

Duccio Colombo, *Geopolitica della verecondia*



4. *I tirannicidi*. Copia romana da originale greco. Napoli, Museo archeologico.



5. Ivan Šadr, *La ragazza con il remo*, 1937.



6. Aleksandr Matveev, *Rivoluzione d'ottobre*, 1928.



7. Vera Muchina, *Bozzetto per L'operaio e la ragazza del kolchoz*.



8. La copertura delle vergogne dell' Apollo sul frontone del teatro Bol'šoj.

Bibliografia

- Bajazitova, Aleksandra, "Na 100-rublevoj kupjure v Gosdume razgljadely 'pornografiju'", *Izvestija.ru*, 8.7.2014, <http://izvestia.ru/news/573537>, online (ultimo accesso 02/01/2015).
- Bljum, Arlen, *Za kulisami "Ministerstva pravdy": Tajnaja istorija sovetskoj cenzury 1917-1929*, Sankt Peterburg, Akademičeskij proekt, 1994.
- Id., *Sovetskaja cenzura v epochu total'nogo terrora. 1929-1953*, Sankt-Peterburg, Akademičeskij proekt, 2000.
- Id., *Zapreščennye knigi russkich pisatelej i literaturovedov. 1917-1991: Indeks sovetskoj cenzury s kommentarijami*, Sankt-Peterburg., Sankt-Peterburgskij gos. un-t kul'tury i iskusstv, 2003.
- Bourdieu, Pierre, *La distinction* (1979), trad. it. *La distinzione: Critica sociale del gusto*, Bologna, il Mulino, 1983.
- Boym, Svetlana, *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*, Cambridge, MA, and London, Harvard University Press, 1994.
- Britlinger, Angela, "Back in the U**R: Russia's New Profanity Wars", *NYU Jordan Center for the Advanced Study of Russia: News*, 12.5.2014, <http://jordanrussiacycenter.org/news/back-ur-russias-new-profanity-wars/#.VDlwYlc0-aQ>, online (ultimo accesso 02/01/2015).
- Carleton, Gregory, *Sexual Revolution in Bolshevik Russia*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2005.
- Clark, Kenneth, *The Nude: A study of Ideal Art*, London, Murray, 1956 trad. it. *Il nudo: uno studio della forma ideale*, Vicenza, Neri Pozza, 1995.
- Colombo, Duccio, "Il realismo socialista e il GULag: estetica normativa e censura", *Leggere la cenere: Saggi su letteratura e censura*, Ed. R. Francavilla, Roma, Artemide, 2009: 119-130.
- Depretto, Catherine, "La censure à la période soviétique (1917-1953): état de la recherche", *Revue des Études slaves*, 73.4 (2001): 655-656.
- Dunham, Vera S., *In Stalin's Time: Middleclass Values in Soviet Fiction*, Cambridge and New York, Cambridge University Press, 1976.

- Fitzpatrick, Sheila, *Everyday Stalinism: Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s*, Oxford and New York, Oxford University Press, 1999.
- Foucault, Michel, *La volontà de savoir* (1976), trad. it. *La volontà di sapere: Storia della sessualità I*, Milano, Feltrinelli, 1988³.
- Goldman, Wendy Z., *Women, the State and Revolution: Soviet Family Policy and Social Life, 1917-1936*, Cambridge and New York, Cambridge University Press, 1993.
- Golomstock, Igor, *Totalitarian Art: in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, London, Collins Harvill, 1990, trad. it. *Arte totalitaria: nell'URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*, Milano, Leonardo, 1990.
- Gor'kij, Maksim, *Sobranie sočinenij v tridcati tomach: t. 27: Stat'i, doklady, reči, privetstvija : 1933-1936*, Moskva, GICHL, 1953.
- Heller, Leonid – Lahusen, Thomas, "Palimpsestes: Les Métamorphoses de la thématique sexuelle dans le roman de F. Gladkov *Le Ciment*: Notes pour une approche analytico-intéprétative de la littérature soviétique", *Wiener Slawistischer Almanach*, 15 (1985): 211-54.
- Kaganovsky, Lilya, *How the Soviet Man was Unmade: Cultural Fantasy and Male Subjectivity under Stalin*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2008.
- Kendrick, Walter, *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*, New York, Viking Press, 1987.
- Kočetov, Vsevolod, *Čego že ty chočěš'?* (1969), trad. it. *Ma, insomma, che cosa vuoi?*, Ed. Vittorio Strada, Roma, Samonà e Savelli, 1970.
- Kon, Igor, "Sexual minorities", *Sex and Russian Society*, Eds. Igor Kon – James Riordan, London, Pluto, 1993: 89-115.
- Id., "Obnažennoe mužskoe telo v russkom izobrazitel'nom iskusstve", *Telo v russkoj kul'ture*, Eds. G.I. Kabakova – F. Kont, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2005: 194-222.
- Levčenko, Jan, "A nu-ka, povtori!", *Gazeta.ru*, 01.07.2014, http://www.gazeta.ru/comments/2014/06/30_a_6092109.shtml, online (ultimo accesso 02/01/2015).

