



Fondazione  
Giangiacomo  
Feltrinelli

**Tzvetan Todorov**  
**Gli artisti innovativi  
e la Rivoluzione  
d'Ottobre**

*edizione italiana*  
*con testo originale francese*

**Introduzione  
di Marcello Flores**

**Utopie / 54**  
**Cittadinanza Europea**

# UTOPIE

# Gli artisti innovativi e la Rivoluzione d'Ottobre

*Edizione italiana con testo originale francese*

*Introduzione di*  
Marcello Flores



© 2017 **Fondazione Giangiacomo Feltrinelli**

Viale Pasubio 5, 20154 Milano (MI)

[www.fondazionefeltrinelli.it](http://www.fondazionefeltrinelli.it)

ISBN 978-88-6835-268-4

Prima edizione digitale settembre 2017

Traduzione dal francese di Chiara Missikoff

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questo volume può essere riprodotta, memorizzata o trasmessa in alcuna forma o con alcun mezzo elettronico, meccanico, in disco o in altro modo, compresi cinema, radio, televisione, senza autorizzazione scritta dalla Fondazione. Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Fondazione Giangiacomo Feltrinelli.

Segui le attività di Fondazione Giangiacomo Feltrinelli:



[facebook.com/fondazionefeltrinelli](https://facebook.com/fondazionefeltrinelli)



[twitter.com/Fondfeltrinelli](https://twitter.com/Fondfeltrinelli)



[instagram.com/fondazionefeltrinelli](https://instagram.com/fondazionefeltrinelli)

Il testo di Tzvetan Todorov, con il titolo *Gli artisti innovativi e la Rivoluzione d'Ottobre* è stato tenuto come lezione di apertura di “Le colpe e la storia”, Terza edizione di “900Fest, Festival europeo di storia del Novecento” il 5 ottobre 2016 nel Salone comunale di Forlì.

Fondazione Giangiacomo Feltrinelli ringrazia “900Fest” per aver autorizzato la pubblicazione del testo di Tzvetan Todorov.



## Il testo

Il testo di Tzvetan Todorov, con il titolo *Gli artisti innovativi e la Rivoluzione d'Ottobre* è stato tenuto il 5 Ottobre 2016 come lezione di apertura di “Le colpe e la storia”, Terza edizione di “900Fest. Festival europeo di storia del Novecento”. Il testo affronta il rapporto tra le avanguardie artistiche russe e la Rivoluzione d’Ottobre attraverso gli esempi di Vsevolod Meyerhold, Isaac Babel e Kazimir Malevich.

# Indice

Marcello Flores, *Uno storico innovativo per ripensare la storia del Novecento*

Tzvetan Todorov, *Gli artisti innovativi e la Rivoluzione d'Ottobre*

Tzvetan Todorov, *Les artistes créateurs et la Révolution d'Octobre*

Gli autori

Gli artisti innovativi  
e la Rivoluzione d'Ottobre

Marcello Flores

## *Uno storico innovativo per ripensare la storia del Novecento*

In un libro ormai purtroppo dimenticato, su cui si formò e discusse la mia generazione – *Sei lezioni sulla storia*, il cui titolo originale era *What is History?* – Edward H. Carr ricordava come, per il senso comune, la storia fosse «un complesso di fatti accertati» che lo storico trovava nei documenti e riproponeva poi al lettore. Mettendo in discussione la separazione, condivisa ampiamente dalla fine dell'Ottocento a oltre la metà del Novecento, tra fatti e interpretazioni, Carr si domandava come distinguere i «fatti storici» dagli altri fatti del passato e attribuiva a «una decisione *a priori* dello storico» l'attribuzione di rilevanza, importanza e senso al materiale storico depositato nel passato. Riteneva un errore, infatti, ipotizzare un duro nocciolo di fatti storici indipendenti dallo storico che li interpreta: fatto e interpretazione non potevano andare disgiunti.

Anticipando di parecchi decenni le teorizzazioni postmoderniste e la relativizzazione della «verità» storica, nel 1910 Carl Becker sosteneva che i fatti storici non esistevano finché non li avesse creati lo storico. Carr, entrando nella discussione se lo storico dovesse amare il passato o liberarsene, guardarlo con distacco o viverlo con empatia, giungeva alla conclusione che “la funzione dello storico non consiste né nell'amare il passato né nel liberarsi del passato, bensì nel rendersene padrone e nel comprenderlo, per giungere così alla comprensione del presente.”<sup>1</sup> Si tratta di una definizione non lontana da quella classica di Marc Bloch espressa in *Apologia della storia*, che resta certamente il più chiaro, profondo e convincente testo rivolto al tempo stesso «ai dotti e agli scolari».

Cosa sia la storia e come debba essere scritta e interpretata è un problema che continua a generare dibattiti di grande interesse, a suscitare polemiche, a mostrare quanto sia difficile – per gli stessi storici innanzitutto – giungere a una convincente e condivisa definizione. Dalla discussione di qualche decennio fa sulla storia come



scienza o come narrazione si è arrivati, attraverso la scoperta e valorizzazione di ogni tipo di storia (da quella politica a quella sociale, da quella culturale a quella istituzionale, da quella economica a quella militare), a discutere sui caratteri della verità storica, sulla sua esistenza, sulla attribuzione di significato ai fatti storici, sulla libertà del «discorso storico» e sul suo rapporto con il «fatto» nella sua concretezza. È una discussione che continuerà, modificandosi e riproponendo tesi nuove e vecchie, anche in futuro, ma su cui vi sono stati negli anni passati delle sintesi riassuntive di grande valore.<sup>2</sup> Ed è una discussione che ha riguardato in modo particolarmente intenso il Novecento.<sup>3</sup>

Se il compito dello storico è quello, in generale, di comprendere, di mostrare la rete di relazioni complesse che si trova dietro ogni evento, di collegare i fatti e le spiegazioni offerte dai protagonisti in una interpretazione capace di rispondere ai principali interrogativi che quell'evento suscita, è chiaro che per chi è stato anche, direttamente, testimone di quegli eventi ciò diventa più difficile e complicato. Che la storia «contemporanea» possa coinvolgere gli stessi anni di vita dello storico l'aveva dimostrato ampiamente Benedetto Croce, che aveva scritto nel 1927 una *Storia d'Italia* (1928) che giungeva fino al 1915; come anche lo stesso Marc Bloch oppure, per giungere a casi più recenti, l'autore del testo più fortunato di storia del Novecento, Eric Hobsbawm, che nella sua storia intitolata *Il secolo breve* (1994) ha coperto praticamente per intero gli anni della sua vita.

Che il punto di vista dello storico, la sua scelta e selezione dei fatti e degli eventi prima ancora dell'interpretazione che ne darà, rappresenti un elemento centrale della narrazione storica è particolarmente vero proprio per il Novecento. Basta scorrere i titoli o i sottotitoli di decine e decine di studi per comprendere immediatamente come non vi sia – e non vi possa essere – una visione unitaria di questo secolo, caratterizzato da aspetti fortemente in contrasto fra loro. Al «secolo dei genocidi» si contrappone il «secolo della democrazia» e alla *Age of Extremes* (che è il titolo originale del libro di Hobsbawm) si affianca il secolo «del lavoro» o quello «americano», le «ombre», «tragedie», «conquiste», «conflitti» e «successi», in una visione di ascese e declini che dipendono, ovviamente, dal punto di vista adottato dallo storico. In effetti la caratteristica principale del Novecento è stata quella di essere stato il secolo di tutte queste cose diverse, di poter vantare di aver costituito lo spazio temporale per i genocidi (parola che, non a caso, viene coniata a metà del secolo) ma anche di aver raggiunto, al termine cronologico della sua esistenza, una

configurazione democratica inattesa e insperata non solo a inizio secolo ma anche nel corso dei decenni fino agli ultimi due (negli anni '80 si democratizza l'intera America latina, fino ad allora un continente sotto la dittatura militare, e negli anni '90 il grande mondo ex comunista, dalle tante repubbliche dell'ex Urss alle democrazie popolari dell'Europa orientale).

È in base alle scelte dello storico che uno dei problemi più ricorrenti e centrali della storiografia – quello della periodizzazione – trova risposte così diversificate e spesso contraddittorie. Sulla storia del Novecento vi sono state molte suggestioni, anche se nessuna è stata capace di scalfire il successo che ha ottenuto l'interpretazione suggerita da Hobsbawm. Il «secolo breve» si apre con l'evento che «spacca» la storia europea e mondiale tra un prima e un dopo, anche se è solo col passare del tempo che l'idea della guerra 1914-1918 come frattura profonda e insanabile nella storia contemporanea riesce ad affermarsi. Con la guerra finisce l'illusione di un progresso lineare, di una lenta evoluzione in cui l'ingresso delle masse nella storia possa avvenire in modo equilibrato e non traumatico. Ma finisce, anche, una realtà geopolitica formata da imperi multinazionali di secolare durata che danno vita alla realizzazione europea di uno *state-building* di nazioni che fino allora aveva riguardato solo una parte del continente. Altrettanto forte, anche se meno traumatica, è la data conclusiva del secolo breve, la fine e il crollo del comunismo dell'Urss che proprio nel corso della prima guerra mondiale erano diventati protagonisti della storia del Novecento.

Se lo storico interroga in genere il passato sulla scorta dei problemi del presente, quando “i problemi che sono attuali nel mondo odierno assumono per la prima volta una chiara fisionomia”,<sup>4</sup> il termine *ad quem* scelto da Hobsbawm non sembra altrettanto efficace di quello iniziale. Il 1991 pone fine a un'esperienza fondamentale nella storia del Novecento – quella dell'Urss e del comunismo – ma essa difficilmente può essere considerata la più rilevante e importante; soprattutto man mano che la seconda metà del secolo si sviluppa attorno a temi di enorme rilievo come la fine della colonizzazione e l'indipendenza completa dell'Africa o, per venire ad anni più recenti, l'emergere della globalizzazione. Con questo termine nuovo si è cercato di spiegare e analizzare un andamento dinamico della storia che si era presentato già più volte almeno a partire dal quindicesimo secolo, che aveva trovato a fine Settecento nella spinta delle rivoluzioni (americana e francese) e di Napoleone una nuova accelerazione e che nell'ultimo ventennio dell'Ottocento aveva segnato l'epoca

della seconda rivoluzione industriale. Quella che allora si chiamò mondializzazione o internazionalizzazione (delle merci e dei mercati, degli spostamenti di popolazione, delle interazioni culturali) venne poi bloccato o rallentato dalla guerra e dai suoi esiti, tra i quali i totalitarismi giocarono senz'altro un ruolo importante. La globalizzazione di fine Novecento, con le sue caratteristiche originali e nuove ma ancorate alle dinamiche del secolo prima, poteva indurre a una diversa periodizzazione, ma solo se fosse stata presa in considerazione come l'evento cruciale della fine del Novecento.

Proprio questa «duttilità» del Novecento a essere periodizzato in modi diversi rende difficile riproporre ipotesi deterministiche o positiviste della storia, ma creano difficoltà anche a uno storicismo (dialettico o materialista che sia) incapace di ipotizzare come possibili scenari diversi da quelli che si sono realizzati di fatto nella storia. L'esistenza di un intreccio di «catene causali», come le ha chiamate Pomian,<sup>5</sup> al posto dell'individuazione di una macrocausa o causa unica, permette di valorizzare il peso delle circostanze storiche in cui un evento si presenta e non solo le tendenze di lungo periodo, strutturali; la responsabilità e «libertà» dei singoli individui che spesso è scambiata per «caso», il cui peso e ruolo nella storia non può comunque essere sottovalutato.

