

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 4/2020
ISSN 2611-3309

ALESSANDRO FARSETTI

*Le origini e il senso dell'antiamericanismo russo
nell'arte sovietica (1947-1956)*

*The Origins and the Meaning of Russian Anti-Americanism
in Soviet Art (1947-1956)*

SOMMARIO | ABSTRACT

Che forme ha assunto l'arte sovietica della Guerra Fredda? Per rispondere a questo interrogativo si propone uno studio culturale sulle pratiche di propaganda che tra il 1947 e la metà degli anni Cinquanta vedevano la collaborazione con le arti nella costruzione di un'immagine del nemico basata sulla sovrapposizione di una minaccia recente (nazismo) e stereotipi sull'America alimentati dai classici russo-sovietici (Majakovskij-Gor'kij). Sono stati analizzati testi eterogenei come film, poesie, manifesti.

What kind of forms has the Soviet art of the Cold War taken? In order to answer this question, I propose a cultural study on propaganda practices which involved a close collaboration between the power and the arts during the years 1947-1956 for the construction of an image of the enemy based on the superposition of a recent threat (Nazism) and stereotypes on America fostered by Russian-Soviet classics (Maiakovskii-Gor'kii). Heterogeneous texts such as films, poems, posters have been analyzed.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

realismo socialista, Guerra Fredda, lotta per la pace, lubok, propaganda
socialist realism, Cold War, fight for peace, lubok, propaganda



ALESSANDRO FARSETTI

*Le origini e il senso dell'antiamericanismo russo
nell'arte sovietica (1947-1956)*

1. *Introduzione*

La ricerca qui presentata è partita da un interrogativo: è esistita in Unione Sovietica un'arte della Guerra Fredda, ossia un'arte che abbia tematizzato il conflitto indiretto tra USA e URSS nella seconda metà del Novecento? A quanto mi risulta, l'argomento è stato oggetto di un solo studio mirato, tra l'altro appena uscito (Dobrenko 2020: cap. 9), dal quale ho tratto molti degli esempi analizzati; per il resto, si registrano solo alcuni interventi dedicati al cinema (Turovskaja 1993; 1996; 2004; Fedorov 2009) e ai cartoni animati (Fedorov 2015). Il periodo preso in esame da queste indagini – a eccezione di Fedorov (2009) – va all'incirca dall'avvio della dottrina Truman alla destalinizzazione, vale a dire la fase iniziale – quella di maggiore tensione – dello scontro¹; gli anni successivi sono caratterizzati da una distensione dei rapporti tra le due superpotenze (l'epoca del cosiddetto “disgelo”) con sporadiche recrudescenze del conflitto, cosicché l'arte sovietica non risulta più pervasa dal

tema “Guerra Fredda”². È dunque apparso naturale circoscrivere secondo tali limiti temporali anche lo studio che propongo. A giudicare dai lavori citati e da ulteriori ricognizioni da me condotte, il corpus etichettabile come “arte sovietica della Guerra Fredda” è composto esclusivamente da opere di propaganda politica, ossia che si caratterizzano per la stretta collaborazione con le autorità statali al fine di attuare un preciso programma culturale.

Tutte le opere prese in considerazione rientrano nel canone del realismo socialista, vale a dire l'estetica imposta dall'alto in URSS a partire dal 1934 – e per lunghi periodi l'unica riconosciuta a livello ufficiale o comunque dominante – fino alla caduta del comunismo. Tale circostanza di per sé non implica un giudizio di segno negativo sull'intrinseca qualità artistica delle opere, ma senz'altro ci informa del contesto valoriale e ideologico in cui esse sono state prodotte e recepite. L'approccio più produttivo in un'indagine su questo tipo di arte è stato dunque quello dei *Cultural Studies*, già seguito peraltro dalle ricerche sul tema sopracitate. Come è noto, gli studi culturali sono un campo di indagine vasto e complesso, che si fonda su principi operativi quali il rifiuto della distinzione tra fenomeni “bassi” e “alti” e può attingere i suoi strumenti metodologici da paradigmi interpretativi del reale quasi opposti tra loro, come ad esempio il marxismo, lo strutturalismo e il poststrutturalismo. In questo saggio è stato accordato maggiore rilievo alla dimensione testuale sia del sistema culturale sovietico in generale, sia dei singoli prodotti della cultura: sebbene eterogenei e veicolati con media diversi, quest'ultimi hanno in comune la struttura saussuriana significante-significato, ossia funzionano a tutti gli effetti come una lingua di cui si possono riconoscere i codici utilizzati (cfr. Barker, Jane 2016: 30). La possibilità del confronto tra generi artistici così differenti – come testi poetici (anche rivolti a ragazzi), film, pièce teatrali, manifesti – è garantita

inoltre dalla sostanziale omogeneità e semplicità dei linguaggi che attraversa le opere prese in esame (cfr. *infra*, § 5). L'elemento di novità che propongo rispetto alle indagini passate è il seguente: attingendo a opere di vario carattere si intende riflettere sui modi dell'espressione in un contesto culturale che non incoraggia l'innovazione delle forme e l'elaborazione di uno stile individuale. In altre parole, senza la pretesa di esaurire l'argomento ma piuttosto individuando dei casi esemplari, mi sono interrogato su *come* veniva rappresentata una situazione geopolitica sostanzialmente nuova all'interno del canone del realismo socialista. La tesi principale che svilupperò è che l'arte sovietica della Guerra Fredda sia incentrata su un antiamericanismo realizzato con l'unione di due modelli: un'immagine russa e sovietica degli Stati Uniti elaborata nei primi decenni del Novecento e l'immagine dell'invasore nazista del periodo bellico.

Anzitutto, saranno necessarie alcune coordinate storiche; successivamente passerò a tratteggiare la formazione dell'immagine del nemico straniero e la sua applicazione nel contesto della Guerra Fredda. Per concludere, approfondirò le osservazioni sugli aspetti formali delle opere in esame.

2. *Contesto storico*

Nel 1945 l'URSS proveniva da quattro anni di guerra devastante contro l'invasore tedesco, che si era conclusa con la liberazione del territorio e l'entrata dell'Armata Rossa a Berlino. Sebbene non fossero mancati episodi di collaborazionismo³, la maggior parte dei cittadini e dei russi emigrati si erano schierati a difesa della madrepatria. A giudicare dalla quantità e dalla varietà di persone mobilitate in una lotta comune (ancora oggi definita in Russia "Grande guerra patriottica"), si può dire che era stato finalmente trovato l'evento fondante di una società sovietica unita: milioni di persone di varia estrazione sociale si

trovavano adesso legate da un'esperienza tragica condivisa, a differenza della Rivoluzione di ottobre, la quale, come è noto, era stata attuata da un manipolo di bolscevichi e aveva portato a una spaccatura nazionale tra rossi e bianchi. Non stupisce dunque, in un'ottica di *realpolitik*, che il "mito" della vittoria del popolo avesse offuscato nel dopoguerra l'ideologia marxista della lotta di classe. Questo mito era alimentato da alcuni avvenimenti della storia russa, che già erano stati sfruttati dalla propaganda sovietica durante la guerra: i soldati dell'Armata Rossa venivano accostati ai *bogatyri*, gli eroi dei canti epici russi, ed erano chiamati a ripetere le loro gesta.

