

Mirko Orabona

*La rappresentazione della donna nei manifesti sovietici*

*Abstract*

L'articolo riassume le condizioni della donna soffermandosi sull'utilizzo dei manifesti da parte del regime bolscevico. La propaganda visuale offriva uno strumento a tutti accessibile per raggiungere larghi strati della popolazione. L'ideologia ufficiale del partito espressa in termini di propaganda visuale ha contribuito alla definizione di nuove identità sociali e alla creazione di nuovi modi di pensare e di agire nella società sovietica. Aveva una propria dinamica interna e funzionava come una forza indipendente in situazioni in cui il campo discorsivo stava subendo importanti cambiamenti, insieme al continuo mutare della società, delle persone. Il manifesto anticipava quali sviluppi avrebbe subito la società sovietica, forniva un modello per le persone, non si limitava a riflettere processi in corso o già avvenuti. I manifesti presi in esame riguarderanno la rappresentazione delle donne in tutte le loro varie occupazioni, operaie, contadine o semplicemente come donne felici nei momenti quotidiani della vita. Queste immagini prevedevano quale abbigliamento indossare, che tagli di capelli avere ecc, ed erano senza dubbio potenti e pervasive, ma destinate a conoscere un'inevitabile usura e indebolimento dopo la morte di Stalin, quando l'Unione Sovietica si riapre al confronto e agli scambi internazionali.

*Premessa*

In questo articolo si presenta un breve riepilogo degli studi sull'utilizzo dei manifesti da parte dei bolscevichi, e sulla rappresentazione della donna che questi diffondevano.

L'utilizzo delle immagini a fini propagandistici svolge un ruolo significativo nell'esperienza sovietica di edificazione di una società nuova attraverso l'indottrinamento delle masse popolari, che erano nella grande maggioranza di estrazione contadina. Attraverso la cultura visuale dei manifesti del periodo della Prima guerra mondiale e della guerra civile la Russia sovietica incorpora, profondamente

rinnovata e rivisitata, una tradizione antica della Russia imperiale, quella del *lubok*<sup>1</sup>, che fa la sua comparsa nel XVII secolo e diventa in seguito uno strumento importante per veicolare contenuti attraverso le immagini e diffonderli anche tra la remota e sovente semi-analfabeta popolazione rurale. Con l'epoca di Pietro il Grande (1682-1725) i contenuti rappresentati dai *lubki* non rimangono più circoscritti a temi religiosi: si cominciano a illustrare storie, eventi rilevanti, progetti riformatori. A partire dalla fine dell'era di Pietro, il *lubok* era diventato “propaganda” nell'accezione più diffusa prima del 1914, cioè uno strumento per promuovere idee e progetti. In stretta continuità con questa tradizione si pongono i manifesti, la cui produzione su ampia scala comincia proprio durante la Prima guerra mondiale, che vede dunque coesistere queste due forme di comunicazione visuale. I manifesti assorbono stili figurativi, temi e tradizioni iconografiche propri dei *lubki*, e giungono a soppiantarli durante gli anni della guerra civile. Ho provato a trattare, o meglio a riassumere i tratti salienti di diversi lavori storiografici in questo campo per approfondire una tematica non ancora del tutto esplorata in Italia.

### *Prologo*

Nel corso del 1918, i bolscevichi misero in moto un apparato di propaganda progettato per trasmettere le idee del partito alla popolazione per mezzo di parole e immagini. A un anno dalla presa del potere, avevano codificato emblemi e simboli (dalla falce e martello alla stella rossa, fino al lavoratore eroico), e dispositivi innovativi per trasmettere il loro messaggio. Il regime si impegnò a fondo nella trasformazione degli esseri umani attraverso l'educazione politica. Quando i bolscevichi presero il potere, la maggioranza della popolazione analfabeta viveva fuori dai grandi centri urbani. I dati per il 1917 non sono disponibili ma vent'anni prima un censimento nazionale rivelò che circa l'83% della popolazione rurale (che costituiva il 90% della popolazione complessiva) e circa il 55% della popolazione urbana era analfabeta. A seguito della campagna di alfabetizzazione condotta dai bolscevichi durante gli anni '20, i livelli complessivi erano sostanzialmente migliorati. Tuttavia, circa la metà della

---

<sup>1</sup> I *lubki* sono stampe popolari caratterizzate da illustrazioni vivaci con l'aggiunta di brevi testi, di solito riportati in basso. Il significato originario del termine rimanda al sottile strato di cortecchia di tiglio che si ricavava in primavera e che era usato per realizzare cestini, scarpe e altri oggetti.

popolazione rurale e un quinto della popolazione urbana ancora non aveva competenze di alfabetizzazione elementari e alla vigilia del primo Piano quinquennale, la propaganda visuale offriva uno strumento a tutti accessibile per raggiungere larghi strati della popolazione con il messaggio bolscevico. Nadezhda Krupskaja, la moglie di Lenin, aveva scritto:

per il presente e il futuro prossimo, un contadino può imparare a migliorare la sua produzione solo se gli viene insegnato con l'esempio visivo. E in generale, il contadino, proprio come gli operai, pensa molto di più in termini d'immagini e illustrazioni visive; anche quando viene raggiunto un elevato livello di alfabetizzazione, queste avranno sempre un ruolo importante per il contadino (Bonnell 1997, p. 5).

Un altro fattore che favorì il ricorso massiccio a forme di propaganda visuale di massa, come i manifesti politici, deve essere ricercato nelle conseguenze dell'imponente processo di de-industrializzazione e ruralizzazione che si verificò durante il periodo 1914-1921. Durante la guerra civile il settore della produzione a stampa, molto fiorente durante gli ultimi decenni del periodo zarista, attraversò una crisi molto grave, che vide un crollo nella produzione e distribuzione di giornali, brochures e libri, a causa della scarsità della carta, dei guasti ai macchinari, della chiusura delle tipografie. I manifesti, invece, affissi in luoghi pubblici, offrirono la possibilità di utilizzare le poche risorse rimaste per raggiungere un vasto pubblico. Fu durante la guerra civile che si costituirono i primi nuclei delle strutture di propaganda sovietica. Si trattò di un processo spontaneo, nel senso che i bolscevichi, pur avendo dedicato grande attenzione alla propaganda, non avevano ancora un apparato specificamente preposto a organizzarla. In questo campo, e non solo, la politica bolscevica fu all'inizio il risultato di una certa improvvisazione, frutto, a sua volta, del tentativo di applicare una serie di precetti teorici e ideologici a una realtà in rapida evoluzione. Il primo progetto per propagandare i valori della rivoluzione risale alla primavera del 1918, periodo di grande difficoltà: dopo la firma di Brest-Litovsk, l'alleanza con i socialisti rivoluzionari di sinistra, gli unici ad appoggiare il colpo di mano di ottobre, si stava rompendo. Fu in questa situazione che si svolsero i preparativi per la festa del Primo maggio e, per la prima volta, si assistette a un coordinamento delle iniziative a livello governativo, dai Soviet ai sindacati. In questo contesto venne varato il primo piano per la propaganda monumentale, un progetto che prevedeva di intervenire sul tessuto urbano non solo con

intenti celebrativi, ma anche educativi: oltre alla rimozione di simboli e monumenti zaristi, progettaronο di inserire nello spazio pubblico i simboli del nuovo regime per commemorare i padri spirituali della rivoluzione e i suoi eroi, sia con l'edificazione di monumenti che ribattezzando strade e piazze. Il Litizdat, fondato dal regime nel 1919, costituì il centro di coordinamento dell'arte grafica e della produzione visuale finalizzata alla propaganda, creato in piena guerra civile: esso giunse a distribuire circa 7,5 milioni di manifesti e cartoline. Tutti gli spazi disponibili furono decorati con manifesti dal colore e design vivace e fantasioso. Finita la guerra civile, i bolscevichi iniziarono a lavorare sulle strutture incaricate di assicurare l'educazione comunista della società, un compito urgentissimo, in virtù del malcontento diffuso sia nelle campagne che nelle città, sia tra i contadini che tra gli operai, manifestatosi apertamente con le rivolte e gli scioperi del 1921. Per pacificare il paese, Lenin fece adottare, dal X Congresso del Partito la NEP, la nuova politica economica che introduceva una prudente liberalizzazione dell'economia.