Uno degli storici – in realtà un semiologo e un filosofo, che ha dato però alla storia contributi più significativi e importanti di molti storici accademici – che maggiormente ha analizzato proprio il tema della scelta e della libertà in contesti storici complessi e difficili, indagandone i vincoli e i condizionamenti ma sempre sottolineando la possibilità morale di una decisione individuale capace di superarli, è stato Tzvetan Todorov, studioso bulgaro laureato in filologia, trasferitosi a Parigi nel 1963 dove studia con Roland Barthes e si afferma subito con uno studio innovativo sui formalisti russi. Acquisita una fama internazionale con *La conquista dell'America. Il problema dell'altro* (1982), affronterà i temi più diversi lasciando sempre un contributo di profondità e innovazione raramente riscontrabile negli anni della sua esistenza. Dai saggi su Rousseau e sull'illuminismo a quelli sulle poetiche del romanzo e su Bachtin, dalle riflessioni sulla morale o sugli abusi della memoria agli studi sulla Resistenza e sulle stragi di guerra, dalla biografia di personaggi morali e giusti in un'epoca di tenebre agli scritti sull'arte e sulla pittura. A causa della sua esperienza personale è stato tra i pochi intellettuali coerentemente avverso a tutti i totalitarismi, un tema che torna sovente in molti suoi libri e su cui ebbe a dare

contributi e riflessioni ancora di grande attualità.

Il totalitarismo non ha mai avuto buona fama in Italia e neppure in Francia, dove Todorov è rimasto spesso isolato proprio per la sua coerente diffidenza verso qualsiasi giustificazione ideologica di eventi storici e dei comportamenti che li hanno accompagnati. Gli studi sul fascismo hanno raggiunto, grazie soprattutto alla figura di Emilio Gentile ma anche di tanti altri storici della sua generazione o più giovani, un approfondimento e un'ampiezza che ha permesso di superare senza traumi le polemiche ideologiche degli anni '70 e '80 suscitate dalle opere di carattere più divulgativo e di intervento politico di Renzo De Felice. Eppure, malgrado questo enorme sviluppo, manca ancora una riflessione comparata adeguata a inserire l'Italia fascista nell'alveo del totalitarismo europeo tra le due guerre.

In Italia è mancato, a proposito del fascismo, quello che è avvenuto in parte in Germania a proposito del nazismo e della Shoah, dove il dibattito scientifico ad alto livello è riuscito a penetrare nella coscienza pubblica grazie a una divulgazione certamente più attenta e articolata, pur se anch'essa frutto in molte occasioni di un «uso politico della storia». Storicizzare il nazismo significa relativizzarlo? Come inserirlo dentro la più lunga storia tedesca? Come raccontarlo in modo storiograficamente corretto ma senza abbandonare un forte giudizio etico di condanna? Come situare in questo contesto la Shoah e la sua unicità? Nella cordiale polemica epistolare che a fine anni Ottanta contrappose Martin Broszat e Saul Friedländer,<sup>6</sup> quest'ultimo paventava il fatto che l'attenzione, ad esempio, alla «vita quotidiana» durante il nazismo non conducesse all'accettazione del nazismo come un regime «normale» ancorché da condannare, perdendo proprio quel carattere «unico» che esso aveva come il suo prodotto più disumano e terribile, la distruzione degli ebrei. Il loro scambio di lettere avvenne all'interno dell'intenso e polemico dibattito chiamato *Historikerstreit*, «la controversia tra gli storici» che coinvolse la cultura storiografica tedesca tra il 1986 e il 1987.

Resta il fatto che alcune tra le più importanti dispute storiografiche che si sono avute negli ultimi vent'anni riguardano proprio i totalitarismi e la Shoah. Ed è stata l'attenzione crescente verso quest'ultima – a partire dagli anni '70 – a offrire temi e spazi per una riconsiderazione anche della storia del nazismo, del fascismo e dei totalitarismi. È stato attorno alla Shoah, infatti, che è stato possibile sviluppare un discorso sulla memoria che è poi diventato, verso la fine del secolo e a cavallo con il nuovo, addirittura preponderante rispetto a quello della storia. Il boom della memoria

ha avuto una delle sue principali ragioni d'essere nella grandiosità della violenza, che nel XX secolo ha raggiunto una scala senza precedenti. Il suo prevalere sulla storia proprio a cavallo tra XX e XXI secolo è stato il risultato di una volontà di commemorare queste enormi perdite di massa, di ridare dignità alle vittime, di ascoltare gli ultimi sempre meno numerosi sopravvissuti, di superare i traumi prodotti non più solo a livello individuale, ma collettivo, di cercare di portare in giudizio i responsabili e più in generale di rispondere al bisogno di fare i conti con la propria identità che la nuova società globalizzata si temeva potesse incrinare.

L'irruzione della memoria, che all'interno degli studi storici era avvenuta prima, tra gli anni '70 e '80, aveva fatto superare quella dicotomia tra realtà oggettiva e realtà soggettiva, legittimando come verità storica da ricostruire anche i punti di vista soggettivi, le emozioni e le credenze, i sentimenti e i giudizi, e contribuendo così ad abbandonare definitivamente un'idea positivista della storia. È questo che ha reso la narrazione un momento sempre più importante della storia, permettendoci di fare la storia di gruppi e individui, della loro soggettività e delle dinamiche psicologiche ed emotive che nel caso di vittime di una violenza di massa diventava sempre più urgente recuperare e descrivere. Se come primo risultato si è dato davvero per la prima volta la parola alle vittime, non solo attraverso il racconto indiretto e neutro che ne aveva lasciato il potere, è altrettanto vero che anche la soggettività dei carnefici, dei complici, degli osservatori e dei testimoni ha permesso di comprendere molto più a fondo le dinamiche della storia. È stato detto più volte che due sono i rischi maggiori della memoria: quello della sacralizzazione (e cioè di rifiutare, in qualsiasi modo, di contestualizzare e quindi di spiegare e comprendere: è sul piano della morale che la Shoah non può trovare spiegazione, ma sul piano storico lo ha fortunatamente trovato e abbiamo ormai la possibilità di comprenderla e spiegarla e raccontarla come mai era successo in passato); e quello della banalizzazione, di destoricizzare, di mettere ogni violenza sullo stesso piano e di utilizzare il passato per condannare e giudicare il presente (quante volte abbiamo sentito parlare negli ultimi anni di nuovi Hitler o di fascismi che nascono a ogni latitudine). Il passato deve servire a illuminare il presente e le lezioni del passato debbono poter essere universalizzate, ma sapendo che non esiste nessun tribunale della storia e che la storia non è un regolamento di conti. Cosa che la memoria, a volte, può invece fare o voler fare.

La comparazione fra totalitarismi è un'acquisizione abbastanza recente della storiografia, anche se in passato vi è stato un confronto acceso nelle scienze filosofiche e in quelle sociali sull'uso e il significato del termine e se perfino nell'epoca tra le due guerre non sono mancate opere (di vario tipo ma mai di compiuta narrazione storica) che hanno parlato di essi come regimi affini, simili e fortemente connotati da caratteri uguali. Il via a un'analisi storica di tipo comparatista è stato dato dal crollo del comunismo e dal suo rifluire, come già era accaduto per fascismo e nazismo con la fine della seconda guerra mondiale, nella categoria della storia e non più della realtà politica. Naturalmente non sono mancate posizioni che hanno cercato di sostenere l'impossibilità di un raffronto tra comunismo e fascismi – il più «nobile» e motivato è stato quello di Primo Levi – sulla base di elementi molteplici, primo fra tutti che i fascismi hanno realizzato e cercato di realizzare quelle che erano le loro premesse politiche e ideologiche, mentre il comunismo avrebbe «tradito» i propri ideali e si sarebbe trasformato in un regime completamente diverso da quello che intendeva costruire nel momento della presa del potere. Col tempo, per fortuna, la necessità di uno sforzo di comprensione storico diacronico ha spinto da più parti a mettere in cantiere un confronto che si è sviluppato innanzitutto tra nazismo e stalinismo,<sup>7</sup> i più vicini e i più simili tra i regimi totalitari anche perché entrambi sono stati segnati dalla presenza – diffusa e fondamentale per la loro identità – di campi di concentramento e di prigionia. Anche rispetto a questo tema – i campi di «sterminio» nazisti e i campi «di lavoro» staliniani – si è sviluppato un confronto che ha portato ad arricchire l'analisi di entrambi e, soprattutto, a individuare nella comparazione la possibilità di sottolineare le differenze più ancora delle somiglianze, per meglio comprendere il contesto complessivo del periodo e i caratteri individuali e nazionali che sono appartenuti alle singole esperienze storiche.

Sia pure con maggiori difficoltà, e soprattutto quasi esclusivamente in Italia, si è sviluppato un tentativo di inserire anche il fascismo italiano, o altre esperienze europee di taglio similtascista, nella comparazione con i totalitarismi «classici» del nazismo e dello stalinismo.<sup>8</sup> Mentre in modo parallelo è stato possibile analizzare la storia sovietica fin dal 1917 e nell'epoca della direzione di Lenin come regime già sostanzialmente totalitario o come il momento di fondazione di quel totalitarismo divenuto poi pieno ed evidente con Stalin.

Nel momento in cui la *public history* inizia anche in Italia a presentarsi con una

riflessione e con un impegno organizzativo nuovi, in cui i master sulla divulgazione storica, sulla comunicazione di storia e sulla *public history* si moltiplicano e cercano di rispondere a una richiesta di formazione nuova, insieme teorica e professionalizzante, il lascito culturale e intellettuale di Todorov si manifesta come uno dei più preziosi e utili per affrontare il nesso non sempre facile del passato e del presente, della memoria e della storia.

Il testo di Todorov che viene pubblicato ha costituito l'intervento inaugurale del terzo 900fest, il festival di storia che si tiene a Forlì e che è dedicato alle "dittature, totalitarismo, democrazie". Si è trattato, purtroppo, dell'ultimo viaggio compiuto da Todorov in Italia. Già malato ha voluto partecipare per anticipare in quella occasione il suo ultimo lavoro, che è riuscito a concludere proprio poco prima della sua scomparsa, *Le Triomphe de l'artist* (2017), dedicato all'arte negli anni della rivoluzione russa, un tema di grande attualità in quest'anno in cui si ricorda il centenario di quell'evento così fondamentale per la storia del Novecento.

---

<sup>1</sup> Edward H. Carr, *Sei lezioni di storia*, Einaudi, Torino, 1967, p. 31

<sup>2</sup> Cfr. Claudio Pavone, *Prima lezione di storia contemporanea*, Laterza, Roma, 2007

<sup>3</sup> Cfr. Mariuccia Salvati, *Il Novecento. Interpretazioni e bilanci*, Laterza, Roma, 2001

<sup>4</sup> Cfr. Geoffrey Barraclough, *An introduction to Contemporary History*, Basic Books, New York, 1964 (trad. ital. *Guida alla storia contemporanea*, Laterza, Roma, 2011)

<sup>5</sup> Cfr. Krzysztof Pomian, *Che cos'è la storia*, Bruno Mondadori, Milano, 2001

<sup>6</sup> Cfr. Martin Broszat – Saul Friedländer, *A Controversy of Historicization of National Socialism*, in "New German Critique", 1988, non 44, pp. 85-126

<sup>7</sup> Cfr. Henri Rousso (a cura), *Stalinismo e nazismo. Storia e memoria comparate*, Bollati Boringhieri, Torino, 2001

<sup>8</sup> Marcello Flores (a cura), *Nazismo, fascismo, comunismo. Totalitarismi a confronto*, Bruno Mondadori, Milano, 1998

Tzvetan Todorov

## *Gli artisti innovativi e la Rivoluzione d'Ottobre*

### *1. Introduzione*

Nella mia presentazione di oggi, vorrei introdurre il tema del nostro incontro “Il totalitarismo e la responsabilità”, a partire da un tema privilegiato, quello della Rivoluzione d'Ottobre in Russia e le sue conseguenze, più specificatamente dei suoi rapporti con gli artisti innovativi russi nel corso degli anni tra le due guerre mondiali. Prima di avvicinarmi al nostro tema principale, devo dunque descrivere sommariamente questo contesto.

Il rapporto tra i creativi e la rivoluzione si è articolato in due tempi. Il primo è precedente all'Ottobre 1917: riguarda l'attitudine che gli artisti adottano verso l'*idea* della Rivoluzione prima della sua stessa messa in atto. Il loro ruolo qui è attivo, e costruiscono un'immagine che a sua volta influenzerà la Rivoluzione nascente. Il secondo è quello del rapporto che si stabilisce tra loro e i rappresentanti del potere una volta che la Rivoluzione ha avuto luogo, ed è quello su cui vorrei soffermarmi oggi. Vorrei comunque dire qualche parola sul primo periodo, e l'influenza che gli artisti esercitano sulla Rivoluzione prima del suo scoppio.