Nel periodo postbellico la celebrazione della vittoria si accompagna a un'esaltazione ancora maggiore del carattere nazionale russo. Sono gli anni dello zdanovismo (*ždanovščina*), in cui la politica nazionalistica arriva a negare che l'URSS e le entità statali che l'hanno preceduta abbiano mai avuto influenze provenienti dall'estero (specie da Occidente) per quanto riguarda la scienza – e, più in generale, la cultura. La Russia viene così presentata come patria della radio, della lampadina, dell'aviazione, accusando di plagio Marconi, Edison e i fratelli Wright (cfr. Orlova, Kopelev 1990: 124). Non entrerò nel merito di questa disputa: qui interessa il significato culturale di un atto di propaganda che afferma l'autonomia e, soprattutto, la supremazia del popolo russo, popolo messianico che non a caso si credeva destinato a realizzare una sorta di millenarismo laico mediante l'utopia socialista⁴. La Russia non è andata a studiare dagli stranieri, sono al contrario gli stranieri (capitalisti) ad aver imparato – e rubato – dai russi (i migliori rappresentanti dei quali possono essere considerati comunisti anche retroattivamente)⁵. Sostenere tesi alternative a questa significava essere sospettati di antipatriottismo, se non addirittura di attività sovversiva: è in questo periodo che *Morfologia della fiaba* di Propp subisce critiche per aver negato il carattere nazionale delle fiabe

russe in virtù di uno schema di funzioni universalmente valido e rintracciabile nel folclore di vari popoli (cfr. Piretto 2018: 327); stessa sorte tocca alla poetica storica di Veselovskij, il quale sosteneva la teoria del prestito dei temi tra le civiltà letterarie (cfr. Fateev 1999: 93). Anche nel caso dell'arte, chi non ricorre a temi e stilemi della tradizione – proponendo invece sperimentazioni elitarie più o meno legate alle esperienze occidentali – veniva accusato di “formalismo” o “cosmopolitismo”: “cosmopolita” significava ‘leccapiedi degli stranieri’, se non proprio un ‘agente degli stranieri’, ‘quinta colonna’ delle potenze capitalistiche. È ben nota la campagna denigratoria di Ždanov (1946) nei confronti di scrittori considerati “borghesi” come Zoščenko e la Achmatova, quest’ultima accusata peraltro di essere in contatto con un diplomatico britannico. Ricorre in questi anni anche il termine *formalismo*, spesso con riferimento a compositori che indulgono al proprio godimento individualistico per una sperimentazione avulsa dalla tradizione classica e senza il ricorso a motivi folcloristici russi, comprensibili al popolo (ad es., Šostakovič e Prokof’ev). Particolare attenzione viene richiesta nella trattazione dei temi nazionali: Ejzenštejn nel 1946 è costretto a fare pubblica ammenda perché nella seconda parte di *Ivan il Terribile* lo zar appare come una specie di Amleto, privo delle qualità positive (la forza di volontà, le capacità decisionali) che si convengono a un antenato del popolo sovietico (cfr. Piretto 2018: 327-28). Allo stesso modo, il trionfalismo postbellico vietava la rappresentazione della vita quotidiana desolata nell’URSS del dopoguerra, in nome di quella che è stata definita una “verniciatura” (*lakirovka*) della realtà: si veda a questo proposito la bella favola cinematografica *I cosacchi del Kuban’* (*Kubanskije kazaki*), commedia musicale di Ivan Pyr’ev (1949), in cui la vita del kolchoz è fatta di gioia e abbondanza, e vengono organizzate delle fiere mai viste (cfr. Piretto 2018: 338-39).

3. *Declinazioni del nemico straniero*

Chi è però questo “straniero”, principale minaccia all’immaginario benessere sovietico? In un primo momento si tratta di una figura generica: non appena sconfitta la Germania nazista, è infatti venuto meno il nemico concreto, anche considerando che le principali potenze capitalistiche sono alleate dell’URSS. La situazione inizia a cambiare già dal 1946, in gran parte a causa di disaccordi sulle zone di influenza che gli stati vincitori volevano riservare per sé, e ormai nel 1947, con la minaccia della politica nucleare statunitense e del Piano Marshall, viene affermata la figura del nuovo nemico (cfr. Fateev 1999: 85; Silina 2011). Si arriva poi al 1949, con la creazione della NATO, la riuscita del test sovietico sulla bomba atomica, la formazione delle due Germanie: in questo periodo la propaganda si intensifica, come dimostrato anche da un documento del Dipartimento per l’agitazione e la propaganda (*Agitprop*, cfr. *infra*), mentre dall’altra parte della cortina di ferro era stata fondata *Radio Free Europe*.

A prescindere dalla fondatezza delle preoccupazioni della dirigenza sovietica, l’idea stessa di una seria minaccia esterna favorisce l’accettazione acritica della narrazione ufficiale: manifestare malcontento per le condizioni di vita postbelliche in URSS o qualsiasi altra forma di dissenso significa minare la coesione sociale e rende più vulnerabile lo stato a nuove invasioni.

Si presentava dunque la questione di come rappresentare il nemico. Evidentemente, l’importante non era elaborare un’immagine precisa dello stile di vita americano, ma quella che poteva essere accettata in base all’ideologia ufficiale e all’orizzonte culturale del popolo sovietico, cui la propaganda era rivolta. Illustra molto bene questa necessità il caso della propaganda estera: *Moscow News*, testata sovietica rivolta a un pubblico di stranieri. Dovendo occuparsi di mettere in cattiva luce gli Stati Uniti, nel febbraio del 1948 il responsabile dell’ufficio informativo del giornale Kolmanov scrive a Ždanov una lettera in cui si

lamenta di conoscere poco l'avversario e i suoi metodi di propaganda e contropropaganda, oltre a non sapere quali forme letterarie "sono più accessibili e usuali per l'americano, l'inglese, il francese e l'arabo medio" (Fateev 1999: 76)⁶. Un problema del genere non sussisteva con i cittadini sovietici, di cui si supposeva di conoscere i mezzi artistici migliori per influenzarli. Questo rende ancora più evidente il fatto che l'immagine americana elaborata nell'arte sovietica ci informa soprattutto sull'URSS, non sugli Stati Uniti.

