

SEMANTICHE DELL'IMPERO

a cura di

**Aldo Ferrari, Flavio Fiorani, Federica Passi,
Bonaventura Ruperti**

*Atti del Convegno della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere
21 Febbraio 2007, 14-15 Maggio 2008*

Scripta *Web*

Napoli, 2009

INDICE

SEMANTICHE

Maurizio Scarpari

'Sotto il cielo': la concezione dell'impero nella Cina antica..... 15

Aleksander Naumow

I nomi del potere nel mondo slavo..... 45

Giampiero Bellingeri

Venezia, uno specchio, la ruggine. Perifrasi repubblicane intorno agli imperi ottomano e safavide..... 57

Eleonora Cussini

L'aramaico, lingua di tre imperi 85

Antonio Trampus

Imperium, impero, imperi: usi politici e significati linguistici nel Settecento e nell'Ottocento italiano..... 99

IMPERO E LINGUA LETTERARIA

Elide Pittarello

Le memorie di Carlo V..... 115

Nicoletta Pesaro

Semantica del modo narrativo: echi dell'Impero e voce dell'io nella narrativa cinese 'della terra natia' (1920-1930)..... 135

Anthony Louis Marasco

L'impero della necessità. I paradossi dell'economia politica di Thomas Jefferson in una sentenza di Herman Melville 155

Federica Passi

Taiwan e l'impero nipponico: il linguaggio dell'ironia e della satira in due novelle del periodo dell'occupazione giapponese 165

IMPERO E SACRO

- Tiziana Lippiello*
Il cielo, la terra e l'uomo: culti e tradizioni nell'antico impero della
dinastia Han 177
- Gian Giuseppe Filippi*
La concezione imperiale nell'India classica 193
- Thomas Dähnhardt*
Luce celeste e splendore terrestre: universalismo e sincretismo dei
Mughal Imperiali 215
- Bonaventura Ruperti*
Imperatore e impero: la rappresentazione del potere e del sacro nel
Giappone Tokugawa – Il teatro di Chikamatsu Monzaemon (1653-
1724) 237

IMPERO E POTERE

- Vera Costantini*
Caratteri originali dell'ecumenismo ottomano 261
- Lina Zecchi*
Il sogno imperiale della III Repubblica 271
- Rosa Caroli*
"Dalla nazione all'impero: teoria e pratiche del colonialismo
giapponese" 289
- Guido Samarani*
Oltre l'Impero. Republicanesimo, modernizzazione e
internazionalizzazione in Cina (1905-1919) 309

IMPERO E TERRITORIO

- Flavio Fiorani*
L'impero universale nella Nuova Spagna 325
- Alberto Masoero*
Terre dello zar o Nuova Russia? L'evoluzione del concetto di
kolonizacija in epoca tardo-imperiale 343

<i>Alide Cagidemetrio</i> <i>Claiming the Empire: guerre indiane, pretendenti anglo-sassoni e la conquista dell'Europa</i>	365
<i>Aldo Ferrari</i> La nobiltà georgiana e armena nell'Impero russo	377
<i>Francesco Gatti</i> Giappone: un impero per il blocco di potere	397
 IMPERO E CONSENSO	
<i>Lucia Omacini</i> Imperialismo culturale e forme del consenso	405
<i>Laura De Giorgi</i> Impero e consenso: alcuni esempi di rivisitazione del passato imperiale nella comunicazione internazionale della Repubblica Popolare Cinese	413
<i>Silvia Burini</i> Il volto dell'impero russo: per una semiotica del ritratto	429
<i>Paolo Puppa</i> La scena del balcone: teatro e fascismo.....	445
<i>Armando Pajalich</i> Slittamenti transatlantici dei simulacri imperiali britannici nel cinema americano di ambientazione indiana	461

Silvia Burini

IL VOLTO DELL'IMPERO RUSSO: PER UNA SEMIOTICA
DEL RITRATTO

Il tema del ritratto del potere è un argomento vasto e passibile di approcci diversi¹: ho scelto in questo scritto di non fare una rassegna di ritratti dei regnanti russi ma, basandomi su alcuni spunti teorici, di trattare solamente esempi che ritengo emblematici.

In uno dei suoi ultimi scritti, *Il ritratto*², Jurij Lotman sostiene che il ritratto è il genere pittorico più naturale, adatto per la stessa natura a incarnare la sostanza stessa dell'individuo, ma è altresì il tipo di pittura "più filosofico", giacché si costruisce sul confronto "quello che l'uomo è" e "ciò che dovrebbe essere"³.