Gli stessi rivoluzionari non sempre riconoscono l'azione esercitata su di essi dalla letteratura o le altre arti, ancorché Lenin ammise che l'influenza maggiore sul suo pensiero fu prodotta da un romanzo, *Che Fare* di Tchernychevski, romanzo propagandistico a dire il vero (Hitler non riconoscerà che un ispiratore, il compositore Richard Wagner). Ma questa relazione diretta tra le opere e le azioni non è indispensabile per constatare un certo legame causale. Le opere degli artisti innovativi agiscono congiuntamente su quello che talvolta viene chiamato lo spirito del tempo, lo *Zeitgeist*, risultato di molteplici contributi. Uno spirito del tempo difficile da individuare con precisione, eppure incontestabilmente presente e attivo, parente lontano dello spirito delle nazioni, tanto caro a Montesquieu. I romanzieri, i



poeti e gli altri artisti portano una certa responsabilità per le sfumature di questo spirito, che a sua volta motiveranno il comportamento degli uomini d'azione (coloro che un giorno faranno la rivoluzione).

## *2. Le avanguardie*

Una forma di creazione artistica, sorta all'inizio del XX secolo, gioca qui un ruolo particolarmente attivo, quella a cui è attribuito il nome di avanguardia. Con questo nome si intende l'esperienza di quegli artisti che rigettano la totalità delle tradizioni precedenti proprie della loro arte, che fanno tabula rasa del passato e inventano la loro pratica a partire da nuovi principi. In Russia, negli anni precedenti la Prima Guerra Mondiale, si trovano alcune esperienze avanguardiste come quelle dei pittori Kandinsky, Larionov, Gontcharova, Malevich, di poeti come Chlebnikov, Majakovskij e altri futuristi, uomini di teatro come Meyerhold. In linea generale (ma ci sono le eccezioni), questi avanguardisti si percepiscono come rivoluzionari, ciascuno nel proprio campo, e provano una viva simpatia per la rivoluzione sociale e politica, pur non partecipandovi. In altre parole, credono che esista una parentela profonda tra la rivoluzione artistica e quella politica. Come ha scritto per esempio Bielyj nel 1917: "I rivoluzionari e gli artisti sono uniti dalla fiamma del loro entusiasmo"; in seguito incontreremo molte altre affermazioni di questi tipo.

Ma l'interazione si può produrre a un livello più profondo, non cosciente, indipendente dalle intenzioni e gusti personali. Le opere d'arte agiscono sullo spirito del tempo non solamente appropriandosi e diffondendo i suoi temi, ma anche facendo vivere e favorendo altri principi, che resterebbero altrimenti a margine. Quelle che contribuiscono a promuovere non sono quindi certe forme artistiche, ma le loro premesse filosofiche o politiche. In particolare l'idea di sovranità dell'artista creatore, che non deve tenere conto di alcun limite e nessuna tradizione. Sbarazzandosi di tutto il peso del passato, e dichiarando di voler praticare l'arte letteraria o pittorica o musicale in modo totalmente nuovo, gli artisti si comportano alla stregua di un Dio onnipotente che, nel primo giorno della Creazione, non segue che i comandi della sua volontà. E poiché questo antico Dio è necessariamente creato ad immagine che l'uomo si è fatto di se stesso, o piuttosto del suo ideale, della sua perfezione, gli avanguardisti nell'arte vogliono rinnovare un ideale passato, al quale donano una nuova esistenza. I dirigenti politici non hanno bisogno di amare le opere

di Joyce, Kandinsky e Schoenberg per subire l'influenza delle loro scelte di avanguardia che segnano in profondità la società. Gli uni e gli altri si pensano demiurghi, creatori.

Allo stesso tempo, questa prassi rende legittima la pratica della tabula rasa, la distruzione di tutto il passato per costruire un avvenire radioso, e le esperienze d'avanguardia si diffondono e fanno conoscere l'idea di una forza irreprensibile della volontà, di una illimitata capacità umana, quindi di un ideale sovrumano, adatto al nuovo superuomo. Questa attitudine elimina inoltre la divisione dello spazio sociale tra un territorio sacro (che non si ha il diritto di toccare) e un regno profano (che è lecito migliorare), poiché non riconoscono alcun passato sacro; e quindi si riservano il diritto di definire un nuovo sacro (quello che la popolazione non avrà il diritto di toccare).

I concetti che derivano dall'eredità di Nietzsche sembrano i più appropriati per descrivere l'ideologia implicita dei rivoluzionari, impegnati tanto nell'azione politica quanto nella creazione artistica. Questa suggestione può sorprendere: all'epoca sovietica, il nome di Nietzsche era associato alle dottrine fasciste e naziste, che non hanno esitato a reclamarne l'affinità, e tutte le analogie con le esperienze derivanti dalla Rivoluzione d'Ottobre erano proibite, da una parte e dall'altra. La situazione si capovolge dopo la Seconda Guerra Mondiale: non è più l'evocazione di Nietzsche ad essere compromettente per gli adoratori di Stalin, ma è quella di Stalin ad essere respinta con indignazione da parte degli ammiratori di Nietzsche. Bisogna subito precisare che non si tratta in nessun caso di un'esegesi attenta alle *nuances*: come i fascisti e i nazisti, i comunisti si rifanno ad un'immagine popolare delle idee nietzschiane, che non cerca la fedeltà al dettaglio e ne occulta la provenienza. Lenin e Stalin non hanno mai probabilmente letto gli scritti del filosofo tedesco; ma i loro colleghi più interessati al dibattito delle idee, Gorki, Lunacharsky, Bogdanov, Trotsky, Bucharin, l'hanno fatto, gli uni e gli altri hanno vissuto nella Russia e l'Europa del XX secolo, mentre le idee nietzschiane, ridotte a delle formule o espressioni ad effetto, forgiate dal loro stesso creatore e estrapolate da tutto il contesto, conoscevano un immenso successo e davano luogo a numerose re-interpretazioni.

Il marxismo classico contempla due forze complementari che agiscono sulla storia, il determinismo storico e la volontà umana, che adopera con più o meno coerenza. I

bolscevichi, come gli artisti d'avanguardia, privilegiano l'azione della volontà a scapito delle leggi della natura o della storia. Il ruolo centrale dato da Nietzsche alla "volontà di potenza" ha particolarmente colpito gli spiriti attirati dalla Rivoluzione. È associato al concetto di superuomo, l'essere in cui questa volontà si incarna in maniera esemplare. Per esercitare il suo potere, il superuomo è pronto ad affrontare instancabilmente tutti gli ostacoli, tutti i nemici che gli si oppongono. La volontà e la forza diventano le ultime giustificazioni dei nostri atti, e tutti i riferimenti a una verità oggettiva, a dei tratti inamovibili di una morale assoluta, si rivelano illusori: di fatto non esistono e non ci sono verità eterne, ma solamente delle interpretazioni, imposte con più o meno forza. L'arte si trova promossa in cima della gerarchia dei valori, la bellezza è preferibile alla verità (illusoria), e il creativo appare come il rappresentante più completo dell'umanità.

Lenin è riconosciuto dai suoi contemporanei come una perfetta incarnazione della volontà di potenza. Quello che lo distingue dagli altri dirigenti bolscevichi è proprio questa ossessione, la necessità di prendere possesso del potere politico il prima possibile. Dopo il suo ritorno in Russia nell'Aprile del 1917, è pronto ad dibattere con tutti i suoi compagni di lotta per guidarli alla presa del potere, che avverrà ad Ottobre dello stesso anno. Per raggiungere questo obiettivo, è pronto ad utilizzare tutti i mezzi necessari, non è tenuto da nessun freno morale. Il partito è il superuomo (collettivo) di Lenin, ha sempre ragione, ed è destinato ad imporre la sua volontà non solamente agli avversari, ma anche alle masse popolari, proletarie o contadine. Una volta compiuta la rivoluzione, le masse diventano per lui una "materia umana" che bisogna trasformare, modellare tramite l'azione di guide illuminate. Il conflitto, la guerra, rivelano la verità profonda dell'esistenza, che si presenta come una serie di scelte inevitabili e divide amici e nemici. I buoni bolscevichi si caratterizzano per la loro durezza nel combattimento, da cui gli pseudonimi che adottano volontariamente: Stalin (d'acciaio), Kamenev (di pietra), Molotov (il martello). Lenin si situa pienamente nella tradizione occidentale prometeica, e pensa che tutti i progetti sociali possono essere realizzati se si combinano la volontà politica e le capacità tecnologiche (come i Soviet e l'elettricità); per questo gli uomini devono diventare efficienti quanto le macchine. Dopo la sua morte, sotto la spinta di Stalin, ma anche in accordo con un'immagine popolare nella nuova società sovietica, lo stesso Lenin viene descritto come un superuomo, un uomo Dio, da cui la decisione di

imbalsamare il suo corpo, di preservarlo per l'eternità (come un faraone).

L'azione di Stalin, che domina la realtà sovietica a partire dal 1929, conferma e rinforza l'ispirazione nietzschiana del potere sovietico. Contro i suggerimenti degli esperti economici, la nuova guida del paese impone una trasformazione nel profondo della società: un paese arretrato deve divenire una potenza industriale di primo rango, nel quadro di un piano quinquennale (che farà addirittura realizzare in quattro anni!), e allo stesso tempo fa collettivizzare l'agricoltura, rimpiazzando lo sfruttamento individuale della terra con delle imprese statali o cooperative, qualunque fosse la resistenza dei contadini interessati. L'economia pianificata si oppone all'economia lasciata all'arbitrio dei mercati come la conoscenza della storia e della natura si oppongono all'azzardo. Il prezzo di questa trasformazione, molti milioni di contadini morti di fame, è pesante, ma non impressiona affatto Stalin, che si è dato come obiettivo quello di trasformare non solo l'ordine sociale, ma anche gli stessi individui. La volontà di ferro di Stalin si esprime in formule che diventano slogan, ripetute senza posa: "Nessuna fortezza può resistere ai bolscevichi", "la tecnologia decide tutto", bisogna praticare una "estensione illimitata del possibile". Lui stesso è definito da uno dei suoi adulatori, Karl Radek, "l'architetto della società sovietica": il controllo sulla popolazione è assimilato a quello che lo specialista esercita sulla materia inanimata.

Un altro aspetto della nascosta influenza nietzschiana di Stalin consiste nel suo prendere alla lettera la frase "non esistono fatti puri, ma solo le interpretazioni". Il discorso sovietico ufficiale descrive progressivamente la realtà del paese in termini che non corrispondono all'esperienza comune, come se le parole potessero creare le cose. Il nuovo mondo creato dalla parola deve imporsi alla coscienza degli abitanti del paese al posto del mondo che loro stessi osservano tutti i giorni, l'esigenza della verità non gioca più alcun ruolo. Ne va non solamente del presente, ma anche del passato, in particolare di ciò che riguarda la storia recente del paese e soprattutto quella del partito comunista al potere: a seconda dell'avvicinarsi delle purghe che colpiscono i vecchi dirigenti bolscevichi, diviene necessario riscrivere i racconti delle lotte passate, per cancellare i nomi di quelli che avevano partecipato, e aggiustare quelli di chi era stato assente. La pratica della sostituzione di una storia fittizia al posto della storia che aveva tenuto insieme la memoria degli individui, raggiunge il suo punto culminante e si trasforma in dogma con la dottrina del realismo socialista,

norma obbligatoria per le arti rappresentative, quali la letteratura, che esige di sostituire come oggetto rappresentato il mondo che verrà con quello che esiste in realtà, col pretesto che la marcia della storia obbedisce a delle leggi immutabili e che dunque l'indomani è ancora più reale del presente.

Questa codificazione della pratica del mascheramento potrebbe essere letto come un elogio dell'artista creativo, salvo che il ruolo di fabbricante di illusioni è riservato alla guida politica stessa, gli artisti di professione dovranno accontentarsi di essere semplici esecutori.

