

3 La nuova arte sovietica: una prospettiva non ufficiale (Venezia, 1977)

Sommario 3.1 La nuova Biennale. – 3.2 La svolta a Mosca e Leningrado (1974-76) – 3.3 1977: L'anno del dissenso culturale. – 3.4 «Il dissenso non va mitizzato». – 3.5 La provenienza multipla delle opere. – 3.6 Un fuoco amico? – 3.7 «Una mostra non ufficiale della nuova arte sovietica». – 3.8 Fortuna critica della mostra. – 3.9 Il convegno realizzato e gli atti in cantiere. – 3.10 Il dissenso in tournée. – 3.11 La reazione moscovita.

3.1 La nuova Biennale

Nel 1968, il critico d'arte britannico Lawrence Alloway pubblicò uno dei primi studi internazionali sulla Biennale di Venezia, che egli nel titolo definiva una «boccia dei pesci rossi», una vetrina esposta a mille sguardi, ma anche un'istituzione autoreferenziale e insensibile all'ambiente circostante.¹ Negli stessi mesi si consumava la crisi più profonda dell'Ente, i cui Giardini, con i loro immutabili padiglioni, divennero il principale campo di battaglia di uno scontro generazionale e ideologico. Nel 1968, slogan come «Biennale dei padroni, bruceremo i tuoi padiglioni» rivelarono quanto quest'ultimi fossero percepiti come l'incarnazione di una retorica imperialista

1 Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968*.

oramai fuori tempo.² Sulla scia delle contestazioni del Sessantotto, l'edizione del 1970 vide la mancata adesione di oltre la metà degli artisti statunitensi invitati a esporre nel proprio padiglione, in segno di protesta contro le politiche di Nixon nel Sud-Est asiatico. Anche sul fronte opposto, il 'Vietnam d'oriente', ossia l'intervento militare in Cecoslovacchia da parte delle truppe del Patto di Varsavia per reprimere la Primavera di Praga, si rifletteva specularmente nella geopolitica dei giardini, con la chiusura del padiglione cecoslovacco, sul cui ingresso fu affisso un cartello con l'avviso: «per informazioni rivolgersi al padiglione sovietico».³

In uno dei suoi pochi interventi documentati sul *Corriere della sera*, Crispolti scriveva nel 1970 che la Biennale aveva «toccato il fondo della propria crisi, almeno dal dopoguerra a oggi».⁴ Se da una parte è indubbio che questa, almeno formalmente, fosse dovuta al vecchio statuto d'impronta fascista che, nonostante i ripetuti annunci, non era stato ancora rinnovato,⁵ dall'altra questa circostanza non doveva servire da alibi per l'*impasse* in cui era piombata la Biennale, e le cui cause risalivano a problemi endemici, a partire da una manifesta «collusione di mercato», con l'effetto di produrre, come nello stesso 1970, un'esposizione improntata a un'«avanguardia ufficiale 'perbenistica'», esecrabile tanto per le sue cause, quanto per i suoi esiti, ossia una mostra banale e tediosa.⁶ Un secondo fattore di crisi era dovuto alla crescente competizione delle Biennali sorte a diverse latitudini del globo a partire dai primi anni Cinquanta, e riconducibili a quel fenomeno definito come il principio di una «seconda ondata» nel processo di biennalizzazione del mondo dell'arte.⁷ Tra queste, Crispolti citava iniziative emerse nel Sud globale, come le Biennali di San Paolo e di Alessandria d'Egitto, ma anche oltralpe, come la Biennale di Mentone e quella dei giovani di Parigi. La vera insidia all'Ente veneziano giungeva tuttavia dalla programmazione continua dei maggiori musei d'arte contemporanea dell'Europa occidentale, soprattutto da quelli di lingua tedesca, forti delle proprie *Kunsthallen* e *Kunstvereine*. Per questo la Biennale di Venezia, che comunque disponeva della «maggior struttura espositiva europea», necessitava di ripensare la propria offerta espositiva, con una

2 Robinson, «Folkloric Modernism», 4.

3 D. Buzzati, «Sorpresa a Venezia», *Corriere della sera*, 24 giugno 1960, 3.

4 Crispolti, «Farla durare per tutto l'anno».

5 Bassetto, *Contro la Biennale di Stato*.

6 Crispolti, «Farla durare per tutto l'anno».

7 Gardner, Green, *Biennials, Triennials and Documenta*, 49-50.

programmazione permanente, aperta ventiquattro – e non quattro – mesi su ventiquattro.⁸

Queste riflessioni di Crispolti anticipavano alcune importanti innovazioni introdotte di lì a breve nella struttura stessa dell'Ente. Nel marzo del 1974, Carlo Ripa di Meana fu nominato Presidente della Biennale di Venezia con un mandato quadriennale. Tra le prime misure adottate vi fu proprio l'approvazione del nuovo statuto, inteso a rilanciare l'Ente come istituzione dichiaratamente «democratica e antifascista».⁹ Sulla base di questo nuovo orientamento, egli attuò una serie di riforme radicali, esposte in un Piano quadriennale per gli anni 1974-77, in cui veniva delineato il profilo della «nuova Biennale», riconducibile a quattro aggettivi esemplificativi del nuovo corso intrapreso, verso un'istituzione politica, transnazionale, tematica e interdisciplinare.

In primo luogo, si trattava di rilanciare una Biennale che non fosse più solo partitica, oggetto degli appetiti e delle giravolte della politica locale e nazionale, ma anche politicamente impegnata, capace di uscire dalla propria autoreferenzialità e di guardare al di fuori del proprio recinto, all'attualità del presente, con sguardo e piglio critico, facendosi promotrice di istanze socialmente rilevanti. Nonostante i propositi, la Biennale sarebbe comunque rimasta soggetta ai giochi di potere della politica italiana, essendo il suo Consiglio nominato in gran parte da Governo e Comune e la sua Presidenza dal Ministero della cultura, mentre l'affiliazione di Ripa di Meana al Partito Socialista Italiano (PSI) in quegli anni avrebbe giocato per forza di cose un ruolo decisivo nella programmazione della 'nuova Biennale'.

Uno dei principali fattori di garanzia di continuità temporale e sostenibilità economica dell'Esposizione d'arte era dato dalla soluzione dei padiglioni nazionali. Anche per ovvie ragioni di natura diplomatica, questi rimasero un punto di forza e un valore aggiunto della Biennale, senza precedenti e senza eguali. Tra «le grandi esposizioni internazionali regolari di arte contemporanea»,¹⁰ definizione oramai consolidata a livello internazionale di Biennale d'arte, quella veneziana era l'unica – fatta eccezione per le prime edizioni dell'omologa di San Paolo – ad avere delegato un'importante parte della propria offerta espositiva a un sistema di rappresentanza esterna articolato intorno alle partecipazioni nazionali. Anche in seguito alla contestazione sessantottina, la presidenza della Biennale non prese mai in considerazione la soppressione o limitazione delle partecipazioni nazionali, pur percependo la necessità di indagare fenomeni culturali svincolati da modelli di rappresentanza

8 Crispolti, «Farla durare per tutto l'anno».

9 Martini, «Come la Biennale ha istituzionalizzato il Sessantotto».

10 Filipovic, van Hal, Øvstebø, *The Biennial Reader*.

istituzionali, superando quel rischio che Crispolti, ancora nel suo scritto polemico del 1970, aveva indicato come le «cesure» generate dalla frammentazione del programma in rassegne nazionali.¹¹ Non si sarebbe più trattato di concedere spazi a forme di rappresentanza extra-governative, come era avvenuto nel periodo interbellico con sale, o addirittura padiglioni, concessi all'emigrazione russa, ma piuttosto di organizzare a Venezia, fin dall'estate del 1974, i primi incontri con i commissari dei padiglioni, nell'ottica di elaborare collegialmente una programmazione condivisa che unisse - e non solo differenziasse - le mostre nei padiglioni, gettando le basi di un impianto propriamente transnazionale, articolato e multiforme.¹²

L'intenzione di introdurre criteri espositivi alternativi al principio della mera rappresentanza nazionale implicava l'adozione di nuovi parametri, come quello tematico. A Venezia questo era stato sperimentato nel 1972 da Renato Barilli e Francesco Arcangeli, curatori di quella che è considerata la prima mostra tematica della Biennale, *Opera o comportamento*, allestita nel padiglione Italia.¹³ Come è noto, in quella occasione Gino De Dominicis presentò il progetto *Seconda soluzione di immortalità (l'universo è immobile)* con la partecipazione di un giovane affetto da sindrome di Down che suscitò proteste immediate e la rimozione dell'opera. Crispolti, insieme a numerosi colleghi, tra cui sodali come Del Guercio e Dorfles, sottoscrisse una lettera di protesta, sollevando questioni di natura etica e deontologica, e denunciando questa operazione come una «riduzione a oggetto di un essere umano», come abuso e prevaricazione, ancora più grave nel caso di persone «subnormali» utilizzate come «esperimenti estetici», respingendo quindi al mittente le accuse di ipocrisia e moralismo; al tempo stesso, la lettera sollevava obiezioni di natura critica, denunciando quell'inarrestabile processo di oggettificazione e mercificazione dell'arte. Le critiche si estendevano all'intera sovrastruttura che aveva reso possibile questo progetto, sostenendo che «tanto nella operazione dell'artista 'comportamentista', quanto in quella di coloro che hanno strumentalizzato questo episodio, si possa individuare la stessa matrice reazionaria».¹⁴ *Opera o comportamento* fu proposta nello stesso anno di documenta 5, curata da Harald Szeemann con il titolo *Befragung der Realität* [Indagine sulla realtà], considerata la prima mostra propriamente tematica a Kassel. Questa edizione avrebbe condizionato lo sviluppo di entrambe le rassegne, lungo un percorso che avrebbe portato Szeemann a collaborare con la

11 Crispolti, *Farla durare per tutto l'anno*.

12 Martini, *The Space of the Exhibition*.

13 Rizzi, Di Martino, *Storia della Biennale*, 61.

14 «Protesta di critici scrittori e artisti», *Corriere della sera*, 12 giugno 1972, 5.