Le caratteristiche di questa immagine si ricavano soprattutto da determinati segnali testuali, che possono riguardare l'uso del lessico, di modelli compositivi e di motivi narrativi. Si inizi dal considerare che in precedenza gli Stati Uniti non erano mai stati ai primi posti nella "demonologia" sovietica (cfr. Dobrenko 2020: cap. 9): se negli anni Venti e Trenta venivano criticati non più delle altre "potenze imperialiste", nella pubblicistica del periodo bellico sono invece lodati i soldati americani, buoni e allegri, simili ai russi, venuti in soccorso all'Unione Sovietica contro i nazisti anche rifornendola di prodotti alimentari (cfr. Simonov 1942); in generale, la stampa dava una caratterizzazione positiva di Inghilterra, USA e resistenza francese (cfr. Erenburg: 1942: 249-51, 253). Cambia il clima politico e con esso la narrazione del passato recente, come mostra un film molto popolare in URSS: *Vstreča na El'be* (*Incontro sull'Elba*, Aleksandrov 1949), riferimento all'*Elbe Day* ossia all'incontro tra le truppe sovietiche e quelle americane il 25 aprile 1945 sul fiume Elba. Nel 1949 il film aveva lo scopo di mostrare sotto una luce positiva la presenza dell'URSS in Europa orientale e soprattutto la formazione della Repubblica Democratica Tedesca in quello stesso anno, per cui i tedeschi sono rappresentati come simpatici, mentre gli americani come aggressori senza scrupoli. Mentre nei territori occupati dai sovietici regna la pace e la collaborazione tra Armata rossa e lavoratori tedeschi, liberati dal

giogo nazista, nelle zone dove sono stanziati gli americani si osservano ingiustizie sociali e discriminazioni razziali. Come se non bastasse, alla fine del film viene scoperto un complotto nazista organizzato dagli americani; la stessa idea è peraltro alla base di un film dell'anno successivo, *Sekretnaja missija* (*Missione segreta*, Romm 1950). Semplificando al massimo: non solo gli americani sono i nuovi nazisti, ma lo sono sempre stati. Questa inversione di segno tra buoni e cattivi riguardo ai tedeschi veniva riportata a coerenza grazie all'ideologia: la sineddoche della nazionalità, a seconda del bisogno, poteva basarsi sull'élite capitalista o sul popolo lavoratore. La Normandia, da teatro dell'eroico sbarco dei soldati americani venuti a liberare l'Europa dal nazismo diviene in una pièce del 1950 (*Eštafeta mira*, 'La staffetta della pace', 1950, di Vladimir Kedrov) una zona di occupazione militare degli Stati Uniti, usata nel dopoguerra come plotone di tiro, la qual cosa suscita le proteste dei normanni. Il *lend-lease*, da programma statunitense per sostenere gli alleati diviene nella poesia di Aleksej Surkov *All'industriale di Chicago* (*Čikagskomu fabrikantu*, 1951) un piano per lucrare con la guerra mentre gli americani rimangono lontani dal conflitto.

Gli esempi proposti aiutano a chiarire l'uso della parola *fašist*: durante la guerra *fašisty* era un termine generico per indicare gli invasori – soprattutto i nazisti – che a loro volta erano "capitalisti" e "imperialisti" in ossequio all'ideologia; si veda il manifesto del 1944 con la frase di Stalin "Si avvicina l'ora in cui l'Armata Rossa insieme agli eserciti dei nostri alleati spezzerà la schiena alla bestia fascista" (FIG. 1). Dopo la guerra, l'epiteto *fašist* è ormai indissolubilmente legato alla definizione sovietica del capitalista e in ogni caso ben si confà a coloro che hanno preso il posto dei nazisti e si apprestano ad attaccare l'Unione Sovietica. Basti citare la *Pravda*, che il 12 giugno 1947 pubblica l'articolo contro il Piano Marshall "La teoria fascista della geopolitica sul suolo americano" (cfr. Fateev 1999: 66);



FIG. 1 – Manifesto sovietico antinazista (1944).

la *Literaturnaja gazeta*, organo di stampa dell'Unione degli scrittori ormai convertito in uno degli strumenti principali della propaganda antiamericana, il 20 settembre 1947 ospita un pamphlet dal titolo "Garri Trumen", in cui il presidente americano è paragonato a un "piccolo appuntato da Monaco di Baviera" e la sua politica viene contrapposta a quella positiva di Roosevelt (86)⁷. Emblematica di questa tendenza è la *Ballata del negro Tom*, pubblicata nel maggio 1949 su *Murzilka*, rivista per ragazzi dai 6 ai 12 anni: un capitalista che non può sopportare la vista di un lustrascarpe bianco che pulisce gli stivali a un uomo di colore (peraltro un soldato povero che ha combattuto per gli Stati Uniti nella Seconda guerra mondiale) spara a entrambi dalla sua

auto fiammante. Il componimento è un condensato di stereotipi: il “cattivo” è definito “mister, fascista, capitalista americano”, è un razzista e un assassino, possiede un’auto e gira con una pistola per uccidere i poveri (cfr. Čalyj 1949). A dimostrare la popolarità dell’equazione “americani = fascisti” basti prendere in esame Konstantin Simonov (1949), uno dei poeti più celebri della cultura ufficiale sovietica: mi riferisco soprattutto alla raccolta *Amici e nemici (Druz’ja i vragi)*, che usa *fašizm* indistintamente con riferimento a Hitler, a Mussolini e agli americani.

4. Immagini di America e la Guerra Fredda

L’arte di questo periodo è ovviamente incomprensibile senza prendere in considerazione il linguaggio e la retorica promossi dagli organi ufficiali sovietici. A questo proposito appare di capitale importanza l’espressione “Guerra Fredda”, la cui origine è notoriamente anglosassone: di solito si menziona l’articolo *You and the Atomic Bomb* di Orwell del 19 ottobre 1945 come sua prima occorrenza (col senso di nuovo assetto mondiale diviso in blocchi e basato sul terrore di una guerra nucleare) e Walter Lippmann come colui che l’ha resa di uso corrente per definire in modo critico la politica del *containment* di Truman e Kennan⁸. La stampa sovietica usa la traduzione russa di questa formula seguendo l’accezione di Lippmann e non quella meno nota di Orwell; spesso appare come parola “altrui”: sulla *Pravda* la formula viene usata per citare dichiarazioni dei media occidentali (“deputati e cittadini americani che chiedono che Truman sospenda questa ‘Guerra Fredda’”), o comunque come “Guerra Fredda antisocialista degli imperialisti” (*Pravda*, 5 giugno 1943: 3); “lotta contro la politica della ‘Guerra Fredda’” (7 giugno 1960: 3). Per descrivere la condotta dell’URSS la stampa del Partito ricorre invece a formule come “lotta per la pace” (*bor’ba za mir*), “difesa della pace” (*zaščita mira*). Tralasciando talune ambiguità nell’uso dei termini, la narrazione ufficiale

afferma dunque che sono gli Stati Uniti, da potenza imperialista qual è, a condurre una politica bellicista, erede in tal senso di quella del Terzo Reich; l'URSS attua soltanto una politica attiva ed energica in nome della pace del popolo sovietico e dei popoli del mondo⁹. Si capisce dunque come mai canzoni, poesie, libri pubblicati in questo periodo riproducano nel titolo o al loro interno le parole d'ordine del Partito "lotta per la pace", "in difesa della pace"¹⁰.