Il regime totalitario esige continuamente di rimpiazzare la pluralità con l'unicità. I campi dove si attiva il processo sono essi stessi multipli: la pluralità degli orientamenti politici è soppressa a favore di un partito unico, i poteri sono concentrati nelle le stesse mani, l'informazione non ha che una sola fonte, la religione si trova sottomessa al potere temporale, l'economia alla politica. Nel corso del periodo di cui ci occuperemo qui, 1917-1941, la relazione tra il potere politico e l'artista creativo passerà per molti stadi, distinti dall'ampliamento del dominio che il regime esercita sulla società, e interessa vari campi di esistenza dell'individuo connessi tra di loro: prima i comportamenti, poi le idee professate e infine le forme delle opere d'arte stesse.

È in questo contesto che si esercita l'azione di tre creativi che ci mostrano la variante del nostro tema attuale, quello della responsabilità: un uomo di teatro, uno scrittore ed un pittore.

### *3. Vsevolod Meyerhold e il rapporto tra stato e arte*

Nel fermento delle giornate rivoluzionarie di Febbraio e Marzo 1917, il 14 Aprile di quell'anno, il maestro di scena Vsevolod Meyerhold si reca a una riunione dal titolo "La rivoluzione, la guerra e l'arte". È la prima occasione per lui di stabilire un collegamento tra la rivoluzione artistica e quella che si svolge in quel momento nelle strade. Un resoconto contemporaneo ha tenuto traccia di quell'intervento, il cui titolo è "La rivoluzione e il teatro". Vi si legge: "M. Meyerhold collega la rivoluzione nel teatro e quella in strada con una data. Nel 1905, mentre nelle strade di Mosca cresceva l'agitazione popolare, al Teatro di Mosca si preparava la messa in scena di "La Mort de Tintagiles" [di Maurice Maeterlinck, con la messa in scena di Meyerhold], dove appariva la figura invisibile ma spaventosa della regina. [...] La

rivoluzione era stata repressa nelle strade, ma il teatro continuava a svolgere il suo ruolo rivoluzionario. Ora i ruoli sembrano invertiti.” Se riusciamo a colmare questo nuovo divario, “allora il teatro sarà all’altezza”. Meyerhold partecipa anche ad altre riunioni, e all’organizzazione di un sindacato professionale degli artisti. Tuttavia ci tiene a mantenere dei limiti: nel Novembre 1917, dopo un’altra riunione, precisa il suo pensiero: “Ho parlato della separazione tra stato e arte [...]. Il mio proposito è quello di affermare l’indipendenza dell’arte rispetto alla politica”.

Tuttavia, presto si dovrà rendere conto che l’aiuto dei poteri pubblici è indispensabile all’uomo di teatro, e i poteri sono sempre più concentrati nelle mani dei bolscevichi (giustificato dal bisogno di aderire al realismo politico). Durante l’estate del 1918, si iscrive al partito comunista. Diventato amico di Majakovskij prima della guerra, si riconosce nelle scelte avanguardiste di quest’ultimo, e decide di mettere in scena il suo pezzo “Mistero Buffo”, con la scenografia di Malevich, per celebrare il primo anniversario della Rivoluzione d’Ottobre. Ci riesce malgrado la resistenza al gusto più tradizionale degli altri marxisti, ma per tre rappresentazioni solamente. Dopo quel momento, viene considerato da tutti come un incondizionato sostenitore dei bolscevichi.

Vuole contribuire alla creazione del nuovo mondo comunista, costituire un nuovo repertorio rivoluzionario, fare “intendere la grandezza della nostra epoca”. Nel Giugno del 1920, presenta un’esposizione commentando così: “l’arte, questo giardino di fiori lussureggianti, non si trova in buone mani che dopo l’instaurazione della dittatura del proletariato”. Non esita più a denunciare pubblicamente coloro che non hanno veramente adottato la nuova dottrina, come la poetessa Tsvetaeva. “Le questioni poste da Marina Tsvetaeva rivelano in lei una natura ostile a tutto ciò che è stato sacro per l’idea del Grande Ottobre”, scrive nel Giornale del Teatro nel 1921. La sua carriera proseguirà con questo spirito per una ventina di anni.

Arrestato il 20 Giugno 1939, viene accusato di comportamenti antisovietici, di atti terroristici, di spionaggio, di contatti con dei nemici dell’Unione Sovietica. In un primo tempo, “confessò” la propria colpevolezza. Del periodo della sua detenzione, sono disponibili - per fortuna - non solamente i testi degli interrogatori e dei verbali di udienza, ma anche le lettere che, dalla sua prigione, Meyerhold ha indirizzato a Molotov, presidente del Consiglio, e a Beria, commissario degli affari interni. Lì si possono leggere i dettagli delle torture alle quali è stato sottoposto. È stato picchiato a lungo con un manganello di plastica. A seguito di ciò, scrive, “allungato per terra, il

viso rivolto verso il sole, si è dimostrato che avevo la capacità di contorcermi e di emettere acuti sussulti, come un cane battuto con una frusta dal suo padrone”. All’idea che il processo riprenda, lui preferisce “confessare”. “Oh! si dice l’accusato, è meglio, sì, è meglio la morte che tutto questo! - È quello che mi dico anche io, e dunque lasciai libero corso alle accuse menzognere contro me stesso nella speranza che questo mi conducesse al patibolo”. Nel Novembre 1939, quando gli interrogatori sono terminati, Meyerhold torna sui suoi passi e indirizza al procuratore del tribunale una ritrattazione, nella quale non si riconosce che una sola colpa, quella di aver calunniato altre persone sotto tortura; proclamando innocenti tutte le persone che aveva “denunciato”. L’accusa non ne tiene conto. Il suo processo ha luogo il primo Febbraio 1940. In quell’occasione dichiara che “le falsità che ha raccontato nel corso dell’istruttoria si spiegano con il fatto che è stato picchiato”. Le sue ultime parole sono: “Non credo in un Dio ma nella verità, e ci credo perché la verità trionferà”. Fu condannato a morte e fucilato il giorno seguente.

#### *4. Isaac Babel e le esigenze della letteratura*

Il mio secondo esempio di “responsabilità” sarà quello dello scrittore Isaac Babel. Dal 1920, nei suoi scritti cerca di rispondere ad un doppio richiamo, soddisfare una duplice esigenza. In primo luogo, la sua idea di letteratura esige che racconti la vita esuberante di personaggi leggendari, di superuomini che si trovano al di là del bene o del male, come i cosacchi rossi (o come i banditi di Odessa). Nella Russia sovietica dopo i primi anni della rivoluzione, non trova che due esempi di una tale azione fuori dalla norma. Il primo, è la vita dei čekisti, che ha incontrato nel 1918, e frequentato più tardi (nella cerchia di Majakovskij). Fino alla fine della sua vita, si riunisce infatti con i dirigenti della polizia politica, Yagoda, Ejov, raccoglie dei documenti, prende note. Era affascinato da questi individui che dovevano decidere il destino della gente ordinaria, “sono, semplicemente, dei santi”, diceva ad un amico.

Il secondo esempio è quello della collettivizzazione forzata dei contadini; questa volta qui è il processo d’insieme che lo intriga, piuttosto che i suoi attori. “Ho un forte desiderio di scrivere sulle campagne, sulla collettivizzazione (che è quello di cui mi occupo in questo momento), sulle persone durante la collettivizzazione, sulla trasformazione dell’agricoltura. È il fenomeno più importante della nostra rivoluzione, dopo la guerra civile”, afferma nel 1937.

Questi due progetti, sui quali Babel accumula del materiale, non hanno buon fine. Senza dubbio a causa della sua concezione generale della vita, del suo fascino, e allo stesso tempo per quello che lui chiama “*l’essere buoni*”, che non gli permette di aderire pienamente alle altre avventure della vita sovietica. Anche prima del proprio arresto, non può ignorare che i čekisti non corrispondevano all’immagine romantica che si era fatto; e quanto alla collettivizzazione, i rari testi rimasti così come le sue disposizioni in prigione testimoniano che non si era fatto troppe illusioni.

Di fronte a questa doppia esigenza, scrivere e pubblicare i suoi scritti diventa impossibile per Babel. Dal 1926, quando furono pubblicati i suoi libri, al 1939, quando è stato imprigionato, non pubblica che qualche estratto. All’inizio, questo non pone troppi problemi, ma col tempo si introduce un sospetto: il silenzio di Babel significherà che è divenuto ostile al regime? Godrà di una libertà interdetta agli altri? A più riprese, gli viene chiesto di spiegarsi. Accusato, si sente colpevole, prova a motivare l’accaduto. Nel 1930, dichiara che i suoi criteri qualitativi son divenuti più rigorosi. “Ho smesso di scrivere perché tutto quello che avevo fatto fino a questo momento non mi piace più”, ha bisogno di conoscere meglio la vita sovietica. Nel 1934, davanti al congresso degli scrittori, torna sul tema: lui venera la rivoluzione, non ha il diritto di parlarne male, o per il momento, a casa sua “le parole non solo all’altezza dei sentimenti”. Nel 1937, ricomincia: “Dopo un’interruzione prolungata - avevo perso la bussola - le cose vanno molto meglio, adesso. Non scrivo male, e qualcosa verrà pubblicato”. Al punto che, quando viene arrestato due anni più tardi, la prima ragione del suo imprigionamento che gli passa per la testa è ancora la stessa: “Considero il mio arresto come il risultato di un concorso di circostanze e della mia impotenza creatrice a causa della quale non ho pubblicato nessuna opera importante nel corso degli anni passati. Nella condizione sovietica, questo può essere considerato come un sabotaggio o un rifiuto di scrivere”.

Arrestato il 20 Giugno 1939, Babel è accusato degli stessi crimini di Meyerhold (sono interrogati dagli stessi ufficiali, probabilmente con gli stessi metodi, la loro “confessione” deve senza dubbio servire allo stesso processo politico, che però non ha avuto luogo). In queste disposizioni circostanziali, Babel racconta la sua vita senza discostarsi molto dalla verità, salvo per quel che riguarda le sue relazioni con gli altri accusati (“confessioni” estorte probabilmente sotto tortura). Ma alla fine del suo



interrogatorio, nell'Ottobre del 1939, chiede di fare una dichiarazione: a sua volta prova un certo senso di colpa. "Ho calunniato certe persone e fatto delle false dichiarazioni su una parte delle mie attività terroriste". Ha accusato certe persone a torto, domanda a più riprese di essere ascoltato di nuovo. "Le mie confessioni contengono delle affermazioni non corrette e fittizie che attribuiscono un'attività antisovietica a delle persone che lavorano onestamente e con abnegazione per il bene dell'URSS. Il pensiero che le mie parole possano nuocere direttamente alla mia patria mi provoca delle sofferenze indicibili. Considero come mio primo dovere liberarmi la coscienza da questa macchia orribile." Al processo, che ha luogo il 26 Gennaio 1940, dichiara: "tutte le mie confessioni, durante le indagini, sono delle menzogne". Le sue ultime parole: "Non sono colpevole di nulla [...]. Mi sono denigrato in prima persona con la mia deposizione." Viene condannato a morte e fucilato l'indomani.

##### *5. Kazimir Malevich e l'indipendenza dell'arte*

Il mio terzo e ultimo esempio sarà quello del pittore Kazimir Malevich, esempio a dire il vero non di senso di colpa, ma di una forma di pentimento. Al momento della rivoluzione, le sue posizioni sono vicine a quelle di Meyerhold: simpatizza con la rivoluzione che vede come parallela alle proprie ricerche sulla pittura, ma i due movimenti devono restare separati ed autonomi, le arti non devono sottomettersi alle esigenze politiche. In dieci anni, si dedica esclusivamente alla sua riflessione teorica. Ma dopo la morte di Lenin, adotta una posizione via via più critica. Impressionato forse dalla maniera quasi religiosa con cui è trattata la guida del paese dopo la sua morte, Malevich osserva l'identità strutturale che accomuna la religione "celeste" (il cristianesimo) e la religione terrestre (il comunismo). In entrambi i casi, si ha la deificazione di un uomo dopo la sua morte, di fatto un tradimento da parte di discepoli e sostenitori ai danni del loro capo-profeta, persino più scioccante nel caso del comunismo e di Lenin che si professava nemico della religione, mentre il comunismo ne diventava una. La ragione di questo mutamento è chiara: come sapevano già i governatori del popolo all'epoca cristiana, "è più facile governare con i mezzi di dio e del diavolo".