Biennale nel 1975 come curatore della mostra *Le macchine celibi*.¹⁵ Crispolti era pienamente consapevole della crescente rilevanza di documenta, del suo potenziale in quanto mostra realizzata su base sì regolare, ma molto cadenzata, concedendo quindi al curatore di turno il tempo necessario per una ricerca approfondita. Così, nella versione tedesca del suo articolo del *Corriere*, pubblicato pochi giorni dopo su *Kunstwerk*, una delle principali riviste d'arte contemporanea della Repubblica federale, Crispolti ritenne di aggiungere un passaggio specifico sulla rassegna di Kassel: «È una mostra libera, che non segue uno schema preciso, che non vuole essere esaustiva e che prima o poi potrà uscire dal suo ruolo e specializzarsi [...] La Biennale di Venezia, invece, è stata concepita fin dall'inizio come un'antologia completa e universale e ha sempre mirato a tale universalità». ¹⁶ Questa considerazione implicava la necessità, da parte dell'Ente veneziano, di avviare una programmazione continua e a tutto campo, simile, e quindi concorrenziale, a quelle dei grandi musei di arte contemporanea, ancor prima che alle omologhe Biennali, Triennali e documenta.

Un altro limite delle Esposizioni veneziane era rappresentato dalla suddivisione in media, tecniche e generi artistici, riscontrabile nel catalogo, nelle sale e negli innumerevoli premi assegnati. Si trattava di un retaggio *salonnier*, ravvisabile tanto nelle sale internazionali ordinate dall'Ente, spesso articolate in sezioni di pittura, scultura e 'bianco e nero', quanto nei padiglioni, incluso quello prima russo e poi sovietico. Anche su questo aspetto Crispolti era già intervenuto, denunciando i limiti imposti da una tale suddivisione, sostenendo al tempo stesso la necessità di una maggiore ripartizione dei compiti e delle competenze, riducendo ad esempio la presenza delle arti decorative, tradizionalmente ospitate nel padiglione Venezia, per le quali oramai la sede più indicata era la Triennale di Milano.¹⁷ Questo presupponeva un ripensamento strutturale di tutte le arti promosse dalla Biennale fin dagli anni Trenta, da aggiornare ovviamente ai nuovi media emersi nel frattempo e da regolamentare all'interno di appositi settori, ognuno dotato di un proprio organigramma. Così, nel 1974, Ripa di Meana nominò l'architetto Vittorio Gregotti direttore del Settore arti visive, al cui interno furono istituite due commissioni: una per le arti visive (composta da Eduardo Arroyo, Maurizio Calvesi, Raffaele De Grada, Silvano Giannelli e Pontus Hulten), l'altra per l'architettura. Nel 1976 Crispolti e Tommaso Trini subentrarono a Calvesi e Giannelli per il biennio successivo. In questo periodo, Crispolti figurò tra i responsabili della partecipazione italiana

¹⁵ *Le macchine celibi* (Venezia, Magazzini del sale alle Zattere, 6 settembre-30 ottobre 1975).

¹⁶ Crispolti, «Wie kann die Biennale von Venedig gerettet werden?».

¹⁷ Crispolti, «Per un bilancio della Biennale' 58», 9.

alle due Esposizioni d'arte, ordinando nel 1976, insieme a Raffaele De Grada, la mostra *Ambiente come sociale* e la sezione *Attualità internazionali 72-76*, e curando nel 1978 diverse sezioni, tra collettive, storiche e retrospettive, nell'ambito della rassegna tematica *Dalla natura all'arte. Dall'arte alla natura*.

La prima occasione per mettere in pratica i propositi della nuova Biennale si presentò all'inizio del mandato di Ripa di Meana, e fu fornita dal colpo di Stato di Pinochet in Cile nell'ottobre del 1973. Con consiglio direttivo appena insediato, la Biennale decise di dedicare una serie di eventi dal titolo *Libertà al Cile*, inaugurata l'anno successivo con un convegno a Palazzo Ducale con testimonianze di artisti, intellettuali e politici vissuti sotto regimi fascisti, tanto in Italia quanto all'estero. *Libertà al Cile* fu organizzata come la prima manifestazione politica, tematica e interdisciplinare, coinvolgendo di fatto tutti i settori della Biennale con iniziative di varia natura organizzate nell'arco di dieci giorni a Venezia e in alcuni comuni della provincia, permettendo quindi di sperimentare un formato 'espanso' a spazi pubblici e privati, all'aperto e al chiuso, in città e nel suo circondario.¹⁸ Nello stesso anno, Arroyo, pittore e critico spagnolo antifranchista, fu arrestato in Spagna mentre era in missione per conto della Biennale, fornendo a quest'ultima l'occasione per denunciare l'intromissione da parte di un regime fascista, per di più di un paese geograficamente e culturalmente vicino all'Italia. Nel 1976 fu quindi organizzata la rassegna storica *Spagna 1936-1976: Avanguardia artistica e realtà sociale*, allestita nel padiglione centrale e dedicata agli sviluppi dell'arte iberica dallo scoppio della guerra civile fino alla recente morte di Franco, considerata l'inizio di una nuova era per il paese.¹⁹ Queste due importanti iniziative costituirono la prova del nove per la nuova Biennale, definita per statuto «democratica e antifascista». Consacrate alla denuncia di regimi liberticidi di matrice fascista, entrambe le edizioni trovarono un consenso quasi unanime da parte di critica e pubblico; un consenso che non si sarebbe ripetuto nel 1977.²⁰

3.2 La svolta a Mosca e Leningrado (1974-76)

I primi due anni di mandato di Ripa di Meana coincisero con una serie di eventi precipitosi negli ambienti artistici clandestini di Mosca e Leningrado, privi di precedenti nella storia sovietica, e per

¹⁸ Muscatello, *La Biennale come dispositivo di un'estetica contemporanea*.

¹⁹ *Spagna 1936-1976: Avanguardia artistica e realtà sociale* (Venezia, Padiglione Centrale, Giardini, 18 luglio-10 ottobre 1976).

²⁰ Liehm, «La Biennale del dissenso culturale», 311.

i quali si utilizzò il termine *underground*, riadattato nella trascrizione fonetica in cirillico in *andergraund* o *andegraund*.²¹ Tra questi, la prima mostra autoprodotta dagli artisti al di fuori di qualsiasi quadro istituzionale, promossa come il *Primo Salon d'automne all'aperto*, e organizzata alla periferia di Mosca in una domenica di settembre del 1974. Il tentativo ebbe tuttavia vita breve: il giorno successivo il *New York Times* denunciò in prima pagina i mezzi adottati dalle forze dell'ordine per rimuovere le opere e disperdere i partecipanti, tra cui dei bulldozer, da cui il nome con cui la mostra entrò nella storia.²² Dopo due settimane di accuse incrociate e trattative tese, le autorità si videro costrette a concedere una mostra riparatoria, aperta per quattro ore a una settantina di espositori nel parco cittadino Izmajlovskij, e subito soprannominata dalla stampa statunitense la «Woodstock sovietica».²³

Questi due episodi prepararono il terreno per gli eventi dell'anno successivo. Nel 1975, due mostre, allestite in due edifici dell'Esposizione delle conquiste dell'economia nazionale (VDNCh) di epoca staliniana, si imposero all'attenzione dei moscoviti per la varietà delle opere esposte, dimostrando la vivacità del sottosuolo culturale. Dalla prima esposizione, realizzata a febbraio nel Padiglione dell'apicoltura con venti partecipanti, emersero le frazioni e le rivalità interne tra i diversi raggruppamenti, fino ad allora uniti dalla necessità di fare fronte a una causa comune.²⁴ Alla seconda esposizione, inaugurata a settembre presso la Casa della cultura, vennero allo scoperto fenomeni giovanili d'importazione come gli hippies [*chippy*] e nuove espressioni d'arte partecipata, come l'azione [*akcija*] d'impronta situazionista del gruppo *Gnezdo* [Nido], subito smantellata dalla polizia.²⁵ Un discorso simile vale per la compagine di Leningrado, anch'essa venuta allo scoperto con due mostre autoprodotte negli stessi anni: nel 1974 presso la Casa della cultura Gaza, e l'anno successivo alla Casa della cultura Nevskij,

21 Sulle differenze tra la cultura *underground* nelle due metropoli russe, a partire dalla loro diversa dizione e trascrizione in russo, si veda Savickij, «*Andergraund e andegraund*». Adotteremo qui, trattando per lo più temi moscoviti, la formula più ricorrente nella capitale, cioè *andergraund*.

22 C. Wren, «Russians disrupt modern art show with bulldozers», *The New York Times*, 16 September 1974, 1. Cf. Altshuler, «The Bulldozer Exhibition». Si tratta dell'unica esposizione russa e sovietica considerata da Altshuler nel suo volume, a dimostrazione della sua importanza, ma anche della sua canonizzazione nella storiografia delle esposizioni in epoca sovietica.

23 «Soviet Union: The Russian Woodstock», *Time*, 14 October 1974.