Un ulteriore indizio di questa tendenza a presentare gli USA come un nuovo nemico in tutto somigliante – se non identico – a quello vecchio si può rintracciare nell'individuazione del modello letterario. Un testo molto celebre di chiamata alle armi durante la Grande guerra patriottica è "Ubej ego" ("Uccidilo", 1942) del "solito" Simonov. Uno schema simile, come nota Evgenij Dobrenko (2020: cap. 9) viene seguito da Sergej Smirnov nella poesia "Ot imeni otcov i materej" ("In nome dei padri e delle madri", 1951). Ovviamente, i referenti sono aggiornati: troviamo gli americani, "nemici della pace", che minacciano con la bomba atomica per conquistare il mondo e portare la morte ovunque; anche la sintassi cambia: nel modello di Simonov si trova il periodo ipotetico "se non vuoi che accada questo, uccidi il tedesco"; in Smirnov c'è una principale negativa e una subordinata finale: "non abbiamo fatto tutto questo, perché gli americani lo profanassero". È a livello più profondo che si può individuare un messaggio equivalente: ci si rivolge al lettore presentandogli la prospettiva di un invasore che percuote i suoi cari, stupra la sua fidanzata, distrugge la sua casa. Ad es., Simonov: "Se non vuoi che il tedesco/ calpesti il pavimento della tua casa,/ che si sieda al tavolo del nonno/ distrugga gli alberi nel giardino... allora uccidi il tedesco"; In Smirnov: "Non abbiamo costruito casa nostra,/ non abbiamo imbiancato/e dipinto i pavimenti,/ perché gli yankee ci facessero bisboccia e ci sputassero/ e mettersero i piedi sui tavoli" (cit. in Dobrenko 2020: cap. 9).

La trasformazione degli Stati Uniti nel nuovo nemico principale avviene dunque presentandoli come il vecchio nemico, il quale non è stato definitivamente sconfitto; allo stesso tempo, così si può contare su una retorica collaudata, familiare alle masse da mobilitare.

Come ho accennato in precedenza, oltre ad attingere all'immaginario della lotta al nazismo, i poeti hanno a disposizione descrizioni "classiche" degli Stati Uniti, elaborate da figure di primo piano nel pantheon sovietico che hanno visto l'America con i propri occhi: mi riferisco a Gor'kij e Majakovskij. Non è un caso che i loro nomi compaiano in un documento del Dipartimento per l'agitazione e la propaganda (*Agitprop*), inviato alle associazioni artistiche di stato nel 1949, l'anno di maggiore tensione. In questo documento si chiede l'intensificazione della propaganda antiamericana producendo nuove opere (film¹¹, pièce, ecc.) ma anche – e soprattutto – ristampando nell'immediato alcuni "classici": oltre ad alcune opere di autori americani, critici nei confronti del proprio paese (tra cui Mark Twain, Jack London), si segnalano i racconti e i pamphlet di Gor'kij del 1906, così come il saggio *Moe otkrytie Ameriki* ('La mia scoperta dell'America') e *Stichi ob Amerike* ('Poesie sull'America') di Majakovskij (1926, ed. 1958: 7-95; 265-364).

A livello tematico si evince come Majakovskij avesse nutrito l'immaginario sovietico sugli Stati Uniti, da lui visitati a metà degli anni Venti: gli americani sono ignoranti, flemmatici, razzisti, vivono in una società contraddistinta dall'ingiustizia sociale e dal culto del denaro. La struttura del ciclo di poesie sull'America è data dall'esposizione di uno o più episodi riprovevoli negativi della vita d'oltreoceano e dall'eventuale chiusa celebrativa sull'Unione Sovietica, presentata come modello positivo. Si prenda ad esempio "Blek end uajt" ('Black and White', 1958: 20-23), in cui uno schiavo nero in una piantagione di zucchero che si ribella verbalmente alla propria condizione viene

picchiato dal capitalista, o “Sifilis” (“Sifilide”: 24-30), in cui una donna nera rimasta senza lavoro e affamata è costretta a concedersi a un ricco bianco che la infetta; o ancora “Baryšnja i Vul’vort” (“La signorina e il Woolworth”: 62-65), su una ragazza che sogna di sposarsi senza amore con un qualsiasi agente di Wall Street per avere una vita migliore. Lo stesso schema si ritrova in poesie come “Ballada o zolotoj strane” (“Ballata sul paese dorato”, 1949) di Zinovij Telesin: una coppia di ebrei russi emigra in America, e passa la vita in miseria osservando episodi di violenza in strada, *policemen* cattivi, operai che protestano. Alla fine, l’ebreo esclama rimpiange la vita lontana dall’“URSS dorato”: “Non mi vergogno della miseria/ ma maledico la vita senza la Patria!/ Poiché al mondo questa madrepatria c’è,/ il paese dorato, l’Unione Sovietica! // E le loro braccia oneste e lavoratrici/ essi tesero là, all’orizzonte/ dove risplende la Patria della felicità, la Russia,/ Faro per i lavoratori di tutto la Terra” (cit. in Dobrenko 2020). Altra importante particolarità delle “poesie americane” di Majakovskij è il ricorso a parole e locuzioni inglesi, spesso “storpiate” in cirillico (*Mister, Polismen, šery* [shares], *Janki, Blek end uajt, Aj beg jor pardon, Aj lov ju... Yes, No*), la cui funzione può essere quella di sbeffeggiare gli americani, di straniare introducendo dei *realia* capitalisti che non hanno un esatto corrispettivo in URSS, o semplicemente di citare la parola “altrui”. A quanto mi risulta, è stato Majakovskij ad aver introdotto un lessico “americaneggiante” nella poesia russa (tenendo in considerazione anche *realia* come “Uoll strit” e il grattacielo Woolworth). Si può osservare nella poesia della Guerra Fredda l’episodico uso di alcuni termini più familiari all’orecchio russo, come *mister* e *polismen*, *mejd in ju es ej*, per cui è arduo parlare di un’effettiva influenza del modello majakovskiano; del resto, la tendenza nazionalistica non privilegia nell’URSS di quegli anni il ricorso a parole straniere, peraltro poco comprensibili ai cittadini.

