

1 Introduzione

Nell'ampio spettro degli interessi di Enrico Crispolti (Roma, 1933-2018) un ruolo importante ha avuto lo studio e la divulgazione dell'opera di artisti contemporanei del cosiddetto blocco orientale (oppure socialista o sovietico), a partire proprio dal suo epicentro, l'Unione Sovietica. Lo storico dell'arte, critico, curatore e professore romano portò avanti questa linea di ricerca tramite contributi in periodici e volumi, ma soprattutto attraverso esposizioni, alcune delle quali si sarebbero rivelate cruciali non solo nel suo percorso professionale, ma anche nella storia e nella storiografia dell'arte russa e sovietica in Italia.

L'idea del presente volume risale ancora al 2012 quando, in occasione di un primo incontro con Crispolti a Roma, nella sede del suo archivio, allora collocato in Via di Ripetta, nacque l'idea di avviare uno studio ragionato su questa frazione centesimale della sua intensa e poliedrica attività. È iniziato così un lavoro a quattro mani di ricognizione, selezione e commento in diretta dei materiali d'archivio estratti da numerose serie, di cui la più consistente è Arte russa e sovietica contemporanea – da cui il titolo del presente studio – poi raccolti e ordinati in una serie provvisoria creata ad hoc, che costituisce il materiale di partenza e il nucleo principale di questo libro, ripreso in mano parecchi anni dopo, e successivamente alla scomparsa di Enrico. Questo volume intende innanzitutto portare

a termine un discorso avviato ma poi rimasto interrotto per troppo tempo; ambisce quindi a colmare una duplice lacuna, nello studio, da una parte, della presenza e della ricezione dell'arte russa e sovietica contemporanea in Italia nella seconda metà del XX secolo; dall'altra, della produzione scientifica di Crispolti, già avviata sotto altri aspetti grazie alle recenti attività di disseminazione promosse dall'Archivio di famiglia.¹

«Perché i sovietici?» (questo il titolo di un suo capitolo del 1977).² Possiamo ipotizzare che l'Unione Sovietica e poi la Russia siano da subito rientrate tra le sue molteplici «rotte eccentriche». ³ Per Crispolti, tuttavia, l'arte del 'paese dei Soviet' non costituiva un mito inossidabile né un vago miraggio, ma piuttosto una realtà con cui confrontarsi in un'ottica non pregiudiziale né coloniale, ma su basi paritarie o - citando la conclusione del suo primo testo sull'argomento - non *sugli* artisti sovietici, ma «con loro». ⁴ Nell'identificare il ruolo del critico e curatore, Crispolti era solito definire, e forse definirsi, un «compagno di strada», ossia colui che, nel rapporto con gli artisti, non è mai giudice, ma procede di pari passo, in una prospettiva comune di ricerca. ⁵ L'espressione, come è noto, nasce proprio in seguito alla Rivoluzione d'ottobre per indicare un'adesione ideale al marxismo, senza tuttavia un'attiva presa di posizione, una militanza effettiva, né tantomeno una tessera di partito. Da compagno di strada spinto da un'inesauribile curiosità, Crispolti ambiva a conoscere la scena artistica contemporanea del cosiddetto 'socialismo reale', in cui il socialismo non era una fede come tante altre, ma una dottrina, anzi la dottrina di Stato, applicata alla società. E, di riflesso, il suo interesse era rivolto a tutte quelle forme, 'alternative' e 'attuali', rispetto al 'metodo unico' del realismo socialista, come appunto la giovane arte sovietica non-conformista che stava emergendo a Mosca e Leningrado negli anni del disgelo.

La sua attività di ricerca e divulgazione di quest'arte in Italia si concentra in tre periodi cruciali nella storia della cultura tanto sovietica quanto italiana, che a loro volta si riflettono nella struttura del volume, a suo tempo condivisa con Crispolti stesso. Questa scansione temporale dimostra quanto la cultura sovietica - nel nostro caso figurativa - sia stata un costante punto di riferimento nel dibattito politico, sociale, culturale e artistico in Italia nella seconda metà del Novecento. Un interesse, tuttavia, raramente