24 Alpatova, «*Drugoe iskusstvo*», 206-9.

25 Alpatova, «*Drugoe iskusstvo*», 218-21.

da cui il termine *Gazanevščina* per indicare la cultura *andegraund* leningradese degli anni Settanta.²⁶

Per le autorità sovietiche era oramai evidente che, alla luce del crescente monitoraggio da parte della diplomazia e della stampa estera, sempre pronte ad accusare il Cremlino sul versante liberticida, non si potessero più ignorare né reprimere questi fenomeni. Fu quindi deciso di legalizzarli, nell'ottica di poterli circoscrivere e sorvegliare, tramite l'istituzione del Comitato cittadino degli artisti e dei grafici (GORKOM), un'organizzazione indipendente, dotata anche di un proprio spazio espositivo, all'indirizzo Malaja Gruzinskaja 28. Si trattava di un'organizzazione di fatto indipendente dall'egemonica Unione degli artisti, ma comunque sottoposta a controlli e vincoli. La nascita del GORKOM creò una profonda spaccatura all'interno della comunità artistica, tra chi preferì mettersi in regola, accettando questa soluzione di compromesso e chi, al contrario, scelse la via dell'esilio. Significativo, a tale scopo, è il fatto che metà degli espositori della mostra dei Bulldozer, così come dell'esposizione riparatoria al parco Izmajlovskij, emigrò all'estero negli anni immediatamente successivi.²⁷

Per coloro che decisero di rimanere, alla luce della crescente visibilità internazionale, l'essere 'famosi all'estero' rappresentava uno status mitico, con tutte le implicazioni che questo comportava: una malcelata invidia all'interno dell'Unione degli artisti, la privazione, in forma indiretta, dei mezzi di sussistenza, la sorveglianza da parte del KGB nonché il rischio di essere cooptati in iniziative ufficiali promosse all'estero a dimostrazione di un pluralismo figurativo.²⁸ Coloro che al contrario decisero di partire, diedero il via a un'ondata migratoria, la terza del Novecento russo, in seguito alla prima, l' 'onda bianca' seguita alla Rivoluzione d'ottobre e alla guerra civile negli anni Venti, e alla seconda, provocata dalla Seconda guerra mondiale. Negli ambienti storico-artistico, la terza ondata è nota anche come quella 'della dissidenza', generando, fin dal principio, innumerevoli equivoci e incomprensioni, dovuti a una fuorviante coincidenza tra esuli e dissidenti.²⁹

3.3 1977: L'anno del dissenso culturale

A Helsinki, nell'estate del 1975, i delegati di trentacinque nazioni europee firmarono l'Atto finale della Conferenza sulla sicurezza e la cooperazione in Europa (CSCE), che sancì alcuni principi inderogabili

²⁶ Basin, Skobkina, *Gazanevščina*.

²⁷ Starodubceva, «Russkie chudožniki», 30.

²⁸ Degot, «Zwischen Massenreproduktion und Einzigartigkeit», 133.

²⁹ Starodubceva, «Russkie chudožniki», 29.

condivisi all'interno dei due blocchi, tra cui la tutela di diritti civili fondamentali e inalienabili, come la libertà di pensiero, coscienza e religione. Sulla base di queste premesse, Ripa di Meana mirò a intensificare le relazioni della Biennale con i paesi socialisti, a partire dall'URSS. A tale scopo si avvalse della collaborazione di due studiose dalle comprovate competenze culturali e linguistiche sulla Russia: Mariolina Doria De Zuliani e Gabriella Moncada. Dopo avere completato gli studi con noti slavisti, la prima a Venezia con Vittorio Strada, la seconda a Roma con Ripellino, entrambe avevano trascorso dei soggiorni di studio in URSS con borse del Ministero degli Esteri, acquisendo quindi una certa dimestichezza con la lingua, la cultura e la società del posto. Da posizioni diverse e senza interagire direttamente, le due studiose contribuirono all'ideazione di una serie di progetti della Biennale con l'Unione Sovietica, benché poi non tutti realizzati.

Nel 1975, Doria De Zuliani fu nominata consulente della Biennale per i rapporti con l'URSS. Nel maggio dello stesso anno accompagnò Ripa di Meana e Gregotti in missione a Mosca, dove furono accolti, tra gli altri, da Aleksandr Chalturin, alto funzionario del Ministero della Cultura, e Vladimir Gorjainov, commissario del padiglione sovietico.³⁰ Tra i punti all'ordine del giorno degli incontri figurava l'invito a quest'ultimo alle riunioni indette a Venezia con i responsabili dei padiglioni, così come la collaborazione a due progetti espositivi, uno sulla giovane pittura sovietica, l'altro dal titolo provvisorio *URSS 1917-1930*, voluto da Gregotti nell'intenzione di lanciare a Venezia una programmazione sulla cultura del design, in cui il contributo sovietico occupava un ruolo sì storicamente cruciale, ma non ancora debitamente riconosciuto dalla comunità internazionale.³¹ Il titolo fu modificato in corso d'opera in *Il contributo degli artisti visivi alla costruzione del nuovo ambiente in Unione Sovietica tra il 1917 e il 1930* e quindi in *Ambiente e rivoluzione in Unione Sovietica 1917-1927*. Il piano iniziale prevedeva una mostra estesa su duemila metri quadrati del padiglione Italia, per la quale erano stati nominati due comitati organizzativi, uno dalla Biennale (composto da Troels Andersen, Szymon Bojko e Manfredo Tafuri), l'altro dall'URSS (probabilmente mai costituito). Tema centrale della mostra era il sistema educativo nel campo delle arti nei primi anni post-rivoluzionari, con un affondo sull'attività didattica di Rodčenko presso i Laboratori superiori tecnico-artistici (VChUTEMAS), da documentare con materiali di propaganda, oggetti di arte applicata e prototipi di architetture temporanee, relegando in secondo piano gli esperimenti di pittura

30 Cf. il carteggio tra la Biennale di Venezia, il Ministro della Cultura dell'URSS e l'Ambasciata italiana a Mosca, aprile-maggio 1975, ASAC, f. storico, s. arti visive, b. 257, fasc. URSS.

31 V. Gregotti al Ministero della Cultura dell'URSS, in una lettera allegata a V. Gorjainov, 12 agosto 1975, ASAC, f. storico, s. arti visive, b. 257, fasc. URSS.

pura.³² Per quanto riguarda il progetto espositivo sulla giovane pittura sovietica, l'unico recapito ufficiale fornito è quello degli spazi espositivi del GORKOM sulla Malaja Gruzinskaja, anche se non è noto se la delegazione veneziana li abbia poi effettivamente visitati in occasione di una delle sue trasferte successive.³³

Dall'accoglienza riservata alla delegazione veneziana dai funzionari ministeriali traspare l'insofferenza di quest'ultimi per lo spirito di iniziativa di Ripa di Meana nel contemplare la collaborazione di cittadini sovietici senza previa consultazione. Tra le iniziative messe sul tavolo figurava l'invito a esponenti della cultura russa già noti in Occidente, come Jurij Lotman a membro della Commissione per l'informazione e i mezzi di comunicazione di massa, o Nusberg a espositore al concorso per il Mulino Stucky indetto quell'anno, anche se poi in entrambi i casi non se ne fece nulla.³⁴ Inoltre, l'interesse dimostrato a Venezia per singole «parentesi» storiche, come le avanguardie degli anni Venti o quelle contemporanee, fu percepito a Mosca come un'ostinata forzatura «poiché vi sono altri 50 anni di epica storia dell'Unione Sovietica in molte valide opere della cultura e dell'arte dei popoli dell'URSS».³⁵ Di ritorno in Italia, il bilancio della prima missione fu comunque ritenuto positivo da Ripa di Meana, che sentenziò: «è servito a rovesciare una pericolosa linea di tendenze che rischiava di staccare l'Unione Sovietica dal nostro Istituto».³⁶

Gabriella Moncada vantava una doppia formazione accademica, avendo discusso una tesi di storia dell'arte russa con Argan come secondo relatore. A metà degli anni Settanta pubblicò sul *Giorno* diversi articoli su letterati e artisti contemporanei, tra cui Kabakov, Jankilevskij e Sobolev, connotati fin dal titolo come dissidenti.³⁷ Questi resoconti attirarono l'attenzione del nuovo Segretario del PSI Bettino Craxi, il quale suggerì a Ripa di Meana di ideare un programma sulla cultura del dissenso nell'Europa socialista, segnalando congiuntamente il nome di Moncada come esperta di arte russa.³⁸

32 Carteggio tra V. Gregotti e A. Chalturin, 31 agosto-3 gennaio 1977, AEC, Biennale 1977, b. 4.

33 2° viaggio in Urss del prof. Gregotti [1976], ASAC, f. storico, s. arti visive, b. 257.

34 Cf. *A proposito del Molino Stucky* (Venezia, Magazzini del sale alle Zattere, 15 settembre-4 novembre 1975).

35 Viaggio in Unione Sovietica della delegazione della Biennale (18-22 maggio 1975), Relazione del Presidente, s.d., AEC, Biennale 1977, b. 1.

36 Viaggio in Unione Sovietica della delegazione della Biennale (18-22 maggio 1975), Relazione del Presidente, s.d., AEC, Biennale 1977, b. 1.

37 G. Moncada, «Cuce rime e pantaloni il poeta del dissenso», 25 maggio 1975, 5 [su Eduard Limonov]; «Tre pittori oltre il dissenso», 8 giugno 1975, 13 [su Kabakov, Jankilevskij e Sobolev]; «Ecco l'avanguardia russa della terza generazione», 23 agosto 1976, 3; «Dalla Russia con dissenso», 29 dicembre 1976.