La prima grande somiglianza tra comunismo e religione risiede nel loro carattere totalizzante ed esclusivo. L'esposto di Malevich comincia con un testo sottolineato, di seguito le prime frasi: "È chiaro che lo Stato non può seguire nient'altro che la legge

di Dio. Secondo il popolo, Dio è colui che limita tutto il pensiero altrui: “Non avrai altro Dio al di fuori di me”, ovvero non penserai che a me. Ogni persona che pensa in modo diverso è mio nemico, e l’opprimerò, perché io, Dio, sono la verità illuminata.” L’autore precisa: “lo stato è lo strumento di oppressione di coloro che pensano diversamente, infatti dice: “tu non avrai altro Governo al di fuori del mio. Ogni persona che pensa ad un altro Governo è mio nemico e l’opprimerò, perché la mia luce è autentica.” Lo Stato ha preso il posto di Dio e, non più dei suoi predecessori, non accetta coloro che la pensano diversamente. A questo si aggiunge un secondo tratto, ugualmente ripreso dai testi sacri: colui che non è con me è contro di me. Ogni disaccordo è perseguito in termini di opposizione totale, e poiché lo Stato incarna la luce, il nemico è di conseguenza un’incarnazione di tenebre e male. “Il diavolo contemporaneo è diventato la borghesia, che tormenta gli ortodossi credenti, ma al sicuro attraverso lo Stato, mentre chi non è con lo Stato sta con il diavolo, con la borghesia, e finirà all’inferno in eterno”.

Dopo il suo soggiorno in Germania nel 1927, e il suo conseguente arresto, e dopo le persecuzioni che ha subito, Malevich ricomincia a dipingere. Il pittore esce di prigione depresso e spaventato, ormai partecipa poco alla vita pubblica, evita di parlare di politica persino con le persone vicine. I suoi guadagni sono miseri, ed è spesso affamato. A parte qualche amico e discepolo, nessuno si interessa alla sua pittura. Questa, per tanto, si trasforma ancora.

Le parti più suggestive delle sue ultime creazioni sono quelle che contengono delle allusioni alla sua vita ed opinioni del momento. Vi si trova una tale indicazione in una tela dove figura la testa di un uomo: *Faccia di un uomo futuro* [fig.1].



Figura 1

Al posto dei tratti del viso ci sono dei segni simbolici, con un ovale vuoto. Il volto porta comunque una barba ben fornita. Un tale attributo suggerisce un rapporto con la tradizione russa antecedente la rivoluzione: a indossarlo sono i preti, o i contadini dei tempi passati. Questa varietà di tratti riguardanti il passato e il futuro sembrano indicare la brutale trasformazione che ha subito la popolazione sovietica.

Ci si può domandare se, per sua scelta, Malevich non stia suggerendo una nuova interpretazione dell'assenza del viso: non più il rifiuto suprematista della rappresentazione, ma la conseguenza del modello e dell'educazione imposti agli individui dal potere sovietico. In tal caso, si assisterà ad una reinterpretazione radicale del progetto futurista stesso: adottato da Malevich agli inizi, che gli permetterà di riconoscersi nell'intervento rivoluzionario del 1917, sarà ora abbandonato ai bolscevichi arrivati al potere, che, pur vantandosi dell'avvenire radioso, opprimono la popolazione e interdicono la manifestazione di ogni individualità. Comparando l'immagine di questo uomo futuro al *Mietitore 1* [fig.2], pitturato nel 1911, immagine che prepara la rivoluzione suprematista. L'uno e l'altro personaggio non posseggono dei tratti individuali, ma questa assenza non ha la stessa origine, né lo stesso senso.

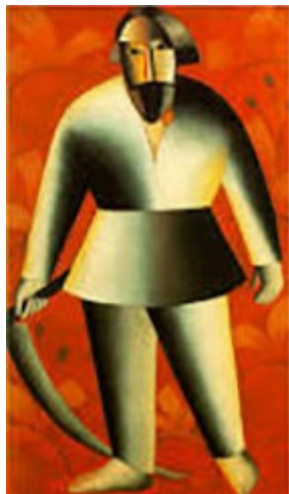


Figura 2

Le sembianze del mietitore sono il risultato di un progetto di formazione di un essere umano a partire da elementi semplici, forme e colori. L'*Uomo futuro* è il risultato di un progetto di deformazione di un essere che in precedenza aveva un viso, ma ora non l'ha più. Proviene, lì, da un'addizione; qui, da una sottrazione. Il primo obbedisce alle leggi della geometria, il secondo è di origine organica.

Il contrasto sarà ancora più forte se si compara l'uomo senza volto, non alle figure geometriche dipinte venti anni più tardi, ma con le composizioni suprematiste prodotte durante la Prima Guerra Mondiale, fatte di linee dritte e rettangoli che eliminano ogni riferimento al mondo umano, o addirittura a una realtà percettibile - che spinge la deumanizzazione ben più lontano di quanto facciano le figure "sistematiche" degli anni precedenti, conformi al progetto rivoluzionario utopista: dieci anni più tardi descrisse così la propria pratica: "Ho interamente distrutto il volto dell'uomo e tutte le sue proprietà. Manca un pezzo".

Un personaggio, a giudicare dai vestiti femminile, dal nome *Contadina dal volto nero* [fig.3], si trova nel mezzo di uno scenario rurale ucraino, davanti ad un cielo striato; è dotata di una testa nera senza tratti umani, con una sorta di maschera, anch'essa nera, che ha la forma di un coperchio di una bara.



Figura 3

Un'altra *Testa di contadino* mostra, in primo piano, una figura umana "suprematista", con una ripartizione sistematica di colori, i tratti del viso più che schematici restano presenti; ma la bocca e il mento del personaggio sono catturati in una sorta di museruola, che si trova anche in altri quadri, e che priva il personaggio della capacità di parlare. Il paesaggio dietro di lui è più complesso che altrove: si vedono i contadini raccogliere i prodotti della terra, camminare, parlare, tenere la mano ai bambini. In lontananza, si distinguono, a sinistra, delle chiese con le loro croci, in basso a cui girano degli uccelli; più in alto, nel cielo, divenuto nero e bianco, passano degli aerei. Questo elemento del mondo moderno sembra disturbare la vita pacifica sotto di lui. Il passato e l'avvenire qui sono messi l'uno di fianco l'altro.

Un altro tema viene ritrovato in molti quadri. Uno tra questi, *Paesaggio con casa bianca*, mostra un insieme di case in mezzo ai campi che sono dominate e schiacciate da un edificio molto più grande di loro, con i muri bianchi, le finestre chiuse da sbarre, e il tetto nero. In un altro dipinto, *La casa rossa*, viene rappresentata una struttura di proporzioni simili ma isolata nella campagna; i muri rossi sono privi di qualsiasi apertura, il tetto è sempre nero.

Un altro quadro chiamato *Contadini* mostra tre uomini fianco a fianco, privi non solo dei volti ma anche delle braccia. La base del volto è nascosta da un pezzo nero e bianco, che non sembra essere una barba. La posa dei personaggi fa pensare a degli individui attaccati a dei pali di esecuzione, con le braccia dietro la schiena, i corpi

come fermi in una camicia di forza. Lo sfondo dietro di loro è astratto, una banda blu, un'altra gialla; si può rimarcare che quelli sono i colori della bandiera ucraina. Questi quadri, dipinti in un momento in cui la popolazione agricola ucraina, cara a Malevich (come ricorda nella sua Autobiografia contemporanea), è imprigionata, deportata, fucilata o affamata a morte, tradurrebbero non la scelta fatta precedentemente dell'astrazione ma gli urli silenziosi delle vittime, annientati dal potere.

Qui si constata uno sconvolgimento nel progetto pittorico di Malevich - un pentimento che non è stato preceduto dal senso di colpa. In precedenza, le sue immagini dovevano essere il risultato di un'esperienza puramente plastica, senza alcun intervento ideologico o esistenziale, dovevano provenire da una "sensazione di colore". Qui, un ribaltamento a 180° - ma che concerne la sola pratica e non diverrà mai un programma teorico: l'esperienza dell'artista riguarda ormai solo il mondo in cui vive, e non quello della pittura, all'origine di un quadro si trova la sensazione di vuoto, di spavento, di disperazione. L'abisso tra l'arte e la vita è ora attraversato senza difficoltà, è arrivato il momento per Malevich di trasmettere i suoi sentimenti e il suo vissuto tramite la sua pittura.

Si potrebbe dire che, da questo punto di vista, la pittura a malapena figurativa di Malevich è più "realista" di quella dei suoi contemporanei che cominciano a piegarsi alle esigenze del realismo socialista. Questi infatti aggiungono ai loro personaggi visi differenti, espressivi, gioiosi, ma si tratta di una bugia, una facciata destinata a nascondere la distruzione degli individui e la loro sottomissione al potere dello Stato. Malevich, mostra quello che sono diventati, degli esseri senza personalità, gli ingranaggi di una macchina spaventosa. Rivela la verità del mondo che gli altri quadri hanno la funzione di dissimulare. Ma è fatto in un modo paradossale: annientando o dissimulando i tratti del viso, ponendo un vuoto al posto di un pieno. Questa sparizione del viso è più "vera" in rapporto al mondo contemporaneo che non i migliaia di volti rappresentati dai pittori del realismo socialista. Malevich si oppone dunque ad un progetto totalitario di comunismo in modo ben più radicale di quanto non facesse il suo impegno suprematista: il mondo che rivela adesso non è più e non potrà più essere il risultato di una deduzione a partire da principi astratti.

Kazimir Malevich morirà di cancro il 15 Maggio 1935, nel suo appartamento a Leningrado. Qualche mese prima, racconta a sua figlia Ouna uno strano sogno che l'ha molto segnato e che ricorda con precisione. "Questo sogno sembrava un quadro.

Al centro, come elevata sopra la terra, c'è una donna magnifica - la Russia. La terra sulla quale riposa il suo viso è fatta di colline verdi arrotondate. All'improvviso queste colline hanno iniziato a muoversi, ed è diventato chiaro che sono dei caschi, e la gente col casco striscia verso l'alto per annientare e far morire la donna". Il pittore non avrà il tempo di immortalare questo quadro rappresentante il crepuscolo del suo paese.

Nel contesto sovietico nel quale hanno vissuto, i tre artisti di cui ho evocato il destino, son stati accusati dal potere di avere tradito la rivoluzione e trattati come dei colpevoli. Prima di morire fucilati, Meyerhold e Babel hanno rinnegato questa colpevolezza, riconoscendosi colpevoli di un fallimento verso la morale umana universale: hanno ceduto sotto tortura e calunniato degli innocenti (una debolezza piuttosto che un crimine). L'ingiustizia di cui sono vittime gli impedisce di riconoscere una qualunque colpevolezza per aver sostenuto incondizionatamente quel regime di cui provano in quel momento la durezza. Malevich non si riconosce colpevole di aver parteggiato certe teorie rivoluzionarie, ma abbandona le sue vecchie scelte e incanala la sua arte su un nuovo cammino: un modo artistico di non provare la sua colpevolezza.

Tzvetan Todorov

## *Les artistes créateurs et la Révolution d'Octobre*

Dans mon exposé d'aujourd'hui, je voudrais approcher le thème de notre rencontre, «le totalitarisme et la culpabilité», à partir d'une matière privilégiée, celle de la révolution d'Octobre en Russie et de ses conséquences, plus spécifiquement des rapports qu'entretiennent avec elle les artistes créateurs russes au cours des années entre les deux guerres mondiales. Je dois donc décrire d'abord sommairement ce cadre, avant de pouvoir m'approcher de notre sujet.

Le rapport des créateurs à la révolution s'établit en deux temps. Le premier est antérieur à octobre 1917: il s'agit de l'attitude qu'ils adoptent envers *l'idée* de révolution avant qu'elle ne soit mise en œuvre. Leur rôle ici est actif, ils construisent une image qui à son tour influencera la révolution naissante. Le second temps est celui du rapport qui s'installe entre eux et les représentants du pouvoir, une fois que la révolution a eu lieu, c'est celui auquel je voudrais m'arrêter aujourd'hui. Les artistes sont amenés ici à réagir à des réalités qui existent indépendamment d'eux. Mais quelques mots d'abord sur le premier temps, et l'influence que les artistes exercent sur la révolution avant même qu'elle n'éclate.

