

2 Alternative attuali 2 (L'Aquila, 1965)

Sommario 2.1 Un baluardo del realismo ottocentesco: il padiglione dell'URSS alla Biennale di Venezia. – 2.2 «Contro gli stalinismi altrui e nostri». – 2.3 «il rapporto con l'arte del passato è presente nella reale continuità dei temi». – 2.4 Alternative attuali dell'Est. – 2.5 Il club dei surrealisti. – 2.6 Ipotesi cinetiche a confronto. – 2.7 Ernst Neizvestnyj, precursore della Dip Art. – 2.8 «i giovani sovietici verso un'arte nuova».

2.1 Un baluardo del realismo ottocentesco: il padiglione dell'URSS alla Biennale di Venezia

In seguito alla morte di Stalin e all'avvio del disgelo sotto la spinta riformatrice di Chruščev, l'unica occasione regolare per vedere arte sovietica in Italia era rappresentata dalle rassegne allestite nel padiglione dell'URSS alle Esposizioni internazionali d'arte della Biennale di Venezia. Chiuso al pubblico dal 1935, il padiglione riaprì i battenti dopo un ventennio di assenza dovuto alle politiche isolazionistiche perseguiti da Stalin anche in ambito espositivo. Nel 1956 si presentò quindi finalmente l'occasione di proporre una retrospettiva di recupero e aggiornamento, con oltre 160 opere tra pittura, scultura e grafica, intesa a mostrare i «fenomeni più caratteristici» dell'arte sovietica dell'ultimo ventennio, tra i quali



il commissario German Nedošivin elencava: «il rapporto dell'arte con la realtà, l'aspirazione degli artisti a rappresentare le condizioni dell'esistenza del popolo, a trovare soggetti e problemi tali che siano direttamente legati con la vita quotidiana, con le gioie e i dolori, con il lavoro e il genere di vita dei popoli dell'Unione Sovietica».¹

Nonostante le forti aspettative - o più probabilmente proprio a causa di queste - la critica italiana non fu in grado di apprezzare le opere in mostra, essendo queste inevitabilmente circoscritte a un'arte tanto figurativa quanto normativa come il realismo socialista, quindi lontana dalle credenziali allora in vigore in Occidente negli anni di massima affermazione dell'Informale. A questo coro di disattese non fece eccezione un Enrico Crispolti alle prime armi in veste di recensore per *Nuova repubblica*, settimanale fiorentino di politica e cultura. Il critico apriva la sua rassegna sulle partecipazioni nazionali proprio con il padiglione sovietico, alla luce della curiosità alimentata dalla sua protratta assenza dalle scene veneziane. Crispolti si definì sconcertato tanto dai lavori in mostra, quanto dal «loro immutato atteggiamento che è della più squallida e sprovvista accademia naturalistica o se si vuole realistica ottocentesca», e che li riportava al «gusto imperante nelle primissime Biennali (la prima è del 1895), ignoranti della più valida arte europea».² Fin qui, il critico non esprimeva nulla di nuovo rispetto al profluvio di improperi rivolti dai suoi connazionali al padiglione dell'URSS, immancabilmente tacciato di un cronico isolamento spazio-temporale. Crispolti, tuttavia, non trattò la mostra come un caso a sé, ma la esaminò in una prospettiva più ampia, sottolineando analogie e dissonanze con il contesto figurativo a lui più noto, quello italiano, le cui arti risultavano «tuttora gelatissime», in quanto frutto di una nuova accademia, certo non naturalistica, ma dettata da «un miscuglio di forme post-cubiste e astratte, ed insieme anche espressioniste».³ Il critico mise in relazione il padiglione dell'URSS con quelli dei suoi alleati, individuando nella selezione della Polonia, ricca di dipinti improntati alle avanguardie locali di derivazione post-impressionista, una delle migliori partecipazioni nazionali dell'intera Esposizione. Proprio con questa prima eccezione all'interno del blocco socialista, Crispolti giustificò la propria scelta, inusitata per i tempi, di iniziare la recensione con i paesi dell'Europa orientale, volendo «dissipare un equivoco» e quindi sfatare il mito di una granitica omologazione alla monocultura del realismo socialista, nutrendo anzi speranze che questo smarcamento potesse un giorno avverarsi nella cultura figurativa della stessa URSS.

¹ Nedoscivin, «U.R.S.S.», 508.

² Crispolti, «I padiglioni stranieri».

³ Crispolti, «I padiglioni stranieri».

Nel 1958, in occasione dell'edizione successiva della Biennale, Crispolti stilò un bilancio per *Il taccuino delle arti*, mensile di arti figurative pubblicato a Roma nella seconda metà degli anni Cinquanta. Vi delineò un'Esposizione tutto sommato non deludente, nonostante il delicato momento storico – definito dalla storica dell'arte Nancy Jachec «il collasso dell'Ente»⁴ dovuto anche alla tardiva nomina di Gian Alberto Dell'Acqua a Segretario generale, chiamato a raccogliere la non facile eredità dello storico dell'arte veneta Rodolfo Pallucchini, promotore di rassegne antologiche mirate a ricostruire filologicamente un discorso storico-artistico dopo la cesura dovuta al fascismo, alla guerra e alla ricostruzione. D'altro canto, proprio la fine della decennale reggenza di Pallucchini aveva permesso all'Esposizione del 1958 di documentare in maniera più puntuale la contemporaneità, raggiungendo, secondo Crispolti, degli esiti ragguardevoli in alcuni padiglioni nazionali. Tra questi la Spagna, forte di due nomi consolidati nel circuito internazionale come Antoni Tàpies ed Eduardo Chillida, al fianco di espositori più giovani, 'a sorpresa' – più che 'a conferma' – di «come dietro il volto conformista ed accademico della Spagna franchista del dopoguerra (la *guerra civil*, intendo) si muova una forza culturale nuova che ha stretti ed attualissimi rapporti con la cultura internazionale, che nutre le proprie ragioni di risoluto anticonformismo».⁵ Tra le righe è possibile leggere l'augurio di Crispolti che anche altri regimi autoritari, Unione Sovietica in testa, possano prima o poi proporre una rosa di nomi validi, nuovi e internazionali, capaci di contrastare il conformismo, quanto meno estetico, vigente nei propri paesi di origine. Si tratterebbe, in fine dei conti, di una tattica vincente per lo stesso paese committente, come rivela «l'astuzia» della Spagna, alla fine insignita di due prestigiosi premi internazionali. Crispolti si augura, quindi, che altri commissari nazionali possano attuare una strategia dei 'due pesi due misure', proponendo in ambito domestico artisti più convenzionali, quindi adatti a pubblico e committenza locali mentre, in un'arena internazionale come la Biennale, dei nomi 'da esportazione', più innovativi e competitivi. Una tattica da intendersi, quindi, non in contraddizione con la linea estetica ufficiale, ma anzi funzionale a una strategia di auto-rappresentazione a vantaggio del paese stesso, che gli consentisse di definire come essere presentato, percepito e, possibilmente, apprezzato, all'estero. Certo Crispolti non poteva sapere che proprio nel 1958 il commissario Aleksej Fedorov-Davydov aveva già optato per una politica del genere, presentando a Venezia nomi ancora difficilmente tollerabili a Mosca che, solo dopo questo passaggio in laguna, avrebbero finalmente conosciuto una

⁴ Jachec, *Politics and Paintings at the Venice Biennale*, 86-105.

⁵ Crispolti, «Per un bilancio della Biennale '58», 8.

certa visibilità anche in patria; tra questi spiccava un superstite delle avanguardie come Vladimir Favorskij, più tardi elevato a maestro della giovane arte sovietica.⁶

Benchè Crispolti avvertisse la necessità di superare gli stilemi affermatisi sulla scia dell'Informale, non si allineò alle posizioni della sinistra ortodossa, tenacemente ostile a qualsiasi linguaggio non figurativo. Tra queste, l'intelighenzia comunista italiana che, dopo le edizioni relativamente inclusive di Pallucchini, attaccò la segreteria della Biennale per aver concesso una visibilità ritenuta eccessiva alle giovani leve locali e alle tendenze d'oltreoceano, provocando una dura reazione della vecchia guardia di casa a Venezia, tra cui campioni del realismo impegnato come Renato Guttuso, Carlo Levi e Giacomo Manzù, i quali, in segno di protesta e di solidarietà con i compagni esclusi, non parteciparono all'Esposizione del 1958; oppure il pittore e critico Franco Miele, animatore di intimidatorie «campagne reazionarie ed interessate di incompetenti» dettate da «interessi particolari e ben più che provinciali» orchestrate dalle pagine della *Giustizia*, organo di stampa del Partito Socialista Democratico Italiano (PSDI) di cui faceva parte, e che fece della lotta all'astrattismo una questione ideologica.⁷ Crispolti ebbe parole molto dure nei confronti di Miele per gli attacchi rivolti a uno dei suoi mentori, Lionello Venturi, così come a Palma Bucarelli, accusata di promuovere, attraverso la 'sua' Galleria nazionale d'arte moderna (GNAM) di Roma, solo le correnti non-figurative.⁸ Crispolti, dal canto suo, dimostrò un moderato apprezzamento per alcune scelte di Bucarelli, come quella di portare all'estero alcune mostre della stessa GNAM, un'iniziativa che, a suo parere, anche la Biennale di Venezia avrebbe dovuto prendere seriamente in considerazione.⁹

Anche nel 1960 Crispolti firmò per *Il taccuino delle arti* una recensione all'Esposizione, questa volta pubblicata in prima pagina per dare maggiore risalto alle sue critiche rivolte contro alcune dubbie manovre della Biennale. Tra queste, l'operazione di recupero, compensazione e celebrazione di nomi clamorosamente ignorati fino ad allora attraverso operazioni di falsificazione storiografica, come il tardivo riconoscimento di Fautrier e il mistificatorio inquadramento di alcuni suoi lavori, come gli *Otages* del 1944-45, decretati in mostra

⁶ Kovalev, «Empty Space?», 74.

⁷ Crispolti, «Per un bilancio della Biennale '58», 9.

⁸ Ferrario, *Regina di quadri*, 186-7; 202. Per il dibattito avviato da Miele si veda: Miele, *La polemica sull'astrattismo*.

⁹ Crispolti, «Per un bilancio della Biennale '58», 9. Si tratta di una stima reciproca, considerato che Bucarelli assegnò a Crispolti il Premio della critica, giunto nel 1958 alla sua seconda edizione, per il miglior articolo dell'anno sulle mostre organizzate alla GNAM, ottenuto ex aequo con Maurizio Calvesi, nominato da Argan. Ferrario, *Regina di quadri*, 186-7.

come «primi dipinti informali»; oppure gli «atti d'ingiustizia e misconoscimento accanito» da parte della cultura ufficiale d'avanguardia nei confronti di Burri, anche in questa occasione privato di una mostra personale.¹⁰ In entrambi i numeri menzionati del *Taccuino delle arti*, le recensioni al padiglione sovietico sono riportate in due articoli dedicati, dai titoli già piuttosto eloquenti dei lapidari giudizi espressi in merito: «Sconcertante isolamento del padiglione sovietico» (1958) e «Lo pseudo-realismo d'oltre cortina» (1960) [fig. 1].¹¹

A cavallo tra anni Cinquanta e Sessanta, sulla scia del progressivo allentamento della morsa censoria, il padiglione sovietico ospitò mostre relativamente innovative tanto nella proposta artistica quanto nell'allestimento, per culminare nel 1962 in una collettiva di giovani pittori, tra cui Gelij Koržev, Viktor Popkov e Tair Salachov, propugnatori di riforme istituzionali e di un rinnovamento estetico noto come 'stile severo'.¹² Sincero nelle intenzioni e sobrio nelle forme, lo stile severo nasceva come risposta anti-eroica alla magniloquenza ridondante del realismo accademico, che tuttavia la critica italiana non fu in grado di individuare né di apprezzare nei dipinti in mostra, credendo, tra ingenuità e speculazioni, che l'atteso rinnovamento della pittura sovietica si sarebbe manifestato attraverso un rigetto dell'intera esperienza figurativa, generando quello scontro tra realisti e astrattisti spesso evocato dalla stampa generalista.¹³ Anche Crispolti non poté discernere le innovazioni plastiche e allestitive di questa importante esposizione, finendo per ribadire il suo giudizio sul padiglione come una vetrina di «soluzioni figurative di natura illusionistico-mimetica, mutuate fondamentalmente [...] dal repertorio del realismo occidentale tardottocentesco».¹⁴ Nel 1964, egli tornò nuovamente a commentare a margine la partecipazione sovietica, collocandola questa volta in chiusura della sua inchiesta pubblicata su *Arte oggi*, in cui scrisse di covare timide speranze verso un'arte, ancora sì dettata da stanche tesi «addirittura zariste», ma al tempo stesso potenzialmente in grado, in un non lontano futuro, di «qualcosa di profondamente diverso, di tutt'altro che così conformista».¹⁵

10 Crispolti, «Per un bilancio della XXX Biennale», 15.

11 Montanari, «Sconcertante isolamento»; Giannelli, «Lo pseudo-realismo».

12 Barbieri, Burini, *Gely Korzhev*; Barbieri, Burini, Bertelé, *Sogno Realtà*; Bertelé, «Soviet 'Severe Style'».

13 R. Ubaldi, «Per l'arte russa comincia la destalinizzazione», *Il Giorno*, 28 novembre 1962, 3; P. Pardo, «Hanno ragione o torto gli astrattisti moscoviti?», *Paese sera*, 8 dicembre 1962, 3.

14 Crispolti, «Disporci a un dialogo», 135.

15 Crispolti, [Senza titolo], 1964, 26.

Lo pseudo-realismo d'oltre cortina

In una situazione precaria come quella determinata dalla crisi generica e totale della nostra cultura, non è chi non direbbe profondamente la difesa del realismo in Occidente. Si tratta di reali tendenze, anche da noi, il concetto di realtà tende ad assumere un più riposto e segreto significato, e che salvo resta il principio fondamentale, secondo il quale, in arte, la prima realtà che si deve cercare di esprimere, per un quadro, un buon quadro, per una scultura, una buona scultura. Dove la situazione è addirittura disperata è invece in quei paesi che, per essere dominati da una ideologia, la quale sembra essersi ottenuta il monopolio esclusivo del termine stesso di «realismo» (grossa parola che l'umanesca «socialista» rende però ambigua e speciosa), si potrebbero ingenuamente ritenere depositari di una tradizione non tanto antica quanto.

Il fatto è che, se è riconoscibile un artista valido — sul piano internazionale — rovistando fra i retorici balocamenti dell'ottimismo ufficiale sovietico sarebbe

precisione di segno e nella drasticità di contenuto, la resa massima consentita a questo «genere» tutt'altro che secondario di «arte applicata».

Per questo, sebbene da l'artista russo ha bisogno della sua estrema declinazione e dell'intellicibile esatto, dalla conoscenza di queste catene formali egli sa spriugnare un vigore espressivo che a volte raggiunge la sechezza lucida di una fucilata. Una volta liberato dalla schiavitù del dogma, l'artista sovietico diventa partecipabile, una volta fuori da questa situazione di emergenza aspettativa, egli non saprà strapparsi di questa epica, toro che uno scalzo trapper di caccia epica, toro di cui non ha mai sentito parlare.

Alessandro Deinica, Tatiana Jablonskaja, Andrea Mylnikov e Giorgio Nisski sono i quattro pittori che, insieme con la celeberrima scultrice Vera Mukhina, sono i portatori di questo «genere» opero del padiglione russo, quella parte della sala non occupata dai manifesti accennati. Le loro opere ci offrono un paradigma pres-



ANDREA MYLNIKOV: Campi pacifici

mamente tempranamente ricca di ottime qualità pittoriche. Tali sono Josef Broz (Ce-
coslovacchia), il romeno Gheorghe Petru-
scu, morto nel 1949 quasi ottantenne, il
quale riceve nel sovraffolto padiglione
del suo paese l'omaggio di una copiosa
retrospettiva, e gli inglesi John Bratby, Der-
kow, e altri, morti nel 1934, che hanno
avuto svolte un'attività storicamente memorabile, da vero maestro maggiore del
periodo fra le due guerre) e Lajos Szen-
tivanyi, un cinquantenne pieno di giova-
nile.

Ma c'è un paese d'oltre cortina dove l'attività artistica rischia, di per sé, il
dramma che angoscia la coscienza di tutto un popolo, ed è la Polonia. Nel padiglione
polacco coesistono (e forse è da dire: gra-
ziando) Gora e i suoi colleghi, che dia-
letticamente contrastanti e contraddistinti. Segno di vitalità, senza dubbio, segno anche di sofferenza. L'ottimismo sovietico è
una favola troppo lontana per esser qui
raccontata. Segno di vitalità, anche di
delle generazioni anziane, come i quasi
ottantenne Tymon Niesiolowski, noto agli
scrittori cezariani e come scultore.

Piotr Kowalewski, a figura di straor-
dinario rilievo e cerca di trasformare nelle
sue astrazioni il dato di una emozione na-
turale sempre precisa e intensa. E neppur-
ci le donne, giovani e quasi giovanili, quella
favola dolente di quei facili e perfetti
feriscono nel surrealismo informale,
come Tadeusz Kantor, o addirittura
nell'arcaico sogno classicheggiante, come
Alfred Jarewski, unico scultore presente
nel padiglione.

Quanto infine al padiglione della
Jugoslavia, c'è da dire che essa non par-
cipa in nessun senso del clima culturale
sovietico. Effetto del deviazionismo itali-
ano, che ha trasformato gli artisti della
città dell'Occidente e della sana cultura? Il fatto
è che i due soli artisti che figurano nel padiglione jugoslavo — il pittore monte-
grino Petar Lubarda, di 53 anni, e il giorna-
lista e scrittore Bojan Djordjević, di origine
macchiaiologa — declinano, invece
con sensibilità e gusto personalissimi, i
verbi cari all'avanguardia internazionale.
La loro ricerca è rivolta all'analisi della

stessa e dei problemi formali puri. In tale
esperienza rievocano una catena di sensua-
lità plastiche, un fervore e una passione
immaginativa che denotano l'esuberanza
del loro meridionale temperamento. Ce
n'è abbastanza per far gridare allo sca-
dalo borghese i supervisori della cultura
comunista ortodossa.

SILVANO GIANNELLI

(continua da pag. 5)

nessi e delle allusioni, raffinate da un tec-
nicismo accurato, che sia tuttavia, qual-
che volta, lasciarsi sottintendere, in sor-
dina.

Secondo una diversa e più rivelata
poetica si attua la paura di Varlin: le
città sono attese per lo più come luoghi di
fugace eppur quiete pazienza. Egli sem-
bra rappresentare una pausa tra il mondo
di Tschumi e quello di Müller, scultore,
che per molti aspetti appaiono similari.