Lotman giunge all'originale concezione del ritratto quale particolare "detonatore" dell'arte del periodo, poiché capace di innescare la dinamica del processo culturale; in altre parole, la ritrattistica, a dispetto della sua apparente predeterminatezza, trasporta l'arte nello spazio dell'esplosione e dell'imprevedibilità. Inoltre, nel ritratto emerge una precisa dominante artistica, quella di esigere l'intromissione nel *byt*, ossia nel "quotidiano"⁴, riallacciandosi al legame necessario e irrecidibile tra *byt* e cultura.

¹ La bibliografia sull'argomento è sterminata. Mi limito a indicare i testi da me consultati in questo caso: M. Alpatov, *Očerki po istorii portreta*, Iskusstvo, Moskva 1937; G. El'sevskaja, *Model' i obraz: koncepcija ličnosti v russkom i sovetskom živopisnom portrete*, Sovetskij chudožnik, Moskva 1984; T. Karpova, *Smysl lica. Russkij portret vtoroj poloviny XIX veka*, Aleteja, Sankt-Peterburg 2000; I. Pružan - V. Knjazeva, *Russkij portret konca XIX - načala XX veka*, Izobrazitel'noe iskusstvo, Moskva 1980; E. Pommier, *Il ritratto: storia e teorie dal Rinascimento all'età dei Lumi*, Einaudi, Torino 2003; G. Simmel, *Il volto ed il ritratto. Saggi sull'arte*, Il Mulino, Bologna 1985; P. Sorlin, *Persona: del ritratto in pittura*, Tre Lune, Mantova 2002; L. Zinger, *Sovetskaja portretnaja živopis' 1917 - načala 1930-ch godov*, Izobrazitel'noe iskusstvo, Moskva 1978; *Idem*, *Očerki teorii i istorii portreta*, Izobrazitel'noe iskusstvo, Moskva 1986; G. Vdovin, *Persona - individual'nost' - ličnost': opyt samosoznaniija v iskusstve russkogo portreta XVIII veka*, Progress-Tradicija, Moskva 2005.

² Cfr. Ju. Lotman, *Il ritratto*, in *Idem*, *Il girotondo delle muse*, Moretti e Vitali, Bergamo 1998, pp. 63-96.

³ Ju. Lotman, *Il ritratto*, cit., p. 78.

⁴ Il termine, in realtà, possiede valenze ben più pregnanti e sfumate del corrispettivo italiano. Concetto lotmaniano *in toto*, il *byt* incarna una visione della vita reale che in-

Partendo dall'assunto che il ritratto sia dunque un genere in grado di attivare una situazione semiotica nuova, focalizzerò la mia attenzione su due momenti storici specifici: la nascita del ritratto del potere in Russia, che coincide con gli albori della pittura russa profana, e un nuovo momento di "esplosione", in senso lotmaniano⁵, del ritratto del leader nella Russia di Stalin. Il confronto di queste due iconografie svelerà non poche relazioni.



Fig. 1

Non è possibile leggere la storia della cultura russa come un processo di evoluzione naturale e organica. Essa è infatti contassegnata da continui scossoni rivoluzionari o appunto da "esplosioni". Tutto ciò è legato al fatto che la Russia si è sempre riferita a modelli stranieri, avviando periodicamente processi di revisione che si sono espressi in un rifiuto radicale del passato e nell'assunzione di nuovi valori culturali. Tuttavia il richiamo a modelli esterni non priva affatto la cultura russa di un'originalità sua propria: le forme straniere trasferite sul terreno russo acquisiscono nuovo significato e nuove funzioni. La storia della cultura russa viene a essere in questo modo il risultato dell'assimilazione creativa di modelli culturali importati, per usare un'espressione di Boris Uspenskij⁶.

La pittura russa nasce come *ikonopis'*, "isografia", ossia pittura di icone: non a caso i primi ritratti profani somigliano molto alle icone. Ai pittori d'icone non era permesso di raffigurare personaggi viventi; il passaggio a cui assistiamo è quello che ci conduce dalla *iko-*

duce a riflessioni semiotiche, e viceversa; come scrive Lotman: "Byt è il consueto decorso della vita nelle sue forme reali e pratiche; *byt* sono le cose che ci circondano, le nostre abitudini, il nostro comportamento di ogni giorno. Il *byt* ci circonda come l'aria e, come dell'aria, ce ne accorgiamo solo quando manca, o quando è inquinata" (Ju. Lotman, *Besedy o russkoj kul'ture*, Iskusstvo-SPB, Sankt-Peterburg 1994, p. 10).