38 Intervista a G. Moncada, 1° ottobre 2013.

Come si è detto, fondamentale nella formazione politica, culturale e gestionale di Ripa di Meana era stato il suo soggiorno a Praga a metà degli anni Cinquanta. Qui aveva avuto modo di conoscere realtà e personalità stimolanti della galassia internazionalista, ma anche di sperimentare sulla propria pelle gli effetti dell'espansionismo sovietico anche in ambito culturale.³⁹ Queste esperienze lo avrebbero spinto a definirsi – se non anticomunista – certamente antisovietico, e più tardi a far risalire proprio a quell'esperienza la sua «scoperta del dissenso».⁴⁰ Negli anni praghensi strinse rapporti con intellettuali marxisti non ortodossi, tra cui lo scrittore e giornalista Jiří Pelikán e i coniugi Mira e Antonín J. Liehm, lei critica cinematografica, lui scrittore che, in seguito alla normalizzazione della Cecoslovacchia, sarebbero emigrati all'estero. Questa rete di conoscenze si sarebbe rivelata fondamentale una ventina di anni più tardi nel mettere in piedi un'iniziativa da lui concepita e imposta senza l'approvazione del Consiglio direttivo: la Biennale del dissenso culturale, che vedrà Crispolti e Moncada coinvolti direttamente come responsabili del programma di arti visive. Ancora una volta, e per vie ancora più indirette, il canale cecoslovacco si rivelò quindi decisivo per la genesi di un'iniziativa di Crispolti dedicata all'arte contemporanea socialista e, nella fattispecie, sovietica.

Alla fine di gennaio del 1977, Ripa di Meana dichiarò i suoi primi propositi al *Corriere della sera* prendendo spunto proprio da Praga, dove negli stessi giorni intellettuali e attivisti erano venuti allo scoperto con la pubblicazione di *Charta 77*:

E del resto mai come in queste settimane dinanzi ai gravissimi episodi di repressione culturale, morale e politica che hanno luogo nel cuore dell'Europa, a Praga, e trovano cupi riscontri in Polonia, Unione Sovietica ed Ungheria, si riconosce preziosa e indispensabile la voce libera della Biennale di Venezia, la sua opera di autonoma documentazione, la sua influenza critica internazionale, i suoi robusti contatti con gli intellettuali e gli artisti di tutti i paesi.⁴¹

Egli annunciò quindi il programma come «un'iniziativa di documentazione-dibattito sulla realtà del dissenso nell'Europa orientale, iniziativa libera da ogni strumentalizzazione e realizzata con la solidarietà della cultura internazionale», dichiarandosi

39 Ripa di Meana, *Cane sciolto*, 60; 80.

40 Ripa di Meana, *L'ordine di Mosca*, 99-116.

41 «Ripa di Meana anticipa: Sul dissenso dell'est la Biennale '77», *Corriere della sera*, 25 gennaio 1977, 13.

fiducioso della «convinta partecipazione da parte di tutta la sinistra italiana che ha sostenuto con forza il nuovo corso della Biennale».⁴²

La notizia fu prontamente ripresa dalle principali testate nazionali, come *La Stampa*, che già il giorno successivo, sotto il titolo «Questione Russia», riportava una dichiarazione di Ripa di Meana che suonava a tutti gli effetti come una *excusatio non petita*: «Il PSI è lanciato su questa linea e non già per andare contro il PCI che dovrà avere la forza e il coraggio di appoggiare l'iniziativa, ciò che appare indispensabile anche a conferma del loro atteggiamento generale nei confronti del dissenso nell'Unione Sovietica».⁴³ Su questo aspetto tornò il giorno dopo *La Repubblica*, scrivendo che il Presidente si smarcava da ogni presa di partito in quanto la Biennale è una sede «meno rigida» del Parlamento, nella quale era possibile, anche per politici e intellettuali comunisti, avviare un sincero dibattito; quindi, presagendo che le sue intenzioni avrebbero potuto scatenare «una furiosa campagna di anatemi» sul piano delle relazioni internazionali, tagliò corto dichiarando che «la Biennale non è la Farnesina».⁴⁴

La risposta della stampa sovietica non si fece attendere. Il corrispondente da Roma delle *Izvestija* scrisse di una «metamorfosi veneziana», alludendo alla repentina svolta impressa alla Biennale, che al posto dello sbandierato «contributo alla collaborazione culturale tra Est e Ovest» ora proponeva «una dubbia ricerca di 'rinnegati' in questo o in quel paese socialista», con il rischio di degenerare in «un'arena di campagne» anticomuniste.⁴⁵ Queste dichiarazioni furono riprese il giorno successivo dal corrispondente a Mosca dell'*Unità*, in un trafiletto strategicamente impaginato all'interno di un articolo, a sua volta un regesto di un resoconto pubblicato sulla *Pravda*, in cui il Cremlino affermava «l'esigenza di dare impulso alla distensione».⁴⁶ Anche le reazioni diplomatiche non tardarono ad arrivare: l'ambasciatore sovietico a Roma, Nikita Ryžov, presentò una protesta ufficiale al Ministero degli Affari Esteri italiano, dichiarando che una cultura non riconosciuta in patria, e quindi priva di qualsiasi sostegno istituzionale, non aveva il diritto di accreditarsi all'estero come sovietica, minacciando di conseguenza di ritirare la partecipazione dell'URSS e dei suoi alleati dalla Biennale del 1978.⁴⁷ Questa ingerenza fornì un assist insperato

42 «Ripa di Meana anticipa: Sul dissenso dell'est la Biennale '77», *Corriere della sera*, 25 gennaio 1977, 13.

43 «La 'questione Russia' alla Biennale di Venezia», *La Stampa*, 26 gennaio 1977, 8.

44 D. Pasti, «Ma la Biennale non è la Farnesina», *La Repubblica*, 27 gennaio 1977.

45 V. Ardatovskij, «Venecianskaja metamorfoza», *Izvestija*, 4 febbraio 1977, 4.

46 «Critiche delle 'Izviestia' al presidente della Biennale»; C. Benedetti, «Mosca riafferma l'esigenza di dare impulso alla distensione», *L'Unità*, 6 febbraio 1977, 12.

47 Ripa di Meana, Mecucci, *L'ordine di Mosca*, 33.

alle forze politiche antisovietiche – e di riflesso anticomuniste – che denunciarono il diktat del Cremlino in sedute dedicate sia al Parlamento che al Consiglio regionale del Veneto.⁴⁸ Prima ancora del tema del dissenso, al centro del dibattito parlamentare era il bilancio in attesa di approvazione della Biennale. L'estrema pressione politica esercitata da più parti spinse infine Ripa di Meana a rassegnare le proprie dimissioni ai primi di marzo, per poi ritirarle due settimane più tardi, a caso oramai esploso, e in seguito a ulteriori chiarimenti con il Ministero degli Esteri.⁴⁹

Per quanto riguarda il Settore arti visive, anche Gregotti aveva presentato le proprie dimissioni già ai primi di febbraio, dichiarando di non poter reggere le pressioni scatenate da un programma come quello sul dissenso, «che può offrirsi a drammatici equivoci».⁵⁰ Sarebbe anch'egli tornato sulle proprie posizioni, quando la discussione sul tema del dissenso fu rimessa nelle mani del Consiglio direttivo, permettendo nel frattempo alla Commissione arti visive di portare avanti alcuni progetti espositivi già avviati, tra cui *Ambiente e rivoluzione in Unione Sovietica 1917-1927*.⁵¹ Il progetto si sarebbe comunque arenato di lì a breve in mancanza di riscontri da Mosca, dovuta all'incidente esploso in seguito alle improvvise dichiarazioni di Ripa di Meana sul programma del dissenso culturale.⁵²

3.4 «Il dissenso non va mitizzato»

Nell'estate del 1977, Crispolti si rivolse a Giancarlo Politi, direttore di *Flash Art* nonché persona informata sui fatti artistici dell'Europa centro-orientale, grazie anche al recente matrimonio contratto con la critica praghese Helena Kontova:

48 «Interrogazioni riguardanti la Biennale di Venezia presentate alla camera dei deputati e al senato della Repubblica nella VII legislatura»; «Mozioni riguardanti la Biennale di Venezia presentate al consiglio regionale del Veneto». ASAC, *Annuario 1978*, 1065-84; 1089-90.

49 «Pesante intervento russo. Ripa di Meana si dimette», *Corriere della sera*, 4 marzo 1977, 1. Per una ricostruzione delle prime ritorzioni sul piano strettamente politico e diplomatico si rimanda a un testo ben documentato, per quanto non privo di considerazioni di parte: Ripa di Meana, Mecucci, *L'ordine di Mosca*.

50 V. Gregotti a C. Ripa di Meana, 4 febbraio 1977. Gregotti avrebbe rassegnato le dimissioni di nuovo cinque mesi più tardi. V. Gregotti a E. Crispolti, 11 luglio 1977. AEC, Biennale 1977, b. 1.

51 Verbale della seduta della Commissione Arti visive, 18 febbraio 1977, AEC, Biennale 1977, b. 4.

52 Carteggio tra V. Gregotti e A. Chalturin, 31 agosto 1976-3 gennaio 1977, AEC, Biennale 1977, b. 4.

Essendomi stato accolto (ma non sgradito) il maggiore impegno nella realizzazione della sezione arti visive della manifestazione 'dissenso' della Biennale '77, mi trovo di fronte al problema anche dell'area cecoslovacca, e penso che tu e tua moglie mi potrete essere di aiuto, anzi potrete collaborare esattamente nel quadro dell'iniziativa Biennale.