Le opere di Bojan Djordjević mostrano innanzitutto le infinite e moltiplicate pos-
sibilità del metallo usato che combina e
crea con docilità forme raccolte, concave
e convesse, dai piani intrecciati, dalle su-
perficie lisce e levigatiissime, che possono
essere anche tolte ad emblem di consi-
stenze naturali.

Il percorso per i padiglioni dell'Austria,
della Germania e della Svizzera ricordano
dunque le attese per lo più di una città
di cui nulla si dice, come le non co-
stituzionali per altre che i fondamentali
atteggiamenti artistici dei nostri giorni:
i quali non si escludono necessariamente
l'uno l'altro, ma talora viceversa devono si-
comparire. L'«infanzia» è quello della
scuola dell'infanzia, e che quello della
illusione surrealista, non ci offrono tut-
tavia personalità di sonno rilievo, forse
per la presenza troppo vibrata di una ri-
cerca o di una forma letteraria. Purtroppo
preferiscono per la sincerità, per l'auten-
tica posizione che le mantengono egualitari da ogni «ismo», riconosciuta-
mo forse soltanto in un gruppo di ope-
re, di rara e mai ostentata intensità, quel-
le del tedesco Bissier, le immagini di
un poeta.

SANDRA ORIENTI



PETAR LUBARDA: Grido (1958)

ancora più stolto che rivolgersi — sul pia-
no nazionale — alla ormai dispersa schiera
neonazista, sia pure in forma di «populismo».

E' chiaro che non si salva la realtà
dell'arte — così come non si salva la
réaltà dell'uomo, ossia la persona — in una
atmosfera ammalata dalla paura della sin-
cerità e contrastante con ogni ansia di li-
berazione e ricerca.

Gli artisti sovietici sono per lo più scul-
tori e pittori di circostanza. Di fatto appa-
iono, e sono, dei funzionari e dei pro-
pagandisti del regime, e di questi si ricorda
l'antico e abominevole della loro società.
La loro è una pittura e una scultura da
piano quinquennale, con quel briciole di
edonismo piccolo-borghese che può essere
rimasto a un popolo di cui non si è
mai, nonostante tutto, un benessere mor-
ale più solido. Ed è un'arte che assolve
spesso bene la sua funzione e che raggiunge
il suo scopo: di risolversi cioè in una
sorta di predicazione popolare.

Si veda ad esempio il «pop art» sovieti-
co, che si vede nel padiglione risarcio di que-
sto XXI Biennale. L'ampia sezione dedicata
alla mostra della pittura da manifesto s.,
nella quale espongono quasi tutti i mag-
giori esponenti dell'arte ufficiale, riu-
nita in una documentazione di cui che
è una vittoria di ripresa: *Il manifesto*
(l'ideazione o il sociale, da tempo di guerra
o da tempo di pace, non importa) è *il fine*
naturale cui è ordinata comunque tutta
l'attività estetica. E non sono pochi, si
badi, quegli esemplari che rivelano, nella

socie complicito di come un popolo può
essere educato visivamente alle mani-
festazioni progressiste, sottraiti alla paura
sociale.

Il gruppo, le contadine, gli studenti,
i bambini, le mamme, i militari, lo stesso
paesaggio trasformato dalle opere del
pittore spaziano da un realismo

popolare autentico, sia pure limitato al pia-
no artigianale (e questo è dato che dobbi-
no essere esposte opere di cui non si è

avuto tempo invece dalla lentezza faticosa con
la quale le generazioni anziane e di mezza

età scontano il pesante retaggio di un

postimpressionismo ormai svitalizzato e di-

venendo rifugio di un'arte intellettuale

e culturale più coloniale che pro-
vinciale (e questo dato che non possiamo

valutarlo che negativamente).

La visita di questi padiglioni non ci
obbliga che a un rapido elenco delle per-
sonalità maggiormente dotate, a volte ec-
cellentemente dotate, ma il cui limite è
seguito dalla misura dell'autocompa-

La «EDIZIONI CINQUE LUNE» è lieta di annunciare la pubblica-
zione di un'interessante novità:

AUTORI VARI

I PROBLEMI DELLE PERIFERIE URBANE

Lire 1000

ricorda, inoltre, della stessa collana «Atti di Convegni»:

AUTORI VARI

CULTURA E LIBERTÀ

Lire 1000

AUTORI VARI

I CATTOLICI E LO STATO

Lire 1000

EDIZIONI CINQUE LUNE - Roma - Via 4 Fontane, 18 - C.C.P. 1/33631

I nostri libri sono in vendita nelle migliori librerie d'Italia

(continua da pag. 1)
che Burri sia (forse con il solo Fontana) uno degli artisti o l'artista italiano attuale più noto all'estero, e soprattutto comunque il più influente, larghissime zone dell'attuale cultura figurativa particolarmente europea dipendendo dal suo molteplice esempio.

Di fronte ai grandi atti d'ingegneria e misericordioso accanto che la cultura italiana affiancava d'avanguardia ha compiuto per lunghi anni contro l'artista umoro, rimbombo e velenosità. Potevano poterlo fare, ma la possibilità di dimenticare la storia clanderata, Burri è il simbolo della storia clanderata, ma vera, unica a cominciare nel tempo, come ormai anche molti prudenti si stanno accorgendo, del nostro paese, e di questo paese.

E comunque si poteva miliare ogni cosa in una scena tutta figurativa. Il fatto che gli sia stato negato un riconoscimento che gli spettava di diritto, come di diritto del resto doveva spettargli il concorso nel massimo premio internazionale, avendone, ovviamente, il diritto. E' stato, come esiste in Italia anche negli anni novanta, a ragione migliori, scrupoli e remore, di fatto arretratezze, che impediscono una considerazione realistica e appunto corretta della situazione del resto in atto, e non solo in Italia. Invece, ad un punto culturale, quando si credeva che certi fatti, come altre, fossero ormai anche qui di macroscopica evidenza.

Altro grande episodio è in seconda linea il misconoscimento dei diritti d'una cittadinanza internazionale, affermatissimi ed infatti riconosciuti da tutti. Ma solo i Gardini sono uno dei fatti di maggiore interesse e di più elevata qualità. Il preme a Vedova corona, invece, di fronte all'evidenza della mancata ufficialità, ed ha spunto di fronte alla sua vittoria il voto ottenuto nel '56 da Afro. Non che Vedova non abbia avuto la sua parte in questa nostra vera storia del nostro dopoguerra, ma il suo voto è stato un fatto ed alla distanza, alquanto minore, che in formulazioni fra il '51 e il '52 e il '56-7, e progressivamente si è esaurito nella sua conclamata, ma originariamente effettiva, carica di protesta ed eversione, per il quale non ha avuto eguali, non meno che il formalmente confuso ed indeterminato. Il percorso di Moretti, al contrario, è tuttora sostenuto da uno straordinario resto inventivo, epicamente impetuoso, sottili e motivati recuperi romaneschi, e così, in un bilancio, di buon' altra sicurezza, e di ben altro peso ed influenza sul contesto della pittura europea.

Simili considerazioni non avrebbero senso, ripeto, se l'indicazione dei premi in questa edizione non fosse stata inizialmente esibita come un'indicazione eminentemente culturale: lecito dunque ribatterne l'inadeguatezza proprio sul piano culturale.

L'amarezza di fondo che coglieva alle verne di questa trentesina Biennale, era proprio a causa di quei troppe, freddi, ormai troppo allegri e indifesi, pavimentazioni delle ragioni culturali. E' culturale grottesco e vergognoso per esempio che la mostra, comunque stupenda, di Schwitters sia stata relegata in una sala minore (non meno che inizialmente quella di Brancusi, scarsa quantitativamente ma sostanziosa qualitativamente), di contro alla grande di Fautrier, efficace e serrata, anche se ingiustamente della storia ora (o

preistoria forse) realdo del mestiere francese negli anni anteriori al '44-'45, gli anni degli Otages, storia la cui prospettiva rivela invece deliberatamente falsata con episodi saltuari e del resto cronologicamente opinabili (grottesche ed indecorose le didascalie, del genere di particolari arbitrari, del genere di particolari dipinti informali, e simili). Non bisogna dimenticare, mentre si legge nella prefazione in catalogo, che le sue « prime opere informali risalgono infatti al 1928 », che lo stesso Faurrier ancora nel '57 lasciava invece scrivere a Robert Drouet, nel suo volumetto: « *La peinture ancienne*, celle de Faurrier peint

1043, est une peinture peinte. Il est normal qu'elle nous intéresse en tant que telle. Mais qu'il s'interesse pas Fautrier qui a trouvé autre chose ». E che alla fine della primavera 1942 Fautrier stessa espresse alla Gallerie Poyer a Parigi nella morte, una sorta di « testamento », ecc. ecc. Del resto i presunti dipinti informali di Fautrier del 1924, esposti ai Giardini, troppo sporadici e scoperchiati per essere contesto tutt'altro che unioso e favoloso. E' vero comunque poteva dar loro senso e valore, cosa sono per esempio di fronte alla potenza e impressività matrica di *Il Piranella* o di *La Città* del '30 e negli anni immediatamente successivi. Il problema è in modo sorprendente complesso. E i certi giudici avventati potrebbero essere evitati da un minimo di rigore ed indagine critica, se non addirittura di serietà. Non si sa poi quale « critica » abbia « riconosciuto in Jean Fautrier il primo maestro « informale » (primo in quanto appunto le sue « prime opere informali sono state esposte nel 1928 »), se non nella stessa prefazione, viceversa non solo i primi testi specifici, degli Otages, ma particolarmente i primi tentativi di

Ecco esemplificato il risultato assurdo e controproducente, dell'avventata bagarre Fauret in questa Biennale: che ancora protestare contro di lui, dichiarare perennemente i limiti, proprio quando, insieme a lui, si è dimostrati, come dicono, le qualità che sono comunque, oggi, quelle di uno dei protagonisti maggiori dell'arte attuale; sia chiaro.

mentanti il risultato in un senso di ripiegamento dei problemi attuali. L'accortamento, ora tentato, fra metallo e legno, pietra o marmo e metallo, resta quasi sempre esterno e meccanistico. Quella presenza e corrispondenza dialettica della diversità, che si era voluta, non si era neppure in un saggio del '55 la motivazione più tipica della ricerca di Consagra: il senso attuale e l'importante peculiarità del suo intervento, senza risolversi in questo ora in un'azione stabile ma avanzatrice, equilibrata, a favore di una esistente soprattutto formale.

Si diceva una Biennale di sistemi, e si parlava di grandi imprese, che si imponeva come nuova apertura verso un futuro che si risolve alla presente e prossima passato informato si sono avuti indicazioni sparsiche, che non neppure agevolavano la lettura. Sulla linea di ricerca organica e di riconciliazione mi ripetutamente ho avuto occasione di accennare e che credo oggi la più interessante (ed alle volte, in sede italiana) è quella data da la recente importante ricerca e discussione alle Attività (soprattutto Possibilità di relazione el), se non anzitutto, uno degli episodi maggiori di

Il più grande spazio, quello della Biennale, più che mai, ha mostrato la diversità di espressioni, ma, anzitutto, la pluralità di scrittori e scrittrici. Brancusi, Faurier, i Boccioni e i Severini, particolarmente e qualche Ballo della incetta e sconclusionata (con i dipinti prefabbricati di Boccioni e Carra), la retrospettiva di Biroli, le sale di Burri, Spaziani, Morenzi, Leoncini, Scavino, Somazzi, Morenzi, Alechinsky, Hartung, Bontempelli, Iacchini, Padoa-Schioppa, Rella, Bontempelli, Gaburri, Gassion. Si è accennato alle retrospettive; eccellenze appunto quelle di Biroli e di Spaziani, che danno la misura della loro originalità e della loro storica consistenza. Ma lo spazio espositivo non è sufficiente per quella del Futurismo, prova come siamo impossibili (per la Biennale, non meno che per la Quadriennale romana) un

di, al quale, e solo nominalmente interessati, sia sfidato, e per tempo, appunto il compito delle retrospective (perché all'ultimo momento sono cadute quelle importanti dell'ultimo Monet, di Cézanne, di Matisse, ecc.). E poi tanti più di un movimento complesso, importante, ma da noi *ancora così poco apprezzato come da noi*. E' futurismo. E non dico solo delle insicurezze e lacune del saggio introduttivo di Balla, che ignora per esempio la *scultura futurista*, accennato da Argan, svolto dalla Veronesi, da Perocco, da Maria Drudo Cambi, da Calvesi: come poter dire « la preistoria di Boccioni futurista » è poco conosciuta, criticamente! o, le origini tardo-moderne di questo movimento? E' futurismo *iridescente* di Balla, del 1912, uno dei primi dipinti « astratti » della storia della arte moderna: è stato espoto orizzontalmente anziché verticalmente, contro ogni logica di spazio e di tempo, e i primi quadri di Balla esposti si possono avanzare non immotivati dubbi d'autenticità. Ha poco senso poi di sostenere la necessità di una presenza distinta del *Secessionismo italiano*, da cui proviene l'insorgenza futurista, e del *primo* del *primo* conflitto mondiale, come ormai a tutti noto), in altra occasione, per esporre poi dipinti datati fra il '13 e il '16, modesti e soprattutto finora non documentati, come quelli in questa esposizione da Balla o dagli altri organizzatori della mostra) come quelli di Cavagliano, Buscaroli, o Malermeri, dei quali si ha traccia di un effettivo rapporto (e per solo dei secondi due) con F. Cappiello, e poi di un suo quadro esposto a Ginevra alla fine del '20 ed all'inizio del '21. Perché allora ignorare un F. Ferrazzi, o soprattutto un Evola? Nel testo di Balla si legge poi, nell'accenno alla seconda guerra mondiale, il nome di Nanni, morto nel 1916, nella storia del Futurismo e si interrompe. 1916, morte di Boccioni, cioè alla crisi della prima generazione, o si conduce ben oltre, e almeno fino alla crisi del post-cultura? E' questo il problema, intorno al '28, con l'avvento di una nuova cultura, che apre nuove prospettive (e si legge piuttosto, in linea europea, al *Surrealismo*). Una soluzione di continuità al '18 o al '20? ma non storicamente senso, perché il '20 è saldato con il '18, e con Dada e con la Metaphisica. E' questo in *legno* (1912 si legge in *Catalogo*) di Boccioni, attende ancora, su piano critico, un'esauriente dimostrazione di autenticità. E' questo che, perché non sia stato esposto, accanto a Mili, Arnaldi, ecc. brevemente, ma tempestivamente futurista, nel '13, con il ritratto di Omero Sopella, pubblicato due anni fa da P. Perocco, e da me ulteriormente documentato, e' questo, Giacometti, e molti altri un dipinto di Mazzoni. O si sia decisa a sacrificare così tanto Prampolini, che comunque ha già una notevole storia prima del '18 (il rapporto con Dada!), E perché, fra i minori ancora, ignorare Galante, o la *Lega* o la *Lega*, o il momento futurista di Cesarini, e perché non affacciare alla mostra dei disegni di Modigliani una dei disegni di Sant'Elia e di Chiaitone? Non figurano in catalogo neppure i nomi degli organizzatori, si discute della loro storia, e della loro destinazione. Resta comunque il fatto che una storia mostra storica del Futurismo non può essere realizzata in questo modo.

punto di vista critico, ora che un'aria di diletantismo tira in questa corsa generale all'arte moderna, anzi precisamente soprattutto all'informale.

Figura 1 Doppia pagina del *Taccuino delle arti*, 56-57, luglio-agosto 1960
 A sinistra, Silvano Giannelli, «Lo pseudo-realismo d'oltre cortina»
 a destra, pagina di chiusura di Enrico Crispolti. «Per un bilancio della XXX Biennale»
 (Archivio Enrico Crispolti www.archivio-crispolti.it)

Nel corso degli anni Sessanta, sulle pagine d'arte delle principali riviste italiane, si susseguirono quindi le stroncature senza appello alle mostre ospitate nel padiglione dell'URSS, inesorabilmente tacciate di 'pseudo-realismo', 'propaganda kitsch', 'accademismo retrogrado', 'conformismo estetico' e 'oleografico manierismo', per citare alcune delle formule più ricorrenti.¹⁶ Nell'arco temporale esaminato, compreso tra la metà degli anni Cinquanta e la fine degli anni Ottanta, il padiglione sovietico avrebbe quindi svolto una funzione di conferma, preannunciata e validata di edizione in edizione, del conformismo culturale, estetico ed espositivo ai dettami del realismo socialista, svolgendo quindi un ruolo del tutto funzionale, in chiave alternativa e come termine ultimo di paragone, al progressivo affermarsi di una nuova arte sovietica, segnatamente attuale e indipendente.

2.2 «Contro gli stalinismi altrui e nostri»

Le notizie che giungevano da Mosca nei primi anni Sessanta sulle campagne condotte in nome di una maggiore libertà espressiva crearono in Italia forti aspettative verso una liberalizzazione delle arti figurative sovietiche, dopo che questa aveva già investito altri campi della cultura, dalla letteratura al cinema, dal teatro alla musica. Una delle prime riviste ad affrontare il tema è stata *L'Europa letteraria*, fondata a Roma nel 1960 da Giancarlo Vigorelli, intellettuale oggi annoverato tra i principali promotori di un dialogo interculturale tra l'Italia e i paesi socialisti.¹⁷ Nata come rassegna di critica letteraria, la rivista fu successivamente estesa alle arti figurative e al cinema, con omonime sezioni interne incluse in ogni uscita.¹⁸ Nell'estate del 1962, Vigorelli apriva la sezione *L'Europa artistica* con un editoriale di una pagina dal titolo «Destalinizzare la pittura dei paesi socialisti», in cui auspicava che quel «cosciente 'rinnovamento'» che aveva già interessato altri campi del sapere dell'Unione Sovietica e dei suoi alleati potesse finalmente estendersi anche alla pittura e alla scultura.¹⁹ Vigorelli ravvisò un primo segnale in questo senso nella recente assegnazione del Premio Lenin a Picasso, un nome, come è noto, tanto inviso a Mosca per le sue posizioni artistiche quanto celebrato per le

16 Cf. Bertelé, *Arte sovietica alla Biennale di Venezia*, 220-36.

17 Sabbatini, «Giancarlo Vigorelli».

18 Dal numero 3 (giugno 1960) la testata si arricchì della sezione *L'Europa artistica* e dal numero 9-10 (giugno-agosto 1961) della sezione *L'Europa cinematografica*; entrambe possono considerarsi delle vere e proprie riviste autonome, tanto da essere separate tra loro da una copertina interna. Borrelli, «L'Europa letteraria».