⁵ Cfr. Ju. Lotman, *La cultura e l'esplosione*, Feltrinelli, Milano 1993.

⁶ Cfr. B. Uspenskij, *La pittura nella storia della cultura russa*, in *Volti dell'Impero Russo. Da Ivan il Terribile a Nicola I*, catalogo della mostra, Electa, Milano 1991, p. 41.

nopis', rappresentazione di immagini sacre, alla *živopis'*, rappresentazione di ciò che è vivente. Questo cambiamento è legato al fatto che, a partire dal XVIII secolo, la Russia comincia a orientarsi sul sistema di valori occidentale, fenomeno in larga parte dovuto alle riforme di Pietro I e alla rivoluzione culturale da esso propiziata. L'uropeizzazione della Russia si associa alla secolarizzazione della sua cultura, e ciò vale anche per le arti figurative. Anche in ambito artistico le nuove forme appaiono prima nell'arte religiosa; la nuova estetica pittorica si afferma inizialmente proprio nelle icone, e su questa base sorgerà la ritrattistica e più in generale la pittura profana. Dal punto di vista ortodosso l'icona⁷ è ontologicamente legata alla raffigurazione dell'archetipo ed è perciò inconciliabile con la rappresentazione naturalistica. Il mondo raffigurato nell'icona non ha nulla in comune con il *byt* e qualsiasi tipo di naturalismo è fuori luogo; eppure, proprio all'interno della pittura d'icona cominciano a essere usati metodi pittorici che derivano dalla pittura profana d'influenza occidentale. Di conseguenza anche l'efficacia artistica del ritratto agli albori della sua comparsa è legata all'icona: lo spettatore inevitabilmente correlava il ritratto all'icona e alla sua lunga tradizione simbolica. L'atteggiamento



Fig. 2

di colui che guardava verso il ritratto era per ciò stesso contraddittorio: si poneva innanzitutto il problema del "diritto" di possedere un ritratto, poiché le icone non rappresentavano persone viventi.

Il ponte di passaggio tra icona e ritratto è un genere intermedio, conosciuto come *parsun* (o *parsuna*, corruzione del latino *persona*), ossia icone che rappresentano persone realmente vissute.

Bisogna considerare che la rappresentazione dei volti non appartenenti ai santi era ritenuta un arbitrio: per questo motivo il Con-

cilio dei Cento Capitoli nel 1551 tolse il divieto di rappresentare nelle icone gli zar in vita, i principi e il clero. Il *parsun* si può definire come una sorta di protoritratto o di ritratto in forma embrionale. Il primo tipo di rappresentazione veridica testimoniato in Russia sono i

⁷ Cfr. Ju. Lotman, *Il ritratto come specchio*, in *Volto dell'Impero Russo*, cit., pp. 17-24.



Fig. 3

parsuny di Ivan IV il Terribile (figura 1), di Fedor Ioannovič (figura 2), secondo figlio di Ivan e ultimo zar della stirpe dei Rjurik, e del principe condottiero dell' "epoca dei torbidi" Michail Skopin-Šuiskij (figura 3). È ignoto se tali immagini fossero state ideate come ritratti epitaffiali, tuttavia gli ultimi due vennero posti a tale scopo nella cappella funeraria. Nelle "icone" dei contemporanei, la raffigurazione si attiene allo stesso canone usato per i santi: si concretizzano i tratti più generali, caratteristici di una

certa tipologia a seconda dell'età e dello status. I tre ritratti summenzionati sono stati eseguiti se non da un'immagine diretta, per lo meno su conoscenza dei modelli.