Maksim Gor'kij è l'altra preziosa fonte di racconti di prima mano sull'avidità americana, cinica e priva di valori ("Odin iz korolej respubliki", 'Uno dei re della repubblica'; "Žrec morali", 'Il sacerdote della morale': cfr. Gor'kij 1950: 83-110), sulle condizioni di vita disumane di città spersonalizzanti ("Gorod želtogo d'javola", 'La città del diavolo giallo': 7-19), le quali avranno senza dubbio contribuito alla formazione dell'immaginario sovietico nel periodo della Guerra Fredda. Per quanto riguarda influenze sul piano formale è invece necessario spostare l'attenzione su un'opera ben nota, non legata al tema americano ma di cui viene ripreso l'impianto narrativo: *Mat'* ('La madre', 1906), considerato uno dei modelli del realismo socialista, storia di una donna che acquisisce una coscienza sociale (cfr. Gor'kij 1950: 193-516). In Gor'kij la Vlasova, donna semplice, poco istruita e in passato picchiata dal marito, non capisce il figlio operaio che ha iniziato a interessarsi alla politica e ha solo paura che si possa cacciare nei guai; quando però capisce l'importanza della causa rivoluzionaria, inizia a studiare e prosegue la missione del figlio quando egli finisce in prigione e quando viene poi condannato ai lavori forzati. La pièce *Mat'* di Anna Bròdele (1952), che rimanda esplicitamente a Gor'kij già a partire dal titolo, è ambientata nella Germania dell'Ovest, dove i portuali sono in sciopero perché si rifiutano di caricare di armi le navi americane. La protagonista, madre di un neonato, convince il marito ad andare al lavoro, preoccupata di non riuscire a dare da mangiare al figlio. Quando poi a casa della madre compare un americano che si vanta di aver ucciso i "patrioti coreani", avviene il mutamento interiore: sposa la causa dello sciopero e lei stessa arringa la folla con un discorso in difesa della pace.

5. *L'eloquenza delle forme*

Nell'arte del realismo socialista, come ricorda Dobrenko (2020: cap. 9), il vero autore delle opere è in un certo senso il

potere statale. Ne consegue che la poesia può apparire spesso come grafomania rimata, in cui non si sente la voce dell'autore materiale e non c'è spazio per l'interpretazione personale: è più sicuro ripetere gli slogan del partito, dissolvere la propria voce nella retorica della cultura ufficiale. Gli eccessi non mancano tuttavia di essere attaccati dai critici, i quali sottolineano l'importanza di proporre casi particolari, senza i quali difficilmente la lettura sarebbe parsa avvincente e quindi capace di veicolare al pubblico il messaggio di propaganda:

[...] a volte Surkov si dedica con tale passione ad affermare la propria opinione, ossia le posizioni comuni, che il suo verso si dissolve completamente nel loro ambito, e così non rimane nulla dell'individualità del poeta, della sua personalità e si trasforma in una specie di "portavoce di idee", di commentatore dei fatti storici. Ecco perché un'intera serie di opere di Surkov è caratterizzata dall'impersonalità. E cosa significa l'impersonalità nella poesia lirica? Essa denota il didattismo e l'astrattezza di riflessioni anziché lo sviluppo di un pensiero vivo; la frase retorica anziché un discorso comprensibile e capace di lasciare un'impressione; la trivialità al posto del sentimento autentico; il didascalismo e la schematicità anziché la voluminosità plastica e la ricchezza dell'immagine. L'impersonalità e di conseguenza l'astrattezza si evince sotto tutti gli aspetti dell'opera e in tutti i suoi elementi, poiché nell'arte ciò che è generale deve esprimersi, e si esprime, attraverso ciò che è particolare, individuale e irripetibile (Solov'ev 1955: 130-1; cit. in Dobrenko 2020).

Oltre a Surkov, un esempio di questa tendenza, sebbene con maggiore verve comica, è Sergej Michalkov, poeta e paroliere ufficiale, già autore dell'inno dell'Unione Sovietica. Come nota Dobrenko (2020), il 6 ottobre 1951, in occasione del secondo test nucleare dopo quello del 1949, Stalin fa una dichiarazione sulla *Pravda*, in cui nega di voler usare l'atomica come arma di offesa:

Ovviamente, gli aggressori vogliono che l'Unione Sovietica sia disarmata in caso ci attacchino. Ma l'Unione Sovietica non è d'accordo e pensa che l'aggressore vada affrontato armati di tutto punto. Di conseguenza, se gli Stati Uniti non pensano di attaccare l'Unione Sovietica, bisogna considerare la preoccupazione dei politici americani come immotivata e falsa, poiché l'Unione Sovietica non ha intenzione di attaccare prima o poi gli Stati Uniti o qualsiasi altro paese (Stalin 1997: 151).

E un paio di mesi dopo Sergej Michalkov pubblica la canzone *Sull'atomo sovietico (Pro sovetskij atom)*¹², in cui le parole di Stalin, invero pedanti e protocollari, vengono riprese con uno stile più vivace e comico. Ne riporto una strofa in cui si rivolge agli stranieri in russo (per poter poi fare alcune considerazioni stilistiche) e nella mia traduzione di servizio:

Подтвердил товарищ Сталин,
 Что мы бомбу испытали,
 И что впредь еще не раз
 Будут опыты у нас.
 Бомбы будут! Бомбы есть!
 Это надо вам учесть!
 Но не входит в наши планы
 Покорять другие страны,
 Ни британцев,
 Ни германцев,
 Ни голландцев
 Да-да-да!
 Вы не бойтесь,
 Успокойтесь,
 Не волнуйтесь, господа!¹³

Michalkov è fonte preziosa per le tendenze stilistiche della scrittura in versi di quegli anni. Di solito incontriamo un linguaggio pressoché standard e la metrica russa "classica", ossia

quella sillabotonica, con la predilezione per le tetrapodie e le pentapodie giambiche. L'altra possibilità è la ricerca di un effetto vicino al folclore, ovviamente in chiave nazionalistica. Nei manifesti, come vedremo, si possono trovare degli stornelli (*častuški*). Nell'esempio di Michalkov appena mostrato il ritmo trocaico, le frequenti rime bacciate e il tono scherzoso rimandano alla tradizione popolare del *raešnik*; allo stesso tempo, l'assenza di forme linguistiche marcatamente popolari e le ripetizioni (*da-da-da*) possono far pensare alle poesie infantili (non a caso, Michalkov pubblicava regolarmente nelle riviste per ragazzi). A questo proposito, si può rimandare anche alla poesia sul sodato nero ucciso dal capitalista, citata sopra e apparsa su *Murzilka*, in cui si notano peraltro alcuni tentativi di segmentazione grafica del verso simili alla "scaletta" (*lesenka*) di Majakovskij (una delle poche innovazioni stilistiche consentite nella poesia sovietica in virtù della popolarità del suo ideatore). Lo stile dello stornello russo, anche con qualche accenno a un registro più popolare (*aj da ljudi*) mescolato a parole entrate nell'attualità (*razvedka*, servizi segreti), si ha in un altro componimento di Michalkov di questo periodo sulla tematica della Guerra Fredda, di cui riporto i primi versi (il corsivo è mio):

Наша мирная держава
 Не грозит другим войной,
 Но на страже все заставы
 У границ земли родной.