1 Una fonte imprescindibile, di recente pubblicazione, è Nicoletti, *Enrico Crispolti. Bibliografia ragionata*.

2 Crispolti, «Una mostra non ufficiale», 17-8.

3 Nicoletti, «Quel taccuino critico di uno storico dell'arte dalle rotte eccentriche».

4 Crispolti, «Disporci a un dialogo», 139.

5 Crispolti, *Come studiare l'arte contemporanea*, 180; 187.

fondato su una puntuale conoscenza del contesto, e più spesso funzionale a mitizzazioni esterne e ragioni interne, esacerbate da una polarizzazione di vedute dettate dal clima ideologico della cosiddetta Guerra fredda culturale.⁶ Si tratta di un aspetto con il quale si dovrà confrontare più volte, a partire dal primo episodio rilevante, qui trattato nel capitolo d'esordio, ossia la seconda edizione di *Alternative attuali*, tenutasi all'Aquila nell'estate del 1965, e che vide il debutto in Occidente di dieci artisti sovietici non-conformisti. In linea con l'impianto già sperimentato alla prima edizione aquilana, egli ordinò quest'ultimi secondo 'costellazioni' tematiche, piuttosto che per quote nazionali, come di prassi alla Biennale di Venezia, o per affinità stilistiche o anagrafiche, come d'uso nelle rassegne antologiche. Questa struttura consentì agli espositori – per quanto a loro insaputa – di uscire dal ghetto (e dal blocco) dell'Europa socialista, 'ipotizzando' (termine a lui caro), attraverso i lavori giunti all'Aquila per vie traverse, connessioni trasversali, transnazionali, se non trans-cortina, tra artisti ritenuti vere e proprie 'alternative attuali' alle tendenze allora in voga nei paesi di origine, che fosse l'Informale in Italia o il realismo socialista in URSS. E già allora, Crispolti dovette lottare contro strumentalizzazioni da parte di terzi, come quando «Bruno Vespa, allora un ragazzino che lavorava per Radio Pescara, voleva a tutti i costi farmi dire che questi artisti erano dei perseguitati...allora gli ho detto che tutta l'avanguardia è stata sempre perseguitata dall'ufficialità».⁷

Il capitolo più corposo copre l'intero 1977 (e la sua onda lunga nei primi mesi del 1978), un anno interessato da uno dei più gravi incidenti diplomatici tra Italia e URSS, provocato dalla famigerata *Biennale del dissenso culturale* proposta dall'allora Presidente Carlo Ripa di Meana. Crispolti fu coinvolto in fase avanzata nel programma di arti visive, unendosi alla prima curatrice, Gabriella Moncada (oggi Di Milia), ma prendendo fin da subito le distanze da un termine inappropriato e ambiguo per il contesto figurativo come il dissenso, proponendo in alternativa un inquadramento teorico e metodologico su basi sociologiche – piuttosto che ideologiche o estetiche – degli artisti come 'non ufficiali': un termine non nuovo nella critica internazionale, ma mai messo in pratica (e in mostra) con tali coerenza e proporzioni. La mostra *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale*, allestita per l'occasione, è stata oggetto di estemporanei e mai circostanziati studi scientifici, nonché di forme 'alternative' di ricerca e disseminazione sperimentate a

⁶ Cf. Saunders, *The Cultural Cold War*; Furet, *Il passato di un'illusione*. In ambito artistico ed espositivo, Barbieri, Burini, *Russie!*; Bignotti, Strukelj, Zanella, *Guardando all'URSS*.

⁷ E. Crispolti, cit. in Agostinelli, «La pittura russa underground in Italia», 248.

Venezia in tempi più recenti, come una sua ricostruzione con opere originali e postazioni interattive e multimediali nel 2010, oppure un reenactment, nel 2013, con la partecipazione diretta dei due curatori in veste di interpreti di sé stessi tramite la rilettura *en scène* del vivace dibattito scaturito allora.⁸ Meno note sono invece le ricadute della mappatura critica, da lui proposta nel 1977, sull'autodefinizione della scena artistica sovietica di allora, così come sulla storiografia di oggi, qui ricostruite alla luce di fonti primarie.