Il primo – che è quello su cui mi concentrerò – raffigura Ivan IV probabilmente subito dopo la sua morte. Pur nella forte stilizzazione, i tratti individuali sono convincenti. Gli occhi enormi cerchiati di scuro sono pieni di sentimento mistico. Il tratto individuale non viola il canone, ma ne rivela il limite estremo, conferendo all'effigie un'espressione spirituale. Come dipinto, è emblematico dell'epoca: la tecnica è ancora quella dell'icona, ma già si scorge il tentativo di creare un'immagine di personalità individuale. I capelli radi disegnati con naturalezza, il naso marcato e la posizione asimmetrica degli occhi delineano un'espressione complessiva che esprime angoscia e insicurezza. Se lo si paragona con i ritratti di matrice europea, emerge la differenza tra cultura russa e quella occidentale. Per i russi il sovrano è l'unto del Signore, teso all'elevazione dell'anima. Il sistema russo aspira a esprimere l'inesprimibile, lo spirituale che si contrappone al contingente. Nel corrispettivo occidentale è stato percorso un lungo cammino, durante il quale sono già stati appresi i mezzi per rendere la materialità del mondo e dell'uomo. Una studiosa russa ha scritto che "la carne nei *parsuny* si limita a contenere la vita potenziale, ma non diventa mai viva"⁸.

⁸ L. Rudneva, *Il ritratto: un itinerario storico*, in *Volti dell'Impero Russo*, cit., p. 48.

Il *parsun* a figura intera di Fedor Aleksevič (terzo figlio dello zar Aleksej, già della dinastia dei Romanov; figura 4) è l'ultimo esempio di questo tipo di pittura e rappresenta il massimo dell'individualizzazione ammessa dal linguaggio artistico dell'icona.

Interessante è la presenza l'icona dello *Spas Neruchotvornyj* (Salvatore Acheropito), che si trova sopra la testa dello zar. La croce non è simmetrica al viso del Redentore e introduce un elemento di realtà nel ritratto convenzionale. Il *Salvatore Acheropito* (figura 5), icona ritenuta miracolosa in quanto "non fatta da mano umana", è un modello importantissimo per l'iconografia degli zar e in generale per il ritratto come genere. Scrive a riguardo Ju. Lotman:



Fig. 4

Merita attenzione un particolare tipo di quadro, sorta di ponte tra l'icona e il ritratto: è la raffigurazione frontale del viso di Cristo, che è la più alta espressione dell'idea del ritratto umano e divino allo stesso tempo. Questa duplicità, in sostanza, svela la natura del ritratto come tale⁹.

La relazione tra il ritratto dello zar, come poi anche del dittatore, con l'icona del Cristo Salvatore è molto stretta. A proposito è illuminante ciò che scrive Ryszard Kapu ścinski:

Lo zar è considerato Dio in senso strettamente letterale. Per centinaia d'anni durante l'intera storia russa. Solo nel XIX secolo un decreto zarista impone di togliere dalle chiese il ritratto dello zar. Un decreto zarista! Senza di esso nessuno avrebbe mai osato toccare quel ritratto-icona. Perfino Bakunin, l'anarchico e il sovvertitore, il giacobino e il dinamitardo chiama lo zar il "Cristo russo". Nella misura in cui gli

⁹ Ju. Lotman, *Il ritratto*, cit., p. 78.

zar sono vicari di Dio, Lenin e Stalin sono vicari del comunismo mondiale. Sono anche loro degli eletti¹⁰.

Il ritratto dello zar può essere, dunque, solo convenzionalmente considerato un ritratto profano: di fatto l'iconografia di riferimento rimane quella sacra¹¹, come si vedrà anche nel caso della rappresentazione di Stalin¹².

Per un ulteriore sviluppo verso la ritrattistica profana era necessario però uno smottamento, una rottura. Così il legno e la tempera dell'icona vennero sostituiti dalla tela e dai colori del quadro a olio. L'arte impersonale della Russia antica si basava sul concetto di condivisione di un comune ideale spirituale e umano. Con l'avanzare della nuova epoca, l'artista viene posto di fronte a un compito nuovo: la raffigurazione dell'individuo, della personalità singola. Abituati all'autorità dell'*exemplum*, i maestri russi si impadronirono prontamente della formula del ritratto, elaborata in Occidente ormai da molto tempo, nella sua variante cortigiano-cosmopolita di derivazione manieristico-barocca. In Russia venne recepita la variante polacco-ucraina¹³, che corrisponde perfettamente al gusto della corte russa: in quanto variante ritrattistica modesta rispetto al resto dell'Europa, essa rappresenta per la Russia il momento di transizione verso la pittura dell'epoca moderna. Tracce dei *parsuny* emergono ancora a metà del secolo XVIII. Intanto, il ritratto ufficiale si consolida, divenendo segno rituale di appartenenza al potere supremo, sia esso epitaffiale, equestre o storico. Da qui deriva la sua struttura semantica: esso deve esprimere, pur nell'individuazione personale, l'autorità dello zar, deve raffigurare i simboli del potere.