- Markelova, Marina, "Kuda delos' dostoinstvo Bol'sogo, ili začem Apollony figovyj listok?", *Argumenty i fakty – AiF.ru*, 7.11.2011, <http://www.aif.ru/culture/29032>, online (ultimo accesso 10/01/2015).
- Mosse, George L., *Nationalism and Sexuality: Respectability and Abnormal Sexuality in modern Europe*, New York, Howard Fertig, 1985.
- Naiman, Eric, *Sex in public: the incarnation of early Soviet ideology*, Princeton, Princeton University Press, 1997.
- Nead, Lynda, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, London and New York, Routledge, 1992.
- "Ob utračennom mužskom dostoinstve glavnogo simvola imperii", *Muzej imeni Andreja Rubleva i ego obitateli*, 13.11.2011, <http://expertmus.livejournal.com/2011/11/13/>, online (ultimo accesso 10/01/2015).
- Papernyj, Vladimir, *Kul'tura Dva*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2006².
- Pervyj vsesojuznyj s'ezd sovetskich pisatelej: 1934: Stenografičeskij otčet*, Moskva, GICHL, 1934; reprint: Moskva, Sovetskij pisatel', 1990.
- Piretto, Gian Piero, *Gli occhi di Stalin: La cultura visuale sovietica nell'era staliniana*, Milano, Raffaello Cortina, 2010.
- Reid, Susan E., "In the Name of the People: The Manège Affair Revisited", *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 6.4 (2005): 673-716.
- Simpson, Pat, "The New Person's body: drapery and disclosure in Stalinist monumental sculpture 1937-44", *Sculpture journal* 15.1 (2006): 36-51.
- Ševcov, Ivan, *Tlja: Antisionitskij roman*, Moskva, Institut ruskoj civilizacii, 2014.
- Zalambani, Maria, *Censura, istituzioni e politica letteraria in URSS (1964-1985)*, Firenze, Firenze University Press, 2009.
- Zolotonosov, Michail, *Slovo i Telo: Seksual'nye aspetky, universalii, interpretacii russkogo kul'turnogo teksta XIX-XX vekov*, Moskva, Ladomir, 1999.

L'autore

Duccio Colombo

Duccio Colombo è professore associato di lingua e letteratura russa all'Università di Palermo. Si occupa di letteratura del realismo socialista e di cultura di massa del periodo sovietico. È autore di *Scrittori, in fabbrica! Una lettura del romanzo industriale sovietico* (Pisa 2007).

Email: duccio.colombo@unipa.it

L'articolo

Data invio: 15/01/2015

Data accettazione: 01/04/2015

Data pubblicazione: 30/05/2015

Come citare questo articolo

Colombo, Duccio, "Geopolitica della verecondia, o Stalin il Braghettone: censura politica e censura moralizzatrice in URSS", *Censura e auto-censura*, Eds. A. Bibbò, S. Ercolino, M. Lino, *Between*, V.9 (2015), www.betweenjournal.it