La NEP, tuttavia, implicava anche la rinuncia al sogno della rapida costruzione del comunismo, un sogno che i bolscevichi avevano creduto di poter realizzare con il comunismo di guerra. Inoltre la NEP, dal momento che reintroduceva alcuni elementi dell'economia di mercato, creò non pochi timori per una rinascita del capitalismo, il che alimentò ancora di più la spirale repressiva. L'inizio del primo Piano quinquennale alla fine degli anni '20 fu accompagnato da una nuova ondata di manifesti politici e dal massiccio ricorso a varie forme di propaganda tramite immagini, nel contesto della rivoluzione culturale che seguì il varo di pianificazione e collettivizzazione. Si trattò, infatti, di mobilitare la popolazione a favore della radicale sterzata che il regime intese imprimere alla società e all'economia sovietica. La leadership del partito comprendeva che i modi tradizionali di pensare erano profondamente radicati e resistenti al cambiamento, che la trasformazione della coscienza di massa e l'entità dei sacrifici imposti dall'alto avrebbero richiesto misure straordinarie. Con la rivoluzione culturale staliniana, parte integrante della rivoluzione dall'alto, le vecchie élite intellettuali e professionali, che negli anni '20 avevano accettato di collaborare con il regime sovietico mettendo le proprie "braccia borghesi" al servizio "della costruzione del comunismo", furono colpite da violente ondate repressive e vennero definitivamente allontanate, per lasciare il posto a tutti quei giovani che avevano avuto accesso all'istruzione e venivano promossi a posizioni di responsabilità, non tanto per le loro capacità professionali, ma per la fedeltà assoluta al partito e al suo capo, Stalin. Un elemento che caratterizzò la

rivoluzione culturale dall'alto fu l'affermarsi di una propaganda politica di massa volta a creare, attraverso simboli e modelli ben radicati nell'inconscio collettivo, un'identificazione emotiva fra il capo e le masse, che permise l'instaurarsi di una sorta di rapporto diretto, che non necessitava di alcuna mediazione di tipo istituzionale offrendo un sostituto alla partecipazione di tipo democratico. Per la prima volta, nel 1931, tutta la produzione passò sotto la supervisione del Dipartimento Artistico della Casa Editrice Statale, che operava sotto la diretta supervisione del Comitato Centrale. Da questo momento in poi, i temi, i testi e le immagini dei manifesti elaborati dagli artisti furono strettamente vagliati e disciplinati da censori ufficiali. La centralizzazione e il controllo sulla loro produzione coincise con una loro fortissima espansione. Se durante la guerra civile raramente si superavano le 25.000 o 30.000 unità, nel 1930 il numero dei manifesti toccava le 250.000 unità. L'ingresso nella Seconda guerra mondiale portò a un ulteriore sforzo per utilizzare la propaganda visuale ai fini della mobilitazione di massa e dell'indottrinamento. I manifesti utilizzati in questo periodo resuscitarono tematiche tradizionali che risalivano al periodo zarista e alla Prima guerra mondiale. Con la fine del conflitto, la propaganda visuale divenne un veicolo per raffigurare l'Unione Sovietica come il paradiso in terra. La sua efficacia dipendeva dalla capacità dell'artista di parlare la stessa lingua dello spettatore, di utilizzare immagini, simboli e stili rappresentativi che la gente potesse comprendere. Si trattava, come ha sottolineato Hobsbawm (2002) di utilizzare materiale antico per costruire nuove tradizioni inventate. Gli artisti politici attinsero dalla ricca tradizione della cultura popolare russa, dalla pubblicità commerciale, dall'arte religiosa e popolare, dalla mitologia classica eccetera. Questi diversi elementi sono stati incorporati in periodi diversi. Elementi mitici provenienti da queste diverse fonti sono stati fusi con l'ideologia contemporanea per creare uno speciale linguaggio visivo.

Come i libri, le immagini possono essere interpretate da molti punti di vista. Le immagini destinate a enfatizzare l'identità di classe convogliavano anche idee sul sesso e sul genere, sull'etnia, insomma su varie forme di identificazione culturale e sociale.

Rimane assai difficile stabilire con certezza come i vari gruppi della popolazione leggessero questo materiale visivo, sempre polivalente. Il pubblico era molto variegato, comprendeva gruppi istruiti che avevano viaggiato in Europa, fino ai contadini che non si erano mai allontanati dal loro villaggio. Ciò che tutti avevano in comune, tuttavia, era l'esposizione a una cultura visiva tradizionalmente dominata dalle icone della Chiesa Ortodossa russa. In Russia il retroterra della cultura dell'immagine è rappresentato dalle

icone religiose, che avevano già influenzato prima i *lubki* e poi la pubblicità commerciale. Le icone utilizzavano alcuni dispositivi fondamentali, come il colore, per trasmettere un particolare significato. Le persone, abituate a queste tecniche, sapevano che il rosso era un colore sacro, utilizzato in connessione con figure degne di venerazione. Quando gli artisti bolscevichi usavano il rosso per rappresentare i lavoratori, essi evocavano un'attribuzione convenzionale familiare alla maggior parte dei russi. L'ideologia ufficiale del partito espressa attraverso un sistema iconografico ha contribuito alla definizione di nuove identità sociali e alla creazione di nuovi modi di pensare e di agire nella società sovietica. L'ideologia ufficiale aveva una propria dinamica interna e funzionava come una forza indipendente in situazioni in cui il campo discorsivo stava subendo importanti cambiamenti, contemporanei al continuo mutare sia della società che dei singoli. La propaganda visuale fornisce un'espressione rivelatrice dell'ideologia ufficiale, anche nei suoi aspetti più profondi; permette, inoltre, di osservare anche cosa rientrava nel campo discorsivo del regime e ciò che ne restava fuori. Il fine dell'arte al servizio della propaganda politica, a partire dagli anni '30, era anche quello di fornire una sceneggiatura visuale progettata per evocare nuove modalità di pensiero e di comportamento, e di convincere le persone che il presente e il futuro fossero indistinguibili. Il manifesto anticipava quali sviluppi avrebbe subito la società sovietica, forniva un modello per le persone, non si limitava a riflettere processi in corso o già avvenuti. Dal 1930 in poi i manifesti politici hanno creato figure come la colcosiana e l'uomo nuovo sovietico. Quasi tutti coloro che hanno vissuto in Russia dopo il 1917 hanno avuto una certa familiarità con le immagini del lavoratore forte e muscoloso di sesso maschile, dei grandi leader "levigati" e idealizzati, della contadina operosa, del capitalista diabolico eccetera. Queste immagini indicavano quale abbigliamento indossare, quale taglio di capelli avere eccetera, ed erano senza dubbio potenti e pervasive, ma destinate a conoscere una inevitabile usura e indebolimento dopo la morte di Stalin, quando l'Unione Sovietica si riapre al confronto e agli scambi internazionali.

### *L'operaia*

Ogni rivoluzione ha bisogno dei suoi miti. Quando i bolscevichi presero il potere nell'ottobre del 1917, iniziarono a individuare e promuovere i propri eroi, che con ogni

probabilità anticiparono e prepararono la strada per l'eroe collettivo della storia del mondo: il proletariato. La retorica e la propaganda del partito dei primi anni, con la sua enfasi implacabile sulla rivoluzione e la dittatura del proletariato, non lasciavano nessun dubbio sulla centralità del lavoratore nel nuovo pantheon della nazione. Con l'incoraggiamento e la leadership di Lenin e del commissario del popolo all'istruzione, Anatolii Lunacharskii, il partito capì che la creazione di simboli visivi convincenti era un aspetto chiave della campagna per catturare l'entusiasmo del pubblico, per infondere nuove idee e promuovere la fedeltà in una popolazione per lo più semi-analfabeta, abituata alle rievocazioni storiche elaborate tramite immagini visive del vecchio regime zarista. Al tempo della Rivoluzione d'Ottobre, tuttavia, i bolscevichi avevano poca esperienza nell'ambito dell'arte politica. Nelle condizioni repressive del regime zarista, nessuna manifestazione pubblica era autorizzata a eccezione di quelle promosse dal governo o dalla chiesa. Le opportunità di pubblicare qualcosa erano molto limitate, e dopo il 1907 la maggior parte delle riviste satiriche, prodotte dai gruppi di sinistra durante la rivoluzione del 1905, era scomparsa. Quando i bolscevichi presero il potere, quindi, non avevano ancora ideato un'immagine per rappresentare la classe operaia.

Durante i primi anni del potere sovietico, gli artisti furono chiamati a creare un linguaggio visivo che la popolazione potesse comprendere. Dato il diversificato bagaglio culturale di quest'ultima, essi hanno potuto attingere da più fonti: arte religiosa e popolare, mitologia classica, arte russa e immagini dei movimenti rivoluzionari europei. In poco tempo, sorse una nuova iconografia nella Russia sovietica, con un proprio lessico e una propria sintassi. Le immagini dei nuovi eroi iniziarono a prendere forma durante il 1918. In aprile, i leader bolscevichi utilizzarono il loro primo emblema ufficiale: un martello e una falce incrociati all'interno di una stella rossa. Il V Congresso dei Soviet adottò la falce e il martello come emblema ufficiale il 10 luglio 1918.

L'adozione di un martello, riferimento evidente alla classe operaia, deve aver incoraggiato l'uso dell'immagine del fabbro nei manifesti, ma ancora nel novembre del 1918 non vi era alcun consenso sul modo in cui il lavoratore doveva essere rappresentato. Alcuni artisti raffiguravano un operaio generico a cavallo, o su di un carro; spesso rappresentavano il lavoratore completamente vestito con un grembiule e una camicia russa, ma altri lo raffiguravano a torso nudo. Quello che più interessa, in questo momento, è vedere come fossero sempre gli uomini a rappresentare gli eroi della Rivoluzione. La scarsità dell'immaginario femminile nell'arte bolscevica è importante, perché invece le donne rappresentavano un ampio segmento delle principali tradizioni