Il settore arti visive proporrà una mostra intitolata all'incirca 'Le nuove tendenze nell'arte dell'est europeo nel contesto dell'arte europea attuale'. Ci sarà una mostra e documentazione su pittori, scultori e forse architetti sovietici degli ultimi due decenni ovviamente d'avanguardia (non conformisti, non ufficiali). E io ho suggerito una documentazione sulla nuova generazione cecoslovacca, polacca e forse ungherese [fig. 9].⁵³

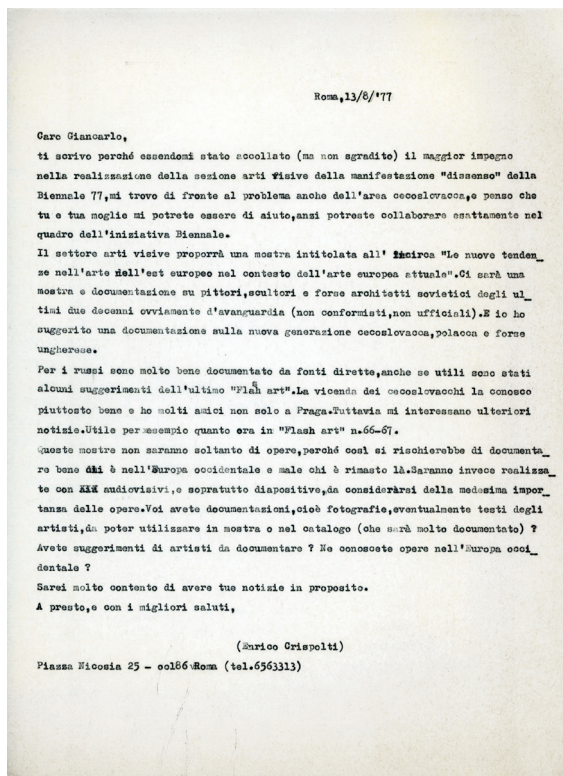


Figura 9
Enrico Crispolti a
Giancarlo Politi, Roma,
13 agosto 1977
(© Archivio
Enrico Crispolti
www.archiviocrispolti.it)

53 E. Crispolti a G. Politi, 13 agosto 1977, AEC, Ricerche Est per Biennale Venezia 1977, Cecoslovacchi.

Crispolti precisò di essere già informato sulla scena artistica sovietica e cecoslovacca, grazie alle conoscenze coltivate negli anni, nonché, per quest'ultima, ad alcuni reportage pubblicati su *Flash Art*. Al tempo stesso, sottolineò la necessità di reperire una documentazione più aggiornata, tramite materiale audio-visivo, fotografico e testi di artisti, così come opere già presenti in Occidente, quindi di più facile reperibilità.⁵⁴ La risposta di Politi non si fece attendere: pur riconoscendo a Crispolti di aver trovato un «titolo abbastanza inoffensivo», questi respinse qualsiasi tipo di collaborazione all'iniziativa, ritenendo che fosse nata in un contesto già fortemente connotato da finalità politiche, per cui «molti pennivendoli italiani si getteranno su questa preda».⁵⁵ Alla luce della sua conoscenza diretta degli ambienti culturali di Praga, Bratislava, Budapest e Varsavia, l'autore sottolineava i rischi cui sarebbero stati esposti gli artisti una volta inseriti in un contesto facilmente attaccabile in quanto percepito come ostile e provocatorio, quindi a «un duplice linciaggio: uno politico e uno culturale», avendo alcuni esuli prodotto opere marginali, da veri «epigoni dell'avanguardia nostrana», con il rischio di mettere in cattiva luce il lavoro di figure invece attive in patria, come Gabór Attalai, Milan Knížák, Jiří Kolář, Petr Štembera e Endre Tót, tutti passibili di conseguenze e ritorsioni non adeguatamente preventivate a Venezia. Politi si augurava che in futuro si potesse sì realizzare una mostra genuinamente rappresentativa delle ricerche in corso nei paesi dell'Europa centro-orientale, ma svincolata da logiche di partito e da letture riduttive e sensazionalistiche.⁵⁶

Anche alla luce delle obiezioni mosse da Politi è probabile che Crispolti abbia maturato la consapevolezza di una maggiore prudenza nell'utilizzare il termine 'dissenso', di fatto già rimosso dal titolo della rassegna pianificata e che, alla fine dello stesso mese, risultava ulteriormente modificato in *Aspetti di ricerca in Urss/Cecoslovacchia/Polonia/Ungheria*, da cui pure era evidente l'eliminazione di qualsiasi riferimento al contesto europeo tout court a favore di un affondo sui quattro paesi da indagare come «situazioni campione». Per quanto riguardava l'Unione Sovietica, essendo questa la realtà meno nota, si intendeva organizzare una mostra «informativa» dedicata all'ultimo ventennio («praticamente due generazioni»), con opere di pittura e scultura di una quarantina di artisti, alcune delle quali da presentare in forma virtuale tramite proiezione di diapositive. Nonostante il gelo moscovita in merito al progetto espositivo sul

54 E. Crispolti a G. Politi, 13 agosto 1977, AEC, Ricerche Est per Biennale Venezia 1977, Cecoslovacchi.

55 G. Politi a E. Crispolti, 12 settembre 1977, AEC, Biennale 1977, b. 1.

56 Sulla posizione critica di Politi nei confronti dell'iniziativa si veda anche Kemp-Welch, *Networking the Bloc*, 382-3.

design, Crispolti non si perdettero d'animo, sottolineando quanto fosse necessario, a corredo della mostra d'arte contemporanea, un programma dedicato specificatamente all'architettura in quanto «momento di realizzazione corrispondente non a scelte culturali private ma a una committenza pubblica», e per il quale inizialmente contemplò la partecipazione di Vieri Quilici e Paolo Portoghesi.⁵⁷ Come riportava in alcuni appunti, all'interno della rassegna non poteva mancare l'architettura, in un'ottica di 'contrappunto' all'arte non ufficiale, quindi come contributo a un dibattito non solo tra dissenso e ufficialità, ma anche tra individuo e collettivo, tra privato e pubblico, da intendersi quindi come due poli sì contrapposti, ma anche complementari e interdipendenti.⁵⁸

Per le altre tre «situazioni campione», Crispolti ipotizzò di allestire una mostra «di aggiornamento», con un numero ridotto di artisti rispetto alla componente sovietica, di fatto una ventina per ogni paese, tutti esponenti dell'ultima generazione di una realtà parzialmente già nota in Italia grazie alle collettive, non sempre deprecabili, proposte nei rispettivi padiglioni alla Biennale. Questo piano di lavoro comportava una suddivisione interna delle mansioni tra i due curatori: Crispolti avrebbe lavorato ai progetti sull'Europa centro-orientale e sull'architettura, mentre Moncada alla mostra 'informativa' sulla nuova arte sovietica.⁵⁹

Per quanto riguarda i contatti con la Cecoslovacchia, nonostante il diniego di Politi, Crispolti si dichiarò fiducioso in una collaborazione con le autorità del paese, riferendosi ai fruttuosi precedenti in occasione di *Alternative attuali*, nel 1965 con l'Art Centrum di Praga, e nel 1968 con numerose istituzioni museali ceche e slovacche, tra cui la Národní galerie della capitale, partner principale per le antologiche dedicate a Toyen e Jindřich Štyrský.⁶⁰ Le sue previsioni si rivelarono tuttavia ottimistiche, in considerazione del mutato clima politico e culturale nella Repubblica cecoslovacca. Riuscì comunque ad avvalersi della collaborazione di alcuni studiosi, rivelatisi già preziosi negli anni aquilani, e nel frattempo emigrati all'estero. La rimozione dal titolo di qualsiasi riferimento al dissenso lo spinse tuttavia a chiarire l'orientamento politico impresso alla mostra: rassicurò Linhartová sulle posizioni progressiste della mostra, in

57 E. Crispolti, G. Moncada, Relazione, 29 agosto 1977, ASAC, f. storico, s. arti visive, b. 269, 2, 4.

58 Appunti di un incontro, 4 agosto 1977, ASAC, f. storico, s. arti visive, b. 269.

59 C. Ripa Di Meana a E. Crispolti, 13 agosto 1977. AEC, Biennale 1977. Ai due era stato inizialmente affiancato lo scrittore e pubblicitario cecoslovacco in esilio Alexej Kusák, nell'ottica di facilitare i rapporti con l'Europa centro-orientale, ma in seguito ad alcune informazioni sul suo merito raccolte da Moncada a Parigi, fu deciso di sospendere la collaborazione. Intervista a G. Di Milia, 1° ottobre 2013.