Ай, да люли, ай да люли,
 У границ земли родной.

Наш солдат стреляет метко,
 И всегда в такой момент,
 Ох, клянет свою *разведку*
 Гарри Трумэн президент¹⁴.

Nel teatro, come già si è visto nella pièce che riprende la *Ma-dre* di Gor'kij, si incontra praticamente sempre il classico schema del percorso formativo del protagonista, che all'inizio non ha una coscienza di classe, mentre alla fine appare come il *raisonneur*, portavoce della lotta al capitalismo (e quindi, della lotta per la pace). Nel cinema simili meccanismi si accompagnano a un montaggio narrativo molto lineare, per eliminare al massimo l'interpretazione in favore di un immediato riconoscimento e quindi comprensione. Al massimo si può incontrare qualche inquadratura che rimanda allo stile di Ejzenštejn: si veda ad es. il montaggio della Statua della Libertà da varie angolazioni in *Russkij vopros* (*La questione russa*, Romm 1947).

Un discorso a parte meritano infine gli aspetti formali delle arti visive della Guerra Fredda, che, come si può immaginare, riguardano anzitutto i manifesti politici. Per fare ciò è necessario avere presente un particolare tipo iconografico, conosciuto come *lubòk* (plurale *lubki*). Si tratta di una stampa di poco costo, molto in voga tra la popolazione nella Russia zarista (FIG. 2). Dopo la Rivoluzione il *lubok* era percepito dalla dirigenza bolscevica come il retaggio di un passato di incultura: disegni dozzinali e un contenuto comico o comunque disimpegnato non si accordavano bene con una politica che voleva rieducare le masse chiamandole all'impegno civile (FIG. 3). Tuttavia, la grande popolarità di queste stampe portò la dirigenza a consentirne la vendita per gli scopi della propaganda, in quanto potevano agire in modo più efficace su una popolazione contadina dai gusti decisamente rozzi (cfr. Piretto 2018: 60-61; 2002).

Lo stile del *lubok* si incontra anche nei manifesti, per i quali si parla di *lubok-plakat*. Con "stile del *lubok*" si intende solitamente un'immagine di facile lettura, dai colori molto vistosi e con un tratto grossolano, uno stile naïf che era stato peraltro caro all'avanguardia russa (si pensi ai *lubki* patriottici realizzati da Malevič e Majakovskij durante la Prima guerra mondiale, FIG. 4).

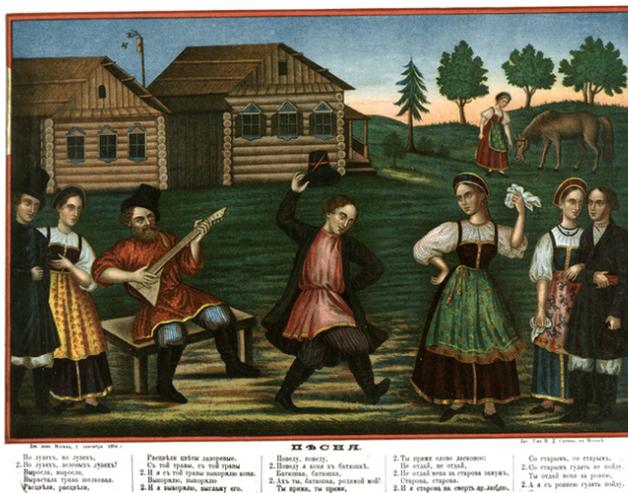


FIG. 2 – Esempio di stampa popolare (*Lubok*) del 1894. È possibile notare il carattere “primitivo” del disegno e del colorito.



FIG. 3 – Manifesto in “stile-Lubok” di V. Chvostenko (1925). In basso si legge la *častuška* (sorta di stornello): “Adesso io non son più tua, / Adesso io sono di Senja: / Lui mi ha portato al Soviet / Ad ascoltare i discorsi di Lenin”).



Fig. 4 – Manifesto a tema patriottico di Vladimir Majakovskij e Kazimir Malevič (1914). Sotto all’immagine troviamo i versi “Un austriaco andava a Radzivilj / E finì nel forcone della contadina”.

In senso lato, si parla di *lubok* quando si osserva una scarsa raffinatezza dello stile rispetto a immagini più sobrie, astrazioni geometriche futuriste (**Fig. 5**) o fotomontaggi costruttivisti (**Fig. 6**); del resto, si può anche avere a che fare con caricature che mostrano un tratto di fattura migliore, ma qui non mi preme delimitare precisamente un genere: mi interessa osservare che, anche in questo caso, la nuova situazione geopolitica non si traduce nell’innovazioni delle forme, le quali rimangono invece ancorate a modelli tradizionali o comunque in linea con le attese di masse poco sofisticate. Ciò si spiega anche con la continuità della classe dirigente che effettua “l’ordinazione sociale”



FIG. 5 – Vladimir Lebedev, Marcia operaia del Primo maggio (1921). Frammento.



FIG. 6 – Manifesto “Per l’indipendenza tecnica ed economica dell’URSS” di N. Borov e G.Zamskij (1932).

(*social'nyj zakaz*) e con una tendenza della propaganda alla semplificazione del messaggio con uno stile chiaro.

Si consideri il manifesto del 1949 *Amerikanskij obraz žizni* (FIG. 7). “Stile di vita americano: ogni 21 secondi avviene un grave crimine negli Stati Uniti”. La suddivisione del messaggio visivo in riquadri con scene può rimandare anche al modello delle vetrine satiriche di propaganda di Majakovskij (FIG. 8). Tuttavia, l’uso del colore è abbastanza naturalistico (a differenza di quello delle vetrine di Majakovskij) e non c’è la distinzione di rappresentazione tra proletario fatto di linee spezzate e magro e il capitalista “rotondeggiante”, tipico delle caricature



FIG. 7 – Manifesto “Stile di vita americano” (1949).

postrivoluzionarie. Evidente qui, come in altri manifesti (FIGG. 9-12), il ricorso al simbolismo americano: il segno del dollaro, le pistole, i grattacieli. In sostanza, troviamo in queste immagini un vero e proprio condensato delle caratteristiche del nemico americano, così come è stata tratteggiata da Andrej Fateev (1999: 222-23), a dimostrazione della tendenza dell’arte al servizio della propaganda alla semplificazione e alla ripetitività del messaggio e dei suoi stilemi.



FIG. 9 – Manifesto *Svoboda po-amerikanski* ('Libertà all'americana', 1949).



FIG. 10 – Manifesto *Vyborynye machinacii v strane kapitala* ('Le macchinazioni elettorali nel paese del capitale', 1950)



FIG. 11 – Manifesto *Evropejskoe sodružestvo* ('Cooperazione europea', 1952), che mostra i paesi europei in balia della politica bellicista americana. Si notano dei versi che nel tono e nella forma possono rimandare alla maniera majakovskiana delle poesie sugli Stati Uniti: "È chiaro, / evidente per chiunque / il prezzo di una simile 'cooperazione': / il sorriso sulle labbra, / discorsi al miele, / c'è menzogna nei loro pensieri, / e un coltello dietro la schiena!"