19 Vigorelli, «Destalinizzare la pittura dei paesi socialisti», n. 15-16, 214.

sue opinioni politiche. Secondo Vigorelli, il riconoscimento avrebbe consentito di superare quel dilemma insito nella sinistra sul fronte delle arti che il *Corriere della sera*, commentando la notizia, aveva riassunto nei seguenti termini: «trovarsi in linea con la dottrina politica marxista e in aperto contrasto con le direttive pittoriche vigenti nella Unione Sovietica, era infatti molto scomodo».²⁰ A corredo dell'intervento di Vigorelli furono riprodotte due sculture di Ernst Neizvestnyj, al quale era dedicata una breve nota il cui autore, il critico letterario e traduttore Giovanni Crino, alias Jurij Krajskij, definiva lo scultore sovietico un «esempio di anticonformismo» (iniziano così i lettori italiani a questo termine, già consolidato e connotato in URSS da un punto di vista etico, estetico e artistico) nonché rappresentante «serio» e «coraggioso» dell'«estrema sinistra», tanto apprezzato dall'intellighenzia del disgelo quanto screditato dai quadri dell'egemonica Unione degli artisti.²¹

Nell'ottobre del 1962, *L'Europa artistica* diede alle stampe un numero monografico di cinquanta pagine con le opinioni di intellettuali e artisti italiani inoltrate alla redazione in risposta al dibattito lanciato da Vigorelli nel numero precedente, qui raccolte da Lorenza Trucchi.²² Il numero riprendeva un genere in voga in quegli anni, quello dell'inchiesta-dibattito aperto a più voci, chiamate a esprimersi su un tema di attualità che, nel merito specifico delle arti dell'Europa socialista, non aveva precedenti nella pubblicistica italiana. Si trattava di un genere elaborato da Crispolti negli stessi anni, e poi messo in pratica nello stesso 1962 in occasione della prima edizione di *Alternative attuali*, il cui catalogo, ricco di dichiarazioni di studiosi e artisti, costituiva a tutti gli effetti un nuovo strumento critico e genere letterario.²³ Lo spettro delle opinioni emerse e qui raccolte era molto ampio, dalle posizioni di ferma intransigenza nei confronti della propaganda socialista celebrata nelle sale del padiglione veneziano,²⁴ alla moderata fiducia verso le nuove generazioni espressa da Emilio Vedova, «primo pittore straniero non figurativo al di là della così detta cortina di ferro», di ritorno

20 M. Co, «L'era della pittura accademica starebbe per tramontare in Russia», *Corriere della sera*, 24 settembre 1962, 3.

21 Crino, «Dall'URSS un esempio di anticonformismo».

22 Vigorelli, «Destalinizzare la pittura dei paesi socialisti», n. 17.

23 Nicoletti, «L'Aquila 1962», 109. Non è un caso che proprio alla luce del primo ampio riscontro critico e mediatico della rassegna aquilana fu deciso di pubblicare una raccolta con l'eco della stampa, della televisione e della radio (*Alternative attuali: rassegna internazionale*).

24 Le citazioni riportate in questa e nelle prossime tre note sono tratte da *L'Europa letteraria*, 17, ottobre 1962: M. Masciotta, «Oltre Serov, c'è anche Larissa Salmina!», 128-9; M. Venturoli, «Nefausti alla causa artistica dell'URSS gli organizzatori del padiglione sovietico alla Biennale di Venezia», 131-3.

da una tournée, per quanto nella tollerante Polonia.²⁵ Sul versante opposto, Franco Russoli riconosceva che nel padiglione dell'URSS vi fossero comunque «segni di aggiornamento, di studio del linguaggio contemporaneo figurativo» mentre in quelli di Jugoslavia e Polonia si assisteva a un «aggiornamento formalistico e vuoto – più ancora che decadente».²⁶ Tra le diverse opinioni espresse prevalse comunque quelle di coloro che interpretarono la discussione come un'occasione di autocritica da posizioni marxiste, materialiste oppure anticolonialiste, volte a scongiurare qualsiasi tentazione di imporre la propria visione del mondo a una realtà percepita come subalterna.²⁷

Nel suo contributo dal titolo «Disporci a un dialogo: contro gli stalinismi altrui e nostri», Crispolti riconosceva la necessità di affrontare l'arte contemporanea sovietica da una prospettiva, per quanto possibile, esente da prese di partito e strumentalizzazioni ideologiche. Come aveva già sottolineato in altre sedi, mentre la pittura polacca e jugoslava, e più tardi quella cecoslovacca, risultavano già 'destalinizzate', quella sovietica avrebbe potuto e dovuto affrontare al più presto un graduale processo di riforme. A supporto visivo di questa crescente frattura all'interno del blocco socialista, il suo contributo fu corredata dai ritratti fotografici del pittore informale polacco Tadeusz Brzozowski e di quattro artisti ungheresi esposti alla Biennale in corso, la cui didascalia garantiva essere «tutti lontani dal 'realismo socialista'».²⁸

Il titolo del suo intervento, con stalinismo declinato al plurale, proponeva una lettura di quest'ultimo come una forma di autoritarismo non circoscritto né circoscrivibile al solo contesto sovietico. A suo avviso, un'irreggimentazione di matrice stalinista era riscontrabile anche negli ambienti culturali italiani sotto le mentite spoglie di un «formalismo conformistico politico quanto artistico» indotto da forme di «dirigismo politico imposto nel campo della libera iniziativa creativa», vuoi dallo Stato, per mezzo del 'metodo unico' del realismo socialista come accadeva in URSS, vuoi dal mercato, tramite l'egemonia incontrastata delle tendenze astratte e informali come si osservava in Italia.²⁹ In entrambi i casi, Crispolti individuava in un latente dirigismo infrastrutturale, gravato dalla rivalsa degli

25 E. Vedova, «Io ho fiducia nei giovani russi», 122-5; N. Ponente, «Sappiamo che in Russia lavorano artisti anticonformisti», 151.

26 F. Russoli, «I pericoli di una 'corsa alla moda' in Polonia e Jugoslavia», 147-8.

27 A. Del Guercio, «La 'crisi' dell'arte socialista e quella dell'arte capitalista», 152-5; R. De Grada, «Come dare lezioni?», 148-9; G. Perocco, «Non dobbiamo imporre il nostro metro», 144; M. Mazzacurati, «Sarà più facile abbattere il loro, ma non il nostro, conformismo», 134; E. Treccani, «Il Serov alla rovescia di casa nostra», 146-7.

28 Crispolti, «Disporci a un dialogo», 137.

29 Crispolti, «Disporci a un dialogo», 135.

apparati burocratici e dal «sogno di potere cattedratico», il principale ostacolo allo sviluppo di una cultura figurativa libera e indipendente.³⁰ È interessante notare come il termine ‘dirigismo’ sia stato utilizzato poco prima dall’influente ‘ideologo’ di documenta, Werner Haftmann, che nella sua monumentale *Malerei im 20. Jahrhundert* [Pittura nel XX secolo, 1954], distribuita in Italia come enciclopedia, era giunto alla definizione di un *art dirigé* [in francese nell’originale], come un’arte dettata da una dottrina leninista-stalinista, quindi da un regime autoritario che nulla aveva da spartire con il cosiddetto ‘mondo libero’.³¹ Nel trattare di dirigismo, Haftmann e Crispolti, due critici per molti versi agli antipodi, non risparmiarono un artista allora molto in vista come Renato Guttuso, «il cosiddetto ‘realista socialista’ occidentale»³² per il quale Crispolti scrisse di un’irreggimentazione guttusiana del neorealismo³³ mentre Haftmann di un pittore sì dotato, ma la cui adesione alla causa del realismo socialista ne aveva sancito la transizione da artista *engagé* a *dirigé*.³⁴

Nel tentativo di delineare una parabola figurativa della Russia, Crispolti scriveva di «una tradizione iconica-tardobizantina, radicata nell’*imagerie* popolare [...] una tradizione di *routine*, nettamente opposta, nella sua inalterata linearità di svolgimento storico, al tumultuoso profilo costituito dalla costante dialettica delle avanguardie»³⁵ ricorrendo quindi al francese per spiegare un concetto marcatamente russo e di difficile traduzione come *byt*, ossia la placida quotidianità, cui sarebbe più tardi corrisposto, nell’assetto post-rivoluzionario, il «quietismo di trasmissioni iconologiche e di convenzioni stilistiche del cosiddetto ‘realismo socialista’», tramite il ricorso a un’iconografia sì profana, ma ugualmente edificante.³⁶ Da queste riflessioni, il critico sviluppava un’ulteriore considerazione: mentre l’artista occidentale si pone in maniera critica e oppositiva nei confronti dell’ideologia borghese e del sistema capitalista cui appartiene, quello sovietico non occupa, nei confronti della propria società, una posizione conflittuale; al contrario si riconosce nei suoi ideali di progresso, solidarietà ed egualitarismo. Per lui, l’arte della rivoluzione è stata un’improvvisa – forse insperata – apertura,

30 Crispolti, «Disporci a un dialogo», 136.

31 Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, 439-46.

32 Crispolti, «Disporci a un dialogo», 137.

33 Crispolti, «Disporci a un dialogo», 138.

34 Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, 506-7. Entrambi avrebbero più tardi riveduto le proprie opinioni su Guttuso, dedicandogli corposi studi (Haftmann, *Guttuso. Immagini autobiografiche*; Crispolti, *Catalogo ragionato generale*).

35 Crispolti, «Disporci a un dialogo», 137.

36 Crispolti, «Disporci a un dialogo», 137.

accolta, almeno inizialmente, con un sincero entusiasmo: «questa sua situazione rispetto alla società in cui opera porta infatti appunto piuttosto ad una celebrazione, che ad una recisa opposizione». ³⁷ Da queste riflessioni emerge l'interesse di Crispolti per il ruolo dell'artista all'interno dell'ordine sociale in cui opera, condizione imprescindibile e punto di partenza per le proposte critiche e le soluzioni espositive che avrebbe elaborato in futuro. Un ruolo che tuttavia Crispolti non poteva conoscere in maniera esaurente né da fonti dirette, e quindi non esente di idealizzazioni né di ingenue proposte solutive, difficilmente realizzabili nel contesto ideologico e sociale degli anni Sessanta, come quando scrive: «Dunque come 'destalinizzare'? Naturalmente nel senso più elementare: lasciando la più ampia libertà di espressione, incoraggiando in ogni modo tale libertà, promuovendo la sperimentazione, organizzando proficui scambi culturali». ³⁸ Al tempo stesso, egli tende a relativizzare il discorso, riportandolo a problematiche più vicine, a 'guardarsi in casa', svelando ipocrisie e prese di posizione a priori, come denuncia nella conclusione del suo intervento:

Avremmo rinunciato a parlare del problema della 'destalinizzazione' dell'arte sovietica, se appena, nel padiglione dell'Urss di questa Biennale veneziana, avessimo incontrato, per esempio, qualche tela concreta o neo-concreta? Certo tutti vorremmo immaginare, accanto agli Sputnik, ai Vostok, alle conquiste scientifiche sovietiche, in tutti i campi, qualcosa di profondamente diverso dai fantocci burocratici di Gherasimov e simili, ma il problema non induca in ipotesi semplicistiche ed avventate: né ovviamente la soluzione spetta poi a noi, operanti in tutt'altra condizione problematica. Il più che possiamo, è disporci ad un dialogo: con *loro*. ³⁹

Vigorelli tornò sull'argomento nei numeri successivi della rivista da lui diretta, commentando i concitati fatti di cronaca di Mosca degli ultimi mesi. Particolarmente eloquente è il numero di dicembre del 1962, in cui accennava, pur senza menzionarla, all'esposizione appena inaugurata, in occasione del trentennale della sezione moscovita dell'Unione degli artisti, nella Sede centrale espositiva del Maneggio, cui parteciparono in una sezione collaterale alcuni giovani pittori sperimentali. ⁴⁰ Questi provocarono la violenta reazione degli apparati di partito, a partire da un ospite d'eccezione come Chruščev, cui

37 Crispolti, «Disporci a un dialogo», 137-8.

38 Crispolti, «Disporci a un dialogo», 138.

39 Crispolti, «Disporci a un dialogo», 138-9. Il riferimento è ad Aleksandr Gerasimov, maestro del realismo socialista e primo presidente dell'Accademia delle Arti dell'URSS.

40 Vigorelli, «In difesa delle 'nuove ricerche'», 145.

seguirono accesi dibattiti sulla stampa nazionale che inflissero una prima battuta d'arresto al processo di distensione in ambito figurativo. L'episodio del Maneggio aveva mostrato alle giovani leve artistiche fino a che punto fosse possibile spingersi, mettendo a nudo i limiti della tolleranza politica in ambiti come la pittura e la scultura.⁴¹ La stampa estera coprì l'evento creando un primo caso internazionale; in Italia particolarmente ricettiva fu una testata liberale come il *Giorno* grazie ai puntuali resoconti del suo corrispondente a Mosca, di cui l'archivio Crispolti conserva numerosi ritagli.⁴²

Vigorelli definì profetico il dibattito da lui lanciato pochi mesi prima, nonché di ottimo auspicio il fatto che ora si stesse svolgendo a pochi passi dal Cremlino, segnale di una volontà di «problematizzare, con coscienza moderna, la pittura», dichiarandosi in ultima analisi fiducioso verso l'operato di Chruščev, che inizialmente aveva evitato l'«automatica scomunica politica» dei partecipanti;⁴³ salvo poi doversi ricredere quando, dopo un ulteriore discorso del Segretario generale, vero e proprio atto di accusa contro il riformismo, si dovette chiedere come fosse possibile che, in un arco di tempo così limitato, si fosse passati dal 'disgelo' al 'rigelo'. Nel prendere le difese dei giovani ribelli, Vigorelli sollecitò quest'ultimi a dotarsi di un armamentario, critico e ideologico, che permettesse loro di affrontare ad armi pari la vecchia guardia: «meno esibizioni, più impegno; meno accomodamenti, più intransigenza (e con se stessi, prima di tutto; senza facilità, senza snobismi, senza retorica)»: tutte condizioni necessarie e indispensabili per ottenere una coesistenza - se non politica o ideologica - quantomeno culturale.⁴⁴

Vigorelli ritornò sull'argomento nel numero ancora successivo - siamo ormai nella primavera del 1963 - in un editoriale inteso a fare il punto della situazione sul dibattito, coinvolgendo altri studiosi.⁴⁵ Tra questi, Filiberto Menna riprendeva il passaggio in cui Crispolti ricordava quanto l'artista sovietico non si ponesse in atteggiamento oppositivo nei confronti della società, né mirasse a denunciarne le contraddizioni, poiché la percepiva come conforme ai propri ideali di democrazia e di progresso. Ne derivava, pertanto, una propensione più all'esaltazione che alla critica, elemento che può costituire, entro certi limiti, una spiegazione, o addirittura una giustificazione,

41 La più puntuale ricostruzione dell'*affaire* del Maneggio e del suo impatto sul mondo delle arti in URSS è fornita in Gerčuk, 'Krovoizljanie v MOSCh'.

42 R. Ubaldi, «Per l'arte russa comincia la destalinizzazione», *Il Giorno*, 28 novembre 1962, 3; «Lenin non capiva l'arte e Krusciov lo segue»; «Liberi per quattro ore contro il parere di Krusciov», *Il Giorno*, 12 dicembre 1962.

43 Vigorelli, «In difesa delle 'nuove ricerche'».

44 Vigorelli, «Dal 'disgelo' al 'rigelo?'».

45 Vigorelli, «Dopo il dibattito».

della dimensione celebrativa propria del realismo socialista. Nel sottoscrivere queste opinioni, Menna ritenne comunque di aggiustare il tiro, andando a sostituire ‘celebrazione’ con ‘costruzione’, ma riconoscendo sostanzialmente nelle parole di Crispolti – tra le tante pronunciate in occasione del dibattito – una giusta intuizione, mirata a un tentativo di ragionata ricontestualizzazione e quindi comprensione, piuttosto che a un’«ipotesi di ‘colonizzazione’ artistica» e di indottrinamento da posizioni ritenute moralmente superiori.⁴⁶

Invocare una destalinizzazione delle arti figurative divenne quindi un pretesto per criticare una certa fossilizzazione avvenuta in Italia intorno a quelle tendenze ancora spacciate come d'avanguardia, ma di fatto celebrate come la nuova accademia, di cui la Biennale di Venezia era la principale vetrina. Questa situazione portò a esiti contraddittori se non paradossali, come si legge in alcune recensioni alla Biennale apparse tra il 1960 e il 1962 sul *Corriere delle sera*, dove si osserva una diffusa insofferenza nei confronti dell'Informale, evidenziata da Leonardo Borgese come una tracotanza di «oggetti muti», poiché nulla hanno da dire, quando invece le lodi a loro favore sono «verbosissime»;⁴⁷ oppure da Eugenio Montale che attacca Umberto Eco e la sua *Opera aperta*, in quanto ormai priva di qualsiasi intenzionalità autoriale;⁴⁸ fino a Mario Lepore che, nel deplorare l'onnipresenza all'Esposizione di ‘lampadine’ e ‘chiodi’ a mo’ di sculture, osservò che per lo meno l’Unione Sovietica era l'unica nazione, anche all'interno dello schieramento socialista, indenne da questa mania.⁴⁹ Lo stesso numero-inchiesta dell'*Europa artistica* apriva con una stroncatura della Biennale appena conclusa, definita da Trucchi «la peggiore dal 1948».⁵⁰ Nel bocciare la rassegna veneziana nel complesso come «mastodontico Salon», Trucchi salvava singole partecipazioni individuali e nazionali, tra cui alcune dell'Europa orientale, non solo Jugoslavia e Polonia, oramai del tutto smarcatesi, per vie diverse, dai diktat moscoviti, ma anche Cecoslovacchia e Ungheria, tacendo ancora una volta la partecipazione sovietica. Proprio nella preminenza di singole personalità all'interno della galassia dell'Informale, nata non come «vera avanguardia» ma come «concomitante e variatissimo punto di incontro – talvolta anche di scontro – di alcune tra le più forti personalità emerse negli ultimi trent'anni», Trucchi rilevava la principale criticità dell'Informale stessa, cui ella contrapponeva la prima edizione di *Alternative attuali*,

46 Menna, in Vigorelli, «Dopo il dibattito», 194.

47 L. Borgese, «I muti alla Biennale», *Corriere della sera*, 25 luglio 1962, 3.

48 E. Montale, «Opere aperte», *Corriere della sera*, 29 luglio 1962, 3.

49 M. Lepore, «Lampadine e chiodi oggi sono sculture», *Corriere della sera*, 28 giugno 1960, 3.

50 Trucchi, «Dal 1948», 108.

capace di mettere in luce, anche attraverso una sapiente regia in otto capitoli, la nuova figurazione come «movimento di gruppo, di equipe, senza autentici condottieri ma con molti ottimi gregari».⁵¹

2.3 «Il rapporto con l'arte del passato è presente nella reale continuità dei temi»

Nella seconda metà degli anni Sessanta, anche sulla scia della mostra di Malevič alla GNAM di Roma del 1959, l'Italia ha conosciuto - come pochi altri paesi - un alto numero di traduzioni dal russo, a partire da testi di artisti e critici degli anni Venti.⁵² Tali traduzioni, spesso a firma di Crino, furono pubblicate su *Rassegna sovietica*, rivista edita dal 1950 al 1991 dall'Associazione Italia-URSS e principale canale di divulgazione della cultura sovietica nella penisola. Nei primi mesi del 1965, la rivista dedicò un numero speciale all'avanguardia pittorica russa, presentato alla Galleria del Levante di Roma, in concomitanza con l'apertura della mostra *Il contributo russo alle avanguardie plastiche*.⁵³ Oltre a Crispolti, alla tavola rotonda parteciparono studiosi più o meno dichiaratamente vicini agli ambienti del Partito Comunista Italiano (PCI), come i critici d'arte Antonio Del Guercio, Elio Mercuri e Dario Micacchi, e gli architetti Vieri Quilici e Manfredo Tafuri. Il numero presentava una raccolta di testi e testimonianze dei principali protagonisti delle avanguardie pre e post-rivoluzionarie, inclusi artisti, intellettuali e funzionari politici, e chiudeva con una recensione della mostra stessa a firma di Mercuri.⁵⁴ Quest'ultimo aveva da poco collaborato alla realizzazione dell'esposizione *Russia anni '20. Avanguardia e rivoluzione. Quadri e documenti*, allestita a Napoli alla Galleria d'arte Il centro, per la quale aveva redatto il saggio in catalogo, mentre Crino ne aveva curato gli apparati didattici e iconografici. Un *disclaimer* pubblicato in apertura del catalogo riportava:

I quadri, i documenti originali e le fotografie esposti sono un tentativo di colmare una lacuna nella storia delle arti figurative. Tentativo che si aggiunge ad altri, sempre parziali. Un

51 Trucchi, «Dal 1948», 107.

52 Casimir Malevic (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 30 aprile-2 giugno 1959). Misler, *Kazimir Malevich goes to Rome*, 219.