visive nella Russia pre-rivoluzionaria. Nell'arte religiosa, la Madre di Dio occupa un posto centrale; nell'arte popolare, in particolare nei *lubok*, c'erano diverse figure femminili sia mitiche sia realistiche. Nei manifesti commerciali, di beneficenza e in quelli educativi, le immagini di donne eleganti e attraenti non mancavano. Solo dopo la fine della guerra civile, gli artisti iniziarono a creare le prime rappresentazioni distintive della donna lavoratrice e della contadina. Anche se le figure femminili apparivano molto meno frequentemente di quelle maschili, la loro presenza serve per comprendere l'orientamento ufficiale verso le relazioni gerarchiche. Infatti, le immagini di genere parlano – e non solo indirettamente – delle problematiche di dominazione e subordinazione, un problema di non poco conto nella nuova Russia dove le gerarchie tradizionali erano state screditate e quelle nuove non erano ancora state stabilite. Alcune delle prime immagini femminili prodotte dopo la rivoluzione bolscevica avevano una funzione allegorica. Una delle principali fonti d'ispirazione per le figure allegoriche femminile era la tradizione neoclassica trasmessa dalla Rivoluzione francese. Dopo il rovesciamento del regime zarista, le allegorie femminili furono utilizzate per esprimere le idee astratte come la libertà. Il manifesto *Coraggio compagni, in marcia!* (1919, fig. 1), di Radin, presentava una donna in abito classico, un fucile nella mano destra e una bandiera in quella sinistra. La rappresentazione di questa donna ha un forte debito nei confronti del – già romantico – dipinto di Delacroix, *La Libertà che guida il popolo* (fig. 2). La versione sovietica della libertà, però, è meno aggressiva. È circondata dalle macerie del vecchio ordine zarista, piuttosto che dai corpi dei nemici, e, molto significativamente, due operai la affiancano. Ai lati del manifesto sono presenti anche un contadino e un operaio che si stringono la mano. Il manifesto e la composizione sono indicativi del tentativo nel 1918-1919 di sintetizzare i differenti stili e sistemi semantici della rappresentazione visiva. Considerando che la figura femminile neoclassica è stata realizzata seguendo l'esempio del repubblicanesimo romano, le immagini dei lavoratori e dei contadini hanno suggerito un'ideologia politica che metteva in primo piano il concetto di classe, piuttosto che quello di cittadinanza. La tradizione francese dell'iconografia politica ha fornito una fonte importante per le immagini allegoriche nel periodo post-rivoluzionario; l'arte religiosa e autocratica russa hanno fornito un'altra fonte d'ispirazione. Nel vecchio regime russo, le immagini allegoriche, maschili e femminili, hanno giocato un ruolo importante nel sistema autocratico. L'immagine più utilizzata era quella di San Giorgio. La leggenda di san Giorgio è stata raffigurata nell'iconografia religiosa, nell'arte popolare e in quella politica del governo zarista.

C'era, però, anche una figura femminile chiave nell'iconografia zarista: l'immagine della Russia. Durante la Prima guerra mondiale il manifesto *Russia – per la verità* (1914, fig. 3) mostrava una donna con il volto deciso che indossa un elmo, una spada nella mano destra e uno scudo con l'immagine di san Giorgio in quella sinistra. Ai suoi piedi un'idra a due teste raffiguranti Guglielmo II e Francesco Giuseppe, il campo disseminato di morti e, sullo sfondo, dirigibili e aerei che combattono. I bolscevichi, inizialmente, non usarono l'iconografia della Madre Russia a causa della visione internazionalista del partito. Anzi, il singolare manifesto di Apsit, *Internazionale* (1918, fig. 4) presentava una figura femminile mostruosa posta su un piedistallo, sul quale campeggia la scritta «Capitale». Ha le zanne, la corona zarista e una coda simile a quella di un serpente. In basso si trovano uomini armati di martelli che stanno abbattendo il piedistallo e cercano di attaccare il mostro. L'enfasi sulle rappresentazioni allegoriche e simboliche delle donne nella propaganda visuale durò solo pochi anni. C'era una forte pressione da parte dei funzionari a favore dell'adozione di un vocabolario più comprensibile per la classe operaia. Fino al primo maggio del 1921, c'erano ancora dei manifesti che usavano il simbolismo femminile, come dimostra il manifesto di Ivanov *Primo maggio. Viva la Festa dei lavoratori di tutti i Paesi!* (fig. 5), che raffigura una donna in abito bianco e lunghi capelli biondi che fluttua nell'aria, mentre sparge rose. Un insolito esempio dell'influenza dell'*art nouveau*, ma queste rappresentazioni fantasiose di giovani ninfe erano una rarità e, pian piano, sarebbero scomparse del tutto. Quando la guerra civile volgeva al termine, gli artisti sovietici rivolsero la loro attenzione alle categorie sociali. Invece d'immagini tratte dal contesto mitico, classico o religioso, misero a punto immagini che mettevano in mostra il concetto di classe attribuendo determinate caratteristiche alle classi sociali. Il "capitale" era rappresentato non più da un mostro ma da un uomo grasso con un cappello e un sigaro, il lavoratore con un martello e un'incudine, e il contadino con una falce. Viacheslav Polonskii, uno studioso di letteratura e storia, spiegò il fenomeno della rappresentazione allegorica e simbolica che aveva caratterizzato i manifesti durante gli anni della guerra civile. Egli ha sostenuto che la prevalenza di allegorie e simboli era una conseguenza della «coscienza borghese degli artisti, portando con sé, assieme alle competenze tecniche, un approccio estraneo all'interpretazione della litografia di agitazione» (Bonnell 1997, p. 74). Alla fine i bolscevichi riuscirono a liberarsi dall'influenza borghese, dall'allegoria e dal simbolismo, e «adottarono temi semplici per i manifesti, comprensibili per lo spettatore a cui è diretto il manifesto» (*ibidem*). Il

passaggio, descritto da Polonskii, da un linguaggio visivo più classico e difficile a un linguaggio più moderno e semplice, era più evidente nella rappresentazione delle donne. Le immagini femminili che avevano rappresentato la libertà e altre categorie astratte divennero sempre più discordanti rispetto al messaggio autoritario impartito dai bolscevichi. Stessa sorte toccò al concetto di cittadinanza, un concetto universalistico che mette d'accordo tutti i membri della comunità politica sul diritto alla partecipazione politica. Nella Russia sovietica, però, dove i bolscevichi avevano proclamato una dittatura del proletariato, la cittadinanza era tutt'altro che universale, e intere categorie di popolazioni si sono viste privare dei propri diritti a causa della loro origine sociale<sup>2</sup>. Per i bolscevichi, l'idea chiave che spiega la storia e il mondo contemporaneo non era la cittadinanza, ma la classe sociale. Concetto fondante delle teorie marxiste-leniniste, i bolscevichi ne avevano fatto il centro del loro sistema di rappresentazione visiva. L'immagine più importante nel lessico visivo, che rimase parte dell'iconografia seriale fino al 1930, era quella del lavoratore orgoglioso che rappresentava il proletariato vittorioso. La visualizzazione del lavoratore ha posto l'accento sui suoi attributi di classe: era quasi sempre un fabbro, di solito raffigurato in posizione eretta, spesso con i baffi, una camicia rossa, un grembiule di cuoio e stivali. A volte aveva un martello nella mano destra, altre volte il martello era pronto a colpire l'incudine. Gli artisti non hanno creato un'immagine della controparte femminile del lavoratore fino al 1920. In quell'anno, tre manifesti molto importanti hanno raffigurato delle donne lavoratrici il cui aspetto esterno e il ruolo occupato ricalcavano l'icona del lavoratore maschio. Uno di questi manifesti, *Primo maggio. Tutti i russi alla Giornata del lavoro volontario* (fig. 6), di Moor, raffigurava un uomo e una donna che lavorano sull'incudine: lei mantiene il pezzo di ferro rovente con un paio di grosse pinze mentre l'uomo è pronto a colpirlo con un martello. Dietro di loro ci sono altri lavoratori, un treno e una fabbrica. Fatta eccezione per la gonna e i capelli, la donna nel manifesto è l'esatta copia dell'uomo. Entrambi mostrano la "tipica" struttura robusta dei lavoratori, ma i ruoli di genere sono inconfondibili; l'uomo resta superiore alla donna. Il manifesto di Nikolaj Kogout, *Con le armi abbiamo sbaragliato il nemico* (fig.7), raffigura, come Moor, un uomo e una donna che lavorano insieme sull'incudine; hanno abbigliamenti simili, stessa prestantza

---

<sup>2</sup> Secondo la prima Costituzione Sovietica (luglio 1918) i diritti alla cittadinanza erano stati estesi solo a coloro che si «guadagnavano da vivere con la produzione, il lavoro socialmente utile, i soldati e le persone con disabilità». Restavano esclusi redditieri, operatori privati, monaci e sacerdoti, funzionari e agenti dell'ex polizia zarista.

fisica ma, ancora una volta, la donna è presentata in una posizione subordinata, come aiutante dell'uomo. Invece un terzo manifesto, anonimo, *Che cosa ha dato la Rivoluzione d'Ottobre alla lavoratrice e alla contadina* (fig. 8), ha come principale protagonista una donna che indossa un grembiule da fabbro, un martello nella mano sinistra e una falce ai suoi piedi. Con la mano destra indica gli edifici alle sue spalle: casa di maternità, biblioteca, club delle donne lavoratrici e così via. I manifesti hanno presentato qualcosa di nuovo nel lessico visivo: l'immagine della donna operaia. Ciò che sorprende è che i bolscevichi impiegarono circa due anni e mezzo prima di presentare un'immagine della donna lavoratrice. A maggior ragione se consideriamo l'azione legislativa che fu svolta fin dal primo momento; il codice del settembre 1918, assieme alle norme preesistenti e successive, scardinò tutta una serie di vecchie consuetudini presenti nel regime zarista.