60 Intervista a E. Crispolti, 12 dicembre 2012. Cf. Crispolti, *Alternative attuali* 3.

quanto «fatta da gente di sinistra», per di più al di fuori di ogni quadro istituzionale.⁶¹ In una comunicazione degli stessi giorni, precisò:

L'exposition à la Biennale sera strictement critique, sans aucun volonté politique déclaré et sans réactionnaire, et surtout sera réalisée selon un point de vue de la gauche italienne [...] Je pense donc qu'il n'y a pas plus de danger que dans une autre exposition en Occident. Et au contraire c'est une bonne occasion pour montrer une nouvelle situation de l'art tchèque.⁶²

Rimaneva in sospeso la questione relativa alle due realtà meno note, Ungheria e Polonia, per le quali si rese necessaria una ricognizione sul posto a ottobre inoltrato. Per quanto riguarda la prima tappa, l'Ungheria, Crispolti ottenne in anticipo un dettagliato elenco di nomi di artisti e critici da contattare a Budapest, in altre città ungheresi ma soprattutto all'estero, essendo la diaspora magiara già piuttosto consistente, soprattutto nei paesi limitrofi di lingua tedesca. La lista includeva artisti «with difficulties in Hungary», tra cui esponenti delle neo-avanguardie concettuali come Tót, György Galántai e István Nádler, e i critici Géza Perneczky, già residente in Germania, e László Beke, entrambi accreditati come i migliori referenti per l'arte dissidente in Ungheria.⁶³

Con artisti e istituzioni polacche i contatti erano pressoché dormienti. Per una prima selezione di nomi, Crispolti si affidò al catalogo di una collettiva organizzata alla Galleria Współczesna di Varsavia nel 1975, in occasione del Congresso dell'Associazione internazionale dei critici d'arte (AICA), svoltosi quell'anno in Polonia.⁶⁴ Dovendo muoversi con avvedutezza in un contesto poco noto, Crispolti dettò letteralmente alla segreteria della Biennale una lettera di presentazione da inoltrare al Ministero della Cultura con le sue credenziali, in vista della missione in Polonia (con tappe previste a Varsavia, Łódź, Poznań e Breslavia), auspicando una proficua collaborazione in virtù delle ottime relazioni culturali tra Venezia, la Biennale e la Polonia, il cui padiglione nazionale risultava regolarmente tra i più apprezzati.⁶⁵ Crispolti aveva redatto la bozza

61 E. Crispolti a V. Linhartová, 7 settembre 1977, AEC, Biennale 1977.

62 E. Crispolti a Vladimír [cognome non identificato], 9 settembre 1977, AEC, Ricerche Est per Biennale Venezia 1977, Cecoslovacchi.

63 «Some remarks concerning the Hungarian artists», s.d., AEC, Ricerche Est per Biennale Venezia 1977, Ungheresi.

64 *Aspects of Polish Modern Art* (Varsavia, Galleria Współczesna, 1975).

65 C. Ripa di Meana al Ministero della Cultura e Arte, 21 settembre 1977, AEC, Ricerche Est per Biennale Venezia 1977, Polacchi.

sulla base delle informazioni raccolte da docenti universitari e curatori incontrati a Parigi in occasione della Biennale dei giovani del 1975:

Ho cercato di esporre con molta chiarezza i nostri timori su una possibilità di collaborazione ufficiale alla luce della sinistra etichetta del 'dissenso', mi assicurano che non ci dovrebbero essere difficoltà. Anzi dal loro punto di vista vedono come maggiore pericolo quello che il Ministero polacco voglia fare lui una scelta. E per questo è importantissimo prenderlo in contropiede indicando già noi a quali artisti intendiamo rivolgerci. L'avanguardia non è osteggiata dal Ministero, ma questo registra sulle nuove ricerche un forte ritardo.⁶⁶

Memore del felice – benché ormai datato – precedente con Praga, il critico non perse quindi la speranza di poter collaborare con le autorità dei paesi socialisti, conscio di quanto qui, pur con tutti i distinguo e le difficoltà del caso, la cultura occupasse un ruolo centrale nelle politiche statali. Va da sé che, sulla scia del clamore suscitato dal programma sul dissenso, Ripa di Meana e i suoi collaboratori finirono sulla lista delle persone non gradite in tutte le cancellerie dell'Europa centro-orientale. A Crispolti non rimase quindi che richiedere un visto turistico. La prima meta della sua trasferta fu Budapest, dove fu tenuto sotto osservazione fin dall'aeroporto, così come in hotel e durante le sue prime visite negli atelier. Una volta raggiunta la seconda tappa, Varsavia, gli fu intimato di fare ritorno in Italia. In entrambi i paesi, Crispolti fu sì accolto, almeno formalmente, negli ambienti ministeriali, ma il fatto stesso di viaggiare ufficialmente a scopi turistici fornì il pretesto alle autorità ungheresi e polacche per non dare seguito alle sue richieste di collaborazione.⁶⁷

A un solo mese dall'inizio programmato dell'inaugurazione si dovette quindi rinunciare alla rassegna 'di aggiornamento' sull'Europa centro-orientale, per concentrarsi sulla mostra sulle ultime due generazioni sovietiche con i prestiti ottenuti nel frattempo. Verrà comunque organizzata, negli spazi della Fondazione Querini Stampalia, una mostra di grafica cecoslovacca a cura del settore Arti visive della Biennale, quindi senza il coinvolgimento di curatori esterni o nominati per l'occasione.⁶⁸

Un motivo di tensione di Crispolti con la Presidenza della Biennale emerse a una conferenza stampa indetta a fine settembre,

⁶⁶ E. Crispolti a L. Scarpa, 19 settembre 1977, AEC, Ricerche Est per Biennale Venezia 1977, Polacchi.

⁶⁷ Intervista a E. Crispolti, 12 dicembre 2012.

⁶⁸ *Grafica cecoslovacca. Undici anni di ricerca 1965-1975* (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 15 novembre-15 dicembre 1977).

nella quale Ripa di Meana presentò tre iniziative, «portanti e pertinenti», consacrate al dissenso: l'esposizione d'arte sovietica, una documentazione sul *samizdat* e una rassegna cinematografica. Trattandosi di una «prima ricognizione in un continente sommerso», si rendeva necessaria la presenza di testimoni diretti in qualità di ospiti della Biennale, molti dei quali nel frattempo avevano già confermato la propria adesione. Nel fare ciò, il Presidente fece espressamente i nomi degli artisti, letterati e cineasti invitati, esponendo di fatto tutti coloro che al momento risultavano residenti nei paesi di origine a potenziali minacce e ritorsioni. Crispolti prese le distanze da questa mossa azzardata, precisando ai giornalisti in sala che l'iniziativa, per lo meno nel contesto delle arti visive, fosse da intendere come «un lavoro di aggiornamento culturale», un discorso sull'avanguardia artistica, e una 'verifica' dei rapporti tra la situazione artistica e quella burocratica», quindi priva di qualsiasi intenzione conflittuale nei confronti dei paesi di provenienza. Una scelta, a suo dire, che «prescinde dal problema del dissenso», il quale – concludeva – «non va mitizzato». ⁶⁹

Al fine di chiarire il cortocircuito critico e mediatico sorto intorno al dissenso e precisare l'inquadramento teorico del programma di arti visive, Crispolti rilasciò nel mese di ottobre due interviste alle riviste d'arte *Spazioarte* e *Segno*. Nella prima, egli definì il dissenso culturale come segue:

una formula d'effetto e perciò di facile successo. Più difficile è darle un reale contenuto. Dissenso infatti non è una categoria culturale, ma una condizione pratica, soprattutto una circostanza burocratica [...] Gli artisti sovietici che appaiono come 'dissenzianti', lo sono in realtà nella misura in cui risultano esclusi o fortemente marginalizzati nella specifica cultura artistica sovietica ufficialmente riconosciuta (la norma); ma in realtà, in buona parte almeno, non esprimono contenuti di reale contestazione della società sovietica, in qualche caso anzi esattamente il contrario. Dunque il loro eventuale dissenso, provocato dall'emarginazione burocratica (nella letale saldatura, pressoché invalicabile, fra accademismo culturale e burocrazia statale e partitica), non esprime una reale contestazione, ma soltanto appunto un'emarginazione culturale rispetto ai canali ufficiali. ⁷⁰

⁶⁹ E. Crispolti cit. in D.D.G., «Ma cosa si intende per dissenso?», *Paese sera*, 28 settembre 1977.

⁷⁰ «Dissenso sul dissenso?», 28.

In *Segno*, Crispolti ritornò sui criteri metodologici applicati, definendo il tema del dissenso «una formula effettistica che si presta a varie forme di speculazione. Ma dal punto di vista culturale, non ha consistenza».⁷¹ Questo non portava a una negazione del fenomeno del dissenso, o meglio dei dissensi, considerati i diversi significati attribuitigli dalla cultura europea occidentale e orientale. Al tempo stesso, non implicava l'intenzione di adottare una prospettiva 'altra' rispetto all'unica possibile, cioè quella dell'Occidente, di cui Crispolti e la Biennale sono parte, in vista anche del fatto che erano proprio gli avanguardisti dell'Europa orientale a guardare a Ovest. La prospettiva proposta era quindi sì, per forza di cose occidentale, ma non faziosamente contrapposta alla sua controparte orientale, anzi aperta e relazionale, poiché promossa da una sinistra «italiana e europea», l'unica in grado di «demistificare questo gioco della contrapposizione che piace alle posizioni acritiche e sostanzialmente reazionarie».⁷²

Un significato differente assumono le dichiarazioni rilasciate da Crispolti, sempre a ridosso dell'inaugurazione della Biennale, in un'intervista a tre voci con Ripa di Meana e Mario Baratto, membro del Consiglio direttivo della Biennale in quota PCI, pubblicata sul periodico del Sindacato provinciale lavoratori arti visive di Venezia della CGIL. Un'intervista non concordata preventivamente, né condotta alla presenza dei tre, ma realizzata con risposte a domande comuni inoltrate per posta, e dal cui montaggio finale emergono le divergenze, le resistenze e le negoziazioni interne all'Ente, dovute alla conduzione poco collegiale del programma del dissenso culturale da parte di Ripa di Meana. Anche in questa occasione, nell'intento di demitizzarlo, Crispolti relativizzò il tema del dissenso, ascrivendolo a una delle 'alternative attuali' alla cultura egemonica vigente nella società dei consumi:

La forma di dissenso, in quanto reale contestazione, si può cogliere nella produzione culturale dei paesi capitalisti in una effettiva continua insubordinazione e appunto contestazione dei canoni e valori via via asserviti dal potere, che resta un potere distante, impartecipabile e meramente gestito in vista dello sfruttamento e del consenso alla condizione subalterna. Una cultura di contestazione può avere una sua incidenza politica e sociale nella misura in cui abbia forza di incisività per la consistenza politica del proprio discorso culturale, e per la capacità di radicarsi in una realtà di base: nella misura in cui sappia cioè esprimere una reale alternativa.⁷³

71 «Il dissenso di Crispolti», 28.