Le esposizioni dell'Aquila e Venezia si inseriscono all'interno di due decenni già connotati da esperienze cruciali nel percorso critico e curatoriale di Crispolti, come *Alternative attuali* e la 'nuova Biennale', di cui egli fu, dal 1976 al 1978, membro della Commissione di arti visive. Lo stesso discorso non vale per il terzo e ultimo capitolo, consacrato all'ultimo biennio degli anni Ottanta, che vide in Italia, sulla scia della perestrojka e della glasnost promosse dall'allora segretario del Partito comunista dell'URSS (PCUS) Michail Gorbačev, un fiorire di iniziative culturali, artistiche ed espositive dedicate all'arte sovietica, in cui il confine tra arte ufficiale e non venne gradualmente a dissolversi. In questo periodo di euforia espositiva, di «boom dei russi»,⁹ Crispolti mantenne un atteggiamento di placido distacco, partecipando con incisi critici a singole iniziative promosse dalle nuove figure professionali emerse in URSS, come collezionisti privati dell'avanguardia russa e curatori, oramai indipendenti, d'arte contemporanea. La genesi esterna di queste iniziative, tutte prettamente sovietiche, spiega l'esiguità del relativo materiale d'archivio, soprattutto se paragonato alle voluminose serie dedicate ad *Alternative attuali* e alla Biennale di Venezia.

Lo studio prende in esame il periodo compreso tra la metà degli anni Cinquanta e la fine degli anni Ottanta, quindi fino alla vigilia della dissoluzione dell'URSS. Crispolti si sarebbe occupato di arte russa anche in seguito, ma sporadicamente e senza iniziative minimamente paragonabili a quelle dei tre decenni precedenti. Un capitolo a sé, o forse un libro, meriterebbe Michail Kulakov, raro caso di artista russo stanziato in Italia, cui il curatore dedicò numerosi studi ed esposizioni, dal fatidico 1977 fino al 2011.¹⁰ Grazie proprio a

8 Cf. Barbieri, Burini, *Russiei!*, nello specifico il capitolo «La Biennale del dissenso», 253-65. *Salon Suisse - Criticism and Dissent. 1977 re-enacted: La nuova arte sovietica* (Venezia, Palazzo Trevisan degli Ulivi, 23 novembre 2013) a cura di M. Bertelé, S. Frimmel; da quella esperienza, replicata pochi mesi dopo senza l'intervento dei due curatori, al Cabaret Voltaire di Zurigo, è nata la pubblicazione: Bertelé, Frimmel, *ZKK Rereading*. Ricordiamo, infine, la ricostruzione con materiale d'archivio della Biennale di Venezia allestita nel 2020 presso il padiglione centrale ai Giardini (cf. Pajusko, «1977 La Biennale del Dissenso»).

9 Crispolti «Il boom dei russi».

10 Su Kulakov si veda Bertelé, «Between 'Academics' and 'Dissidents'».

questa stretta amicizia e collaborazione, Crispolti si sarebbe recato per la prima volta a Mosca, alla fine del 1989, in occasione della sua antologica allestita presso la Galleria del Fondo sovietico della cultura.¹¹

Presso l'Archivio Crispolti è stato possibile consultare le serie archivistiche selezionate e commentate a suo tempo con Enrico, ricche di documenti inediti ma anche di fonti a stampa come saggi e recensioni, essenziali per ricostruire la ricezione critica delle iniziative crispoltime. Notevole inoltre è la raccolta di articoli di quotidiani, per lo più nazionali, a riprova di quanto egli fosse aggiornato sui fatti non soltanto di critica, ma anche di cronaca, condizione indispensabile per pretendere di conoscerne il contesto politico, culturale e sociale, per quanto sempre mediato da fonti italiane. Si è quindi ritenuto necessario integrare il materiale raccolto a Roma con fonti reperite negli anni nei fondi archivistici del Ministero della Cultura dell'URSS e delle principali istituzioni artistiche ad esso affiliate, soprattutto in merito all'*affaire* del dissenso culturale, a dimostrazione di quanto l'immagine dell'arte sovietica all'estero fosse oggetto di interesse – e spesso di apprensione – da parte delle autorità socialiste, come emerge chiaramente da una tipologia di documento utile ai fini di questa indagine, i dispacci inviati dall'ambasciata di Roma ai dicasteri moscoviti. Queste fonti sono state opportunamente integrate con la documentazione raccolta nell'Archivio storico delle arti contemporanee (ASAC) della Fondazione la Biennale di Venezia, che costituisce il terzo bacino di provenienza di testimonianze inedite. A integrazione di queste fonti scritte e iconografiche, e nell'ottica di ricostruire un quadro a più voci, si è ritenuto necessario avvalersi di testimonianze dirette di protagonisti italiani e russi intervistati negli anni, benché soltanto una minima parte di questi sia stata in contatto diretto con Crispolti: e comunque certi dell'importanza della *oral history* come fonte di indagine storica, in linea con quanto praticato dallo stesso Crispolti nell'ottica di creare fonti bibliografiche per lo studio del contemporaneo a partire dalle fonti primarie, ossia gli artisti stessi, e tenerne traccia tramite incontri registrati, alcuni dei quali resi ora disponibili dall'Archivio con iniziative mirate.¹²