Veniva proclamata la piena parità della donna con l'uomo sia all'interno del matrimonio che fuori: uomini e donne dovevano godere di pari diritti di proprietà e ciascuno poteva essere capofamiglia. L'autorità parentale doveva essere esercitata di comune accordo. Fu legalizzato l'aborto; il decreto emanato poneva attenzione al fatto che, mentre in passato gli aborti clandestini avevano provocato infezioni nel 30% delle donne operate e il 4% di decessi, da quel momento in poi gli aborti dovevano «essere praticati liberamente e senza alcun onere negli ospedali sovietici» (Ginsborg 2013, p. 50). Senza dimenticare che nel 1901 il 26,8% dei lavoratori nelle fabbriche erano donne, e nel 1914 raggiunsero il 31,7% (Ginsborg 2013, p. 28). Eppure, l'unica immagine della donna che riveste questo ruolo risale al manifesto *Lega russa per la parità delle donne* (fig. 9), del 1917, realizzata durante le elezioni per l'Assemblea Costituente. Esso mostra una donna che mantiene un pezzo di metallo caldo sull'incudine mentre un uomo sta per colpirlo con un martello. Il manifesto del 1917 è così simile a quello di Kogout che ci si domanda se gli artisti sovietici fossero stati influenzati o no dal primo. La scelta di rappresentare la *rabotnitsa*, l'aiutante, deve essere stata sorprendente per i contemporanei che cercavano rappresentazioni realistiche o tipiche. Ma d'altra parte la donna in fabbrica non era, di per sé, una novità. Quando scoppiò la Prima guerra mondiale, quasi un terzo della forza lavoro nelle industrie era femminile, e molte altre vi entrarono tra il 1914 e il 1917. In un manifesto della Prima guerra mondiale, *Tutto per la guerra! Sottoscrivi le Obbligazioni militari del 5%* (1915, fig. 10), si vede una donna in piedi davanti a un tornio. Questa era un'immagine piuttosto insolita perché le donne erano raramente impiegate in lavori simili, ma piuttosto destinate alle industrie tessili o

a quelle alimentari. Il manifesto bolscevico, di una donna come aiutante di un fabbro, deve essere stato ancora più sconcertante. Questo tipo di lavoro è stato di rado, se non mai, eseguito da una donna. D'altra parte, gli anni della guerra civile segnarono l'ingresso delle donne in aree precedentemente considerate esclusivamente maschili. Quasi 74.000 donne furono coinvolte nelle battaglie e, secondo Richard Stites, «l'elemento "defemminizzante" delle donne rivoluzionarie, si vede negli abiti e nell'emulazione delle virtù militari» (Bonnell 1997, p. 77). Alcune donne, infatti, iniziarono a utilizzare un abbigliamento in precedenza riservato agli uomini: giacche di pelle, pantaloni e stivali. Un'aiutante fabbro non può essere sembrata più inverosimile di una donna vestita con abiti militari maschili. La lavoratrice è stata presentata visivamente come una copia dell'uomo. Lei acquista i suoi poteri da un'associazione con l'immagine dell'uomo. In questo modo, e solo in questa forma, le donne nel sistema bolscevico hanno acquisito il loro carattere eroico. I manifesti che presentavano versioni maschili e femminili del lavoratore eroico consegnavano anche un altro messaggio, se visti da una prospettiva di genere.

L'aggiunta della donna all'immagine del proletariato vittorioso serviva ad amplificare e rafforzare il tema dell'egemonia della classe operaia, della dittatura del proletariato.

Da un punto di vista, i manifesti rappresentavano il potere mitologico del lavoratore di rimodellare il mondo; dall'altro, la giustapposizione dell'uomo e della donna in queste immagini esprimeva un rapporto di dominazione: l'uomo era chiaramente la figura dominante, la donna era il suo aiutante, contraddicendo ogni azione legislativa compiuta fino ad allora. Solo nella seconda metà del 1920 alle lavoratrici fu riconosciuta una funzione più importante, come dimostra il manifesto di Adolf Strakhov, *Donna emancipata – Costruire il Comunismo!* (fig. 11). Nel manifesto, prodotto per la Giornata internazionale della Donna nel 1926, la protagonista ha una bandiera rossa in mano. I suoi lineamenti molto marcati e l'espressione determinata rendono questa l'immagine più potente di donna lavoratrice. In generale, alle donne è stato dato un profilo di secondo piano nei manifesti, proprio come nella vita politica. Infatti, tra il 1918 e il 1924, esse non hanno, con piccole eccezioni, occupato nessun ruolo negli organi del partito. Nel 1924, solo l'8,2% dei membri era di sesso femminile: si trattava per la maggior parte di donne residenti nelle città.

Nonostante un aumento delle iscrizioni femminili nel Partito Comunista, che raggiunsero il 13,7% nel mese d'ottobre del 1929, la posizione complessiva delle donne

nella vita politica sovietica non cambiò. Pochi mesi dopo, però, ebbe luogo una grande trasformazione, con l'inserimento di immagini femminili al centro della nascente iconografia stalinista. Una correlazione diretta non può, quindi, essere stabilita tra la presenza femminile nella vita politica e nell'arte politica.

### *La contadina*

La rivoluzione ebbe un notevole successo nelle aree rurali del paese, zone dove il tradizionalismo delle famiglie era dilagante. Anche in questo caso sono i contadini maschi a essere raffigurati sui manifesti, le donne contadine s'incontrano di rado.

Questo modello segna una continuazione delle rappresentazioni prevalentemente maschili nei manifesti prodotti dal governo zarista durante la Prima guerra mondiale.

Nel 1914, Malevich realizzò un manifesto, *Un austriaco è andato a Radziwill* (fig. 12), che raffigurava una contadina di grandi dimensioni mentre trafiggeva un soldato austriaco con un forcone. Anche se è possibile incontrare immagini occasionali di contadine tra il 1918 e il 1919, fu solo nei primi mesi del 1920 che gli artisti sovietici iniziarono a creare dei manifesti con un'immagine distintiva della contadina, in seguito tante volte ripresa. I prototipi dei manifesti del primo maggio riprendevano lo stile utilizzato per rappresentare le donne contadine durante la Prima guerra mondiale. Il manifesto di Nikolaj Kochergin, *Primo maggio, 1920* (fig. 13), ne è una chiara prova.

Vi sono raffigurate tre figure di profilo che, insieme alla folla vicina, camminano sopra le macerie del vecchio regime. Un fabbro, con tanto di martello, è affiancato da un contadino, con la sua falce, e una contadina che afferra un falcetto. La donna indossa un copricapo, una gonna e un grembiule rosso. Il manifesto, inoltre, è un classico esempio dell'iconografia bolscevica. Diversamente dall'immagine della donna operaia, che si trovava solo in un ambiente simbolico positivo, la rappresentazione della contadina è presente in una varietà di rappresentazioni iconografiche. A volte è stata presentata in maniera satirica. In questi casi, le rappresentazioni della contadina avevano connotazioni negative. Un famoso manifesto di Cheremnikh, *Storia di una ciambella e di una contadina* (1920, fig. 14), racconta la storia di una *baba* che si rifiuta di dare una ciambella a un soldato dell'esercito mentre sta andando a combattere contro i polacchi.

Poco dopo si vede il soldato polacco uccidere quello russo e, dopo averla vista, uccidere anche la donna. Il manifesto si sofferma sugli aspetti negativi che i bolscevichi

vedevano nei contadini: l'ignoranza, la stupidità politica, l'egoismo e l'avidità. Cheremnikh creò l'immagine della *baba*. La parola *baba* è stata utilizzata per connotare una contadina dalla corporatura molto grande. Per le donne con una coscienza politica e gli uomini dell'epoca post-rivoluzionaria, la parola, e l'immagine a essa associata, avevano acquisito una connotazione tipicamente dispregiativa e sottolineavano il mondo brutale e patriarcale della campagna, della donna subordinata al marito, al sacerdote e alla polizia. Una rottura radicale con queste immagini è arrivata solo negli anni '30 del secolo scorso, quando il processo di collettivizzazione iniziò a prendere vita. Solo allora, gli artisti sovietici iniziarono a dare della contadina una rappresentazione eroica: aggressiva, decisa, energica, instancabile e leader dei compagni contadini sulla strada della collettivizzazione. In breve, l'antitesi della *baba*. Nel 1929, apparve una nuova icona nella Russia sovietica: la colcosiana (la contadina della fattoria collettiva). Questa nuova figura è stata descritta inizialmente nel film di Sergej Eisenstein *The General Line*, pubblicato nell'ottobre del 1929. Nel film una giovane contadina è determinata nel volere dar vita a una fattoria collettiva nel suo villaggio; gli abitanti resistono al suo tentativo e la etichettano come una *baba*. Dopo molte difficoltà, riesce a ottenere sia la fattoria collettiva sia un trattore. La scena conclusiva del film vede la giovane contadina trionfante alla guida del trattore. Questa riformulazione dell'immagine della contadina era in corso anche nei manifesti politici. Nel 1929, quello di Meshcheriakov, *Al lavoro collettivo* (fig. 15), raffigura un gruppo di contadini mentre vanno a lavorare nei campi. Le donne sono evidenziate al centro del manifesto. Una di queste guida un trattore. Un altro manifesto, del 1930, *Contadine al lavoro in una fattoria collettiva* (fig. 16) di Zakhar Pichugin, poneva nel centro del riquadro due giovani robuste contadine impegnate a raccogliere il fieno mentre, alla loro sinistra, il giovane contadino guida una mietitrebbia trainata da cavalli. I dettagli di questo manifesto mostrano il nuovo linguaggio visivo che si sta affermando nel periodo stalinista. Giovani donne raffigurate mentre lavorano; ciascuna indossa un fazzoletto rosso legato intorno alla testa, e non più intorno al collo. La falce, vecchio simbolo contadino, è scomparsa. Il manifesto di Vera Korableva, *Vieni, compagno, unisciti alla fattoria collettiva*, del 1930 (fig. 17), conferma ulteriormente quanto appena detto. La giovane contadina, con accanto un coetaneo, chiama gli altri compagni ad aderire al *kolchoz*; entrambi hanno un viso allegro, aspetto che nei primi manifesti era impensabile. Inoltre, la donna occupa una posizione dominante relegando l'uomo in una posizione mai assunta prima: un ambiguo secondo piano (è comunque più in alto della compagna). Ancora alla collettivizzazione

è dedicato *Vai e unisciti alla fattoria collettiva* del 1930 (fig. 18) di Nikolaj Terpsikhorov, il manifesto più importante nella campagna di regime per fermare la massiccia macellazione degli animali da parte degli abitanti delle campagne.