53 Belloli, *Il contributo russo alle avanguardie plastiche*. La mostra aveva inaugurato ancora alla fine del 1964 presso la sede milanese della galleria del Levante. Si tratta del primo numero del 1965 di *Rassegna sovietica*, a cura di Giovanni Crino, autore dell'introduzione (1-3), seguita da un testo di Argan dal titolo «Avanguardia pittorica russa» (5-9), da cui il titolo del numero monografico (Crino, *Rassegna sovietica*).

54 Mercuri, «L'arte russa e sovietica dal 1900 al 1925».

suggerimento, secondo però una logica prospettiva storiografica. Si è puntato sull'inedito, sul *non visto* in Occidente, sulla mostra didattica. Quando non si è potuta stabilire la data di esecuzione di un'opera, a titolo di orientamento si è indicato con una p. l'anno di pubblicazione, sempre in URSS, in edizioni quasi introvabili.⁵⁵

Si trattava quindi di un'esposizione creata da - e pensata per - bibliofili, come d'altronde numerose iniziative coeve dedicate alle avanguardie russe. Non potendo il più delle volte risalire a fonti primarie (di fatto, delle opere in mostra non viene indicata la provenienza), per descrivere e schedare le opere in mostra ci si affidò a informazioni ottenute da ricognizioni bibliografiche su materiale a stampa, anche d'epoca, come libri d'artista e riviste. Non a caso, la copertina del catalogo riproponeva la testata della rivista *41°*, fondata a Tbilisi nel 1918 dall'omonimo gruppo di intellettuali, definito in seconda di copertina l'«organo dei 'futuristi del Sud', seguaci della poesia transmentale [zaum']».⁵⁶ La selezione degli espositori risultava assai composita da un punto di vista sia cronologico, includendo simbolisti e primitivisti come Michail Vrubel' e Niko Pirosmani, sia geografico, comprendendo artisti attivi in URSS, in prima linea costruttivisti, ma anche *émigrés* del calibro di Chagall, Kandinskij e Larionov.

Pur non essendo accreditato in catalogo, Crispolti collaborò alla revisione delle bozze del saggio di Mercuri, principalmente con interventi redazionali, correzioni di refusi e aggiustamenti alla grafia dei nomi russi menzionati.⁵⁷ In un punto, Crispolti aggiunge: «il rapporto con l'arte del passato è presente nella reale continuità dei temi», andando così a gettare un ponte ideale tra le avanguardie degli anni Venti e quelle contemporanee, qui rappresentate dal solo nome di Oskar Rabin. Definito da Mercuri come l'esponente di punta di quella «seria alternativa al conformismo del 'realismo socialista'», Rabin era rappresentato per l'occasione da opere di piccolo formato su tela e carta, riprodotte in catalogo 'a titolo indicativo' della sua pittura dell'ultimo decennio.⁵⁸ Le integrazioni più consistenti di Crispolti riguardavano proprio Rabin, di cui preannunciava l'imminente apertura di una mostra alla Grosvenor Gallery di Londra, subito dopo la personale di Neizvestnyj.⁵⁹ È probabile che Crispolti ne sia venuto

55 *Russia anni '20*, 4.

56 *Russia anni '20*, 3.

57 E. Crispolti, revisione di un manoscritto di E. Mercuri, [1965], AEC, Arte russa e sovietica contemporanea, b. 1.

58 Mercuri, «Russia anni '20», 6.

59 *Neizvestnyj. Drawings for Sculpture* (Londra, Grosvenor Gallery, 11 maggio-5 giugno 1965); *Oskar Rabin. Paintings 1956-1965* (Londra, Grosvenor Gallery, 10 giugno-3 luglio 1965).

a conoscenza in quanto la galleria era storicamente specializzata in arte moderna italiana; grazie al suo intraprendente direttore, Eric Estorick, spesso in viaggio d'affari in URSS, la Grosvenor si era quindi consacrata in quegli anni all'arte di quel paese, con un ciclo espositivo avviato nel 1964 con la collettiva *Aspects of Soviet Contemporary Art*, presentata come la prima iniziativa del genere allestita in uno spazio commerciale in Occidente a partire dalla leggendaria *Erste Russische Kunstausstellung* [Prima mostra d'arte russa] di Berlino del 1922. Il programma era poi proseguito con un ricco calendario espositivo, dedicato all'arte sovvenzionata dal Partito, alle avanguardie storiche fino, appunto, al non conformismo, tutte oggetto di un notevole riscontro da parte di critica, pubblico e mercato.⁶⁰

2.4 Alternative attuali dell'Est

Come è noto, una delle prime iniziative espositive di Crispolti è stata la serie *Alternative attuali*, realizzata all'Aquila negli anni Sessanta, e da qualche anno oggetto di un crescente interesse da parte della comunità scientifica.⁶¹ Organizzata con il sostegno della giunta comunale cittadina e dell'Ente provinciale del turismo, la prima edizione si tenne nell'estate del 1962 presso il Castello spagnolo, mentre la seconda l'anno successivo con il titolo *Aspetti dell'arte contemporanea*. Crispolti pensava inizialmente di organizzare la rassegna su base annuale, pianificandone quindi una per il 1964, per poi passare a una cadenza biennale negli anni dispari onde evitare una sovrapposizione con la Biennale di Venezia. Questo poi non avvenne, e la seconda edizione di *Alternative attuali* si tenne nel 1965.⁶² Nata in reazione alle 'mostre-premio' degli anni Cinquanta, particolarmente diffuse in contesti regionali come quello abruzzese, *Alternative attuali* nasceva con l'intento di mappare la scena artistica contemporanea, pur senza alcuna pretesa di esaustività, compito, questo, spettante ai musei d'arte moderna e alle gallerie civiche.⁶³ Crispolti si era già pronunciato contro ogni commistione o sovrapposizione di ruoli, come nel caso della rassegna curata da Argan alla Biennale del 1964 dal titolo *Arte d'oggi nei musei*, definita «un'accozzaglia di ripetizioni»,

60 *Aspects of Soviet Contemporary Art* (Londra, Grosvenor Gallery, 8-28 giugno 1964; Liverpool, Walker Art Gallery, 1-30 agosto 1964). Per una lista completa delle mostre, comprensiva dei cataloghi, si veda: <https://www.grosvenorgallery.com/exhibitions/>.

61 Di Natale, *Alternative attuali*; Nicoletti, «L'Aquila 1962».

62 Nicoletti, «Il Magritte 'pop' del 1965», 109.

63 Crispolti, *Come studiare l'arte contemporanea*, 191; Nicoletti, «Il Magritte 'pop' del 1965», 109.

ridondante e incomprensibilmente eccessiva, pretenziosa e debole al tempo stesso, in quanto «priva di ragioni e consistenza sufficienti per divenire esemplare di qualche cosa». Questo, a suo parere, era sintomatico di «un'acquiescenza alle convenzioni del mercato internazionale», palese nella programmazione tanto della Biennale quanto dei musei d'arte contemporanea, incapaci di sviluppare politiche autonome dall'interesse di galleristi e collezionisti.⁶⁴

Fin dalla prima edizione di *Alternative attuali*, Crispolti cercò di proporre presenze dell'Europa orientale. Nel 1962 riuscì a includere i lavori di due artisti polacchi, Tadeusz Brzozowski e Jerzy Tchórzewski, all'interno del capitolo-sezione «Simbolizzazione interiore», mentre l'anno successivo provò a esporre, ma senza successo, alcuni lavori di Władysław Strzemiński, fautore dell'unismo, movimento d'avanguardia del periodo interbellico, cui avrebbe voluto dedicare una retrospettiva l'anno successivo, per l'edizione del 1964 poi non realizzata.⁶⁵ Nel 1965, fondamentale fu l'intervento di Ryszard Stanisławski per la partecipazione dei tre artisti polacchi in mostra. Storico dell'arte cosmopolita, spesso di stanza a Parigi e in contatto con Crispolti tramite Giuseppe Marchiori, Stanisławski era stato Commissario aggiunto di quel padiglione polacco alla Biennale del 1956 che Crispolti aveva dimostrato di apprezzare.⁶⁶ Nel 1969, Stanisławski avrebbe curato la rassegna *Peinture moderne polonaise. Sources et recherches* al Musée Galliera di Parigi, anche questa recensita positivamente da Crispolti, cui contrappose la concomitante *Mille ans d'art en Pologne* allestita al Petit Palais di Parigi, stroncata come il «solito polpettone antologico dal proto-Romanico al Liberty», a riprova di quanto egli già allora ritenesse futili e tediote quelle grandi passerelle encyclopédiche che molti paesi dell'Est, spesso nel quadro di iniziative bilaterali, proponevano nella capitali occidentali.⁶⁷ Mentre le occasioni di collaborazione con il mondo dell'arte polacco erano limitate a queste circostanze e personalità, più numerose erano quelle con l'ambiente praghese, rivelatesi poi fondamentali per le sorti in Italia dell'arte non solo cecoslovacca ma anche, e soprattutto, sovietica.

A partire dall'immediato secondo dopoguerra, la Cecoslovacchia svolse un ruolo centrale nelle relazioni tra Europa socialista e Italia, fungendo per quest'ultima come porta d'accesso verso Est. Prima ancora di entrare definitivamente nella zona d'influenza sovietica nel 1948, la Repubblica Cecoslovacca era considerata un laboratorio politico, sociale e culturale del socialismo, e anche per questo crocevia di artisti e intellettuali europei. Qui si tenne la prima

64 Crispolti, «Appunti per un bilancio della XXXII Biennale», 8.

65 Crispolti, «L'avanguardia polacca». Nicoletti, «Il Magritte 'pop' del 1965», 109.

66 Crispolti, «I padiglioni stranieri».

67 Crispolti, «L'avanguardia polacca».

edizione del *Festival internazionale della gioventù e degli studenti*, un'imponente manifestazione articolata in più ambiti, dallo sport alle arti, e organizzata a cadenza regolare nei decenni successivi nei paesi socialisti o non-allineati, all'insegna di slogan altisonanti contro il colonialismo europeo e l'imperialismo statunitense.⁶⁸ Negli stessi anni, Praga aveva ospitato numerose iniziative bilaterali organizzate da intellettuali italiani e cecoslovacchi: oltre alla sezione italiana della *Mostra degli incontri della gioventù*, allestita in occasione del Festival, aveva accolto due esposizioni d'arte contemporanea italiana nel biennio 1948-49.⁶⁹ Anche nei due decenni successivi, ossia fino alla cosiddetta normalizzazione imposta in seguito alla Primavera di Praga del 1968, la città mantenne per molti comunisti e compagni di viaggio della penisola una posizione privilegiata di avamposto geografico, politico e culturale del cosiddetto socialismo reale in Europa. Tra questi vi fu anche un giovane militante del PCI come Carlo Ripa di Meana, che a Praga visse dal 1954 al 1956 in veste di caporedattore di *World Student News*, rivista dell'Unione internazionale degli studenti pubblicata in otto lingue. Nelle sue memorie, Ripa di Meana ricorda:

Pietro Ingrao mi aveva descritto Praga come un grande osservatorio del comunismo internazionale. Aveva ragione, in un certo senso. Non era il luogo delle decisioni, ma era il punto dove, in solitario o in carovana, gli intellettuali, gli artisti e i politici occidentali prendevano le misure del grande continente comunista, spesso allora sulla via di Mosca o spesso, anche, sulla via di ritorno da Mosca o da Pechino.⁷⁰

Proprio a Praga, Ripa di Meana avrebbe maturato i primi dubbi sulla propria fede comunista, alimentati anche dalle frequentazioni con intellettuali socialisti non ortodossi, poi rivelatesi fondamentali nell'imbastire, un quarto di secolo più tardi, la Biennale del dissenso culturale. Anche per Crispolti, il canale cecoslovacco si rivelò aperto a contatti e frequentazioni al di fuori degli irreggimentati ambienti di partito, rivelandosi un terreno fertile per la nascita di rapporti interpersonali e future collaborazioni. Per *Alternative attuali 2*, il critico romano si avvalse dell'assistenza di tre intellettuali, Jan Kříž, Věra Linhartová e František Šmejkal, per ottenere i recapiti di alcuni artisti da contattare a Praga dove, giunto nell'estate del 1965, riuscì anche a ottenere dall'Art Centrum cittadino la copertura delle spese di trasporto delle opere selezionate fino al confine con

68 Sul festival: Koivunen, *Performing Peace and Friendship*.

69 C. Maltese, «Centoventi quadri in viaggio verso Praga», *L'Unità*, 7 aprile 1949, 3.

70 Ripa di Meana, *Cane sciolto*, 65.

l'Italia. Tre anni dopo, grazie a queste conoscenze pregresse, riuscì ad assicurarsi la partecipazione di ben dieci artisti cecoslovacchi ad *Alternative attuali 3*.⁷¹ Alla luce di tali esperienze, Crispolti avrebbe più tardi rivendicato la propria attività pionieristica di ricognizione e divulgazione della scena artistica ceca e slovacca, poi ripetuta in iniziative di minore spessore, come la rassegna proposta nel 1969 dalla GNAM di Roma, verso la quale il critico romano ebbe parole di duro biasimo:

A chi abbia qualche conoscenza di quegli svolgimenti e ne apprezzi la portata e la peculiarità, la mostra non può non apparire una sorta di operazione da paese sottosviluppato a paese sottosviluppato. Se Palma Bucarelli si fosse spinta l'estate scorsa non dico a Praga, ma soltanto ad Aquila, forse una simile mostra non l'avrebbe accettata.⁷²

La seconda edizione di *Alternative attuali* si prestò quindi come prima occasione per sondare il panorama figurativo contemporaneo dell'Europa centro-orientale. Per l'occasione, la partecipazione in quota socialista aveva raggiunto numeri considerevoli, con espositori provenienti, in ordine crescente, da Ungheria, Jugoslavia (per quanto questa meriti un discorso a parte, essendo di fatto esterna al blocco sovietico), Polonia, Cecoslovacchia e infine Unione Sovietica.⁷³ È doveroso precisare che con partecipazione nazionale non si intende una rappresentanza, tanto meno una delegazione, di artisti e funzionari chiamati a rappresentare una nazione. La provenienza geografica costituiva un dato di fatto, una circostanza effettiva e pragmatica che, per quanto assolutamente innovativa per i tempi, passava in secondo piano rispetto all'interesse coltivato da Crispolti nel tessere trame trasversali che, pur tenendo conto del dato biografico e del contesto di provenienza, erano intese a mettere in luce convergenze oblique e soluzioni comuni, o comunque assimilabili, a temi, appunto, di attualità.

È questo il caso della nutrita partecipazione sovietica, presentata in prima assoluta in Occidente ad *Alternative attuali 2*, e la cui produzione fu coerentemente presentata come alternativa alla tendenza egemonica del proprio contesto di provenienza, il realismo socialista, conosciuto in Italia attraverso le mostre del padiglione veneziano. I dieci sovietici al debutto erano Anatolij Brusilovskij, Vladimir Jankilevskij, Il'ja Kabakov, Ernst Neizvestnyj, Jurij Sobolev,

71 Con Šmejkal avrebbe collaborato nel 1970 alla realizzazione della mostra *Grafica simbolista cecoslovacca* presso la Galleria Michelucci di Firenze nel 1970, mentre con Linhartová nel 1977, in occasione della Biennale del dissenso culturale.