Les révolutionnaires eux-mêmes ne reconnaissent pas toujours l'action exercée sur eux par la littérature ou les autres arts, encore que Lénine admet comme influence majeure sur sa pensée celle produite par un roman, *Que faire?* de Tchernychevski, roman à thèse il est vrai (Hitler ne se reconnaît qu'un inspirateur, le compositeur Richard Wagner). Mais cette relation directe entre les œuvres et les actes n'est pas indispensable pour constater un certain lien causal. Les œuvres des artistes créateurs agissent en commun sur ce qu'on appelle parfois l'esprit du temps, ou d'une époque, le *Zeitgeist*, résultante de contributions multiples. Un esprit du



temps difficile à attester avec précision, et pourtant incontestablement présent et agissant, parent lointain de l'esprit des nations, cher à Montesquieu. Les romanciers, les poètes et les autres artistes portent une certaine responsabilité pour la couleur de cet esprit, car à son tour il motivera le comportement d'hommes d'action (qui un jour font la révolution).

Une forme de création artistique, surgie au début du XXe siècle, joue ici un rôle particulièrement actif, c'est celle à laquelle on attache l'appellation d'avant-garde. On entend par là la pratique des artistes qui rejettent la totalité des traditions antérieures propres à leur art, qui du passé font table rase et inventent leur pratique à partir de principes nouveaux. En Russie, dans les années précédant la Première Guerre mondiale, on trouve de telles pratiques avant-gardistes chez des peintres comme Kandinsky, Larionov, Gontcharova, Malevitch et bien d'autres, des poètes comme Khlebnikov, Maïakovski et d'autres futuristes, hommes de théâtre comme Meyerhold. En règle générale (il y a des exceptions), ces avant-gardistes se perçoivent eux-mêmes comme des révolutionnaires, chacun dans son domaine, et ils éprouvent une vive sympathie pour la révolution sociale et politique, même s'ils n'y participent pas. Autrement dit, ils croient à une parenté profonde entre révolution artistique et révolution politique. Comme l'écrit par exemple Biely en 1917: «Le révolutionnaire et l'artiste sont unis par la flamme de leur enthousiasme»; on rencontrera bien d'autres affirmations de cette unité par la suite.

Mais l'interaction peut se produire à un niveau plus profond, non conscient, indépendant des intentions et des goûts personnels. Les oeuvres d'art agissent sur l'esprit du temps non seulement en s'appropriant et diffusant ses thèmes, mais aussi en faisant vivre et en favorisant d'autres principes, qui resteraient autrement en marge. Ce qu'elles contribuent alors à promouvoir ne sont pas certaines formes artistiques, mais leurs prémisses philosophiques ou politiques. Ainsi en particulier de l'idée de souveraineté du créateur, qui ne doit tenir compte d'aucune limite, d'aucune tradition. En se débarrassant de tout le poids du passé, en postulant qu'ils vont pratiquer l'art littéraire ou pictural ou musical de manière entièrement neuve, les créateurs se comportent à la manière du dieu omnipotent qui, dans les premiers jours de la Création, ne suit que les commandes que lui donne sa propre volonté. Et puisque ce dieu ancien est forcément créé à l'image que l'homme se fait de lui-même,

ou plutôt de son idéal, de sa propre perfection, les avant-gardistes en art renouent avec une ancienne conviction, à laquelle ils donnent une nouvelle existence. Les dirigeants politiques n'ont pas besoin d'aimer les œuvres de Joyce, Kandinsky et Schönberg pour subir l'influence de ces choix d'avant-garde qui marquent en profondeur la société. Les uns et les autres se pensent en démiurges, en dieux créateurs.

En même temps que cette manière de rendre légitime la pratique de la table rase, la destruction de tout le passé pour construire un avenir radieux, les pratiques d'avant-garde diffusent et popularisent les idées d'une force irréprouvable de la volonté, d'une illimitation des capacités de l'homme, donc d'un idéal surhumain, convenant au nouveau surhomme. Elles éliminent donc la division de l'espace social entre territoire sacré (auquel on n'a pas le droit de toucher) et un domaine profane (qu'il est licite d'améliorer), puisqu'elle ne reconnaissent aucun passé sacré; et, ce qui en découle, elles se réservent le droit de définir un nouveau sacré (ce que la *population* n'aura pas le droit de toucher).

Les concepts issus de l'héritage de Nietzsche semblent les plus appropriés pour décrire l'idéologie sous-jacente des révolutionnaires, engagés tant dans l'action politique que dans la création artistique. Cette suggestion peut surprendre: à l'époque soviétique, le nom de Nietzsche est associé aux doctrines fascistes et nazies, qui n'hésitent pas à s'en réclamer, et tout rapprochement avec les pratiques issues de la révolution d'Octobre est, de part et d'autre, prohibé. La situation est renversée après la Deuxième Guerre mondiale: ce n'est plus l'évocation de Nietzsche qui serait compromettante pour les adorateurs de Staline, c'est celle de Staline qui est repoussée avec indignation par les admirateurs de Nietzsche. Il faut préciser d'emblée qu'il ne s'agit dans aucun des cas d'une exégèse attentive aux nuances: tout comme les fascistes et les nazis, les communistes s'inspirent d'une image populaire des idées nietzschéennes, qui ne cherche pas la fidélité de détail et qui en occulte l'origine. Lénine et Staline n'ont probablement jamais lu les écrits du philosophe allemand; mais leurs confrères plus intéressés au débat d'idées, Gorki, Lounatcharski, Bogdanov, Trotski, Boukharine, l'ont fait, les uns et les autres ont vécu dans la Russie et l'Europe du début du XXe siècle, lorsque les idées nietzschéennes, réduites à des formules ou des expressions frappantes, forgées par leur créateur même, coupées de

tout contexte, connaissent un immense succès et donnent lieu à de nombreuses réinterprétations.

Le marxisme classique envisage deux forces complémentaires agissant dans l'histoire: le déterminisme historique et la volonté humaine, qu'il s'emploie à articuler tant bien que mal. Les bolcheviks, comme les artistes d'avant-garde, privilégient l'action de la volonté au détriment des lois de la nature ou de l'histoire. Le rôle central accordé par Nietzsche à la «volonté de puissance» a frappé particulièrement les esprits attirés par la révolution. Lui est associée la notion de surhomme, l'être chez qui cette volonté s'incarne de manière exemplaire. Pour exercer son pouvoir, le surhomme est prêt à combattre infatigablement tous les obstacles, tous les ennemis qui s'opposent à lui. La volonté et la force étant l'ultime justification de nos actes, toute référence à une vérité objective, à des traits inamovibles d'une morale absolue, se révèle illusoire: il n'existe pas de faits, ni de vérités éternelles, mais seulement des interprétations, imposées avec plus ou moins de force. L'art se trouve propulsé au sommet de la hiérarchie des valeurs, la beauté étant préférable à la vérité (illusoire), et le créateur apparaît comme le représentant le plus accompli de l'humanité.

Lénine est perçu par ses contemporains comme une parfaite incarnation de la volonté de puissance. Ce qui le distingue des autres dirigeants bolcheviques est précisément cette obsession, la nécessité de s'emparer du pouvoir politique aussi rapidement que possible. Dès son retour en Russie en avril 1917, il est prêt à argumenter contre tous ses compagnons de lutte pour les entraîner dans la prise du pouvoir, en octobre de la même année. Pour atteindre ce but, il est prêt à utiliser tous les moyens nécessaires, aucun frein moral ne le retient. Le parti est le surhomme (collectif) de Lénine, il a toujours raison, il est destiné à imposer sa volonté non seulement aux adversaires, mais aussi aux masses populaires, prolétaires ou paysans. La révolution une fois accomplie, les masses deviennent pour lui une «matière humaine» qu'il faut transformer, modeler par l'action de guides éclairés. Le conflit, la guerre révèlent la vérité profonde de l'existence, qui se présente donc comme une série de choix inévitables et tranchés entre amis et ennemis. Les bons bolcheviks se caractérisent par leur dureté dans le combat, d'où les pseudonymes qu'ils adoptent volontiers: Staline (d'acier), Kamenev (de pierre), Molotov (de marteau). Lénine se

situe pleinement dans la tradition occidentale prométhéenne, il pense que tout projet social peut être réalisé si l'on combine la volonté politique et les capacités technologiques (ainsi, les soviets et l'électricité); les hommes doivent devenir aussi efficaces que les machines. Après sa mort, sous l'impulsion de Staline, mais aussi en accord avec une image répandue dans la nouvelle société soviétique, Lénine est lui-même décrit comme un surhomme, un homme-dieu, d'où la décision d'embaumer son corps, de le préserver pour l'éternité (comme un pharaon).

L'action de Staline, qui domine la réalité soviétique à partir de 1929, confirme et renforce l'inspiration nietzschéenne du pouvoir soviétique. Contre l'avis des experts économiques, le nouveau guide du pays impose la transformation en profondeur de la société: un pays arriéré doit devenir une puissance industrielle de premier rang, dans le cadre d'un plan de cinq ans (qu'il faudra même réaliser en quatre ans!), et en même temps il faut collectiviser l'agriculture, remplacer l'exploitation individuelle de la terre par des entreprises étatiques ou coopératives, quelle que soit la résistance des paysans concernés. L'économie soumise au plan s'oppose à l'économie laissée à l'arbitraire du marché comme la maîtrise de l'histoire et de la nature s'oppose au hasard. Le prix de ces transformations, plusieurs millions de paysans morts de faim, est lourd, mais il n'impressionne nullement Staline, qui s'est donné comme but de transformer non seulement l'ordre social, mais aussi les individus eux-mêmes. La volonté de fer de Staline s'exprime dans des formules qui deviennent des slogans, répétés sans cesse: «Aucune forteresse ne peut résister aux bolcheviks», «la technologie décide de tout», il faut pratiquer une «extension illimitée du possible». Lui-même est caractérisé par l'un de ses thuriféraires, Karl Radek, d'«architecte de la société soviétique», la maîtrise sur la population étant assimilée à celle que le spécialiste exerce sur la matière inanimée.

Un autre aspect du nietzschéisme clandestin de Staline consiste à prendre à la lettre la formule «il n'y a pas de faits, rien que des interprétations». Le discours soviétique officiel décrit progressivement la réalité du pays en termes qui ne correspondent pas à l'expérience commune, comme si les mots pouvaient créer les choses. Un monde fabriqué par le verbe doit s'imposer à la conscience des habitants du pays à la place du monde qu'ils observent eux-mêmes, l'exigence de vérité ne joue plus aucun rôle. Il en va ainsi non seulement du présent, mais aussi du passé, en

particulier en ce qui concerne l'histoire récente du pays et surtout celle du parti communiste au pouvoir: au fur et à mesure que se succèdent les purges frappant les anciens dirigeants bolcheviques, il devient nécessaire de réécrire le récit des luttes passées, pour effacer les noms de ceux qui y avaient participé, ajouter les noms de ceux qui en avaient été absents. La pratique de substitution d'un récit fictif à la place du récit qu'avait retenu la mémoire des individus atteint son point culminant et se transforme en dogme avec la doctrine du réalisme socialiste, norme obligatoire pour les arts représentatifs, dont la littérature, qui exige de substituer dans l'objet de la représentation le monde qui doit advenir à celui qui existe en réalité, sous prétexte que la marche de l'histoire obéit à des lois immuables et que donc le lendemain est encore plus réel que le présent.

Cette codification de la pratique de déguisement pourrait être lue comme un éloge de l'artiste créateur, sauf que le rôle de fabricant des illusions est réservé au guide politique lui-même, les artistes professionnels devant se contenter de celui de simples exécutants.

Le régime totalitaire exige toujours de remplacer la pluralité par l'unicité. Les domaines où s'engage le processus sont eux-mêmes multiples: la pluralité des orientations politiques est supprimée au profit d'un parti unique, les pouvoirs sont concentrés entre les mêmes mains, l'information n'a plus qu'une seule source, la religion se trouve soumise au pouvoir temporel, l'économie à la politique. Au cours de la période qui nous occupera ici, 1917-1941, la relation entre pouvoir politique et artistes-créateurs passera par plusieurs stades, qui se distinguent par l'étendue de la domination que le régime exerce sur la société, elle concerne les territoires d'existence de l'individu, annexés les uns après les autres: d'abord les comportements, ensuite les idées professées et enfin les formes propres aux oeuvres d'art.