Questo volume è il primo di due progetti editoriali avviati con Crispolti, idealmente concepiti come complementari, il secondo dei quali da realizzare con il materiale inviato a Roma dagli artisti sovietici a partire dal 1977. Si tratta principalmente di una

11 Crispolti, «La gestualità spiritualisticamente rivelatoria di Mikhail Koulakov».

12 Si veda la collana editoriale *Archivio Parlante. Voci dell'arte contemporanea dall'Archivio Enrico Crispolti*, progetto di «archeologia sonora» con registrazione di lezioni, al momento cinque, tenute da artisti italiani in dialogo con Crispolti, e raccolte in altrettanti volumi.

(auto)documentazione di opere e progetti tramite fotografie, diapositive, pellicole e fotocopie, raccolta nell'ottica di redigere, prima o poi, una mappatura ragionata sulle ricerche in atto a Mosca e Leningrado, e ancora ignote nel contesto italiano di allora. Un volume che avrebbe idealmente compensato la rinviata pubblicazione di un altro, progettato ancora nel 1978 sulla base degli atti del convegno di arti visive organizzato nel quadro della Biennale del dissenso culturale. Si tratta, quindi, di uno dei tanti cantieri editoriali prospettati dal critico e non (ancora) portati a termine.

Questo lavoro non sarebbe stato possibile senza la gentile disponibilità e la calorosa accoglienza di Manuela Crescentini e Livia Crispolti presso l'archivio di famiglia a Roma. Desidero, inoltre, esprimere un ringraziamento particolare a Silvia Burini e Giuseppe Barbieri per l'attenta lettura e i consigli, che vanno ben oltre le pagine di questo libro. A Giovanna Ginex per avermi messo in contatto con Enrico Crispolti e a Luca Pietro Nicoletti per avermi tenuto aggiornato. A Sandra Frimmel per avermi accompagnato nelle fasi embrionali di questo progetto. Quindi a tutte le collaboratrici e i collaboratori incontrati presso l'Archivio Enrico Crispolti; allo staff dell'Archivio storico delle arti contemporanee della Biennale di Venezia (ASAC) e dell'Archivio di Stato russo della letteratura e delle arti di Mosca (RGALI); a Nicoletta Misler e Viktor Misiano per avere messo a disposizione materiale dei loro archivi privati, così come le preziose testimonianze rilasciate tramite incontri e interviste, per le quali sono riconoscente anche alle famiglie Miele, Morgante e Sandretti, quindi a Pavel Chorošilov, Gabriella Di Milia, Svetlana Džafarova, Mariolina Doria de Zuliani, Marianna Molla Koulakov e Mary Angela Schroth. Quindi agli amici che negli anni mi hanno accolto a Mosca e Roma: Lia Chechik, Andrea Lena Corritore, Nina Getashvili, Sasha Jakushkin e famiglia, Federica Mieli, Eva Ogliotti. Infine, a tutta la mia famiglia, dispersa in tre città, ma sempre presente.

Nella trascrizione dei nomi e delle fonti bibliografiche dal cirillico è stata adottata la traslitterazione scientifica ISO 9. Le traduzioni dal russo e dal tedesco sono dell'autore. Per quanto riguarda i periodici citati, i riferimenti ai quotidiani – trattandosi per lo più di fonti occasionali – sono riportati in versione integrale a piè di pagina, mentre quelli a riviste di altra periodicità sono riportati nella bibliografia finale.