72 Crispolti, «Galleria Naz. d'Arte Moderna».

73 Rubino, «Ipotesi avveniristica 1965», 107.

Julo Sooster, Boris Žutovskij e tre esponenti del collettivo cinetico *Dviženie* [Movimento] (Francisco Infante-Arana, Jurij Lopakov, Lev Nusberg). Si trattava di nomi estranei tanto agli ambienti ufficiali, quanto alla prima generazione di artisti non-conformisti che, sotto l'impulso delle prime mostre di arte contemporanea francese e statunitense organizzate in URSS negli anni del disgelo, avevano iniziato a praticare tecniche d'importazione come il *tachisme* e il *dripping*. Tra questi, la cosiddetta 'scuola delle baracche' di Lianozovo, un sobborgo di case fatiscenti alle porte di Mosca, il cui più noto esponente già allora era Rabin. La critica post-sovietica ha sottolineato il culto quasi reverenziale di questi artisti nei confronti della produzione occidentale coeva, nonché le relative implicazioni, come il rischio di emulare un'arte conosciuta attraverso i pochi canali disponibili, ignorandone il contesto d'origine e di fatto provocando uno di quei fenomeni di 'traduzione' di un testo culturale da un contesto a un altro.⁷⁴ Questo transfer non deve essere interpretato come una perdita di significato, ma piuttosto come una sua traslazione, una risemantizzazione culturale, non per questo meno originale, ma comunque, a sua volta, generatrice di un fraintendimento, per cui il modernismo occidentale del secondo dopoguerra fu percepito oltrecortina come un'arte d'avanguardia, radicale e anti-sistemica, benché di fatto fosse oramai connesso e funzionale al mercato e alla politica, come avrebbero più tardi dimostrato i primi studi sulla cosiddetta Guerra Fredda culturale.⁷⁵

Rispetto a questi primi artisti, quelli in mostra all'Aquila rappresentavano una nuova categoria: intanto, avendo metà di loro esposto al Maneggio nel 1962, avevano vissuto sulla propria pelle la reazione della macchina statale.⁷⁶ Ne consegue che erano sì attivi nell'ufficialità, ma per lo più in ambiti collaterali e applicati: chi, come i membri di *Dviženie*, in qualità di allestitori e scenografi; chi, come Sobolev, Sooster e Kabakov (e più tardi Brusilovskij, Jankilevskij e Žutovskij), come grafici e illustratori editoriali. Si trattava di una soluzione di comodo che permise loro di afferire all'Unione degli artisti, evitando l'accusa di parassitismo e ottenendo uno status sociale, un inquadramento professionale e tutti i benefici derivanti (come commesse statali, spazi e materiali di lavoro), senza tuttavia dover rinunciare alla propria ricerca individuale, cui riuscivano a dedicarsi nei ritagli di tempo. Per questi artisti, in tempi più recenti è stato utilizzato il termine di 'alternativi': una volta accreditati a livello istituzionale, questi rimasero silenti nei confronti del realismo socialista, operando ai margini dell'Unione nei suddetti ambiti che,

⁷⁴ Tupitsyn, *The Museological Unconscious*, 40-4.

⁷⁵ Cockcroft, «Abstract Expressionism»; Saunders, *The Cultural Cold War*.

⁷⁶ Si tratta di Jankilevskij, Neizvestnyj, Sobolev, Sooster e Žutovskij.

essendo ritenuti secondari, risultavano sottoposti a una minore pressione ideologica.⁷⁷ Questa soluzione non passò inosservata ai cronisti occidentali, anche a quelli meno addentro nelle questioni estetiche come Enzo Bettiza, corrispondente a Mosca nei primi anni Sessanta della *Stampa*, che nelle sue memorie osservava:

Sul Kutuzovskij Prospekt, di fronte al quartiere dove abitiamo noi stranieri, si è aperto da alcuni mesi il più moderno dei negozi moscoviti: il Dom igruški, 'Casa del giocattolo'. Pittori, grafici, architetti, arredatori, che altrove non possono sfogare l'estro, si sono sbizzarriti a piena fantasia nell'allestimento. Le vetrine del nuovo negozio, che presentano una serie di quasi astratti cartelloni in bianco e nero ed altri capricci figurativi, costituiscono la più audace mostra d'arte moderna che da tempo si sia potuta vedere a Mosca. Con la scusa del funzionale, gli artisti scaricano nella decorazione dei negozi quel che non potrebbero mai esibire in un'esposizione di quadri fine a se stessa.⁷⁸

Coerentemente alla sua idea di 'mostra-saggio', intesa come strumento di indagine, elaborazione ed enunciazione critica, Crispolti suddivise il catalogo in tredici capitoli articolati 'per alternative' e corrispondenti ad altrettante sezioni della mostra, concepiti sì come unità singole, ma al tempo stesso capaci di generare connessioni trasversali. Egli intendeva applicare dei principi espositivi alternativi a quelli allora in voga, come il criterio cronologico, adottato per le rassegne storiche, oppure quello delle partecipazioni nazionali, di prassi alla Biennale, evitando al tempo stesso di ordinare gli espositori secondo parametri meramente biografici o stilistici, come l'adesione a un determinato gruppo o la sottoscrizione di un manifesto programmatico.⁷⁹ Scorrendo l'indice del catalogo, è evidente come Crispolti abbia suddiviso la nutrita partecipazione sovietica in due gruppi, rispondenti alle due principali linee di indagine – o secondo un termine a lui caro – «ipotesi di ricerche» perseguitate all'Aquila: una di matrice surrealista (la più consistente, composta da Brusilovskij, Jankilevskij, Kabakov, Sobolev e Sooster); l'altra dichiaratamente cinetica (Infante-Arana, Lopakov e Nusberg); più due nomi difficilmente ascrivibili a una categoria, e la cui fama, pur con esiti e proporzioni differenti, era legata principalmente all'*affaire* del Maneggio (Neizvestnyj e Žutovskij).

⁷⁷ Tupitsyn, *The Museological Unconscious*, 35.

⁷⁸ Bettiza, *Il diario di Mosca*, 200-1.

⁷⁹ Nicoletti, «L'Aquila 1962», 114.

2.5 Il club dei surrealisti

All'interno della sua indagine sulla nuova figurazione post-informale, vera e propria struttura critica portante di *Alternative attuali*, il surrealismo svolse una funzione cruciale a partire dalla seconda edizione con l'antologica dedicata a René Magritte.⁸⁰ Allora il belga rappresentava un caso emblematico, in quanto autore ancora sì in piena attività, ma al tempo stesso già annoverato tra i maestri del contemporaneo. Crispolti non collegò la 'banalità' pittorica di Magritte al *kitsch* - pur apprezzando le coeve ricerche condotte sul tema da Gillo Dorfles - quanto piuttosto a una «Pop Art d'élite», poi messa a fuoco nel suo omonimo libretto del 1966, spostando quindi l'attenzione da questioni estetiche e ontologiche a tematiche sociologiche.⁸¹ Il contributo di artisti provenienti da un orizzonte lontano come quello sovietico si rivelava quindi del tutto coerente e funzionale a un'indagine a tutto campo - geografico, culturale e sociale - sul surrealismo. Privo di una propria tradizione autoctona in URSS, il surrealismo, per via delle sue implicazioni psicanalitiche, si trovava agli antipodi rispetto all'etica e all'estetica del materialismo marxista-leninista, e per questo motivo fu avversato dalla critica socialista fin dalle campagne contro il formalismo condotte negli anni Quaranta. I capitoli che includono artisti sovietici riconducibili al surrealismo sono «La favola e l'ironia» (Kabakov e Brusilovskij), «La simbologia magica» (Sooster) e «La prospettiva visionaria» (Jankilevskij e Sobolev), tutti piuttosto consistenti, con un numero di espositori compreso tra i quattordici e i venti.

L'importanza assegnata a «La favola e l'ironia» è confermata dall'inclusione di Kabakov e Brusilovskij, due nomi che già allora si distinguevano per originalità e forza espressiva. Nel suo cappello introduttivo, Crispolti individuava nell'ironia un fattore determinante nell'opera di entrambi, che egli collocò sul solco di una tradizione che, radicata nel gesto beffardo Dada, giungeva fino al presente, ad esempio, nella produzione di due autori consacrati all'Aquila con un'antologica come Enrico Baj e Magritte. Una tradizione, quindi, più che mai attuale, in cui la narrazione, cruda e disincantata al tempo stesso, si concentrava su fenomeni della contemporaneità come «la società delle passioni di massa e del mito del 'consumo', con la sua feticizzazione tecnologica e l'apertura avveniristica».⁸² Il contributo di Kabakov risultava coerente e funzionale all'impianto dell'intera rassegna, essendo sì «il più consonante con l'orizzonte 'pop'» ma anche contrassegnato da «spunti magrittiani», ravvisabili nel suo

80 Zambianchi, «Continuità o frattura?», 177.

81 Nicoletti, «Il Magritte 'pop' del 1965», 110-3. Cf. Crispolti, *La pop art*.

82 Crispolti, «La favola e l'ironia». *Alternative attuali* 2.

tratto, graffiante e laconico al tempo stesso. Dell'artista furono esposti diciannove lavori a matita su carta, tra i quali spicò per originalità la serie di quattordici disegni *La doccia* (1965), allora esposta come *Desiderio di lavarsi*, primo nucleo della raccolta privata d'arte sovietica di Antonello Trombadori.⁸³ Fin dai giudizi dei primi recensori, Kabakov si profilò come l'autore più raffinato e innovativo (nonostante il refuso nel nome, riportato come «Anatolij», anche in pubblicazioni successive a cura di Crispolti).⁸⁴ Il ricorso al linguaggio universale dell'ironia collocava Kabakov, fin dal suo esordio espositivo, tra i nomi più accessibili, e quindi più familiari, a critica e pubblico internazionali, lungo un percorso che più tardi avrebbe portato all'affermazione globale della Sots Art, cui Kabakov verrà spesso - e a torto - ascritto. Lo stesso può dirsi per il secondo artista incluso nella sezione, Brusilovskij, di cui Crispolti ricorda il ricorso frequente, in pieno spirito Dada, a pratiche sperimentali di montaggio e assemblaggio come il collage, da lui declinato in tutte le sue potenzialità e capace di far emergere un «repertorio generale degli oggetti e dei simboli antichi e nuovissimi».⁸⁵

La stratificazione e l'accumulo, risultanti in un palinsesto segnico-materico, è al centro del capitolo «La simbologia magica», che Crispolti riprende e attualizza dalla sezione «Simbolo e magicità oggettiva», presentata all'Aquila tre anni prima. Si tratta di un percorso di ricerca per nulla esaurito, anzi qui arricchito da nuove presenze dell'Europa orientale, portatrici di una rigenerante «vitalità espressiva».⁸⁶ Qui, la quota sovietica è limitata al solo Julo Sooster, di cui Crispolti scrive di apprezzare la simbologia cosmologica, incarnata nell'impiego iterato di forme ancestrali come 'l'ovale della genesi', motivo ripreso in alcuni lavori in mostra, nonché nell'unica sua opera riprodotta in catalogo, *La forma*, del 1963.⁸⁷ Nativo dell'Estonia, e dunque maggiormente esposto alle influenze europee, Sooster aveva approfondito lo studio dell'opera di Ernst e Magritte, ancora ignoti nel resto delle repubbliche dell'Unione. Trasferitosi a Mosca dopo aver scontato una condanna in un campo di lavori forzati,

⁸³ Kabakov, *Doccia*.

⁸⁴ D. Morosini, «La scultura ha la parte del leone», *Paese sera*, 15 novembre 1965; Mercuri, «A Roma i maestri della grafica», 28; Ripellino, «I pittori del dissenso», 12. Anche la critica jugoslava riconobbe in Kabakov l'interprete più originale del panorama moscovita, collocandolo a metà strada - nel pieno spirito di un'equidistanza anche in ambito artistico - tra Magritte e un artista serbo come Leonid Šejka. Cf. la traduzione dattiloscritta dal serbo-croato di D. Kalajić, «La pittura nell'epoca della macchina. Alternative Attuali II - una mostra interessante a L'Aquila», *Politika*, 26 settembre 1965, AEC, Alternative Attuali 2.

⁸⁵ Crispolti, «I primi documenti», 419.

⁸⁶ Crispolti, «La simbologia magica». *Alternative attuali 2*.

⁸⁷ Crispolti, «I primi documenti», 419.

egli assunse il ruolo di *Kulturträger* dell'arte europea, seppur nei confini circoscritti al contesto sovietico.⁸⁸

Chiudeva il contributo moscovita surrealista, in logica continuità con la sezione sopra menzionata, «La prospettiva visionaria», per quanto la prima ambisse a «un atto fascinatore», mentre la seconda a «un atto rivelatorio», inteso come «strumento conoscitivo» e «sondaggio nell'ignoto». Sono qui degnamente rappresentate opere di Jankilevskij e Sobolev, evocative di visioni mostruose, menzionate nell'introduzione da Crispolti come occasione di un «rilancio dell'attualità problematica», generatrice di visioni immaginifiche.⁸⁹ Fin dal suo esordio all'Aquila, Jankilevskij occupò un posto particolare nella memoria critica di Crispolti, che lo definì senza indugi come la «personalità creativamente di maggiore spicco fra questi giovani moscoviti», un giudizio più tardi confermato a chi scrive.⁹⁰ Nel ripercorrerne le innumerevoli tappe creative e fonti iconografiche, dai rilievi egizi alle pitture calligrafiche di Mirò, Crispolti elevò Jankilevskij a demiurgo di un'umanità primordiale ma già immersa nel mito tecnologico del presente, ritratta in laceranti visioni post-apocalittiche all'interno di una dimensione atemporale, come si evince dai titoli di alcuni suoi disegni in mostra, come *La struttura di Afrodite* (1962) a *L'epoca dell'atomo* (1965). Crispolti dimostrò di conoscere e apprezzare l'intero corpus dell'opera di Jankilevskij, molto attivo nello sperimentare media e materiali, dalle tecniche incisorie ai suoi celebri rilievi polimaterici, per quanto assenti all'Aquila.⁹¹ A Sobolev riconobbe il ruolo di leader incontrastato del gruppo, anche se questo merito andrebbe spartito con Sooster, essendo stati entrambi gli animatori di un cenacolo ospitato nel loro atelier, noto anche come «il club dei surrealisti», uno dei primi luoghi di aggregazione della comunità non-conformista moscovita.⁹² Il ruolo di Sobolev e Sooster fu inoltre determinante per il sostentamento del gruppo, essendo stati entrambi collaboratori della casa editrice *Znanie* [il sapere] specializzata in divulgazione scientifica, nella quale avrebbero più tardi coinvolto i membri più giovani del 'club'. Senza sottoscrivere alcun intento programmatico né tantomeno un manifesto comune, questi artisti iniziarono a condividere spazi privati professionali, considerato che molti risiedevano o lavoravano in una zona piuttosto circoscritta di Mosca, nei dintorni di un viale da cui il nome con cui più tardi, per semplificazione storiografica e riconoscibilità

88 Degot', *Russkoe iskusstvo XX veka*, 163.

89 Crispolti, «La prospettiva visionaria». *Alternative attuali 2*.

90 Intervista a E. Crispolti, 12 dicembre 2012.

91 Crispolti, «I primi documenti», 419-20.

92 Degot', *Russkoe iskusstvo XX veka*, 163.

internazionale, questo gruppo sarebbe passato alla storia: la Scuola dello Sretenskij Boulevard.⁹³ A riprova della rilevanza del fenomeno, Angelo Maria Ripellino, massimo esperto di letteratura tra Russia e Boemia, scrisse di uno specifico «surrealismo moscovita» incontrato negli ambienti semiclandestini della metropoli.⁹⁴ In un articolo di poco successivo, Crispolti riassumeva le peculiarità del gruppo con le seguenti parole:

Visionarismo, ancestrali suggestioni d'epifania magica, intensa ironia, sono caratteri ricorrenti nelle opere di questi nuovi artisti sovietici, i cui poli attrattivi maggiori sono: l'uomo nella sua misura primordiale quanto storica, nella sua misura individuale quanto collettiva; la configurazione cosmologica, con tutte le implicazioni fra simbologia di un'origine, o traguardo di una nuova prospettiva di conoscenza; e la nuovissima mitologia tecnologica, nella prospettiva di una nuova capacità offerta all'uomo, strumento di conoscenza, e di azione, nuova magica epifania sovrastante la misura umana, eppure con essa commisurabile.⁹⁵

2.6 Ipotesi cinetiche a confronto

Alternative attuali 2 segnò il debutto delle tendenze cinematiche che, così come l'arte programmata, erano state ignorate alla prima edizione della rassegna aquilana. Nel 1965 il capitolo più ingente, per quanto riguarda il contributo sovietico, risultava proprio «L'ipotesi avveniristica», grazie ai lavori di tre membri di *Dviženie* su un totale di undici espositori. 'Ipotesi' era un termine ricorrente in quegli anni nel lessico espositivo di Crispolti, a partire dalle «Ipotesi attuali», titolo della sezione monografica della rivista *Il Verri* da lui curata nel giugno del 1961, trasposte poi nel catalogo della prima edizione di *Alternative attuali* nel capitolo-sezione «Ipotesi di lirismo».⁹⁶

La sezione «L'ipotesi avveniristica» presentava, accanto a *Dviženie*, esponenti dell'arte programmata, mentre ignorava i membri di collettivi già affermati in Europa come il tedesco Zero e i gruppi italiani T e N, entrambi presenti alla Biennale del 1964.

⁹³ M. Bertelé, «Sretenskij bul'var».

⁹⁴ Ripellino, «I pittori del dissenso», 12. Si trattava di un'affinità di vedute, quella tra i non-conformisti sovietici e gli europei propriamente surrealisti, convalidata l'anno successivo in un pioneristico articolo pubblicato sulla rivista accademica *Russian Review* (Mead, Sjeklocha, «'The Varvaristy'»). Indagini successive hanno rivelato che Sjeklocha, alias Paul S. Cutter, era una spia al soldo dei servizi segreti statunitensi (Argan, «Avanguardia, arte non conformista e guerra fredda», 239-40).

⁹⁵ Crispolti, «I primi documenti», 420.

⁹⁶ Crispolti, *Alternative attuali 2*. Cf. Crispolti, «Ipotesi attuali».

In quell'occasione, Crispolti aveva accorpato gli esponenti dell'arte cinetica a quelli dell'arte programmata sotto il comune denominatore di un «interesse parascientifico», aggiungendovi del suo: «Ciò che tuttavia resta un'incognita determinante per il neogeometrismo italiano [...] è l'utilità ultima di queste ricerche, la loro destinazione semantica insomma. Si rimane infatti finora sul mero e magari pulitissimo sperimentalismo, ma non si va oltre l'esibizione d'una perfezione meramente in fondo formalistica».⁹⁷ Avrebbe poi rincarato la dose l'anno successivo nel catalogo dell'Aquila, tacciando questi gruppi di «pedanteria grammaticalistica» e di «ripetizioni scolastiche di autentiche prove sperimentative realizzate negli anni Trenta».⁹⁸ Mentre in Occidente, gli artisti cinetici si limitavano a incantare lo spettatore ricorrendo a dispositivi ottici, riproduzioni in serie e altri effetti illusionistici (già nel segno della Op Art), i loro omologhi sovietici sembravano animati da intenzioni sociali, trasferendo le proprie idee radicali e progetti visionari nell'architettura sperimentale e nella pianificazione urbana delle città del futuro. Crispolti contrappose il processo di mercificazione delle arti - all'interno del quale i cinetisti nostrani si limitavano ad adottare soluzioni tecniche già esistenti da rivolgere ai consumatori di massa - all'approccio utopico di *Dviženie*, del cui lavoro apprezzava l'utilizzo consapevole di tecnologie e materiali di ultima produzione, applicati tuttavia come «misura della nostra attuale civiltà», quindi come strumenti di indagine sociologica sul presente. A un uso accessorio delle nuove tecnologie da una parte, egli contrapponeva un utilizzo cosciente e meta-critico dall'altra. A Crispolti va inoltre riconosciuto che egli non impose una lettura del lavoro di *Dviženie* come continuazione e attuazione dei progetti irrealizzati della cosiddetta 'architettura di carta', dei piani utopistici delle avanguardie rivoluzionarie o dell'arte delle macchine di Tatlin, secondo un'interpretazione forzatamente imposta in Occidente nel presentare i progetti del collettivo sovietico. Questi precedenti incompiuti fornivano sicuramente un contesto, di fatto 'il' contesto storico, utile a comprendere un fenomeno come quello del cinetismo moscovita degli anni Sessanta, ma in nessuno caso ne costituivano 'la' spiegazione, né tanto meno la ragion d'essere.