Lo spazio è occupato da una giovane contadina che porta un cavallo e una mucca alla fattoria collettiva; il suo è uno sguardo diretto, fisso sugli spettatori. Sotto di lei, a sinistra una stalla con delle mucche, a destra un contadino che cade all'indietro perdendo il coltello per la macellazione del bestiame. Il manifesto di Terpsikhorov è importante anche per un altro aspetto: questa volta la protagonista appare in un radicale primo piano, da sola. Le donne rurali non solo sono apparse in nuove combinazioni nei manifesti politici, sono state rappresentate anche in formato più grande rispetto al passato.

Il manifesto del 1930 *Contadina, unisciti alla fattoria collettiva* (fig. 19), raffigurava una giovane contadina di grandi dimensioni resistere alle pressioni di un sacerdote, di un ubriaccone e di un kulak che cercano di fermare il suo cammino lungo il sentiero che conduce al *kolchoz*. La sua espressione determinata e il suo gesto energico rendono chiaro che lei è una donna da non sottovalutare. Un altro elemento da prendere in considerazione è il libro, simbolo di alfabetizzazione e, quindi, di emancipazione.

Anche il manifesto di Nikolaj Mikhailov, *Non c'è spazio nella nostra fattoria collettiva per i sacerdoti e i kulaki* (1930, fig. 20), mostra il nuovo modo di raffigurare le contadine. Una gigantesca donna ha in mano un rastrello per respingere i sacerdoti e i *kulaki*, rappresentati come piccole figure poste ai suoi piedi. Lei è tutta rossa e ha quegli attributi che sono riservati alle figure eroiche: appare da sola e respinge l'attacco dei suoi nemici come un gigante. Durante la prima metà degli anni '30, dunque, la contadina della fattoria collettiva ha acquisito un posto centrale nell'iconografia stalinista. L'emergere di una nuova iconografia può essere spiegato solo da una serie di circostanze; nessun singolo fattore è sufficiente a spiegare un tale cambiamento nella rappresentazione visiva. In via preliminare, vale la pena notare che gli artisti che hanno dato maggior risalto alle donne agli inizi degli anni '30 si sono concentrati sul tema della collettivizzazione. Lo spostamento d'accento nell'iconografia ha coinciso con gli sviluppi epocali nella vita delle donne nelle campagne. Quando iniziò la campagna di collettivizzazione, le donne furono coinvolte nei movimenti di resistenza. L'opposizione alla collettivizzazione forzata era molto diffusa, non mancarono gli scontri con le autorità locali e le contadine stavano spesso in prima linea.

I bolscevichi attribuivano l'ostilità delle donne alla falsa propaganda messa in atto dai *kulaki*; in realtà, le donne avevano molto da recriminare contro il nuovo sistema delle fattorie collettive. Una questione importante era la socializzazione del bestiame, un aspetto dell'economia e della cultura contadina tradizionalmente sottoposta alla supervisione delle donne. La collettivizzazione coincise con una vigorosa campagna contro la religione, che comportava la chiusura delle chiese e la soppressione delle attività religiose nelle campagne. Quest'attacco alla Chiesa e al clero di certo non accrebbe la simpatia delle donne verso il regime; e le voci su una «socializzazione dei bambini e la condivisione delle mogli» non miglioravano la situazione (Bonnell, 1997). Le autorità adottarono una strategia prudente e moderata.

Diversamente dai loro colleghi maschi, le donne che parteciparono ad azioni collettive violente sono state raramente accusate di essere tirapiedi dei *kulaki*, e poche sono state anche le accuse di crimini controrivoluzionari. La terminologia ufficiale per le donne che partecipavano alle ribellioni era *bab'i bunty*. Il termine *baba*, come visto in precedenza, aveva una forte connotazione negativa. Il termine *bunt* faceva riferimento a un particolare tipo di azione di massa e richiamava le caratteristiche di una ribellione incontrollata. La caratterizzazione negativa di queste donne differiva nettamente dall'immagine delle donne presenti sui manifesti bolscevichi. La nuova immagine della contadina portava con sé diversi messaggi e va compresa come un simbolo complesso. Visto nel contesto della resistenza delle donne al *kolchoz*, la nuova iconografia ha avuto la stessa funzione delle dichiarazioni di Stalin. Moshe Lewin ha definito così il *modus operandi* di Stalin: «Il suo metodo consisteva nel presentare i suoi piani e desideri come un fatto già compiuto, in modo da incoraggiare le organizzazioni di partito ad abbracciare una situazione che presumibilmente esisteva ovunque» (Bonnell 1997, p. 110). In questo modo, che la donna conduca il trattore è apparso nei manifesti non come un fatto compiuto, ma come un'indicazione di quello che sarebbe dovuto essere. Aver rappresentato il mondo rurale come se fosse popolato esclusivamente da colcosiane e colcosiani può aver facilitato l'imposizione delle politiche agrarie nei primi anni '30. Nel contesto di una società in fase di collettivizzazione forzata, la propaganda visuale ha contribuito a giustificare e rendere più appetibili politiche volte a ricostruire il paesaggio agricolo con mezzi brutali. Il primo Piano quinquennale durò quattro anni e tre mesi. Quando si chiuse il 31 dicembre 1932, il paese era nel bel mezzo di una carestia di massa che causò milioni di vittime. In questo contesto, il regime celebrò il successo della collettivizzazione. Il 1934 è stato descritto come l'inizio del "Grande ritiro" di

politiche sociali, economiche e culturali introdotte nel corso dell'“offensiva socialista” tra il 1929 e il 1933. Fu Nicholas Timasheff a coniare questo termine per descrivere il restauro d'idee e pratiche antecedenti al primo Piano quinquennale se non, addirittura, alla rivoluzione del 1917 (Timasheff, 1946). Nel mondo contadino, il “Grande ritiro” portò alla promulgazione della Carta Modello per le fattorie collettive, soppiantando la versione più draconiana del 1930. Il nuovo modello semplificò i vari regolamenti e restaurò il piccolo allevamento personale mantenendo, però, l'organizzazione di base dell'agricoltura collettivizzata imposta nei primi anni '30. Grandi cambiamenti avvennero anche nell'ambito delle politiche civili. L'aborto, legale dal 1920, fu dichiarato illegale con la sola esclusione di casi eccezionali a carattere terapeutico. Il divorzio fu mantenuto in vigore ma reso più complesso: gli ex coniugi dovevano pagare una tassa che aumentava a ogni divorzio; aumentarono gli alimenti a favore del coniuge a cui era affidata la custodia dei figli, quasi sempre la madre, e vennero introdotte multe più onerose per chi non rispettava i termini dei pagamenti. Le famiglie con più figli avevano diritto a particolari sovvenzioni; fu annunciata la creazione di nuove strutture dedicate a mamme e bambini oltre all'aumento del periodo di congedo per maternità e del numero di asili nido. Tuttavia Anna Di Biagio diffida dall'attribuire una eccessiva omogeneità alle politiche familiari di Stalin, caratterizzate da «oscillazioni, incoerenze e palesi incongruenze» (Ginsborg 2013, p. 592). Sembrerebbero tre le motivazioni principali alla base di questa nuova visione della famiglia. La prima presenza costante per tutti i regimi era la volontà di incrementare la popolazione e allo stesso tempo renderla qualitativamente migliore sotto il profilo eugenetico. Dichiarare illegale l'aborto fu un chiaro passo in tale direzione, al pari dell'istituzione di cliniche di maternità e la distribuzione di sussidi alle famiglie numerose. Il tasso di natalità, com'era facilmente pronosticabile, crebbe per un breve periodo, anche se il congedo di maternità e altri benefici furono ridimensionati. Un secondo elemento, complesso e contraddittorio, era il ruolo del genere. Stalin fra tutti i dittatori era il più patriarcale, era molto convinto che i padri dovessero guidare le famiglie con la fermezza con cui egli comandava lo Stato sovietico. Tuttavia, allo stesso tempo, era portatore del retaggio bolscevico dell'emancipazione femminile. Sosteneva che le donne dovessero avere maggiore spazio nella produzione e fossero non solo istruite, ma anche preparate al comando. Nel suo intervento al XXVII Congresso del Partito Comunista, il 26 gennaio 1934, affrontando il tema delle politiche agricole, rese omaggio alle 6.000 donne che erano diventate presidenti dei rispettivi *kolchoz*, alle 60.000 che occupavano ruoli