¹⁰ R. Kapuścinski, *Imperium*, Feltrinelli, Milano 2002, p. 80.

¹¹ Per una trattazione adeguata di questo aspetto cfr. V. Živov - B. Uspenskij, *Car' i Bog. Semiotičeskie aspekty sakralizacii monarha v Rossii*, in B. Uspenskij (a cura di), *Jazyki kul'tury i problemy perevodimosti*, Nauka, Moskva 1987, pp. 47-153.

¹² Cfr. in proposito S. Burini, *Realismo socialista e arti figurative. Propaganda e costruzione del mito*, in "Esamizdat", III (2-3), 2005, pp. 65-82.

¹³ Cfr. L. Rudneva, *op. cit.*, p.48



Fig. 5

Già il regno di Aleksej Michajlovič, padre di Pietro, era stato un momento di crescita inarrestabile dei nuovi tratti laici. Dopo l'incoronazione di Pietro I, il ritmo dei cambiamenti si fece rapidissimo; l'uropeizzazione, che fino a quel momento si presentava priva di estremismi, accelerò bruscamente. Le riforme cominciarono dal quotidiano: dal celebre taglio della barba e dalle modifiche nelle abitudini di abbigliamento; si tratta, tuttavia, di cambiamenti di costume che annullano tradizioni secolari.

Nel 1721, assunto il titolo di imperatore, Pietro comincia a chiamarsi ufficialmente Pietro il Grande, senza patronimico, nonché Padre della Patria, traducendo dal latino l'appellativo tradizionale degli imperatori romani. Ma in Russia erano soliti appellarsi senza patronimico soltanto i santi, il clero, mentre il Padre della patria era tradizionalmente il Patriarca: per il popolo, quindi, Pietro usurpava privilegi spirituali, tanto da essere considerato alla stregua di Anticristo. Semioticamente parlando, per una coscienza che non fa distinzione tra espressione e contenuto, il cambio di costume è sospetto, poiché il mutamento dell'esteriorità è recepito come perversione dell'essenza.¹⁴

¹⁴ A questo proposito cfr. Ju Lotman, *Moda. Abbigliamento*, in *Cercare la strada. Modelli della cultura*, Marsilio, Venezia 1994, pp.55-68

Nel XVIII secolo la ritrattistica si muove in due direzioni: la prima tendenza segue la linea ufficiale, solenne, che ha come caratteristica la riproduzione del dettaglio, rimandando lo spettatore al rango, alla posizione sociale e all'incarico del personaggio rappresentato; l'altra tendenza è espressa in una serie di tele che concentrano l'attenzione non sui simboli del potere, ma sulla psicologia individuale. Tale tradizione ebbe inizio negli anni '20 con il pittore Ivan Nikitin. Celebre esempio è il suo ritratto di Pietro I (figura 6), dipinto senza decorazioni o attributi regali. Il volto illuminato risalta sullo sfondo scuro, che assorbe la figura di Pietro; lo sguardo rivolto allo spettatore è volitivo e crudele al tempo stesso; banditi gli accessori, il ritratto non cessa di avere in sé un significato simbolico: la sua stessa struttura indica il valore che si sovrappone alla rappresentazione della persona. Ha così inizio la descrizione psicologica con elementi simbolici.



Fig. 6

È nella ritrattistica che la pittura profana russa del XVIII secolo compì la propria evoluzione e cominciò ad esistere. Ma a questo punto si entra nella storia della ritrattistica russa come genere: imboccare questo percorso, tuttavia, mi porterebbe lontano dal tema di questo scritto. Abbandono perciò questo sentiero e, seguendo lo spunto lotmaniano del ritratto quale detonatore della cultura, cercherò di partire dall'iconografia di Ivan il Terribile per giungere a quella di Stalin. Vittorio Strada scrive che, quando il 15 aprile del 1930 Majakovskij si suicidò, questa morte non fu sentita dai contemporanei come un evento legato alla letteratura¹⁵. Ne dà in qualche misura una conferma, infatti, Pasternak, che ne *Il salvacondotto* è come se vedesse nella morte di Majakovskij la fine di un'epoca e una svolta nella propria esistenza. Così Pasternak modella la maschera mortuaria dell'amico dopo che si era recato a visitarne la salma:

¹⁵ Cfr. V. Strada, *Abbozzo di un ritratto del Potere in Russia*, in *Volti dell'Impero Russo*, cit., pp. 25, 30.