72 «Il dissenso di Crispolti», 29.

73 «Dibattito sulla Biennale», 3.

Utili a questa relativizzazione del concetto del dissenso erano stati gli interventi di un esperto di cultura russa come Vittorio Strada, che nell'arco del 1977 era intervenuto più volte sulla stampa con posizioni talmente altalenanti da costringerlo a giustificarsi pubblicamente.⁷⁴ Crispolti fece sue alcune considerazioni dello slavista, ad esempio contro una mercificazione del dissenso, trattato come «un bene di consumo» quando invece aveva radici profonde nella cultura russa.⁷⁵

In seguito alla stipula degli accordi di Helsinki e ai profondi mutamenti avvenuti in seno alla scena *underground* sovietica, l'emigrazione dall'URSS coinvolse un numero sempre maggiore di artisti. Al fine di monitorare la situazione e avere un quadro affidabile sui flussi migratori, la Biennale si rivolse al Centro studi e ricerche sui problemi economico-sociali (CESES) di Milano per ottenere un elenco aggiornato degli artisti nel frattempo fuoriusciti.⁷⁶ Sulla base di questa lista, la Biennale effettuò una prima selezione di nomi, non soltanto da includere ma, verosimilmente, da invitare di persona a Venezia.⁷⁷ Come si evince dai carteggi collaterali, si trattava di un fenomeno in costante evoluzione, che necessitava di modifiche e aggiustamenti in corso d'opera. Emblematico è il caso di Aleksandr Melamid, artista allora attivo in coppia con Vitalij Komar, un duo già noto negli Stati Uniti dove, ancora nel 1976, la Feldman Gallery di New York aveva dedicato loro una personale in contumacia. Come riferisce Ronald Feldman stesso a Ripa di Meana, a metà ottobre del 1977 Melamid era riuscito a espatriare in Israele, rendendo quindi possibile la sua partecipazione in persona alla Biennale.⁷⁸ Più avanti, nell'introduzione del catalogo della mostra, Ripa di Meana avrebbe chiarito una volta per tutte i criteri adottati nella selezione degli espositori, evitando la suddivisione tra esuli e stanziali in patria. Questa divisione appariva tanto «artificiale» quanto aleatoria, considerato che nei soli due mesi intercorsi tra la selezione degli espositori in estate e la pubblicazione del volume in autunno erano emigrati altri cinque artisti presentati a Venezia.⁷⁹

⁷⁴ V. Strada, «'Perché ho cambiato opinione'», *Il Gazzettino*, 16 dicembre 1977. Sul ruolo di Strada nel dibattito: Guagnelli, «Rane, elefanti e cavalli».

⁷⁵ V. Strada, «Signori, il dissenso non dev'essere un bene di consumo», *La Repubblica*, 17 novembre 1977, 14. Nella sua introduzione al catalogo veneziano, Crispolti citò alcuni stralci dal recente studio di Strada sul dissenso nel socialismo. Crispolti, «Una mostra non ufficiale», 12; Strada, *Dissenso e socialismo*.

⁷⁶ CESES a Biennale, 9 settembre 1977, AEC, Biennale 1977, b. 1.

⁷⁷ P. Zaccaria a D. Staffa, CESES, 4 ottobre 1977, AEC, Biennale 1977, b. 1.

⁷⁸ R. Feldman a C. Ripa di Meana, New York, 16 settembre 1977, ASAC, f. storico, s. arti visive, b. 279.

⁷⁹ Si tratta di Galina Bitt del gruppo *Dviženie*, Pavel Burdukov, Oleg Celkov, Aleksandr Melamid e Jurij Žarkich. Cf. Ripa di Meana, [Senza titolo], 7.

3.5 La provenienza multipla delle opere

Il dibattito su chi includere o meno nella rosa dei dissidenti da esporre a Venezia influì anche sui canali di reperimento delle opere. Per quanto riguarda gli artisti residenti in URSS, fu deciso di limitare la scelta a quei lavori già presenti nelle collezioni occidentali, nel frattempo individuati e raccolti da Moncada in Francia, Regno Unito, Germania, Israele e Stati Uniti. Particolarmente rilevanti risultarono le collezioni parigine, come quella di Aleksandr Glezer, con 41 prestiti, e Dina Vierny, con 32, seguite dalle gallerie Carpentier e Philippe Fregnac; quindi, la Feldman di New York, la Grosvenor di Londra e Mathey Stantshev di Düsseldorf.⁸⁰

Il contributo più consistente si doveva tuttavia a collezionisti italiani, nelle persone di Franco Miele, Alberto Morgante e Alberto Sandretti.⁸¹ Nell'attività critica e collezionistica di Miele, Crispolti riconobbe un'insospettabile «scarsa politicizzazione», rivedendo così le dure opinioni espresse nei suoi confronti due decenni prima.⁸² Nel corso degli anni Sessanta e Settanta, Miele si era più volte recato in Unione Sovietica, acquistando direttamente dagli autori.⁸³ In Italia rivendette parte di questi lavori a conoscenti, tra cui l'imprenditore abruzzese Alberto Morgante che, pur non essendosi mai recato in URSS, riuscì a mettere insieme una notevole raccolta di opere, alcune poi concesse in prestito in forma anonima alla Biennale del

⁸⁰ Crispolti, Moncada, *La nuova arte sovietica*, 10.

⁸¹ Alle collezioni di arte russa di Alberto Morgante e Alberto Sandretti è stata dedicata nel 2010 all'Università Ca' Foscari Venezia un'imponente mostra, di cui una sezione dedicata alla Biennale del dissenso culturale del 1977, riallestita con le opere allora prestate dai due collezionisti (cf. Barbieri, Burini, *Russie!*). Si veda anche Agostinelli, «Collezionisti italiani alla Biennale del dissenso»; Burini, «Castnye kollekcii A. Morgante i A. Sandretti».

⁸² Crispolti, «Una mostra non ufficiale», 20; Crispolti, «Per un bilancio della Biennale '58», 9. Si veda uno scritto di Miele in cui il critico dimostra una conoscenza approfondita della scena artistica sovietica, priva di pregiudizi ideologici (Cf. Miele, «Artisti russi d'oggi»). A sua volta, nel suo studio principale sull'arte russa, Miele citò Crispolti come esperto di futurismo, nel capitolo intitolato «Influssi cubisti e rapporti con il futurismo italiano», riportando alcuni estratti del suo *Il mito della macchina e altri temi del futurismo* per sottolineare quanto il futurismo italiano, e di riflesso quello russo, fossero totalizzanti, aperti non solo a istanze artistiche, ma alla vita stessa, per cui il futurismo risultava «più conseguente e lungimirante delle altre 'avanguardie'». Cf. Miele, *L'avanguardia tradita*, 224. Si tratta dell'unico testo di Crispolti citato da Miele in bibliografia.

⁸³ Cf. Agostinelli, «Franco Miele: breve ritratto». In seguito a un viaggio organizzato in URSS con una delegazione italiana, Miele scrisse una lettera di ringraziamento all'accademico Jurij Kolpinskij, «a nome di tutti gli artisti, critici e collezionisti» italiani di ritorno dall'URSS: tre professioni nelle quali evidentemente si riconosceva (Miele, «Lettera aperta al Prof. Kolpinsky»). Cf. Argan, «Avanguardia, arte non conformista e guerra fredda».

1977 tramite l'intervento di Miele stesso.⁸⁴ Giunto nel 1956 a Mosca tramite i canali del PCI per studiare filosofia all'Università Statale, Alberto Sandretti sarebbe rimasto nella capitale sovietica per diversi decenni. Nel giro di pochi anni entrò in contatto con diversi esponenti della scena *underground* moscovita, iniziando a «raccolgere», più che a «collezionare», opere direttamente da loro. Non a caso, molte di queste risultano tra i prestiti più datati a Venezia, soprattutto esempi di pittura materica e gestuale degli anni Sessanta, acquistate prima ancora di avviare coscientemente una propria collezione, e prima che nomi come Masterkova, Nemuchin, Plavinskij e Rabin – per citarne alcuni – diventassero dei classici richiesti sul mercato internazionale. Sandretti interruppe la propria attività negli anni Settanta per le sopraggiunte difficoltà economiche, ma anche perché, in seguito a una crescente domanda dall'estero, diversi artisti avevano iniziato ad adattarsi alle richieste dei nuovi committenti, realizzando dei «souvenir» di dubbio gusto. Sandretti riprese la propria attività quando, in seguito alle emigrazioni di massa nella seconda metà degli anni Settanta, Roma divenne un importante punto d'approdo in Europa per gli esuli, secondo soltanto a Vienna, e a Mosca si diffuse la voce della possibilità di vendere a un acquirente italiano. Non volendo compromettere la propria posizione in URSS, Sandretti riprese quindi a collezionare, ma a condizione di ricevere i lavori direttamente in Italia, il che rese poi più facile la loro spedizione a Venezia.⁸⁵