C'est dans ce cadre que s'exerce l'action de trois créateurs qui illustreront des variantes de notre thème actuel, celui de la culpabilité: un homme de théâtre, un écrivain et un peintre. Dans l'effervescence qui suit les journées révolutionnaires de février et mars 1917, le 14 avril de cette année, le metteur de scène Vsevolod Meyerhold se rend à une réunion dont l'intitulé est «La révolution, la guerre et

l'art». C'est la première occasion pour lui d'établir un rapprochement entre sa révolution artistique et celle qui se déroule à ce moment dans la rue. Un compte-rendu contemporain a préservé une trace de cette intervention, dont le titre est «La révolution et le théâtre». On y lit: «M. Meyerhold relie la révolution au théâtre et la révolution dans la rue par une date. En 1905, lorsque dans les rues de Moscou mûrissait l'agitation populaire, dans le Studio de Moscou se préparait la mise en scène de *La mort de Tentagiles* [de Maurice Maeterlinck, dans la mise en scène de Meyerhold], où apparaissait la figure invisible mais effrayante de la reine. [...] La révolution était écrasée dans la rue, mais le théâtre continuait à jouer son rôle révolutionnaire. Maintenant les rôles semblent inversés.» Si l'on parvient à combler ce nouveau retard, «alors le théâtre sera à la hauteur». Meyerhold participe aussi à d'autres réunions, à l'organisation d'un syndicat professionnel des artistes. Mais il tient à maintenir des frontières: en novembre 1917, après une autre réunion, il précise ainsi sa pensée: «J'ai parlé de séparation entre l'art et l'Etat [...]. Mon propos était d'affirmer l'indépendance de l'art par rapport à la politique» .

Pourtant, il doit se rendre rapidement compte que l'aide des pouvoirs publics est indispensable à l'homme de théâtre, or les pouvoirs sont de plus en plus concentrés entre les mains des bolcheviks (c'est toujours la justification par le besoin d'adhérer au réalisme politique). Pendant l'été 1918, il s'inscrit au parti communiste. Devenu ami avec Maïakovski dès avant la guerre, se reconnaissant dans les choix avant-gardistes de ce dernier, il décide de mettre en scène sa pièce *Mystère bouffe*, dans les décors de Malevitch, pour célébrer le premier anniversaire de la révolution d'Octobre. Il y parvient, malgré la résistance d'autres marxistes au goût plus conventionnel, mais pour trois représentations seulement. Depuis ce moment, il est considéré par tous comme un partisan inconditionnel des bolcheviks.

Il veut contribuer à la création du nouveau monde communiste, constituer un nouveau répertoire révolutionnaire, faire «entendre le grondement de notre époque». En juin 1920, il présente un exposé commençant ainsi: «L'art, ce jardin de fleurs luxuriantes, ne se trouve en bonnes mains que depuis l'instauration de la dictature du prolétariat». Il n'hésite pas non plus à dénoncer publiquement ceux qui n'ont pas vraiment embrassé la nouvelle doctrine, ainsi la poétesse Tsvetaeva. «Les questions posées par Marina Tsvetaeva révèlent en elle une nature hostile à tout ce

qui a été sacré par l'idée du Grand Octobre», écrit-il dans le *Journal du théâtre* en 1921. Sa carrière se poursuivra dans cet esprit pendant une vingtaine d'années.

Arrêté le 20 juin 1939, il est accusé de comportement antisoviétique, d'actes terroristes, d'espionnage, de contacts avec des ennemis de l'Union soviétique. Dans un premier temps, il «avoue» sa culpabilité. Sur le déroulement de sa détention, on dispose – heureusement – non seulement des textes des interrogatoires et des minutes du procès, mais aussi des lettres que, de sa prison, Meyerhold a adressées à Molotov, président du Conseil, et à Beria, commissaire des Affaires intérieures. On peut y lire le détail des tortures auxquelles il a été soumis. On l'a longtemps battu avec une matraque en caoutchouc. A la suite de quoi, écrit-il, «allongé par terre, le visage tourné vers le sol, il s'est avéré que j'avais la capacité de me tortiller et de pousser des glapissements aigus, comme un chien battu par son maître avec un fouet.» A l'idée que ce processus recommence, il préfère «avouer».«Oh! se dit l'inculpé, mieux vaut, oui, mieux vaut la mort que tout cela! – C'est ce que je me suis dit moi aussi, et j'ai alors laissé libre cours à mes accusations mensongères contre moi-même en espérant que cela me conduirait à l'échafaud.» En novembre 1939, alors que les interrogatoires sont terminés, Meyerhold reprend ses esprits et adresse au procureur du tribunal une rétractation dans laquelle il ne se reconnaît plus qu'une seule culpabilité, celle d'avoir calomnié d'autres personnes sous la torture; il innocent maintenant tous les individus qu'il avait «dénoncés». L'accusation n'en tient aucun compte. Son procès a lieu le 1 février 1940. Il y déclare que «les affabulations qu'il a racontées au cours de l'instruction s'expliquent par le fait qu'il a été battu.» Ses derniers mots sont: «Il ne croit pas en Dieu mais en la vérité; il croit parce que la vérité triomphera». Il est condamné à mort et fusillé le lendemain.

Mon second exemple de «culpabilité sera celui de l'écrivain Isaac Babel. Dès 1920, dans ses écrits, il cherche à répondre à un double appel, satisfaire une double exigence. D'une part, sa conception de la littérature exige qu'il raconte la vie haute en couleur de personnages plus grands que nature, de surhommes se situant au-delà du bien et du mal, comme les cosaques rouges (ou comme les bandits d'Odessa). Dans la Russie soviétique postérieure, après les premières années de la révolution, il ne trouve que deux exemples d'une telle action hors normes. Le premier, c'est la vie des tchékistes, qu'il a côtoyés en 1918, mais qu'il a également fréquentés plus tard (on en

trouve dans le cercle de Maïakovski); jusqu'à la fin de sa vie, il fraie avec les dirigeants de la police politique, Yagoda, Ejov, il réunit des documents, prend des notes. Ces individus qui doivent décider du destin des gens ordinaires le fascinent, «ce sont, simplement, des saints», dit-il devant un ami.

Le second exemple est celui de la collectivisation forcée de la paysannerie; cette fois-ci, c'est le processus d'ensemble qui l'intrigue plutôt que ses acteurs. «J'ai très envie d'écrire sur les campagnes, sur la collectivisation (c'est ce qui m'occupe en ce moment), sur les gens pendant la collectivisation, sur les transformations de l'agriculture. C'est le phénomène le plus important de notre révolution, mis à part la guerre civile», affirme-t-il en 1937.

Ces deux projets, sur lesquels Babel accumule les brouillons, n'aboutiront pas. Sans doute parce que, d'autre part, sa conception globale de la vie, son attrait, simultanément, pour ceux qu'il appelle «les êtres bons», ne lui permet pas d'adhérer pleinement à ces autres péripéties de la vie soviétique. Même avant sa propre arrestation, il ne peut ignorer que tous les tchékistes ne correspondent pas à l'image romantique qu'il s'en fait; quant à la collectivisation, les rares textes préservés comme aussi ses dépositions en prison témoignent de ce qu'il ne se fait pas trop d'illusions.

Face à cette double exigence, écrire et publier ses écrits devient impossible pour Babel. Entre 1926, quand paraissent ses livres, et 1939, lorsqu'il est emprisonné, il ne publie que quelques extraits. Au début, cela ne pose pas trop problème, mais avec le temps s'introduit un soupçon: le silence de Babel signifierait-il qu'il est devenu hostile au régime? Jouirait-il d'une liberté interdite aux autres? A plusieurs reprises, il est sommé de s'expliquer. Accusé, se sentant coupable, il essaie de s'expliquer. En 1930, il déclare que ses critères qualitatifs sont devenus plus rigoureux. «J'ai cessé d'écrire parce que tout ce que j'avais fait jusque-là ne me plaisait plus», il a besoin de mieux connaître la vie soviétique. En 1934, devant le congrès des écrivains, il revient au sujet : il vénère la révolution, il n'a pas le droit de mal la décrire, or pour le moment, chez lui, «les mots ne sont pas à la hauteur de ces sentiments.» En 1937, il recommence: «Après une interruption prolongée – j'avais perdu le nord – les choses vont beaucoup mieux, à présent. J'écris pas mal, et cela va être publié.» Au point que,



lorsqu'il est arrêté deux ans plus tard, la première raison de son emprisonnement qui lui vient à l'esprit est encore la même:«Je considère mon arrestation comme le résultat d'un concours de circonstances et de mon impuissance créatrice à cause de laquelle je n'ai publié aucune œuvre importante au cours des dernières années. Dans les conditions soviétiques, cela a pu être considéré comme un sabotage et un refus d'écrire».

Arrêté le 20 juin 1939, Babel est accusé des mêmes crimes que Meyerhold (ils sont interrogés par les mêmes officiers des Organes, probablement avec les mêmes méthodes, leurs «aveux» devaient sans doute servir au même procès politique, mais qui n'a pas eu lieu). Dans ses dépositions circonstanciées, Babel raconte sa vie sans s'écarter beaucoup de la vérité, sauf en ce qui concerne ses relations avec d'autres accusés («aveux» extorqués probablement sous la torture). Mais à la fin de son interrogatoire, en octobre 1939, il demande à faire une déclaration: à son tour il éprouve une certaine culpabilité. «J'ai calomnié certaines personnes et fait des déclarations mensongères sur une partie de mon activité terroriste.» Il a accusé certaines personnes à tort, il demande à plusieurs reprises d'être entendu de nouveau. «Mes aveux contiennent des affirmations incorrectes et fictives imputant une activité antisoviétique à des personnes qui travaillent honnêtement et avec abnégation pour le bien de l'URSS. La pensée que mes paroles peuvent nuire directement à ma patrie me cause des souffrances indicibles. Je considère comme mon tout premier devoir de libérer ma conscience de cette tâche horrible.» Il écrit une nouvelle lettre en janvier 1940. «La pensée que mes aveux ne servent pas à l'établissement de la vérité, mais induisent l'instruction en erreur, me tourmente sans cesse.» Au procès, qui a lieu le 26 janvier 1940, il déclare: «Tous mes aveux, pendant l'instruction, sont des mensonges.» Ses dernières paroles : «Je ne suis coupable de rien [...]. Je me suis calomnié moi-même dans ma déposition» . Il est condamné à mort et fusillé le lendemain.

Mon troisième et dernier exemple sera celui du peintre Kasimir Malevitch, exemple il est vrai non de culpabilité, mais d'une forme de repentir. Au moment de la révolution, ses positions sont proches de celles de Meyerhold: il sympathise avec la révolution qu'il voit comme parallèle à ses propres recherches en peinture, mais les deux mouvements doivent rester séparés et autonomes, les arts n'ont pas à se

soumettre aux exigences politiques. Pendant dix ans, il se consacre exclusivement à sa réflexion théorique. Mais après la mort de Lénine, il adopte une position de plus en plus critique. Impressionné peut-être par la manière quasi religieuse dont est traité le guide du pays au lendemain de sa mort, Malevitch constate l'identité de structure entre la religion «céleste» (le christianisme) et la religion terrestre (le communisme). Dans les deux cas, on a déifié un homme après sa mort, ce qui est une trahison du chef-prophète par ses disciples et partisans, d'autant plus choquante dans le cas du communisme que Lénine se voulait l'ennemi de la religion, alors que le communisme en devient une. La raison de cette mutation est claire: comme le savaient déjà les gouverneurs du peuple à l'époque chrétienne, «il est plus facile de gouverner par le moyen de Dieu et du diable.»