Giaceva sul fianco, il viso rivolto alla parete, accigliato, grande, nascosto fino al mento dal lenzuolo, con la bocca socchiusa, come in sonno. Voltando fiero le spalle a tutti, anche così disteso, anche nel sonno, sembrava slanciarsi caparbiamente chissà dove e allontanarsi. Il suo volto mi riconduceva ai tempi in cui aveva detto di sé "bello, ventiduenne", perché la morte aveva ossificato la mimica, che raramente le capita di serrare tra i suoi artigli. La sua era un'espressione con cui si dà inizio e non si mette fine alla vita. Era imbronciato e indignato¹⁶.

Secondo Strada, l'*ecfrasis* di Pasternak è molto di più di un'espressione facciale raggelata dal dileguarsi della vita, ma comprende in sé il ritratto dello stesso Pasternak e il ritratto dell'epoca di entrambi quale esso si delinea, simbolicamente, nelle pagine successive:



Fig. 7

Quando tornai la sera, era già nella bara. [...] D'improvviso, fuori, sotto la finestra, immaginai di vedere la sua vita, che apparteneva ormai tutta al passato. S'avviò di lato dalla finestra come una strada silenziosa, orlata di alberi, simile alla Povarskaja. E il primo a schierarsi in essa, accanto al muro, fu il nostro Stato, il nostro incredibile Stato, che non ha precedenti, che irrompe nei secoli ed è per sempre da essi accolto. [...] La somiglianza tra i due era così sorprendente che sembravano gemelli.¹⁷

La maschera mortuaria plasmata da Pasternak trova dunque, secondo Strada, una sorta di doppio nel "nostro incredibile Stato". Lo stato "gemello di Majakovskij" è quello che si chiama sovietico o rivoluzionario; uno stato senza precedenti per la sua ideologia, ma, in senso storico, lo stato apparso a Pasternak come uno spettro ha un suo antenato non meno incredibile dell'autocrazia russa.

¹⁶ B. Pasternak, *Il salvacondotto*, Passigli, Firenze 1990, p. 185.

¹⁷ *Ivi*, p. 189.



Fig. 8

Qui la domanda è d'obbligo: se lo stato appare senza volto, come è possibile approntarne il ritratto? Sicuramente il ritratto dello stato è possibile come galleria di ritratti dei suoi titolari, i quali si differenziano dalla rappresentazione di un semplice mortale per simbolicità e storicità nonché per i segni e le insegne del potere. Anche sul volto di un sovrano ritratto si possono leggere caratteristiche psicologiche e personali, ma più marcate sono le tracce di una sorta di super-ritratto, come scrive Strada¹⁸, o, si direbbe, di un meta-ritratto del potere, da intendersi non tanto come somma dei ritratti dei potenti né come ritratto collettivo della durata di un potere, quanto come schema e disegno del potere in sé.

Bisogna anche considerare che i ritratti dei sovrani un tempo erano solo pittorici, ma poi divennero anche fotografici e cinematografici. Esistono film che hanno segnato indelebilmente il modo di rappresentare un personaggio e di condizionarne la ricezione futura.

È il caso dell'ultimo film di Sergej Ėjzenštejn, *Ivan il Terribile*, che tenne occupato il regista dal 1941 fino all'anno della morte, il 1948.

¹⁸ Cfr. V. Strada, *op. cit.*, p. 26.



Fig. 9

Commissionata da Stalin, la pellicola vide la luce sotto la personale supervisione del dittatore georgiano. Benché fosse passato alla storia come il più crudele tra i leader russi del passato, Ivan IV era però il favorito di Stalin; il film avrebbe dovuto far parte di una campagna di riabilitazione del Terribile, tesa a trasformare la sua immagine da quella di zar repressivo a quella di sovrano progressista. L'allusione, senza andare troppo per il sottile, era naturalmente all'epoca staliniana stessa. Si instaurò nuovamente una sorta di filo rosso tra passato e presente, che si tradusse nella richiesta di un meta-ritratto: il *parsun* di Ivan IV nella sua forma cinquecentesca viene traspunto in forma cinematografica e al ritratto del Terribile si sovrappone il volto "incredibile" dello stato staliniano. Si ha a che fare con un ritratto che, di fatto, allude ad altri ritratti, ossia al sovrapporsi delle varie ipostasi dello stato russo.