amministrativi dirigenziali, alle 100.000 che organizzavano gruppi di lavoro, alle 7.000 che guidavano i trattori: «Le donne formano un enorme esercito del lavoro e sono chiamate a educare i nostri figli, la nostra futura generazione, cioè il nostro avvenire. Ecco perché non possiamo ammettere che quest'enorme esercito di lavoratrici vegeti nell'oscurità e nell'ignoranza!» (Ginsborg 2013, p. 594). La decisione di rendere illegale l'aborto danneggiò sicuramente le donne. Altre misure, però, andavano a loro favore. L'aumento dell'importo degli alimenti, le multe a carico degli ex coniugi che non mantenevano gli impegni, la maggiore difficoltà e i costi per ottenere il divorzio erano tutte iniziative pensate nell'interesse esclusivo delle donne contro gli uomini irresponsabili. Nel modello familiare stalinista, quindi, il patriarcato tradizionale e la moderna lotta per i diritti delle donne coesistevano in forma complessa e conflittuale. L'arte ha dato la propria versione di questo periodo. Verso la fine del 1933, artisti e critici hanno espresso le proprie insoddisfazioni per i canoni utilizzati per la rappresentazione visiva della campagna. Un esame critico del manifesto di Natalia Pinus, *La donna della fattoria collettiva, dà una scossa al raccolto* (1933, fig. 21), si concentrò sulla carenza di *tipazh* da parte dell'artista. Nel lessico sovietico, il termine *tipazh* implicava una corretta rappresentazione di una determinata categoria sociale; l'essenza della *tipazh* non era la tipicità, ma, piuttosto, la fusione di caratteri. Lunacharskii scriveva: «Gli artisti dovrebbero non solo descrivere ciò che è, ma dovrebbero spingersi oltre per mostrare quelle forze che ancora non si sono sviluppate, in altre parole, dall'interpretazione della realtà è necessario procedere alla divulgazione dell'essenza interiore della vita» (Bonnell 1997, p. 38). L'articolo scritto da Lunacharskii racchiudeva tutte le difficoltà che gli artisti si ritrovarono ad affrontare. Dopo aver abbandonato l'immagine, che i critici avevano etichettato come stereotipata e borghese, gli artisti hanno affrontato il difficile compito di rendere visivamente precisi tipi sociali che non corrispondevano a nessuna esperienza contemporanea, ma all'analisi «dell'essenza interiore della vita», che si sarebbe pienamente realizzata solo nel futuro.

Questa riformulazione del loro compito ha segnato un passaggio fondamentale da una rappresentazione simbolica del passato e del presente a una nuova modalità di rappresentazione che raffigurava il presente non com'era realmente, ma come sarebbe dovuto diventare. Fu fortemente criticata l'immagine di due giovani colcosiani con i rastrelli in spalla: «L'artista ha voluto presentare le due giovani donne come sane, allegre, graziose e con facce da intellettuali, per mostrare la nuova contadina che unisce in sé forza fisica e alto livello di cultura. Ma l'artista ha fallito. Le due contadine non

rappresentano le masse presenti nei *kolchoz*» (Bonnell 1997, p. 115). L'atipicità delle contadine della fattoria collettiva nei manifesti ha acquisito notevole importanza a causa della trasformazione che si stava svolgendo nell'obiettivo della propaganda visuale. I manifesti sui temi rurali sono stati sempre misurati attraverso la loro efficacia nel raggiungere e convincere un pubblico rurale, e ora che la grande maggioranza dei contadini era stata collettivizzata, era necessario avviare importanti modifiche nella rappresentazione della donna contadina. Le contadine delle fattorie collettive erano ora raffigurate come donne mature e non più giovani, un fisico più rotondo e non più atletico, i sorrisi erano diventati più ricorrenti. Inoltre, abbondano i simboli della prosperità: fasci di grano, uomini e donne paffute, animali ben curati e campi ricchi di colture. Il manifesto di Aleksei Sitaro, *Verso una vita colta e prosperosa* (1934, fig. 22), presenta cinque contadine in primo piano che camminano portando animali da fattoria, grano, libri e utensili. Sono robuste e gioiose. Tre donne hanno un fazzoletto messo come un copricapo, nel nuovo stile colcosiano; le altre due indossano i fazzoletti in modo tradizionale. Questo raggruppamento di donne tendeva probabilmente a suggerire agli spettatori che la figura della colcosiana aveva guadagnato, forse per la prima volta, la piena fiducia da parte delle autorità, non solo sul piano individuale, ma come collettività sociale. Anche il simbolismo del colore è cambiato. Nel corso degli anni '30 sono utilizzati altri colori, soprattutto il blu e il verde, così come il rosa e il giallo, al posto del rosso e del nero che dominavano i precedenti manifesti sulla collettivizzazione. Sebbene la maggior parte delle colcosiane nei manifesti del 1934 indossasse ancora un fazzoletto legato alla parte posteriore del collo alla maniera delle donne urbane, il loro abbigliamento era più decorativo che in precedenza. Il manifesto di Mariia Voron, *Una raccolta d'assalto per un raccolto bolscevico* (1934, fig. 23), mostra la complessa combinazione dei dettagli che hanno caratterizzato l'immaginario rurale durante il Secondo piano quinquennale. Fatta eccezione per il testo, l'unica presenza del rosso nella foto è il fazzoletto, legato dietro la testa. Un critico contemporaneo ha elogiato l'artista per il buon uso del *tipazh* e ha elogiato la «solennità romantica» dell'immagine della colcosiana. Nel 1934 il partito promosse una campagna per la pulizia personale e un abbigliamento più consono; i cambiamenti furono notevoli, e agli artisti vennero mobilitati. Il manifesto di Zotov, *Ogni contadino di una fattoria collettiva ha adesso la possibilità di vivere come un essere umano* (1934, fig. 24) esemplifica i cambiamenti in atto nella società e, soprattutto, nel sistema semantico della propaganda visiva. Nel manifesto, marito e moglie sono ben vestiti: lei indossa

una camicetta rosa, lui una giacca nera con una camicia rustica. Il bambino è paffuto, carino e batte le mani al suono della musica rappresentato dal grammofono. In primo piano dietro di loro ci sono elementi che mostrano una vita confortevole e colta: una lampadina elettrica e uno scaffale con dei libri. I libri, insieme al certificato sul muro, forniscono informazioni riguardanti le persone presenti nel manifesto. L'uomo si chiama Nikolaj Vasilevich Lebedev, guida un trattore e ha ricevuto un riconoscimento come lavoratore esemplare. La donna, invece, è una lattaia, un'occupazione femminile molto comune. Il messaggio implicito del poster è che i contadini collettivi esemplari possono aspettarsi una vita piena di comodità. I propagandisti sono stati molto attenti alla questione della prosperità rurale nella metà degli anni '30. A partire dal 1933, i manifesti hanno sottolineato sempre più spesso il collegamento tra il colcosiano e Stalin. A volte la sua presenza è stata rappresentata sotto forma di una citazione o di un libro, altre volte è comparso sullo sfondo, per esempio, come silhouette su una bandiera rossa; altre volte ancora, il suo posto è accanto alla contadina. Il manifesto di Natalia Pinus, *Le donne nelle fattorie collettive sono una grande forza* (1933, fig. 25), si presenta come un trittico. Su entrambi i lati sono presenti due contadine: una guida un trattore, l'altra ha tra le mani un rastrello. In mezzo la figura di Stalin, qui in una fotografia scattata in una conferenza degli agricoltori collettivi. Questo tipo di associazione visiva suggerisce una stretta relazione tra il leader del paese e i nuovi eroi della campagna.

Quasi per magia, Stalin permetteva alle persone di compiere imprese eroiche. Questo punto è stato evidenziato da un'opera di Tsishevskii, *Estendere le fila degli stacanovisti dei campi socialisti* (1935, fig. 26). Nel manifesto si vede come protagonista Mariia Demchenko, una contadina stacanovista che scrisse a Stalin di aver raggiunto un record nella raccolta di barbabietole. Mariia si trova in un campo, con la mano sinistra mantiene una bandiera rossa, con la destra indica i suoi successi e la figura di Stalin.

Quest'ultimo compare in alto a sinistra mentre legge la lettera della Demchenko pubblicata sulla Pravda. Prima del 1930, gli artisti lo raffiguravano con la barba, una camicia, scarpe liberiane e, talvolta, in possesso di una falce. L'immagine del *muzhik* era spesso affiancata da un altro lavoratore, il fabbro con il grembiule e il martello che simboleggiava la classe operaia. Con l'avvento della collettivizzazione, il *muzhik* è scomparso dai manifesti, e il contadino non è stato più affiancato da un operaio per simboleggiare l'unione tra le due classi. Nel 1937, comparve una nuova immagine della combinazione contadino-lavoratore. Questa volta, invece di due uomini, troviamo un

uomo operaio e una donna contadina. La statua di Vera Mukhina, *Operaio e contadina della fattoria collettiva* (fig. 27), riunisce elementi della vecchia e nuova iconografia.

La sua contadina riunisce gli aspetti atletici dei primi anni '30, con la figura della contadina del 1934. Non indossa un fazzoletto e i capelli sono corti, nello stile delle donne urbane. E ritorna la falce che, unita al martello, riprende lo stemma dello Stato nazionale sovietico. La statua della Mukhina trova la sua ispirazione nella propaganda visiva dei primi anni '30, quando la figura femminile aveva acquisito – come abbiamo visto – un'importanza senza precedenti. La posizione preminente della moderna contadina nei manifesti dedicati alla collettivizzazione è indicativa di un nuovo discorso di genere per quanto riguarda la campagna. Gli artisti promossero la collettivizzazione usando un linguaggio femminile, e decisero di femminilizzare l'immagine dei contadini.

L'iconografia stalinista, nel complesso, ha espresso la supremazia della città sulla campagna. I manifesti dedicati alla collettivizzazione dei primi anni '30 furono probabilmente diretti a un pubblico urbano e hanno espresso valori tipicamente urbani: dal corpo, di uomo e donna, al ruolo della meccanizzazione. Riassumendo, dopo il Primo piano quinquennale, la propaganda si era spostata verso il mondo rurale. Il nuovo contadino non è stato raffigurato come negli ultimi anni dello zarismo, tuttavia persisteva una visione urbana della vita rurale. Durante la guerra civile, e per tutti gli anni '20, le immagini dei gruppi sociali funzionavano come astrazioni. Tutti sapevano che non tutti i lavoratori erano dei fabbri e che non tutte le donne erano delle contadine.