Egli tornò sull'argomento l'anno successivo con un articolo pubblicato prima su *Uomini e idee* e poi su *Marcatre*, in cui, a partire dal titolo «I primi documenti sull'attuale avanguardia pittorica e plastica nell'URSS», sottolineava il primato di queste tendenze, prima manifestazione di un'avanguardia prettamente figurativa e propriamente sovietica. Egli rivendicò il proprio impegno profuso all'Aquila nel presentare in maniera adeguata il lavoro di tutti gli

⁹⁷ Crispolti, «Appunti per un bilancio della XXXII Biennale», 9.

⁹⁸ Crispolti, «L'ipotesi avveniristica». *Alternative attuali* 2.

espositori sovietici, affinché questi potessero finalmente dialogare ‘alla pari’ con i protagonisti di quello che egli in più occasioni aveva definito il «cosiddetto mondo occidentale», mettendo così in discussione i rapporti di potere definiti da categorie geopolitiche.⁹⁹ Questi giudizi furono ripresi in chiave polemica sullo stesso numero di *Marcatré* da Umbro Apollonio. Massima autorità in Italia nell’ambito delle cosiddette *Nuove tendenze*, Apollonio aveva facilitato la partecipazione del collettivo *Dviženie* (nella formazione di Infante-Arana, Lopakov, Nusberg, più Vladimir Galkin e Viktor Stepanov) alla terza edizione di *Nova Tendencija*, la grande rassegna periodica internazionale di arte cinetica e programmata, realizzata a Zagabria negli anni Sessanta.¹⁰⁰ Nel suo articolo, Apollonio delineava la genealogia del cinetismo sovietico partendo proprio da Mosca, sottolineando quanto non vi fosse alcun dubbio che i suoi esponenti avessero eletto a proprio momento fondativo il costruttivismo russo, per cui «sarebbe incomprensibile, prima che antistorico» che proprio ora, nel ritrovato clima degli anni Sessanta seguito alla cesura staliniana, questi non guardassero in primo luogo a questa eredità autoctona. Apollonio riconobbe sì a Crispolti il merito di aver portato per la prima volta *Dviženie* in Italia, ma al tempo stesso rimarcò quanto il loro lavoro non avesse nulla da spartire con quelli di altri nomi inclusi nella medesima sezione della mostra, come Beppe Devalle, Ròmulo Macciò ed Eduardo Paolozzi.¹⁰¹ Forse attribuendo a Crispolti alcune incongruità filologiche, Apollonio sottolineò l’importanza di attingere a fonti primarie e attendibili, citando direttamente il critico cecoslovacco Dušan Konečný come voce più autorevole: «esse non intendono affatto isolarsi nella speculazione intellettuale, ma vogliono, al contrario, aprirsi al più largo pubblico. Non sono una esaltazione semplicistica della tecnocrazia, come non ricercano un facile effetto sullo spettatore».¹⁰² Come appare evidente, Apollonio, per bocca di Konečný, non confutò minimamente il giudizio espresso da Crispolti su *Dviženie*; piuttosto sostenne di non condividerne gli elogi a scapito delle ricerche coeve condotte in Occidente, da lui bollate come ‘pedanti’ e ‘scolastiche’. Apollonio suggerì quindi a Crispolti una maggiore prudenza nell’esprimere giudizi così taglienti per macro-aree geografiche in merito a un fenomeno essenzialmente

99 Crispolti, «I primi documenti», 421. A riprova dell’importanza assegnata a questo testo, Crispolti decise di pubblicarlo una terza volta in una raccolta di saggi (Crispolti, *Ricerche dopo l’informale*, 271-9).

100 *Tendencija 3* (Zagabria, Galerija Suvremene umjetnosti; Muzej za umjetnosti i obrt, 13 agosto-3 ottobre 1965). Alpatova, ‘*Drugoe iskusstvo*’, 123; Rubino, *Elettricità e socialismo*, 140-1.

101 Apollonio, «*Mosca*», 413.

102 D. Konečný cit. in Apollonio, «*Mosca*», 413.

universale e difficilmente circoscrivibile come le *Nuove tendenze*, essendo queste, per loro natura, oblique e transnazionali, come poi egli dimostrò nello stesso numero della rivista, firmando due approfondimenti sulla situazione attuale in Cecoslovacchia e nella Repubblica Federale Tedesca, quindi su ambo i lati della cortina di ferro.¹⁰³ La questione non si concluse lì: in una lettera inviata nel 1969 dall'Archivio Storico d'Arte Contemporanea della Biennale, dove Apollonio lavorava come conservatore, questi ribadì, quasi giustificandosi, che la sua provocatoria «nota sui russi» di tre anni prima si fondava su riscontri puntuali da «fonti moscovite dirette» come la documentazione inviata da Nusberg stesso a Zagabria nel 1965, e lì consultata da lui personalmente.¹⁰⁴ Appare comunque evidente che l'oggetto della discordia, vale a dire le preferenze assegnate da Crispolti a *Dviženie* rispetto agli omologhi occidentali, fosse motivata non da simpatie politiche o di altra natura, ma dal suo interesse primordiale per la dimensione collettiva e per le tematiche sociali affrontate dal collettivo moscovita.¹⁰⁵ Queste divergenze di vedute nascevano da due approcci diversi, per quanto entrambi riconducibili alla figura del critico militante: nel caso di Apollonio, quella di un critico presente sulla scena internazionale e in contatto con gli artisti di cui si occupava; nel caso di Crispolti, quella di un curatore le cui scelte, come l'ordinamento degli espositori all'interno della duplice narrazione di catalogo e mostra, rispondevano a molteplici criteri tematici e narrativi.

È probabile che grazie alla mediazione di Crispolti, Nusberg sia riuscito a pubblicare nel 1966 il suo primo testo in italiano su *Marcatré*, dove il critico figurava come membro del comitato editoriale e autore di numerosi articoli e recensioni. Si trattava di uno dei primissimi interventi sulla stampa occidentale a firma di Nusberg, fino ad allora apparso in riviste di architettura e design.¹⁰⁶ «Alcune mie riflessioni» costituisce una rielaborazione del manifesto del collettivo, tanto nei contenuti quanto nel linguaggio palesemente declamatorio. Nusberg vi illustrava i fondamenti teorico-scientifici di *Dviženie*, come il MOVIMENTO e la SIMMETRIA, la LUCE-COLORE e il SUONO, riportati intenzionalmente a caratteri cubitali. Richiamava quindi in vita l'esperimento sinestetico e multisensoriale, cui contribuivano tanto le leggi della natura, della chimica e della fisica, come «IL CAMBIAMENTO DI TEMPERATURA, I GAS, I LIQUIDI, GLI EFFETTI OTTICI, I CAMPI ELETTROMAGNETICI, I GRUMI PLASTICI», quanto

103 Apollonio, «Situazione nell'arte cecoslovacca»; «Situazione incerta».

104 U. Apollonio a E. Crispolti, 3 febbraio 1969, AEC, Biennale 1977, b. 2.

105 Crispolti, «I primi documenti», 421.

106 D. Konečný, «Snaha o syntézu v umění», *Domov*, 1964, 47-52; N. Vigo, «Arte programmata a Zagabria», *Domus*, 431, ottobre 1965, 46-9.

linguaggi mediatici, comunicativi e performativi, come le tecniche di trasmissione dati, il cinema e il teatro, all'insegna di quell'elemento coerente e unitario definito – similmente a quanto affermato da Kandinskij – «una necessità interiore», dettata da leggi intrinseche e indipendenti da condizionamenti esterni.¹⁰⁷ Il passaggio continuo dalla prima persona singolare alla prima plurale era una pratica ricorrente nei testi di Nusberg, sia a stampa che inediti, in cui egli parlava sì a nome dell'intero collettivo, ma esprimendo generalmente le proprie opinioni personali, che fossero condivise o meno. Questa prassi, già allora denunciata da alcuni membri di *Dviženie* – a partire da Infante, che a metà degli anni Sessanta abbandonò il gruppo per lavorare autonomamente – sollevava questioni sull'equalitarismo, forse più prediletto che praticato, all'interno del gruppo, nonché sull'effettiva paternità dei progetti firmati dal collettivo.¹⁰⁸ Sincera o meno, la dimensione collettiva si rivelò in ogni caso funzionale alla ricezione in Occidente dell'opera di *Dviženie* da parte della critica militante a partire dalla fine degli anni Sessanta. Nel 1969, Crispolti dedicò le ultime righe del suo studio *Il mito della macchina e altri temi del futurismo* proprio ai cinetisti moscoviti, ponendoli sul solco di quella tradizione propria dell'Europa centro-orientale che, da un pioniere (pur se non nominato) come Moholy-Nagy, portava in tempi più recenti a interpreti, pure ungheresi, come Nicolas Schöffer, su una linea prettamente cinetica, e Victor Vasarely, protagonista della Op Art.¹⁰⁹

Infine, un discorso a parte merita il pittore gestuale Boris Žutovskij, tra gli espositori più in vista della mostra al Maneggio. Žutovskij fu incluso nel capitolo «La dimensione della memoria», al fianco di nomi apparentemente incompatibili come Alberto Biasi, Robert Rauschenberg e Cy Twombly. Si trattava a tutti gli effetti di una sezione assai composta, che riprendeva quella proposta nel 1962 con il titolo «Simbolizzazione interiore», ora arricchita da partecipazioni illustri, improntate a un approccio intimistico alla materia, «come un campo dell'esercizio sincretistico quasi mediatamente diaristico», trasposto a volte in una «sorta di metamorfosi corruttiva della originaria integrità realistica»,¹¹⁰ e tradotta, nello specifico caso di Žutovskij, in «una sottile evocatività» resa possibile da stratificazioni materiche, segniche e cromatiche.¹¹¹

107 Nusberg, «Alcune mie riflessioni».

108 Sharp, «The Personal Visions and Public Spaces», 233-4.

109 Crispolti, *Il mito della macchina*, 488.

110 Crispolti, «La dimensione della memoria». *Alternative attuali 2*.

111 Crispolti, «I primi documenti», 419.

2.7 Ernst Neizvestnyj, precursore della Dip Art

Ernst Neizvestnyj può essere ritenuto un artista fuori competizione, a partire dal fatto di essere il solo scultore sovietico in mostra all'Aquila, nonché l'unico, tra i connazionali, omaggiato con un ritratto, nella fattispecie un'incisione di Brusilovskij del 1962. Neizvestnyj è anche il solo nome russo incluso nel capitolo «L'accentuazione grottesca», una sezione di entità minore (sette nomi in tutto), consacrata alla deformazione fisionomica, al «gesto-grido», interpretati in chiave goyesca (un riferimento presente anche nella «Prospettiva visionaria»); alla luce del «primario materismo» e del «segnismo gestuale» qui evocati, Crispolti non poté esimersi dal certificare la provenienza informale.¹¹² Egli collocò pertanto la scultura di Neizvestnyj all'interno di un'estesa rete di citazioni e riferimenti, da un espressionismo plastico-volumetrico *à la Lipchitz* alle linee di forza di memoria futurista. Si tratta di riferimenti assolutamente pertinenti nell'opera dello scultore, che aveva conseguito una solida formazione accademica e maturato parallelamente una conoscenza a tutto tondo delle principali correnti europee di inizio Novecento.

In seguito al suo intervento al Maneggio a difesa del proprio lavoro dalle accuse di formalismo mosse dagli *apparatčiki*, il nome di Neizvestnyj aveva iniziato a circolare sui media occidentali, dove tuttavia l'interesse di cronaca aveva prevalso su quello di critica. Anche la stampa italiana si era dimostrata particolarmente ricettiva nei suoi confronti. Quella borghese si concentrò sulle sue interazioni e negoziazioni con le autorità moscovite: il *Corriere della sera* salutò l'artista come uno dei «giovani leoni» della cultura russa, pronto a essere finalmente accolto nei circuiti ufficiali, come già era avvenuto per letterati e musicisti, dai cantautori impegnati, i 'bardi' della tradizione sovietica, come Evgenij Evtušenko e Andrej Voznesenskij, a un compositore del calibro di Dmitrij Šostakovič.¹¹³ La stampa comunista, al contrario, rimarcò la visibilità concessa allo scultore (tacendone le vessazioni e le privazioni) a dimostrazione del fatto che in URSS ci fosse comunque posto per un'arte libera e non allineata alle posizioni del PCUS.¹¹⁴

Per Crispolti, allora come in seguito, Neizvestnyj rappresentava piuttosto uno degli artisti «meno interessanti», pur riconoscendone

¹¹² Crispolti, «L'accentuazione grottesca». *Alternative attuali 2*.

¹¹³ A. Levi, «I giovani leoni della cultura russa», *Corriere della sera*, 17-18 gennaio 1963, 3; V. Roberti, «Condannati alla solitudine gli artisti russi indisciplinati», *Corriere della sera*, 12 aprile 1963, 3; V. Roberti, «Soltanto il realismo socialista può salvare gli artisti sovietici», *Corriere della sera*, 11 aprile 1963, 3. Anche Crispolti tornò su questo aspetto: Cf. Crispolti, «I primi documenti», 419.

¹¹⁴ A. Pancaldi, «Soffre come per una seconda nascita il 'cosmonauta' di Neizvestnyj [sic]», *L'Unità*, 9 novembre 1965, 8.

la notorietà internazionale. In vista di questa, e seguendo una prassi avviata proprio all'Aquila,¹¹⁵ il curatore decise di pubblicare in catalogo una sua dichiarazione di poetica, a testimonianza diretta del proprio credo. Non potendo chiedere allo scultore un testo ad hoc – come era invece solito fare con gli artisti più prossimi – recuperò il suo breve testo «Content – not subject but content», pubblicato sulla rivista indipendente *?-Imago*, fondata a Parigi nel 1963 con il motto «For an experimental art, human and dialectical in tendency» da André Verlon e Antonio Berni (anch'egli esposto all'Aquila, per di più nella stessa sezione di *Neizvestnyj*) [fig. 2].¹¹⁶ Si trattava dell'unica dichiarazione di un artista sovietico (mentre numerose sono quelle rilasciate da cecoslovacchi, polacchi e ungheresi), a conferma del carattere del tutto particolare della sua presenza.

Nei ringraziamenti riportati in catalogo di *Alternative attuali 2*, Crispolti menzionava due figure decisive per la partecipazione degli artisti sovietici: Dušan Konečný e Antonello Trombadori. Il critico cecoslovacco Konečný aveva seguito fin dal 1959 gli sviluppi della giovane arte moscovita con articoli dedicati sulla stampa nazionale, fornendo così un autorevole esempio a numerosi connazionali.¹¹⁷ Nel giugno del 1965, curò la collettiva *Arte cinetica moscovita*, prima mostra internazionale dedicata al gruppo *Dviženie*, presso la Galleria di Piazza San Carlo, che Crispolti visitò in occasione della sua trasferta a Praga, selezionandone alcuni esemplari per l'Aquila, e ottenendo anche in questo frangente il supporto logistico ed economico dell'Art Centrum nella persona del suo direttore, Ivo Digrin.¹¹⁸ A tre settimane dell'apertura della mostra, Konečný rassicurò Crispolti di avere inviato «tutto», intendendo non solo le opere, ma anche la documentazione bio-bibliografica e fotografica di supporto, provvedendo così a fornire un esauriente quadro d'insieme sulla giovane arte sovietica (non solo cinetica) [fig. 3].¹¹⁹ Da un elenco provvisorio degli espositori, si nota come i nomi degli artisti sovietici siano stati successivamente integrati nel programma della mostra [fig. 4].¹²⁰

115 Nicoletti, «L'Aquila 1962», 108-9.

116 *Neizvestnyj*, «Content». In archivio si conserva una traduzione italiana del testo, che tuttavia fu pubblicato in catalogo solo nella lingua originale, AEC, *Alternative Attuali 2*.

117 D. Konečný, «Ze života mladých sovětských výtvarníků», *Výtvarné umění*, 2, 1959, 8. Molti dei suoi articoli sarebbero confluiti nella monografia edita nel 1968 dalla casa editrice Il mondo dei Soviet (*Konečný, Hledání tvaru*) posseduta da Crispolti, e spesso da lui citata come uno dei principali testi di riferimento per l'arte sovietica contemporanea.

118 D. Konečný a E. Crispolti, 14 luglio 1965. Cf. *Moskevské kinetické umění*, (Praga, Galerie na Karlové Náměstí, 11 giugno-9 luglio 1965). I. Digrin a E. Crispolti, 18 marzo 1967, AEC, *Alternative Attuali 2*.