Benché i gusti di Stalin fossero noti, il percorso si rivelò più accidentato del previsto. La prima parte del film vinse il premio Stalin, la seconda parte venne invece aspramente criticata, ostacolando la gestazione della terza parte, che infatti non vide mai la luce¹⁹. Èjzenštejn fece di Ivan IV l'eroe del film, ma dovette fare i conti con l'interpretazione che dell'illustre antenato dava il nuovo zar, Stalin in persona. Ciò che turbava quest'ultimo è che nel film Ivan il Terribile si comporta in modo contraddittorio: detiene il potere supremo, si ap-

¹⁹ Cfr. Ju. Tsivian, *Ivan the terrible, Ivan Groznyj*, British Film Institute, London 2002, p. 12.



Fig. 10

propria di tutte le forme di potere, partecipa a dispute religiose, formula teorie sullo stato, ma al tempo stesso recita il ruolo dell'esule indifeso e percepisce costantemente se stesso come un fuggiasco (di qui la sua maschera di monaco)²⁰. La compresenza di queste due ipostasi urta e, forse, spaventa Stalin in un momento storico in cui egli si sente in pericolo. Il confronto tra l'iconografia di Ivan IV e quella di Stalin si rivela un argomento che merita approfondimenti in altra sede.

Come scrive Ju. Tsivian, nel settembre 1946 una risoluzione del Comitato Centrale addossa al film due colpe: "...various "misrepresentations of history", on the one hand, the obtrusive visual style, on the other"²¹. Per Stalin, tuttavia, più grave era quello che non veniva esplicitato nell'atto d'accusa: l'evidente parallelo tra l'epoca di Ivan IV e la propria, un confronto che via via, nella sviluppo della trama, diventava sempre più equivoco. Nella risoluzione il regista veniva criticato per aver rappresentato Ivan IV come un sorta di Amleto senza spina dorsale. Un uomo di forte volontà e carattere come il Terribile veniva raffigurato nel film come un debole, un abulico, un indeciso. Si imputava al regista di avergli dato un volto troppo umano. Èjzenštejn cercò di salvare il film e la propria, ormai dubbia, reputazione politica riconoscendo pubblicamente gli errori commessi in *Ivan il Terribile*. Giunse perfino a scrivere una lettera a Stalin chiedendo di poter "correggere" e portare a termine il film. La richiesta venne accettata e Stalin, il 2 febbraio 1947, convocò al Cremlino sia il regista che l'attore che aveva interpretato lo zar, Nikolaj Čerkasov. L'incontro fu fissato per le ore 23, in presenza di Molotov e Ždanov. Grazie alla trascrizione dell'incontro fatta dallo stesso Čerkasov, siamo in grado og-

²⁰ Cfr. V. Strada, *op. cit.*, p. 28.

²¹ Cito da Yu. Tsivian, *op. cit.*, p. 12.

gi di seguire la conversazione che ebbe luogo in quella circostanza²². In più punti viene ribadito, anche per bocca di Molotov²³, che Ivan IV era senza dubbio un uomo crudele, ma che era necessario mostrare nel film perché fosse stato costretto a diventarlo; che fu sì artefice di repressioni, indotte però da una precisa situazione storico-politica. Insomma, Stalin – sosia moderno dello zar cinquecentesco – intervenne per dire che il ritratto, in quanto meta-ritratto del potere, era infedele e l'artista lo doveva ritoccare. Nel film Stalin non riconosceva se stesso come rappresentante dell'idea dello stato, che nella sua prima ipotesi era autarchico, ma era poi diventato totalitario: uno zar amletico che si pente e prega non poteva che apparirgli, quindi, improponibile. Le questioni minutamente stilistiche vennero lasciate a Ždanov, che rimproverò a Ėjzenštejn di “essere troppo affascinato dalle ombre”²⁴ e di venire perciò distratto dall'azione. Inoltre il personaggio di Ivan risultava esageratamente compiaciuto dalla sua barba, che nel film accarezzava di continuo: a questo punto Ėjzenštejn rispose che la barba poteva certamente essere accorciata!