6. Considerazioni conclusive

L'immagine del nemico che si ricava dalle opere qui prese in considerazione è senza dubbio piatta, stereotipata, riprodotta in serie: un referente remoto e poco conosciuto di persona dai cittadini dell'URSS (il mondo americano) viene rimpiazzato da una costruzione linguistica e visuale che rivendica uno statuto di realtà concreta e indiscutibile attraverso l'atto stesso della sua ossessiva affermazione in una sostanziale invarianza degli elementi costitutivi. Tale progetto si realizza con il ricorso a



FIG. 12 – Manifesto *Košelëk ili žizn'* ('O la borsa, o la vita'). Questo manifesto si avvicina più degli altri all'estetica del lubok, con la riproduzione rozza di elementi come i grattacieli e l'etichetta della Coca Cola e l'immane quartina/stornello in basso: "Nel paese dei ricchi senza cuore/ le malattie sono un business per i medici. / Dagli la borsa, / Sennò stai sdraiato e muori!".

forme a un tempo classiche e popolari – in ogni caso, chiare e appariscenti – che non lasciano spazio alle ambiguità al momento della ricezione in quanto mirano a evitare prese di coscienza più profonde e individuali da parte del pubblico.

Nell'insieme, il mio lavoro voleva rappresentare un primo tentativo di ricostruzione del fenomeno "arte sovietica della Guerra Fredda" attraverso una riflessione di insieme sui testi che mi sembravano più rappresentativi dell'epoca. In prospettiva, credo siano auspicabili indagini più ampie al riguardo, con il coinvolgimento di un maggior numero di opere e di espressioni artistiche qui poco considerate (in primis, la musica), e con l'individuazione di eventuali echi sia a livello sincronico (nelle espressioni artistiche ufficiali dell'Europa orientale), sia a quello diacronico (nell'arte sovietica dei decenni successivi).

NOTE

¹ Secondo parte della storiografia odierna si tratta peraltro del periodo che più propriamente può essere definito "Guerra Fredda" (insieme all'inizio degli anni Ottanta), in quanto presenta dinamiche riconducibili a quelle belliche tra i due Stati. Sulla polemica terminologica si rimanda in particolare a Stephanson 2012 e a Romero 2014. Si veda inoltre Basosi 2019 sull'eccessiva estensione di questa formula a qualsiasi contrapposizione tra capitalismo e socialismo nel mondo tra 1945 e 1989.

² In un'ottica di guerra sarebbe infatti stato impensabile che, a esempio, Evgenij Evtušenko nel 1964 scrivesse il testo di una canzone – approvata dalle autorità statali – per commemorare Kennedy (*Amerikancy, gde vaš prezident?*).

³ Si pensi a esempio al generale Andrej Vlasov, che una volta catturato dai tedeschi pensò di passare dalla parte del nemico formando un esercito russo di liberazione anti-staliniano (Overy 1999: 130-1), o a Stepan Bandera, leader dei nazionalisti ucraini che lottavano sia contro i nazisti, sia contro l'Armata rossa (147-8).

⁴ Sul mito del messianismo russo sviluppato da Nikolaj Berdjaev, secondo il quale tale idea avrebbe informato il progetto dei comunisti russi ben più

delle astrazioni marxiste, si veda il recente tentativo di decostruzione in Siljak 2016.

⁵ È il caso del biologo Ivan Mičurin. In un racconto per bambini scritto in piena Guerra Fredda si dice che il biologo a fine Ottocento non si era fatto allettare dai soldi degli americani, e aveva scelto di restare in Russia e condurre una vita austera, lavorando per il proprio popolo (cfr. Lebedev 1949).

⁶ Tutte le traduzioni di citazioni russe sono a mia cura.

⁷ Del resto, anche dall'altra parte si osserva un simile costrutto culturale: Churchill che rappresenta Stalin nei panni di Hitler rinfocola nella popolazione la paura attraverso fantasmi del recente passato, così da giustificare determinate misure interne ed esterne ai fini della "sicurezza nazionale" e della salvaguardia del "mondo libero" (cfr. Basosi 2017).

⁸ Per riflessioni più approfondite sull'uso del termine: Stephanson 1999.

⁹ Tra le poche eccezioni, Erenburg (1953) parla di "Guerra Fredda" come conflitto in essere, forse, anche perché si rivolge a un pubblico straniero.

¹⁰ Nel 1949 esce una raccolta miscellanea di poeti *V zaščitu mira! Stichi sovetskich poetov* ('In difesa della pace. Versi dei poeti sovietici'), nel 1950 il libro di A Surkov. *Miru – Mir!* ('Pace al mondo!'), che tratta anche di Guerra Fredda, ma soprattutto della resistenza al nazismo); famosa inoltre la canzone di Il'ja Frenkel' *V zaščitu mira* (1948). Vale infine la pena di segnalare l'uscita di una miscellanea del 1951, *Poety mira v bor'be za mir* ('Poeti del mondo in lotta per la pace'), in cui trovano spazio componimenti di autori di vari paesi, tranne però gli Stati Uniti. Allo stesso tempo, la delegazione sovietica è in prima linea ai Congressi mondiali degli intellettuali per la pace a Breslavia (1948), Parigi (1949) e Varsavia (1950).

¹¹ Oltre a *Vstreča na El'be*, *Sekretnaja missija* e *Russkij vopros* (citati all'interno del saggio), devo ricordare inoltre: *Zagovor obrečennykh* (*La congiura dei predestinati*, Kalatozov 1950), su un complotto americano per prendere il potere in un paese dell'Europa orientale liberato dai sovietici; *Proščaj, Amerika* (*Addio, America*, Dovženko 1951), basato sulla storia di Annabelle Bucar, un'americana che lavorava nell'ambasciata degli USA a Mosca e che nel 1949 aveva chiesto asilo politico all'URSS, pubblicando il libro *Pravda ob amerikanskich diplomatach* ('La verità sui diplomatici americani'); *Serebristaja pyl'* (*Polvere d'argento*, Room 1953), che tratta della creazione di una nuova arma di distruzione di massa da parte degli americani.

¹² La canzone è stata scritta da Vano Muradeli e Sergej Michalkov. Il testo e lo spartito sono stati pubblicati sul giornale *Sovetskoe iskusstvo* il 1 dicembre 1951, con la dicitura *soldatskaja pesnja* ('canzone militare'). Nello stesso mese è stato inciso un disco con il numero 20988 nell'esecuzione del collettivo della Bandiera rossa "Aleksandrov".