119 Telegramma di D. Konečný a E. Crispolti, 15 luglio 65, AEC, *Alternative Attuali 2*.

120 Schema generale del catalogo della mostra, AEC, *Alternative Attuali 2*.

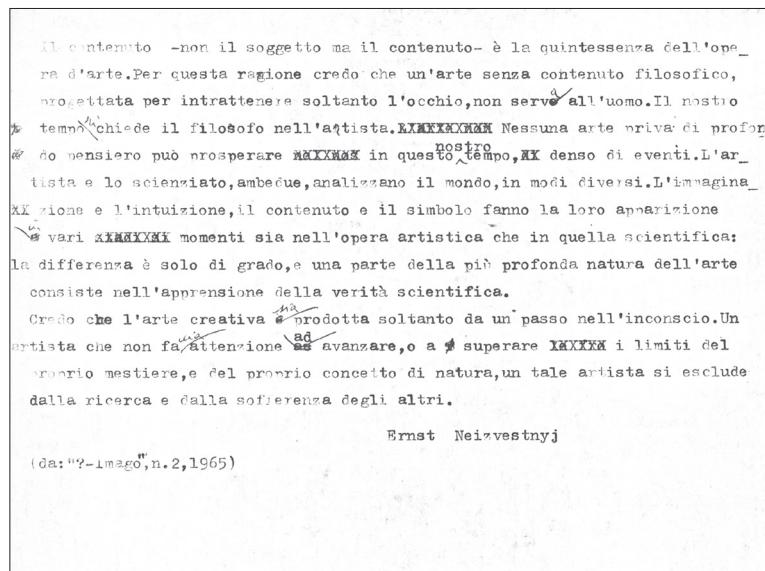


Figura 2 Traduzione di Ernst Neizvestny, «Content – not subject but content», ?-Imago, 2, 1965
(© Archivio Enrico Crispolti www.archiviocrispolti.it)

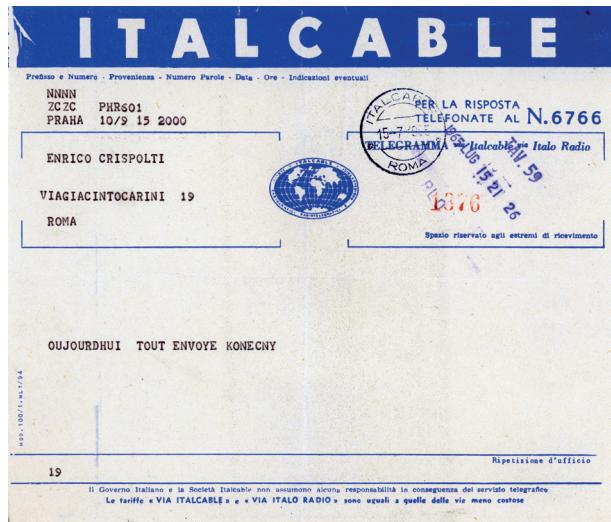


Figura 3 Telegramma di Dušan Konečný a Enrico Crispolti, Praga, 15 luglio 1965
(© Archivio Enrico Crispolti www.archiviocrispolti.it)

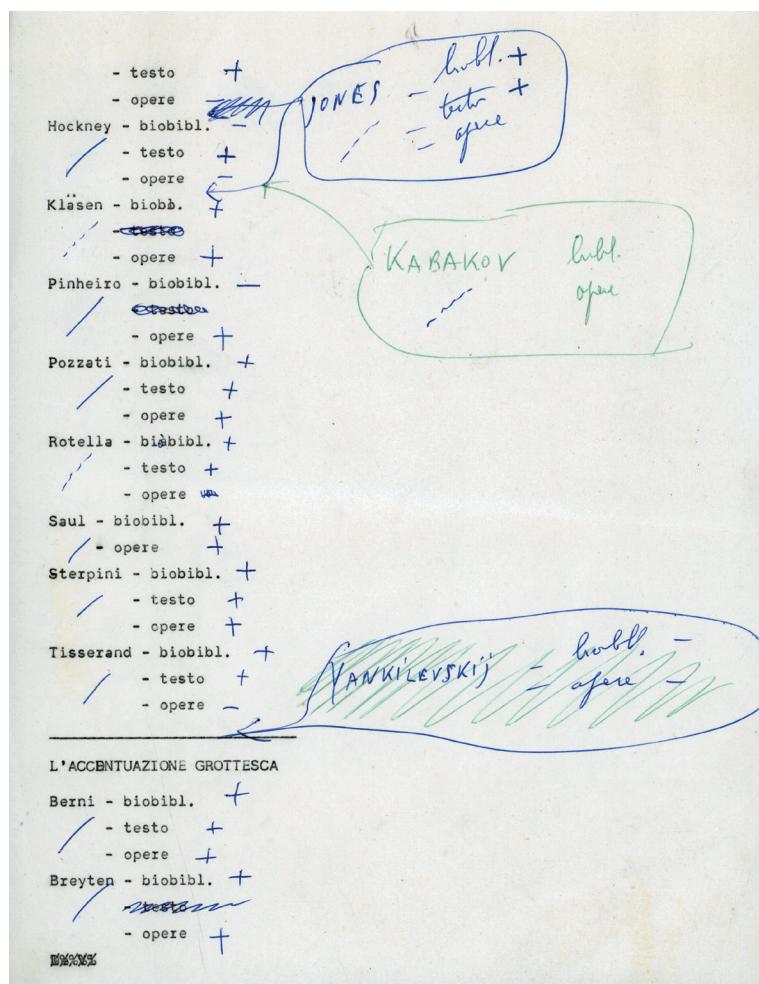


Figura 4 Elenco provvisorio degli espositori di *Alternative attuali 2*
© Archivio Enrico Crispolti www.archiviocrispolti.it

Nella duplice veste di critico d'arte e membro di punta del PCI, Trombadori ebbe a sua volta un ruolo cruciale nel coltivare una rete di relazioni con personalità e istituzioni dell'Europa orientale. Da una parte, grazie ai suoi contatti pregressi e alle sue conoscenze linguistiche, aveva reso possibile la prima mostra itinerante di Guttuso nell'Europa socialista, inaugurata proprio a Praga nel 1954, per la quale aveva redatto il saggio principale in catalogo;¹²¹ dall'altra si adoperò per la promozione all'estero della giovane arte sovietica, avviando la propria attività di collezionista con alcuni disegni di Kabakov.¹²² In Italia, tra i primi divulgatori di questa arte non sanzionata dal PCUS figurano quindi i compagni del PCI, spesso in missione a Mosca anche come emissari informali dell'intero sistema partitico italiano. Dai verbali degli incontri tenuti al Ministero della cultura dell'URSS, traspare la loro fiducia di poter accedere per vie ufficiali a un'arte 'altra' rispetto al realismo socialista, alla luce della sua fredda accoglienza a Venezia e nell'auspicio di poter offrire un quadro più ampio ed eterogeneo delle arti figurative sovietiche.¹²³ Figure come Trombadori trassero quindi vantaggio dalla propria appartenenza politica per instaurare relazioni con artisti estranei alla linea dettata dal Partito, ma neppure dichiaratamente ostili a essa. Così tra gli espositori all'Aquila comparivano artisti non invisi alla nomenklatura, anzi spesso attivi proprio in contesti istituzionali, come ad esempio il collettivo *Dviženie*, che negli anni Sessanta aveva ottenuto ingenti commissioni statali per allestire spazi d'interni e decorazioni pubbliche; oppure artisti che, a causa di una crescente visibilità in Occidente, godevano in Unione Sovietica del particolare status di 'intoccabili'. Fra questi, il caso più noto, come si è detto, era proprio quello di Neizvestnyj. Dell'artista furono esposte due statuette: una in bronzo della collezione Trombadori e una in terracotta della collezione Guttuso. È probabile che Trombadori e Guttuso, in vista della loro posizione privilegiata nei ranghi del Partito, abbiano agito non solo da prestatori accreditati, ma anche da prestanome per altri collezionisti.¹²⁴ Per Crispolti, a sua volta, si trattava di utilizzare pragmaticamente, e a proprio vantaggio, i canali preferenziali forniti dalla vicinanza ideologica dei compagni del Partito per poter ottenere informazioni e opere altrimenti difficilmente reperibili, da presentare poi in contesti espositivi al

121 Renato Guttuso (Praga, Sale espositive Mánes, 15 gennaio-14 febbraio 1954). Trombadori tra le proprie conoscenze linguistiche vantava anche il ceco (cf. l'edizione italiana di Padrtá, *Picasso sconosciuto*). Sulla prima tournée di Guttuso in Europa orientale: Bertelé, «Un alfiere del (neo)realismo sociale dell'Occidente».

122 Kabakov, 60 - 70e, 20.

123 RGALI, f. 2329, le serie relative agli anni Sessanta e Settanta.

124 Intervista a E. Crispolti, 12 dicembre 2012.

di fuori di cornici istituzionali, per di più, come nel caso dell'Aquila, decentrati rispetto agli ambienti più in vista della capitale.

Da mero canale di approvvigionamento e circolazione delle opere, il medium diplomatico diventò un genere a tutti gli effetti, noto nell'accezione anglofona di *Dip Art*, che infine andò a incidere sui soggetti e sui formati delle opere in circolazione e quindi a condizionarne la ricezione all'estero. Emblematico è il caso di uno scultore essenzialmente monumentale come Neizvestnyj, artefice, per necessità, di sculture da camera oppure di lavori minori, come disegni o grafica multipla su cui imprimere i propri studi volumetrici, i quali avrebbero poi acquisito una maggiore autonomia trovando un buon responso di mercato. La fortuna del supporto cartaceo era dovuta a ragioni di natura pragmatica, grazie alla sua maggiore facilità di reperimento e movimentazione attraverso le frontiere e i controlli doganali, il più delle volte senza alcuna dichiarazione, essendo facilmente occultabili nelle valigie diplomatiche esonerate dalle ispezioni, al punto tale che la critica statunitense ha parlato di «suitcase style».¹²⁵ Crispolti ha pure definito le opere sovietiche recapitate all'Aquila alla stregua di «souvenir».¹²⁶ Si tratta, a tutti gli effetti, di lavori di dimensioni ridotte, realizzati con materiali poveri, il più delle volte inchiostro, matita o pastello su carta, percepiti come testimonianze di realtà lontane, ma non per questo prive di dignità estetica. Soltanto un anno prima, il critico aveva stigmatizzato la Segreteria della Biennale per aver fatto più volte ricorso alla grafica come «contentino per i pittori non invitati».¹²⁷

A partire da *Alternative attuali 2*, le opere su carta, in esemplari sia unici che multipli, iniziarono a imporsi come il mezzo privilegiato di propagazione della nuova arte sovietica. Una seconda occasione è rappresentata dalla mostra *Quindici giovani pittori moscoviti*, inaugurata nel 1967 alla Galleria Il segno di Roma dalla sua neodirettrice, Angelica Savinio, figlia di Alberto e nipote di Giorgio De Chirico. Venuta a conoscenza dei nomi di alcuni autori sovietici attraverso il catalogo di una collettiva organizzata nel 1966 in Polonia, Savinio si era recata a Mosca per farne la conoscenza di persona e acquisirne direttamente alcuni lavori.¹²⁸ La maggiore agilità e accessibilità del supporto cartaceo si traduceva in una maggiore probabilità di trovare acquirenti e quindi di gettare le basi per un nuovo mercato. In questo senso va interpretato l'esile catalogo redatto per la mostra romana, che per ogni espositore riportava i dati bibliografici

¹²⁵ Rosenfeld, Dodge, *Nonconformist Art*, 89.

¹²⁶ Intervista a E. Crispolti, 12 dicembre 2012.

¹²⁷ Crispolti, «Previsioni sulla XXXII Biennale», 29.

¹²⁸ 16 plastyków moskiewskich (Sopot-Poznań, 1966). *Quindici giovani pittori moscoviti* (Galleria Il segno, Roma, 7 giugno 1967-?). Cf. Savinio, *Il segno*, 20.

essenziali e i recapiti, privati o professionali, nell'intenzione di fornire i contatti necessari a una potenziale clientela.

Recensendo la mostra alla galleria Il segno, Mercuri ricordò che alcuni partecipanti avevano esposto soltanto due anni prima ad *Alternative attuali 2*, e che i «risultati più dignitosi e poetici» erano stati raggiunti, a suo parere, dal gruppo surrealista, nominando nell'ordine Kabakov, Brusilovskij, Jankilevskij, Sobolev e Sooster.¹²⁹ Nello stesso articolo, Mercuri recensiva una collettiva di grafica promossa dall'Associazione Italia-URSS in collaborazione con l'Ambasciata di Roma, allestita alla galleria Il ferro di cavallo in occasione del cinquantenario della Rivoluzione d'Ottobre. Si trattava della prima occasione, Biennale a parte, di vedere in Italia un conspicuo numero di opere sovietiche presentate per vie ufficiali. D'altronde, che la grafica fosse diventata il mezzo privilegiato di veicolazione di un'arte diffusa per vie diplomatiche fu riconosciuto anche dall'*Unità*. Qui Micacchi citava il caso di un'imponente rassegna di grafica russa organizzata nello stesso anno presso il Gabinetto delle stampe di Dresda con prestiti forniti da un solo collezionista, non menzionato pubblicamente per ovvi motivi di incoerenza con i dettami di un'arte pubblica e statale ma sulla bocca di tutti: il Ministro degli Esteri della DDR Lothar Bolz, che nel giro di pochi anni era riuscito a mettere insieme la più grande collezione di grafica russa e sovietica al di fuori dei suoi confini nazionali.¹³⁰ Micacchi individuò nella grafica 'il giusto mezzo' estetico, riconoscendo che, laddove pittura e scultura erano spesso apparse discutibili a critica e pubblico italiani, la grafica ne aveva regolarmente riscosso i favori, rivelando una solida tradizione, ricca di personalità di rilievo come Anatolij Kaplan e Vladimir Favorskij, il primo nel campo della litografia, il secondo della silografia, e manifestando un notevole fermento anche nelle ricerche dei più giovani.¹³¹

2.8 «I giovani sovietici verso un'arte nuova»

Da uno spoglio della cartella stampa di *Alternative attuali 2* conservata dal suo curatore emerge l'impegno profuso da quest'ultimo anche sul piano della comunicazione. Il secondo comunicato emesso dagli enti promotori abruzzesi, dal titolo *Dieci artisti sovietici d'avanguardia alla Mostra*, precisava che, ad eccezione di Neizvestnyj, si trattava di nomi inediti per l'Europa occidentale, le cui «opere si inseriscono

¹²⁹ Mercuri, «A Roma i maestri della grafica», 28.

¹³⁰ Schimdt, Dierske, *150 Jahre russische Graphik*; Schmidt, *Russische Graphik*.

¹³¹ D. Micacchi, «Gurij Zakharov: la dolce natura sterminata», *L'Unità*, 11 maggio 1967, 8.

nelle alternative problematiche, già annunciate, e secondo le quali sarà ordinata la rassegna». ¹³² Questa strategia mediatica diede i primi frutti: l'Azienda giornalistica di Montecitorio diramò un notiziario in cui si ribadiva che l'elemento di maggiore rilievo risiedeva proprio nella convergenza di ricerche in atto in Occidente e in URSS, essendo quest'ultime «fuori dagli schemi consueti del 'realismo socialista' di estrazione staliniana» e condotte da autori definiti nuovamente come «anti-conformisti». ¹³³ Si trattava di un piano promozionale, se non concepito, certamente perseguito da Crispolti stesso, che ad esempio sollecitò il direttore di *Paese sera* a riprendere, con un articolo dedicato, la partecipazione «dei dieci», ricordando in maniera un po' enfatica che «è la prima volta dagli anni della avanguardia storica che giovani artisti sovietici impegnati in ricerche attuali si inseriscono in un contesto mondiale», per poi entrare nel merito degli espositori, nuovamente suddivisi tra cinetici e surrealisti, oltre al «già abbastanza noto scultore Neizvestnyj»; a margine ricordava la pur sempre nutrita e inedita partecipazione di artisti polacchi e cecoslovacchi. ¹³⁴ Dopo l'apertura della mostra, Crispolti indirizzò una lettera alla redazione dell'*Unità* all'attenzione di Trombadori, chiedendo spiegazioni sulla mancata copertura della mostra, nonostante il critico accreditato, Dario Micacchi, avesse presenziato all'inaugurazione. Questi chiarì il malinteso con il mancato invio del catalogo, e a ulteriore giustificazione aggiunse: «Non era la mostra dell'Aquila una mostra di cui si potesse scrivere senza catalogo: questo lo può fare il Briganti a sua gloria». ¹³⁵

Nonostante l'impegno promozionale, la partecipazione sovietica passò quasi in sordina, e fu segnalata principalmente dalla stampa comunista all'interno di recensioni che, prive di un vero e proprio giudizio critico, si limitarono a registrare la presenza di una nutrita rappresentanza dell'Europa socialista. ¹³⁶ Su *Rinascita*, il mensile politico-culturale fondato da Togliatti, Antonio Del Guercio pubblicò due articoli: nel primo effettuò una ricognizione a tutto campo della mostra, sottolineando alcune audaci scelte curatoriali, riscontrabili nella struttura critica del catalogo e della mostra, per quanto non

132 Comunicato stampa n. 2, s.d. [luglio 1965], *Dieci artisti sovietici d'avanguardia alla Mostra*. AEC, Alternative attuali 2.

133 Azienda giornalistica di Montecitorio, Notiziario per la stampa trasmesso su telescrivente, anno 4, n. 84, mn/1650, s.d., AEC, Alternative Attuali 2.

134 E. Crispolti alla direzione di *Paese sera*, 29 luglio 1965. AEC, Alternative Attuali 2.

135 D. Micacchi a E. Crispolti, 21 settembre 1965, AEC, Alternative Attuali 2.

136 Per il resto, tra i pochi ritagli della stampa dedicata alla mostra conservati nell'archivio Crispolti, si conserva una recensione non lusinghiera della mostra a firma di Arturo Bovi del *Messaggero*, priva di riferimenti al debutto sovietico, dall'eloquente titolo «Mostra da dramma psichiatrico quella delle alternative de L'Aquila», 11 settembre 1965, 3.

spinte a tal punto da «dar luogo a un'accusa di prevaricazione». ¹³⁷ In una seconda recensione dedicata ai soli «pittori socialisti», Del Guercio parlò di una partecipazione che, seppur senza pretese di offrire un quadro esaustivo sulle arti dell'Europa orientale, andava comunque accolta come un importante segnale di apertura e testimonianza di una «situazione in movimento» verso la quale si nutrivano grandi aspettative [fig. 5]. ¹³⁸

Un secondo recensore attivo su più fronti fu Elio Mercuri: su *Realtà sovietica*, rotocalco illustrato con approfondimenti sulla vita nell'URSS, anch'esso edito della Società Italia-URSS, Mercuri elogiò gli organizzatori per avere finalmente presentato, con dignità e rigore, il lavoro di artisti dei paesi socialisti, senza cadere nella trappola dell'aneddoto o, ancora peggio, dello scandalo. ¹³⁹ Su *Mondo nuovo*, settimanale della corrente di sinistra del PSI, si concesse qualche appunto, ad esempio contestando l'opportunità di presentare Neizvestnyj come artista di avanguardia, quando invece al momento risultava impegnato a «fare busti di burocrati». ¹⁴⁰

137 Del Guercio, «'Alternative' aquilane».

138 Del Guercio, «Mostra aquilana».

139 Mercuri, «Alla mostra dell'Aquila».

140 Mercuri, «Il senso dell'alternativa».

Uno sguardo su una situazione in movimento

Mostra aquilana: pittori socialisti

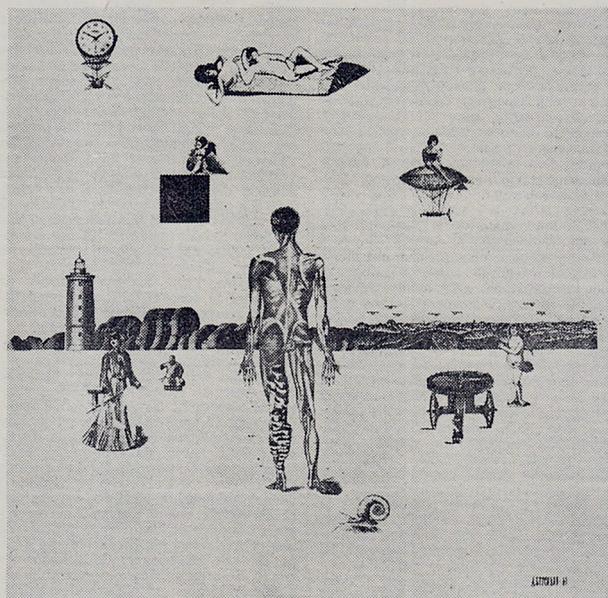
I fili della tradizione si vanno riannodando e si innervano sulle ricerche attuali