Riassumendo, due erano i motivi principali che avevano causato il malcontento delle alte sfere. In primo luogo Ivan non soddisfaceva Stalin come figura politica: l'ultima cosa di cui aveva bisogno il dittatore in quel delicato momento storico, è che venisse messo in dubbio il diritto del capo di giudicare e di punire. In secondo luogo, non dimentichiamoci che Stalin era anche uno spettatore come tutti gli altri e si aspettava di vedere un film gradevole, nel senso tradizionale del termine²⁵. Ma, come apprendiamo dai suoi diari, Ėjzenštejn si rifiutò di considerare il “fare film” come un mero altro modo di raccontare una storia, scegliendo così di dar vita a un film che ambisse a rientrare nella storia della cinematografia, cosa che lasciò Stalin e molti altri senza gli strumenti critici per comprendere l'opera stessa.

Quale era dunque l'iconografia del potere che Stalin riteneva accettabile? Naturalmente il capo ritratto in forma celebrativa quale specchio del ruolo preminente che tale genere riveste nella gerarchia dei generi del realismo socialista. Non necessariamente, tuttavia, tale ritratto va legato a uno stile pittorico predeterminato: se confrontiamo, infatti, i primi e i tardi esempi del genere, ci si può fare un'idea della evoluzione stilistica subita dal ritratto stesso, che passa da un realismo

²² Cfr. *Ivi*, p. 13.

²³ Cfr. *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Cfr. *Ivi*, p. 14.

venato di esaltazione romantica a un'immobilità solenne, ieratica e raggelata che rimanda alle icone. Non si tratta certo di una questione di stile. Si potrebbe allora, su suggerimento di Ekaterina Degot²⁶, provare a definire il realismo socialista uno "stile senza stile"²⁶, e comprendere il termine come un'indicazione di metodo più che di stile. Alla base del *socrealizm* non c'è, come si potrebbe erroneamente pensare, l'idea di fedeltà alla natura, ma un programma del tutto diverso: il tentativo di approntare una maniera pittorica "di nessun genere e di nessuno", utopia di un'assoluta accessibilità per chiunque a un prodotto artistico che addirittura può presentarsi "senza autore" (non dimentichiamo che i pittori di icone erano per lo più anonimi). Da ciò è facile dedurre che tale programma doveva condurre alla creazione di una sorta di nuova icona, un'immagine efficace, anonima e non fatta da mano umana. Un chiaro esempio è il ritratto di Stalin di Pavel Filonov²⁷ (figura 7), opera che aspirerebbe a una sorta di trans-medialità o di superamento dei mezzi artistici, cosa che Filonov attinse dalla fotografia, a cui il ritratto si ispira (figura 8), e dall'icona del Salvatore Acheropito (figura 9), alla quale il ritratto allude.

Il meta ritratto del potere resta dunque *in fieri* giacché incompiuto è il suo modello. Una prosecuzione contemporanea di questa logica meta-ritrattistica è, a mio avviso, rappresentata da un ritratto fotografico di Vladimir Putin (figura 10), con cui vorrei concludere, un po' provocatoriamente, questo scritto.

ELENCO DELLE IMMAGINI

- Fig.1. Anonimo, *Parsun* di Ivan IV il Terribile (non datato).
 Fig.2. Anonimo, *Parsun* di Fedor Ioannovič, seconda metà del XVII sec.
 Fig.3. Anonimo, *Parsun* del Principe Michail Vasil'evič Skopin-Šuiskij, 1630-ca.
 Fig.4. Ivan Bezmin (?), Erofej Elin (?), Ivan (Bogdan) Saltanov (?), *Lo zar Fedor Alekseevič*, 1685-1686.
 Fig.5. Anonimo, *Salvatore Acheropito*, 1360 ca.; Simon Ušakov, *Salvatore Acheropito*, 1677.
 Fig.6. Ivan Nikitin, *Pietro I* (1720).

²⁶ E. Degot', *Russkoe iskusstvo XX veka*, Trilistik, Moskva 2000, pp. 154-209.

²⁷ Cfr. S. Burini, *op. cit.*, p. 72.

Fig.7. Pavel Filonov, *ritratto di Stalin* (1936).

Fig.8. Foto di Stalin e ritratto di Stalin.

Fig.9. Salvatore Acheropito, *ritratto di Stalin* e.

Fig.10. Salvatore Acheropito, *ritratto di Stalin*.

Questa edizione a stampa, ottenuta con il metodo
'print on demand', deriva da una omologa edizione
on line che è consultabile in www.scriptaweb.eu

Per informazioni sulle modalità di consultazione è di-
sponibile l'indirizzo: info@scriptaweb.eu

ISBN: 978-88-6381-088-2



Fondazione di Venezia