¹³ 'Ha confermato il compagno Stalin, / Che abbiamo testato la bomba, / E che in futuro ci saranno / altri test nel nostro paese. / Ci saranno bombe! Le bombe ci sono! / Lo dovete riconoscere! / Ma non rientra nei nostri piani / Conquistare altri paesi, / Né i britannici, / Né i germanici, / Né gli olandesi / Sì-sì-sì! / Non abbiate paura, / Datevi una calmata, / Non agitatevi, signori!'

¹⁴ 'Il nostro grande e pacifico stato / Non minaccia gli altri con la guerra, / Ma c'è allerta dappertutto / Ai confini della nostra terra. // *Questi sì* che sono uomini, / Ai confini della nostra terra. // Il nostro soldato non sbaglia un colpo, / E sempre in un momento del genere, / Ah, maledice i propri *servizi segreti* / Il presidente Harry Truman'.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Barker, Chris; Jane, Emma A. (2016), *Cultural Studies: Theory and Practice*, 5th edition, London, SAGE Publications Ltd.
- Basosi, Duccio (2017), "Ghosts of the Past, Specters of the Future, and Phantasmagorias. On Recent Interpretive Trends in English Language Cold War Historiography", *American Phantasmagoria: Modes of Representation in US Culture*, eds. Rosella Mamoli Zorzi, Simone Francescato, Venezia, Supernova: 13-27.
- (2019), "Recensione a Odd Arne Westad (ed), *The Cold War. A World History*, New York, Basic Books, 2017", ARO, 2/2. [13/01/2020] <https://aro-isig.fbk.eu/issues/2019/2/the-cold-war-duccio-basosi/>
- Čalyj, Bogdan (1949), "Ballada pro negra Toma", *Murzilka*, 5: 14-15.
- Dobrenko, Evgenij (2020), *Pozdnij stalinizm: estetika politiki*, Moskva, NLO, vol. 2. Versione Kindle.
- Documento dell'Agitprop* (1949), Archivio RGASPI (Mosca), f. 17, op. 132, d. 224, l. 48-52. [15/01/2020] <https://www.alexanderyakovlev.org/fond/issues-doc/69577>
- Erenburg, Il'ja (1942), *Vojna. Ijun' 1941 – april' 1942 g.*, Moskva, Goslitzdat.

- [Ehrenbourg] (1953), *Le Neuvième flot*, trad. fr. a cura di Marguerite Liénard e Jean Cathala, Paris, Réunis, 1953.
- Fateev, Andrej (1999), *Obraz vruga v sovjetskoj propagande 1945-1954 gg.*, Moskva, IRI RAN.
- Fedorov, Aleksandr (2009), "Sravnitel'nyj analiz medijnyh stereotipov vremen "cholodnoj vojny" i ideologičeskoj konfrontacii (1946-1991), *Mediaobrazovanie*: 62-84.
- (2015), "Technologija germenevtičeskogo analiza sovjetskich animacionnyh mediatekstov vtoroj poloviny 1940-x godov na temu 'cholodnoj vojny'", *Mediaobrazovanie*, 1: 102-12.
- Gor'kij, Maksim (1906), *Sobranie sočinenij v tridcati tomach*, Moskva, GICHL, 1950, vol. 7.
- Lebedev, Vjačeslav (1949), "Kak amerikancy smanili Mičurina", *Murzilka*, 11: 16-18.
- Majakovskij, Vladimir (1926), *Polnoe sobranie sočinenij*, Moskva, GICHL, 1958, vol. 7.
- Orlova, Raisa; Kopelev, Lev (1988), *My žili v Moskve. 1956-1980*, Moskva, Kniga, 1990.
- Overy, Richard (1999), *Russia's War*, London, Penguin.
- Piretto, Gian Piero (2002), "Traduzione e rivoluzione nella cultura visuale sovietica tra anni Venti e anni Trenta", ed. Gian Piero Piretto, *Parole, immagini, suoni di Russia. Saggi di metodologia della cultura*, Milano, Unicopli: 107-29.
- (2018), *Quando c'era l'URSS*, Milano, Raffaele Cortina Editore.
- Romero, Federico (2014), "Cold War historiography at the crossroads", *Cold War History*, 14/4: 685-703.
- Silina, Lada (2011), *Vnešnepolitičeskaja propaganda v SSSR v 1945-1985 gg. (Po materialam Otdela propagandy i agitacii CK VKP(b)-KPSS*, Moskva, ROSSPEN.
- Siljak, Ana (2016), "Nikolai Berdiaev and the Origin of Russian Messianism", *The Journal of Modern History*, 88/4: 737-63.
- Simonov, Konstantin (1942), "Amerikancy", *Krasnaja zvezda*, 124, 29 maja.

- (1949), *Druz'ja i vragi*, Moskva, Voennoe izdatel'stvo MVS SSSR. [15/01/2020] <https://libking.ru/books/poetry-/poetry/595996-konstantin-simonov-druzya-i-vragi-stihi.html#book>.
- Solov'ev, Boris (1955), *Poezija i Zizn'*, Moskva, Sovetskij Pisatel'.
- Stalin, Iosif (1997), "Otvét korrespondentu *Pravdy*", Iosif Stalin, *Sočinenija*, Moskva, Izdatel'stvo "Pisatel'", vol. 16: 151-52.
- Stephanson, Anders (1999), "Fourteen Notes on the Very Concept of a Cold War", *Rethinking Geopolitics*, eds. Gearóid Ó Tuathail, Simon Dalby, New York, Routledge: 62–85.
- (2012), "Cold War Degree Zero", *Uncertain Empire: American History and the Idea of the Cold War*, eds. Joel Isaac, Duncan Bell, Oxford, Oxford University Press: 19-50.
- Turovskakja [Turovskaya], Majja (1993), "Soviet Film and the Cold War", *Stalinism and Soviet Cinema*, eds. Richard Taylor, Derek Spring, London–New York, Routledge: 131-41.
- (1996), "Fil'my 'cholidnoj vojny'", *Iskusstvo kino*, 9: 98-106.
- (2004), "Fil'my 'cholidnoj vojny' kak dokumenty emocij vremeni", *Istorija strany/Istorija kino*, ed. Sergej Sekerinskij, Moskva, Znak: 202-17.

FILMOGRAFIA

- Proščaj, Amerika (Addio, America)*, Dir. Aleksandr Dovženko, URSS, 1951.
- Russkij vopros (La questione russa)*, Dir. Michail Romm, URSS, 1947.
- Sekretnaja missija (Missione segreta)*, Dir. Michail Romm, URSS, 1950.
- Serebristaja pyl' (Polvere d'argento)*, Dir. Abram Room, URSS, 1953.
- Vstreča na El'be (Incontro sull'Elba)*, Dir. Grigorij Aleksandrov, URSS, 1949.
- Zagovor obrečennyh (La congiura dei predestinati)*, Dir. Michail Kalatozov, URSS 1950.