Per la presenza di dieci giovani sovietici (Infante-Arena, Lapakov, Nusberg, Brusilovski, Kabakov, Neisvestny, Jutovski, Sooster, Yankilevsky, Sobolev) inediti in Occidente (ad eccezione d'una recente mostra inglese di Neisvestny), sei cecoslovacchi (Koblasa, Vozniak, Medek, Novak, Vesely, Nepras), un ungherese (Csernus), quattro polacchi (Gielniak, Hasior, Tchorzewski, Gierowski), la rassegna aquilana consente una certa prosecuzione del discorso (ancora discontinuo e parziale) sulle nuove ricerche artistiche nei paesi socialisti: le ricerche, dico, che sino ad oggi non sono state esibite — ad esempio — nei padiglioni nazionali di questi paesi alla Biennale di Venezia, se non sporadicamente (e solo da parte ungherese, cecoslovacca e polacca). E' evidente che il gruppo d'artisti qui presenti non ha un valore di esemplificazione organica del grosso argomento che essi pur introducono nella rassegna; ma resta una presenza notevole, che stranamente la maggior parte della critica ha trascurato. Bisogna dire innanzitutto che c'è una differenza notevole nella possibilità nostra di valutare il grado di rappresentatività dei dieci giovani sovietici e il grado di rappresentatività degli artisti degli altri paesi socialisti. Si comincia a saperne abbastanza, sulle nuove vicende artistiche polacche, cecoslovacche e ungheresi negli ultimi dieci anni, per poter affermare che, in questi casi, siamo di fronte ad esempi indicativi delle correnti di fondo. La linea visionaria (che ha fonti surrealistiche, ma anche radici più antiche in tutta la cosiddetta arte *fantastica* tra la disgregazione del mondo medievale e il Rinascimento) sappiamo com'essa si ponga tra le più fertili (o in ogni caso tipiche) linee di sviluppo dell'arte in Cecoslovacchia; e si vedano qui Medek, Vozniak, Novak, Vesely; mentre negli scultori Koblasa e Nepras possiamo riconoscere — variamente svolto — un elemento etnologico, pur esso filtrato da sensi surreali, che sappiamo attivo non solo tra Boemi e Slovacchi ma in tutta l'area slava. Così, nei polacchi riconosciamo qui — nel segno febbrile e prezioso dello straordinario Gielniak, nell'allucinato fetichismo di Hasior, nel fervido senso di natura di Tchorzewski — esempi persuasivi del peso avuto dal surrealismo da una parte e, dall'altra, da certa pittura informale (assunta a volte come *ultimo naturalismo*, in un modo non dissimile

dalle direzioni italiane dell'informale) sugli sviluppi artistici in Polonia; mentre in Gierowski è chiara la traccia della linea di ricerca visuale già presente in Polonia sin dall'avanguardia storica con l'attività di Malevic nel paese, e con fenomeni come l'*unismo*. Un discorso analogo potrebbe essere fatto per l'ungherese Csernus, nel quale (come in diversi altri artisti d'Europa orientale) la linea surreale, appigliata al tema degli oggetti pullulanti nello spazio e come bruniti nel loro disfarsi, trova un nuovo esempio (vorrei dire, per inciso, che molto spesso si trova in Europa orientale una

forte consonanza con un pittore americano come Albright).

Nel caso dei sovietici, invece, lo stato dell'informazione è così depresso (e fortunoso, e casuale) che riesce difficile dire, ad esempio, in che misura le direzioni del loro lavoro riflettano le ricerche sulle quali con maggiore insistenza batte oggi la ricerca nuova dei giovani. A stare alle indicazioni ricevute da artisti e critici polacchi (i quali, unanimi, sottolineano il fervore notevolissimo dei giovani sovietici, e prevedono nei prossimi anni una situazione artistica sovietica di prima importanza), sembrerebbe di sì. Ad ogni



Un'opera del pittore sovietico Brusilovski esposta all'Aquila

Figura 5 Antonio Del Guercio, «Mostra aquilana: pittori socialisti». *Rinascita*, 41, 16 ottobre 1965, 27

La mostra trovò eco anche sulla stampa di alcuni paesi socialisti, come Cecoslovacchia e Jugoslavia, che non mancarono di esprimere apprezzamento per il debutto oltrecortina dei dieci sovietici.¹⁴¹ Questi articoli costituivano la prova concreta del sostegno istituzionale di cui godette la mostra presso questi paesi, convalidato dalla presenza all'inaugurazione dei rappresentanti delle Ambasciate di Cecoslovacchia e Polonia.¹⁴² Questo discorso ovviamente non vale per la partecipazione sovietica, resa possibile attraverso canali, indiretti e interpersonali, rimasti sottotraccia e dalle conseguenze imprevedibili sui suoi ignari partecipanti [fig. 6]. Verso la fine dell'anno, Konečný si rivolse a Crispolti con la preghiera di inoltrare a Trombadori il seguente messaggio:

Je vous prie de lui faire connaitre que les jeunes moscovites commencent à avoir des difficultés à l'égard de l'exposition AAII. Il serait d'une grande importance si, en cas de sanctions répressives plus graves, les amis italiens pourraient les aider par toute l'autorité dont ils disposent.¹⁴³

Come rivelò più tardi Kabakov, l'esposizione dei suoi disegni in Italia, benché prestati da un emerito comunista come Trombadori, gli costò il divieto di esercitare la professione di illustratore per quattro anni, costringendolo a lavorare sotto mentite spoglie.¹⁴⁴ Al tempo stesso *Rinascita* e il suo supplemento culturale *Il contemporaneo*, fondato proprio da Trombadori nel 1954 e distribuito dal 1965 come inserto interno, riprodussero alcuni lavori in mostra all'Aquila a corredo di articoli di attualità, con l'intento dichiarato di far conoscere alcuni esempi delle ricerche figurative in corso, al «centro di vivaci polemiche nell'URSS» [figg. 7-8]¹⁴⁵

141 J. Kříž, «Aquilské Alternativy», *Výtvarná práce*, 8, 28 aprile 1966, 10; traduzione dattiloscritta dal serbo-croato di D. Kalajić, «La pittura nell'epoca della macchina. Alternative Attuali II - una mostra interessante a L'Aquila», *Politika*, 26 settembre 1965, AEC, Alternative Attuali 2.

142 S. A., «Inaugurata nei saloni del castello la 2. mostra 'Alternative attuali'», *Il tempo - Cronaca dell'Aquila*, 8 agosto 1965.

143 D. Konečný a E. Crispolti, 27 novembre 1965, AEC, Alternative Attuali 2.

144 Groys, Ross, Blazwick, *Ilya Kabakov*, 15-6.

145 G.D.G., «Alternative attuali a L'Aquila», *Il contemporaneo*, settembre 1965, 3.

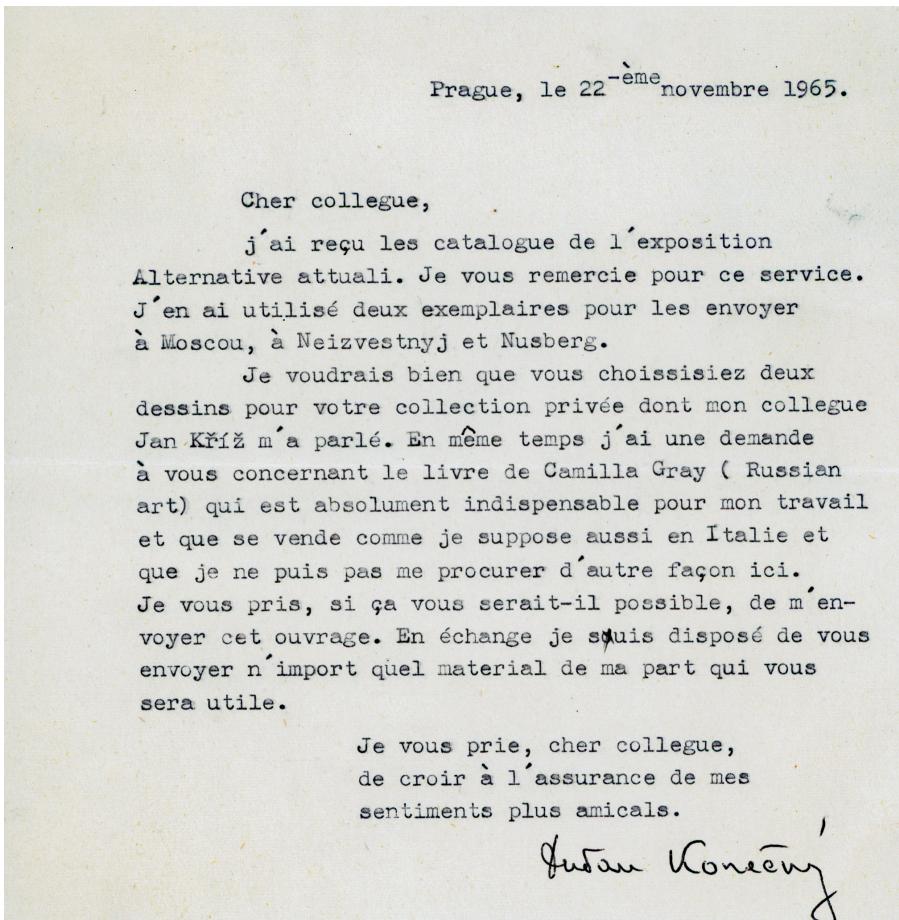


Figura 6 Dušan Konečný a Enrico Crispolti, Praga, 22 novembre 1965 (© Archivio Enrico Crispolti, www.archiviocrispolti.it)

Il Contemporaneo Settembre 1965 P. 17

Settembre 1965 P. 17

GNA LA PRASSI GOVERNI LA SCIENZA

di Renato Barilli

ribellato pubblicamente venne se cosicché di ritornare alla piena e alla conoscenza dell'esperienza di vita. La legge venne meno, l'economia degenerava in economia di guerra, la società non accompagnava da un attento spirito critico degenera in massa e meccanica satanismo. La società, perciò, non poteva così un energico contributo alla vita, al progresso, all'esperienza della vita. La società, perciò, per esempio (economia), per eliminare quella debolezza era stata costituita, per lungi anni, solo perché privilegiate discipline si arrogasse il diritto di dire: «Siete voi che ideologhi» e doveva frapporsi fra l'economia del paese e la società. La società non poteva rispondere ad essa negli anni in proposito a cinque anziani calciatori, per esempio, che avevano preso notizie di «impresario» e «agente» e che avevano determinato la mania di chi-



re che prima si sceglie al-
lora la cosa in cui si
è andati a perdere, si-
lustrandosi a qualche rileva-
zione iniziale, sia il compito
definito la cosa con cui
si è andati a perdere, allo
scopo del passato. Saranno
delecati invece paralleli
la regione a priori, in tutti
i suoi aspetti, e prenderà
a cuore che l'essere umano
se ne prenderà si adatti a
esso scherzo astratto.

Così dare che in principio
era un'esperienza di per-
dita (anche se è ferman-
te da estorsione che ciò voglia
restare), significa per esem-
plificare e conoscere
l'esperienza di conoscenza
e' solo quanto sconsigliabile
dove si svolge l'esperienza
dell'onestà: è significativa
anche la scissione in cui
si parla della nozione fe-
nomenologica di *Lebenswelt*,
presente di oscorsi e di at-
tività: la penuria della natura,

Il Contemporaneo Settembre 1965 P. 21

Settembre 1965 P. 21

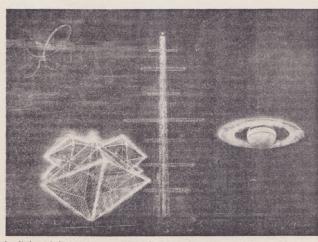


Figura 7

Ernst Neizvestnyj, *Figura*, 1964, bronzo, cm 18x25x15, Collezione Antonello Trombadori. Illustrazione per Renato Barilli, «Se regna la prassi governi la scienza».

Il contemporaneo, 9, settembre 1965, 17.

Come si è visto, in questa prima occasione Crispolti non etichettò gli artisti sovietici in mostra all'Aquila come oppositori dell'arte di Stato, rifiutandosi di inquadrarli in una prospettiva antagonistica. Al contrario, considerò possibile l'organizzazione di una collettiva nel padiglione dell'URSS alla Biennale, con la partecipazione di alcuni dei 'suoi' debuttanti all'Aquila.¹⁴⁶ Si trattava di un improbabile auspicio, condiviso non solo negli ambienti di sinistra, ma anche in seno alle forze governative, come testimonia una notizia diffusa dall'agenzia giornalistica di Montecitorio in occasione del debutto sovietico all'Aquila, in cui si sottolineava come in URSS fossero in atto nuove ricerche e come la Biennale del 1966 avrebbe potuto offrire l'occasione per conoscerle più da vicino, qualora il Ministero della cultura avesse optato per queste esperienze invece delle «scontate presenze ufficiali» degli ultimi anni.¹⁴⁷

Crispolti non sottoscrisse quella campagna di vittimizzazione degli artisti moscoviti lanciata dalla stampa liberale italiana, come il *Corriere della sera* e *La Stampa*, in seguito al caso del Manequino,

146 Crispolti, «I primi documenti», 421.

147 Azienda giornalistica di Montecitorio, Notiziario per la stampa trasmesso sul telescrivente, anno 4, n. 84, mn/1650, s.d., AEC, Alternative Attuali 2.

di cui l'archivio conserva numerosi ritagli.¹⁴⁸ Egli rifiutò qualsiasi strumentalizzazione di parte dell'episodio, il più delle volte ai fini di campagne anticomuniste, riconoscendo al contrario che la vicenda del Maneggio non rappresentasse nulla di nuovo per la storia dell'arte, né di specifico per il contesto sovietico. Come ricordava spesso, l'avanguardia era stata sempre emarginata, respinta, perseguitata: «questo vale sempre e ovunque».¹⁴⁹ Questa convinzione era radicata in una percezione generale del mondo artistico sovietico nella sua complessità e integrità. Come scrisse il più attento censore di arte russa di questi anni, Elio Mercuri, il desiderio era «di poter prendere contatto con l'arte dell'URSS in tutta la sua ricchezza, senza che ciò avvenga in maniera fortuita e casuale».¹⁵⁰ Si trattava, quindi, di un interesse non per le espressioni 'deviazioniste' dalla linea ufficiale, quanto per un quadro che fosse il più ampio possibile e che tenesse conto delle diverse posizioni ed espressioni, comprese quelle relegate ai margini della grande macchina statale di produzione e promozione delle arti. Ovviamente la critica italiana era consapevole delle divergenze concettuali, tecniche e formali di queste nuove tendenze dal realismo socialista, ma più in termini di confronto generazionale che di scontro estetico o ideologico. Questo approccio si riflette nelle prime mostre dedicate, dall'Aquila in poi, agli artisti sovietici contemporanei in Italia - ma non solo - in cui questi furono presentati come 'giovani' o 'nuovi', piuttosto che 'non ufficiali', 'non-conformisti' o, come sarebbe avvenuto nel decennio successivo, 'dissidenti'.¹⁵¹ Al tempo stesso, la 'novità' attribuita a questi giovani paladini non andava intesa solo come dato anagrafico, ma piuttosto come innovazione e rottura con i codici del realismo socialista e, in generale, con tutti quei linguaggi, retorici e accademici, proposti a Venezia e nei pochi altri contesti ufficiali.

In seguito ad *Alternative attuali 2*, la presenza dell'arte sovietica in Italia si sdoppiò, prendendo due percorsi alternativi e paralleli,

148 A titolo esemplificativo si veda: E. Bettiza, «Il vivace incontro polemico tra Kruscev e gli intellettuali», *La Stampa*, 22 dicembre 1962, 3; «Condanna dell'arte astratta in una riunione a Mosca. Pentito un gruppo d'avanguardia», *Corriere della sera*, 30 dicembre 1962, 3.

149 E. Crispolti cit. in Soomre, «Biennale del dissenso '77», 12.

150 Mercuri, «A Roma i maestri della grafica», 29.

151 Cf. la già citata *Quindici giovani pittori moscoviti* (Roma, Galleria Il Segno, giugno 1967), poi tenuta a Cremona (*Giovani artisti di Mosca*, Gruppo d'arte Renzo Botti, ottobre 1967) e Trieste (*Quindici giovani pittori moscoviti*, Azienda autonoma di soggiorno e turismo della Riviera di Duino-Aurisina-Sistiana, 8 giugno-7 luglio 1968). Cf. anche *Nuova scuola di Mosca. 100 opere di artisti non ufficiali* (Firenze, Galleria Pananti, 4-16 gennaio 1969) e *Nuove correnti a Mosca. Rassegna di 58 artisti della giovane avanguardia* (Lugano, Museo Belle Arti, 11 settembre-1° novembre 1970). Questo discorso è valido anche al di fuori della ricezione italiana. Cf. Degot, «Zwischen Massenreproduktion und Einzigartigkeit», 133.

seppur con qualche sporadica intersecazione. Con questo episodio si interruppe il monopolio esercitato fino ad allora da Mosca sulla presenza della propria arte in Italia, portando a una diversificazione dei suoi canali di propagazione. Le autorità sovietiche si trovarono così a combattere non solo sul fronte interno, come già era accaduto in seguito al Maneggio, in quella che *L'Unità* aveva definito «la battaglia d'inverno»,¹⁵² ma in maniera poi esponenziale sul fronte esterno, per quanto inizialmente solo in rassegne, come quella aquilana, organizzate in sedi minori e decentrate, quindi dalla minore visibilità.

Dopo le edizioni degli anni Sessanta, *Alternative attuali* fu proposta di nuovo nel 1987 all'Aquila, sempre presso il Castello spagnolo, seppur limitata alla presenza di artisti abruzzesi. Nel catalogo si ricordano i consensi ricevuti dalla mostra in tutta Europa, «compreso l'Est», grazie all'impegno speso da Crispolti nel coinvolgere critici di tutto il continente e nel rivendicare «la via del non-conformismo, dell'autonomia immaginativa e creativa, della libertà dalle etichette critico-mercantili, della tempestività e, quindi, del rischio».¹⁵³

152 A. Pancaldi, «La 'battaglia d'inverno' sulla pittura sovietica», *L'Unità*, 19 gennaio 1963, 6.

153 Il debutto sovietico non è citato a parole, ma efficacemente illustrato tramite la riproduzione di un progetto di Infante, *Struttura* (1963), esposto nel 1965 all'Aquila. A. Gasbarrini, «'Alternative Attuali' e gli anni Sessanta», 40-1.