Queste immagini avevano un valore simbolico, destinato a catturare un elemento "liquido", a spiegare cosa significasse essere un lavoratore o una contadina. Nei primi anni '30, un nuovo tipo d'immagine appariva nella propaganda visiva, una figura che è servita come modello, come tipo ideale. Questo era il senso del *tipazh*. L'immagine della colcosiana non doveva essere realistica. Il suo scopo era quello di dare vita a un'illusione. La propaganda stalinista ha creato, insomma, una nuova mitologia politica.

L'immagine, in particolare con l'uso del fotomontaggio, ha acquisito una verosimiglianza senza precedenti, non con la società esistente, ma con il mondo rurale del futuro immaginato.

*Riferimenti bibliografici*

Bonnell, Victoria E. (1997). *Iconography of Power. Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*. Berkeley: University of California.

Ginsborg, Paul (2013). *Famiglia Novecento. Vita familiare, rivoluzione e dittature 1900-1950*. Torino: Einaudi.

Hobsbawm, Eric J., & Ranger, Terence (2002). *L'invenzione della tradizione*. Torino: Einaudi [ed. or. Cambridge, 1983].

Timasheff, Nicholas (1946). *The Great Retreat: The Growth and Decline of Communism in Russia*. New York: E.P. Dutton & Company Inc.

*Sitografia*

<http://www.sovietposters.com/>

<http://www.internationalposter.com/country-primers/soviet-posters.aspx>

<http://www.allworldwars.com/Russian%20WWII%20Propaganda%20Posters.html>

<http://www.sovietposters.ru/english/index.htm>

Mi chiamo *Mirko Orabona*, sono nato il 07/03/1989 ad Aversa (CE). Mi sono laureato al corso di laurea magistrale in scienze storiche, presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II", con la tesi "*Immagini e propaganda nella Russia del Novecento (1914-1953)*" con votazione finale di 110/110 e lode.

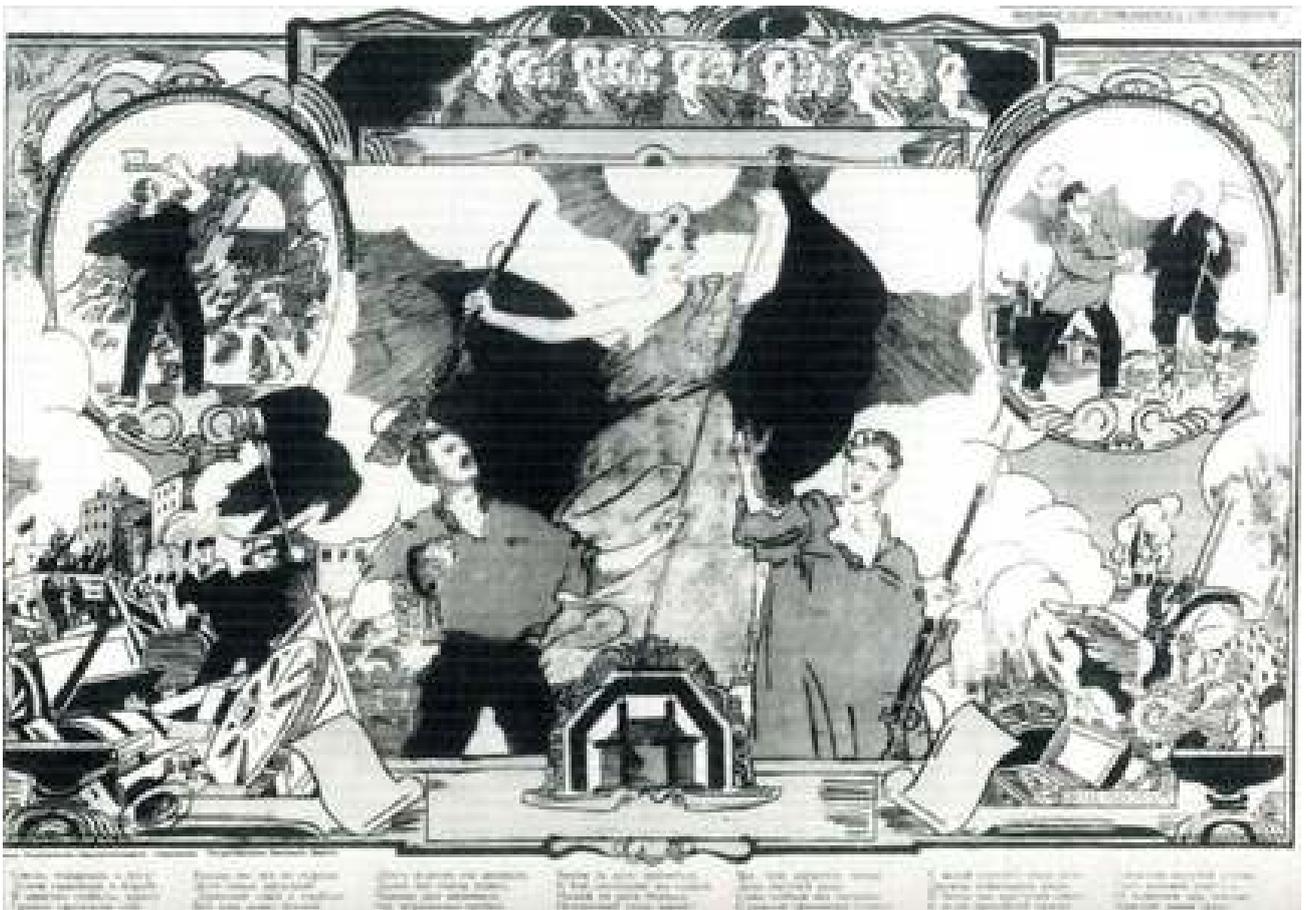


Figura 1. L. Radin, *Coraggio, compagni, in marcia!*, 1919.



Figura 2. Eugène Delacroix, *La Libertà che guida il popolo*, 1830.



Figura 3. Anonimo, *Russia – per la verità*, 1914.

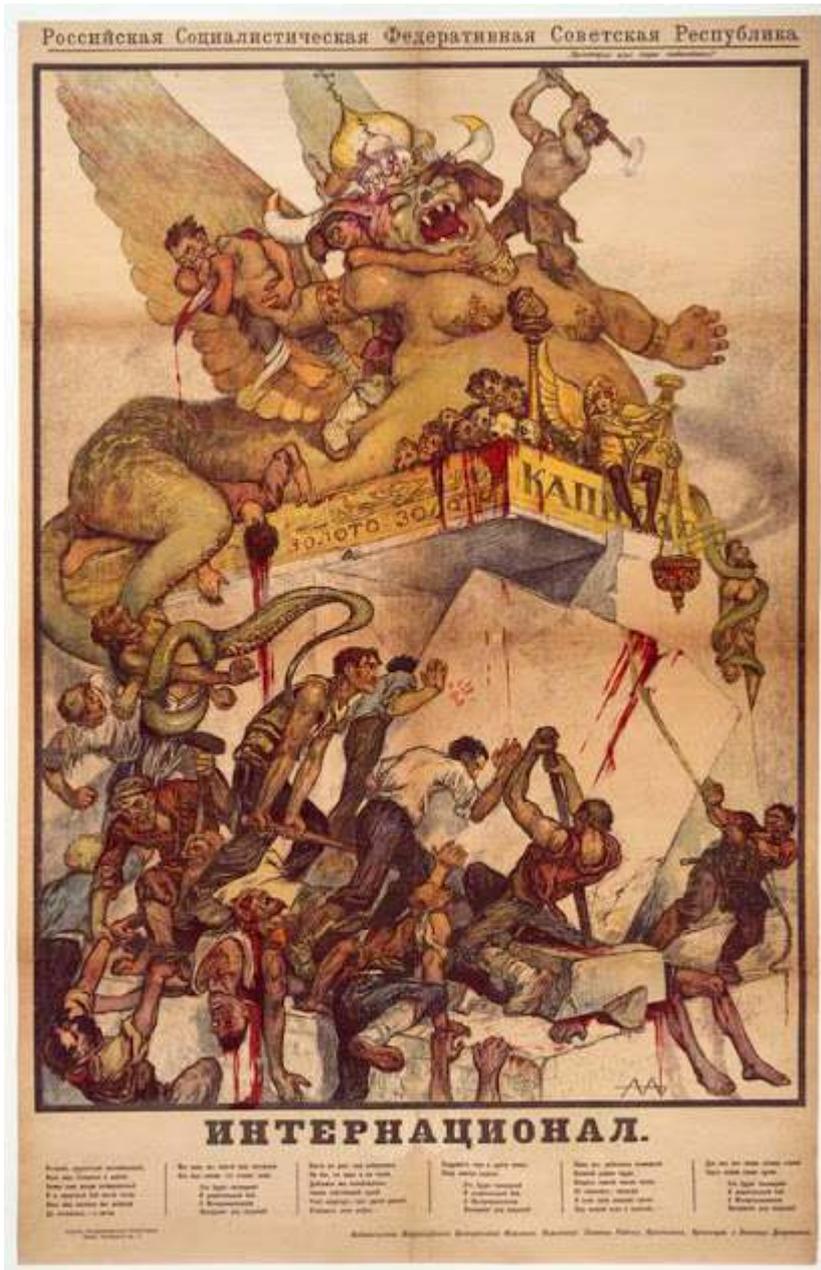


Figura 4. Aleksandr Petrovich Apsit, *Internazionale*, 1918.