La première grande ressemblance entre la religion et le communisme réside dans leur caractère totalisant et exclusif. L'exposé de Malevitch commence par un texte souligné, dont voici les premières phrases: *«Il est clair que l'Etat ne peut suivre une autre voie que celle de la loi de Dieu. Selon le peuple, Dieu c'est ce qui réprime toute pensée autre: "Tu n'auras pas d'autre Dieu que moi", c'est-à-dire tu ne dois penser qu'à moi. Chaque personne qui pense autrement est mon ennemi, et je l'opprimerai, car moi, Dieu, je suis la véritable lumière.»* L'auteur précise: *«L'Etat est l'appareil d'oppression de ceux qui pensent autrement, et il dit: "Tu n'auras pas d'autre Gouvernement que moi. Chaque personne qui pense à un autre Gouvernement est mon ennemi et je l'opprimerai, car ma lumière est la véritable.»* L'Etat a pris la place de Dieu et, pas plus que son prédécesseur, il n'accepte ceux qui pensent différemment. A quoi s'ajoute un deuxième trait, également repris des livres saints: celui qui n'est pas avec moi est contre moi. Tout désaccord est perçu en termes d'opposition totale, et puisque l'Etat incarne maintenant la lumière, l'ennemi est forcément une incarnation des ténèbres et du mal. «La bourgeoisie est devenue le diable contemporain, qui tourmente les orthodoxes croyant en Lui, mais qui est avec Lui sera sauvé, qui n'est pas avec Lui est avec le diable, avec la bourgeoisie, et il ira dans l'enfer éternel.»

Après son séjour en Allemagne en 1927, après son arrestation consécutive, après aussi les persécutions qu'il subit, Malevitch se remet à la peinture. Le peintre sort de prison déprimé et effrayé, désormais il participe peu à la vie publique, il évite de parler de sujets politiques même avec les proches. Ses revenus sont faibles, il est

souvent affamé. Mis à part quelques amis et disciples, plus personne ne s'intéresse à sa peinture. Pourtant, elle se transforme encore.

La partie la plus suggestive de ses dernières créations sont celles qui contiennent des allusions à sa vie et ses opinions du moment. On trouve une telle indication accompagnant une toile qui figure la tête d'un homme: «Face d'un homme futur» (Fig.2). A la place des traits individuels ou encore des marques symboliques, on trouve un ovale vide. Ce visage porte cependant une barbe noire bien fournie. Un tel attribut suggère un rapport à la tradition russe antérieure à la révolution: ce sont les prêtres, ou les paysans des temps passés, qui en portent. Ce mélange de traits se rapportant au passé et au futur semble indiquer la transformation brutale que subit la population soviétique.

On peut se demander si, par ces choix, Malevitch n'est pas en train de suggérer une nouvelle interprétation de l'absence de visage: non plus le refus suprématisiste de la représentation, mais la conséquence du formatage et du dressage imposés aux individus par le pouvoir soviétique. Si tel est bien le cas, on assisterait à une réinterprétation radicale du projet futuristelui-même: adopté par Malevitch à ses débuts, lui permettant de se reconnaître dans la démarche révolutionnaire de 1917, il serait maintenant abandonné aux bolcheviks parvenus au pouvoir, qui, tout en se réclamant de l'avenir radieux, oppriment la population et interdisent la manifestation de toute individualité. Comparons l'image de cet homme futur (Fig. 2) au *Faucheur 1* (Fig.1), peint en 1911, image préparant la révolution suprématisiste. L'un et l'autre personnages ne possèdent pas des traits individuels, mais cette absence n'a pas la même origine, ni le même sens. L'apparence du faucheur est l'aboutissement d'un projet de formation d'un être humain à partir d'éléments simples, formes et couleurs. *L'homme futur* est le résultat d'un processus de déformation d'un être qui auparavant avait un visage, mais maintenant ne l'a plus. Il provient, là, d'une addition; ici, d'une soustraction. Le premier obéit aux lois de la géométrie, le second est d'origine organique.

Le contraste serait encore plus fort si l'on comparait l'homme sans visage, non aux figures géométriques peintes vingt ans plus tôt, mais aux compositions suprématisistes produites pendant la Première Guerre mondiale, consistant en lignes

droites et rectangles, qui éliminent toute référence à un monde humain, ou même à une réalité perceptible – qui poussent la déshumanisation bien plus loin que ne le font les figures «systématiques» des années précédentes, conformes au projet révolutionnaire utopiste: dix ans plus tard, Malevitch décrivait ainsi sa propre pratique: «J'ai entièrement anéanti le visage de l'homme et toutes ses propriétés. Il n'y a plus de gens, il y a une vie sans-objet».

Un personnage féminin, à en juger par ses habits (Fig. 3), appelé «Paysanne à la face noire», se trouve dressé au milieu du décor désignant le paysage rural ukrainien, devant un ciel strié; il est pourvu d'une tête noire sans traits humains, affublé de plus d'une sorte de masque, également noir, qui a la forme d'un couvercle de cercueil. Une autre «Tête de paysan» montre, au premier plan, une figure humaine «suprématiste», avec répartition systématique des couleurs, les traits du visage bien que schématiques restent présents; mais la bouche et le menton du personnage sont pris dans une sorte de muselière, qu'on trouve également dans d'autres tableaux, et qui prive le personnage de la capacité de parler. Le paysage derrière lui est plus complexe qu'ailleurs: on voit les paysannes ramasser les produits de la terre, marcher, se parler, tenir la main des enfants. Dans le lointain, on distingue, à gauche, des églises avec leur croix, au-dessus desquelles tournent des oiseaux; plus haut dans le ciel, devenu noir et blanc, passent des avions. Cet élément du monde moderne semble perturber la vie paisible au-dessous de lui. Le passé et l'avenir sont juxtaposés ici.

On retrouve un autre motif dans plusieurs tableaux. L'un d'entre eux, *Paysage avec maison blanche* (Fig. 4), montre au milieu des champs un ensemble de maisons qui sont comme dominées et écrasées par un bâtiment beaucoup plus grand qu'elles, aux murs blancs, aux fenêtres coupées de barreaux, au toit noir. Un autre, *La maison rouge* (Fig. 5), représente une bâtisse de proportions semblables mais isolée dans la campagne; les murs rouges sont dépourvus de toute ouverture, le toit est toujours noir.

Un autre tableau appelé «Paysans» (Fig. 8) montre trois hommes côte à côte, dépourvus non seulement de visages mais aussi de bras. Le bas du visage est caché par une pièce noire ou blanche, qui ne semble pas être une barbe. La pose des

personnages fait penser à des individus attachés à des poteaux d'exécution, avec les bras entravés derrière le dos, le corps comme enfermé dans une camisole de force. Le fond derrière eux est abstrait, une bande bleue, une autre jaune; on peut remarquer que ce sont là les couleurs du drapeau ukrainien. Ces tableaux peints au moment où la paysannerie ukrainienne, chère à Malevitch (comme il le rappelle dans son *Autobiographie* contemporaine), est emprisonnée, déportée, fusillée ou affamée à mort, traduiraient non le choix fait précédemment de l'abstraction mais le hurlement silencieux des victimes, réduites à néant par le pouvoir.

On constate ici un bouleversement dans le projet pictural de Malevitch – un repentir qui n'est pas précédé par un sentiment de culpabilité. Auparavant, ses images devaient résulter d'une expérience purement plastique, sans aucune intervention idéologique ou existentielle, elles devaient provenir d'une «sensation de couleurs». Ici, retournement à 180° - mais qui concerne la seule pratique et ne deviendra jamais un programmethéorique : l'expérience du peintre concerne désormais le monde dans lequel il vit, et non celui de la peinture, à l'origine du tableau on trouve la sensation de vide, de frayeur, de désespoir. L'abîme entre l'art et la vie est maintenant traversé sans difficulté, le moment est venu pour Malevitch de transmettre à travers sa peinture ses sentiments et son vécu.

On pourrait dire que, de ce point de vue, la peinture à peine figurative de Malevitch est plus «réaliste» que celle de ses contemporains qui commencent à se plier aux exigences du réalisme socialiste. Ceux-ci affublent leurs personnages de visages variés, expressifs, joyeux, mais c'est là un mensonge, une façade destinée à cacher la destruction des individus et leur soumission au pouvoir de l'Etat. Malevitch, lui, montre ce qu'ils sont devenus, des êtres dépersonnalisés, les rouages d'une machine effrayante. Il révèle la vérité du monde que les autres tableaux ont pour fonction de dissimuler. Mais il le fait d'une manière paradoxale: en effaçant ou en dissimulant les traits du visage, en plaçant un vide à la place du plein. Cette disparition du visage est plus «vraie» par rapport au monde contemporain que ne le sont les milliers de têtes représentées par les peintres réalistes socialistes. Malevitch s'oppose ainsi au projet totalitaire du communisme de manière bien plus radicale que ne le faisait son engagement suprématisiste: le monde qu'il révèle maintenant n'est plus, ne pouvait plus être le résultat d'une déduction à partir de principes abstraits.

Kasimir Malevitch meurt du cancer le 15 mai 1935, dans son appartement à Leningrad. Quelques mois plus tôt, il raconte à sa fille Ouna un rêve étrange qui l'a beaucoup marqué et dont il se souvient avec netteté. «Ce rêve ressemblait à un tableau. Au centre, comme élevée sur les terres, se tenait une femme magnifique – la Russie. La terre sur laquelle reposait son visage consistait en collines vertes arrondies. Soudain ces collines se sont mises à bouger, et il devenait clair que ce sont des casques, et les gens casqués rampent vers le haut pour anéantir et faire périr la femme». Le peintre n'aura pas eu le temps de peindre ce tableau représentant le crépuscule de son pays.

Dans le cadre soviétique dans lequel ils ont vécu, les trois artistes dont j'ai évoqué le destin, ont été accusés par le pouvoir d'avoir trahi la révolution et traités comme des coupables. Avant de mourir fusillés, Meyerhold et Babel ont rejeté cette culpabilité, tout en se reconnaissant coupables d'une défaillance par rapport à la morale humaine universelle: ils ont cédé sous la torture et calomnié des innocents (une faiblesse plutôt qu'un crime). L'injustice dont ils sont victimes les empêche de se reconnaître une quelconque culpabilité pour avoir soutenu inconditionnellement ce régime dont ils éprouvent en ce moment la dureté. Malevitch ne se reconnaît pas coupable d'avoir partagé certaines théories révolutionnaires, mais abandonne ses anciens choix et engage son art dans une voie nouvelle: une manière artistique de ne pas éprouver de la culpabilité.

## Gli autori

**Tzvetan Todorov**, nato a Sofia, in Bulgaria, nel 1939, è vissuto in Francia dall'inizio degli anni Sessanta. Direttore di ricerca onorario al Centro Nazionale di Ricerca Scientifica di Parigi, ha ricevuto numerosi premi in Italia e all'estero, tra i quali, nel 2008, il premio Principe delle Asturie per le Scienze sociali. Con Garzanti ha pubblicato *La letteratura fantastica* (1970), *Teorie del simbolo* (1984), *Di fronte all'estremo* (1992), *Una tragedia vissuta* (1995), *Memoria del male, tentazione del bene* (2001), *Il nuovo disordine mondiale* (2003), *Lo spirito dell'illuminismo* (2007), *La letteratura in pericolo* (2008), *La paura dei barbari* (2009), *La bellezza salverà il mondo* (2010), *Gli altri vivono in noi, e noi viviamo in loro* (2011), *I nemici intimi della democrazia* (2012), *Goya* (2013), *La pittura dei lumi* (2014), *Resistenti* (2016), *Il caso Rembrandt* (2017). Muore a Parigi nel 2017 dopo una lunga malattia.

**Marcello Flores** (Padova, 1945) ha insegnato Storia contemporanea e Storia comparata nell'Università di Siena, dove ha diretto anche il Master in Human Rights and Genocide studies, e nell'Università di Trieste. Tra i suoi libri: *Il secolo del tradimento. Da Mata Hari a Snowden 1914-2014*, (il Mulino, 2017), *Il genocidio degli armeni* (il Mulino, nuova ed. 2015), *Traditori. Una storia politica e culturale* (il Mulino, 2015), *Storia dei diritti umani* (il Mulino, nuova ed. 2012), *La fine del comunismo* (Bruno Mondadori, 2011) e *1917. La Rivoluzione* (Einaudi, 2007). Con Feltrinelli ha pubblicato *Tutta la violenza di un secolo* (2005) e *La forza del mito. La rivoluzione russa e il miraggio del socialismo* (2017).