Figura 5. Sergei Ivanov, *Primo maggio. Viva la Festa dei lavoratori di tutti i Paesi!*, 1921.



Figura 6. Dmitrij Moor, *Primo maggio. Tutti i russi alla Giornata del lavoro volontario*, 1920.



Figura 7. Nikolaj Kogout, *Con le armi abbiamo sbaragliato il nemico. Con il lavoro ci procuriamo il pane. Tutto per il lavoro, compagni!*, 1920.



Figura 8. Anonimo, *Che cosa ha dato la Rivoluzione d'Ottobre alla lavoratrice e alla contadina*, 1920.



Figura 9. Anonimo, *Lega russa per la parità delle donne*, 1917.



Figura 10. Anonimo, *Tutto per la guerra! Sottoscrivi le Obbligazioni militari del 5%*, 1914-1917.



Figura 11. Adolf Strakhov, *Donna emancipata – Costruire il Comunismo!* 1926.



Figura 12. Kazimir Malevich, *Un austriaco è andato a Radziwill*, 1914.

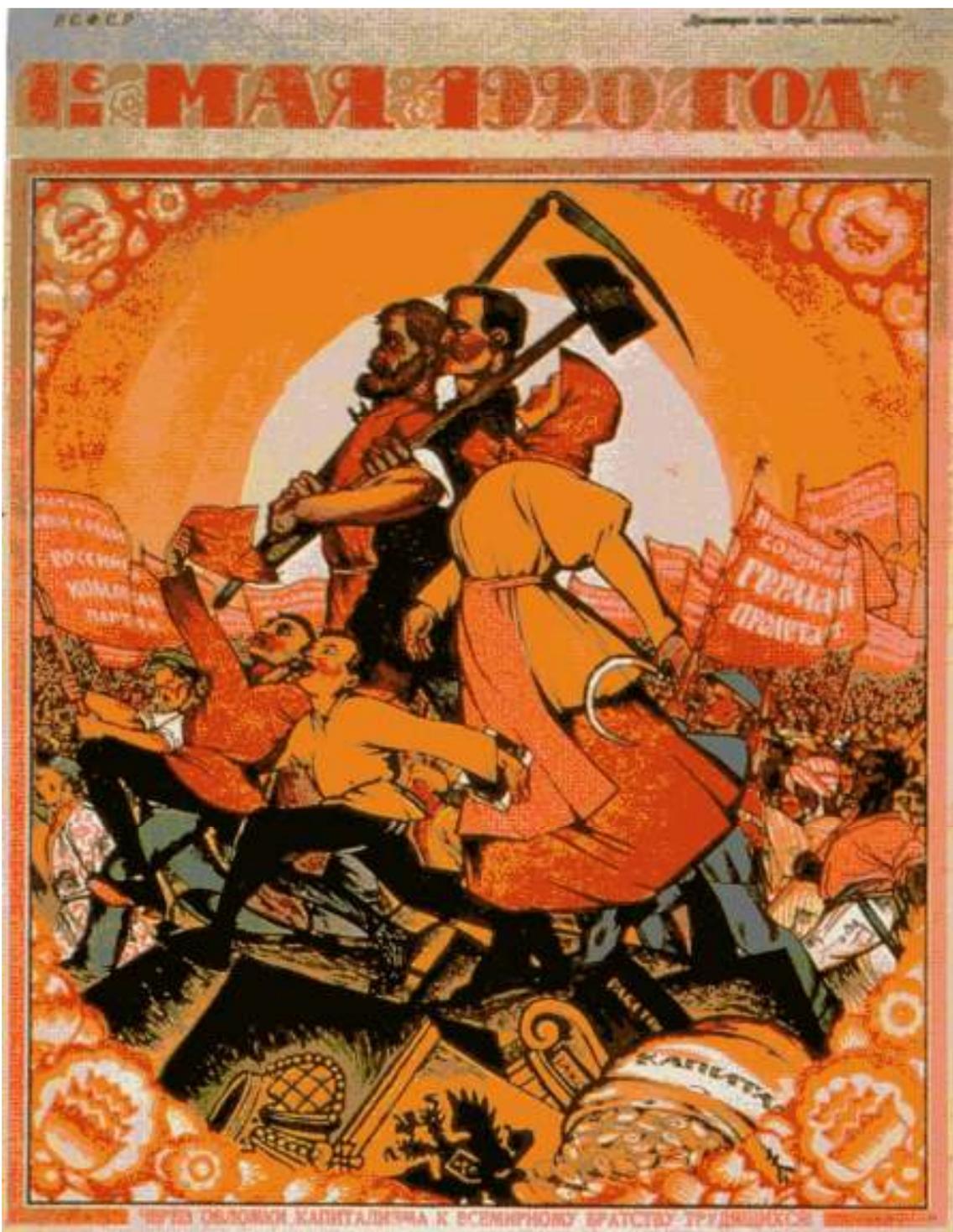


Figura 13. Nikolaj Kochergin, *Primo maggio*, 1920, 1920.



Figura 14. Nikolaj Chermikh, *Storia di una ciambella e di una contadina*, 1920.



Figura 15. I. Meshcheriakov, *Al lavoro collettivo*, 1929.





Figura 17. Vera Korableva, *Vieni, compagno, unisciti alla fattoria collettiva!*, 1930.



Figura 18. Nikolaj Terpsikhovov, *Vai e unisciti alla fattoria collettiva*, 1930.



Figura 19. Anonimo, *Contadina, unisciti alla fattoria collettiva!*, 1930.



Figura 20. Nikolaj Mikhailov, *Non c'è spazio nella nostra fattoria collettiva per i sacerdoti e i kulaki*, 1930.



Figura 21. Natalia Pinus, *La donna della fattoria collettiva, dà una scossa al raccolto*, 1933.



Figura 22. Aleksei Sitaro, *Verso una vita colta e prospera*, 1934.



Figura 23. Mariia Voron, *Una raccolta d'assalto per un raccolto bolscevico*, 1934.

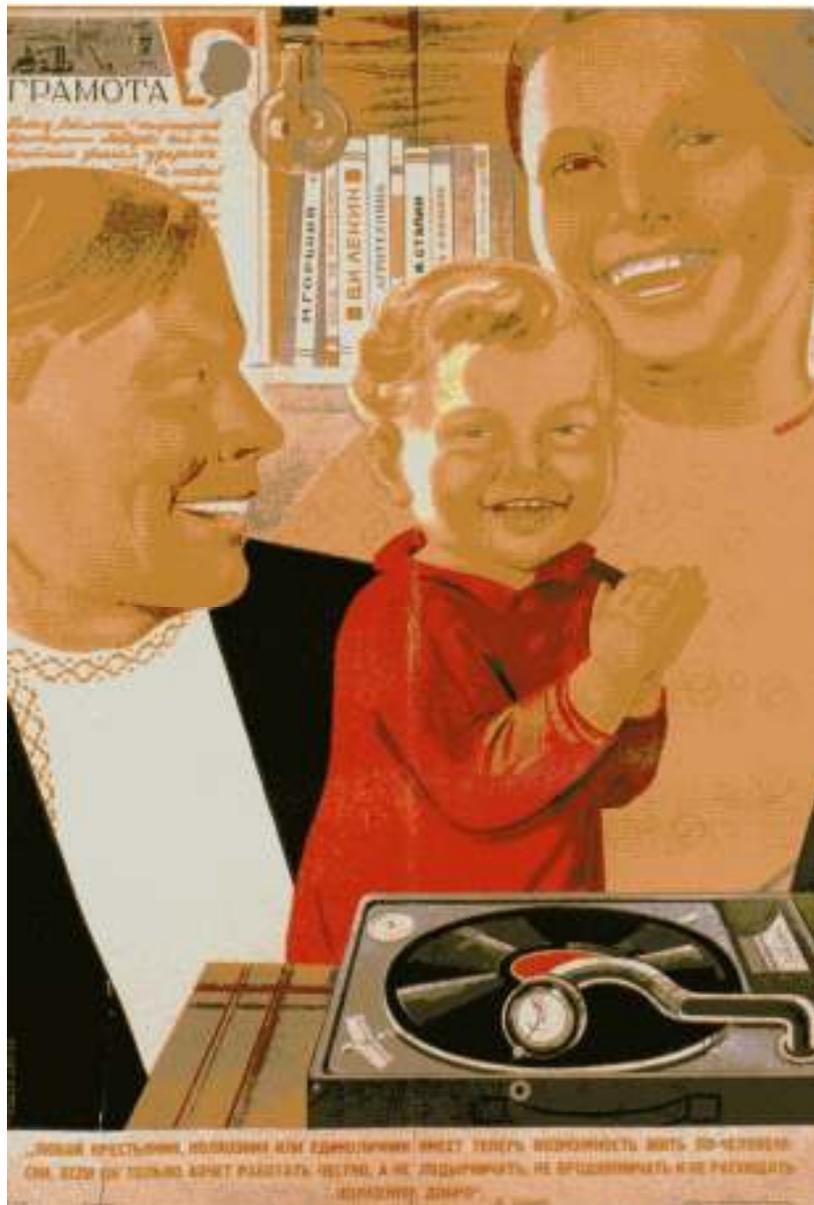


Figura 24. Konstantin Zotov, *Ogni contadino di una fattoria collettiva ha adesso la possibilità di vivere come un essere umano*, 1934.



Figura 25. Natalia Pinus, *Le donne nelle fattorie collettive sono una grande forza*, 1933.



Figura 26. Iurii Tsishevskii, *Estendere le fila degli stacanovisti dei campi socialisti!* 1935.



Figura 27. Vera Mukhina, *Operaio e contadina della fattoria collettiva*, 1937.