Un ulteriore canale italiano di reperimento era rappresentato dai coniugi Kulakov. Nel contesto della diaspora artistica sovietica, Kulakov rappresenta un caso peculiare per il fatto di essere stato tra i pochi ad aver abbandonato l'URSS non in quanto esule, ma dopo il matrimonio contratto con una cittadina italiana, Marianna Molla, che in quegli anni lavorava per la casa editrice Progress; questo spiega la scelta dell'artista di insediarsi in Italia, a Roma, una destinazione insolita per l'emigrazione sovietica. È quindi probabile che tramite Kulakov, di cui Crispolti nel 1977 curò la prima mostra in Italia, siano state aggiunte altre opere alla rassegna veneziana.⁸⁶

Anche il contributo più distante – in termini estetici e temporali – dalla pittura qui raccolta, ossia l'arte concettuale, vantava una provenienza italiana. Questo si doveva alla critica d'arte Ilaria Bignamini, autrice di un dossier di una decina di pagine pubblicato in versione bilingue (italiano/inglese) su *Flash Art* nell'estate del 1977, e contenente una ricca documentazione raccolta sul luogo. Sulla rivista milanese, Bignamini precisava: «Il materiale *non* è omogeneo e *non* rappresenta il dissenso in Unione Sovietica. Può

84 Cf. Burini, «Da Avezzano con passione».

85 «Il mio percorso in Russia».

86 *Michail Kulakov* (Roma, Galleria d'arte Trifalco, 11-31 gennaio 1977).

essere visto *solo* come un collage di esperienze individuali molto diverse tra loro». Ne rimarcava quindi l'importanza in quanto frutto di ricerche condotte sul luogo e documentato da fonti primarie che parlano per sé; si appellò quindi ai lettori affinché le trattassero «con rispetto», evitando strumentalizzazioni da parte di persone terze non informate e con secondi fini.⁸⁷ Si trattava, quindi, di una dichiarazione di etica professionale, che rispecchiava le posizioni precedentemente espresse dal suo direttore ed editore Giancarlo Politi (per lo meno per quanto riguardava il rapporto con gli artisti).

Nel testo, Bignamini citava e ringraziava come fonte principale «I.M.», una sigla dietro la quale si celava Nicoletta Misler, tra le primissime studiose in Occidente delle avanguardie russe, in quegli anni spesso in Unione Sovietica per motivi di ricerca.⁸⁸ Misler si adoperò per raccogliere sul luogo materiale prezioso, come testi di artisti e informazioni bibliografiche, poi riportate su sottile carta velina, e riproduzioni di opere impresse su pellicola fotografica, poi sviluppate e stampate una volta recapitate in Italia [fig. 10].⁸⁹ Di fondamentale importanza era – secondo un'espressione derivata dal gergo giornalistico – 'proteggere le fonti', mantenendo l'anonimato delle persone coinvolte e potenzialmente compromettibili, che fossero stanziali in URSS, come Sandretti, o di passaggio, come Misler. Nel caso degli artisti si fece a loro insaputa, o comunque senza un loro coinvolgimento diretto, al punto tale che fino a tempi più recenti, ben oltre la caduta dell'URSS, alcuni di questi ancora ignorassero di avere partecipato in contumacia a un'iniziativa della Biennale di Venezia.⁹⁰

87 Bignamini, «From the USSR», 9.

88 Intervista a N. Misler, 28 marzo 2017.

89 Misler, «Nostal'gija po inakomysliju».

90 È il caso di Jankilevskij (Molok, «1977: Biennale of Dissent», 451, n. 11) e di Brusilovskij (e-mail all'autore, 10 maggio 2010).



Figura 10 Esempi di documentazione d'artista inoltrata in Italia da Nicoletta Misler (Archivio Misler, Roma)

I nomi di Moncada e più tardi di Crispolti iniziarono a circolare nei circuiti artistici di Mosca e Leningrado come referenti in Italia. Non essendo riconosciuti dallo Stato, e quindi privati di qualsiasi supporto istituzionale e logistico, questi artisti furono costretti a sopperire alla mancanza di figure professionali come critici, curatori, conservatori e archivisti, improvvisandosi come tali. Tra gli artisti più attivi sul fronte dell'autopromozione figura la coppia composta da Rimma e Valerij Gerlovin, la cui rete di conoscenze risultava allora già estesa a intermediari non soltanto in Italia, grazie, ad esempio, a Evelina Schatz e Kulakov,⁹¹ ma anche in centri nodali della diaspora russa, come Parigi, con Igor' Šelkovskij, oppure Vienna, con l'artista Renate Bertlmann.⁹² Nell'aprile del 1977, i Gerlovin recapitarono a Crispolti un dattiloscritto in italiano dal titolo *Progetto utopico di celebrazione universale del compleanno*, emblematico del loro desiderio di connessione all'interno di una virtuale comunità sovranazionale.⁹³ L'anno successivo scrissero nuovamente a Crispolti per avere notizie sulle sorti del materiale inviato e, possibilmente, su eventuali progetti editoriali o espositivi loro dedicati, ricordando che lo scambio di materiali avveniva «attraverso accordi reciproci e vantaggiosi per entrambe le parti».⁹⁴

Un ulteriore canale di reperimento di prestiti è dato da quegli artisti che, a partire dal 1976 emigrarono definitivamente, senza avere la possibilità di portare con sé una parte dei propri lavori né di fare ritorno in URSS. È questo il caso di Vasilij Sitnikov, che dall'Austria diede indicazioni sulla collocazione di alcuni suoi dipinti in collezioni private occidentali, per lo più presso rappresentanti consolari.⁹⁵ Oppure di Neizvestnyj, il quale da Zurigo informò Ripa di Meana sulla complicata movimentazione di alcune sue sculture, invitandolo congiuntamente a visitare una mostra di imminente apertura in Germania per avere un quadro più completo della sua produzione ed eventualmente esprimere dei desiderata per Venezia.⁹⁶ Pure Lev Nusberg fu molto attivo nel mantenere rapporti epistolari con curatori e critici stranieri.⁹⁷ A pochi mesi dall'inaugurazione della mostra a Venezia, egli recapitò a Crispolti una corposa documentazione scritta e fotografica su alcuni progetti realizzati

91 R. e V. Gerlovin a E. Schatz, 30 settembre 1977, AEC, Russi per libro, D-J.

92 R. e V. Gerlovin a E. Crispolti e G. Moncada, s.d. [1978], AEC, Russi per libro, D-J.

93 ASAC, f. storico, s. arti visive, b. 268.

94 V. e R. Gerlovin a E. Crispolti, 8 agosto 1978, AEC, Russi per libro, D-J.

95 V. Sitnikov a C. Ripa di Meana, 11 ottobre 1977, ASAC, f. storico, s. arti visive, b. 276.

96 E. Neizvestnyj a C. Ripa di Meana, 3 settembre, ASAC, f. storico, s. arti visive, b. 275, fasc. Neizvestnyi.

97 Bertelé, «Lev Nusberg to Harald Szeemann».

da *Dviženie* «in ambito sia ufficiale che non».⁹⁸ Molti di questi riguardavano le installazioni e decorazioni pubbliche realizzate a Leningrado nel 1967 in occasione del 50° anniversario della Rivoluzione d'ottobre. Per la Biennale propose l'allestimento di un progetto cinetico-ambientale a cui lavorava da tempo, l'*Ambiente Artificiale Bionico-Cinetico* (IBKS), del quale inviava una dettagliata descrizione in traduzione italiana.⁹⁹ In un'altra lettera accludeva un dettagliato «Elenco delle attività pratiche», realizzato da *Dviženie* durante il suo primo decennio di vita (1962-72), includendovi progetti «extra-artistici» realizzati con il patrocinio dello Stato.¹⁰⁰ L'artista non faceva quindi mistero di questa doppia produzione che, d'altro canto, rispondeva perfettamente all'impianto dialogico, tra ufficiale e non, tra collettivo e privato, prospettato da Crispolti.

L'attività di ricognizione, raccolta e ordinamento dei prestiti, appunto perché proveniente da numerose fonti, fu probabilmente l'operazione più impegnativa dell'intera operazione, ma anche la più distintiva e innovativa, considerato che analoghe iniziative coeve all'estero erano state realizzate con opere provenienti da una sola collezione.¹⁰¹ I canali di reperimento dei prestiti si riflettono nei diversi ambiti di azione e di competenza dei due curatori: dall'alto della sua formazione da slavista, Moncada si interessò alla cultura russa tout court, al testo scritto e al concettualismo, marcatamente letterario, cui avrebbe poi dedicato il suo contributo in catalogo;¹⁰² mentre Crispolti, non conoscendo la lingua, ma da sempre interessato ai linguaggi visivi, si interessò in primo luogo alla pittura, indagando al tempo stesso il contesto sociale di provenienza degli artisti e le potenziali interazioni con produzioni coeve così come con l'ambiente circostante.

⁹⁸ L. Nusberg a E. Crispolti, 12 aprile 1977, AEC, Arte russa e sovietica contemporanea, A-G.

⁹⁹ L. Nusberg, 1977, Parigi, I.B.K.S., ASAC, f. storico, s. arti visive, b. 275.

¹⁰⁰ L. Nusberg, «Perečen' praktičeskoj dejatel'nosti kollektiva Dviženie», 1973, AEC, Arte russa e sovietica contemporanea, A-G. L'elenco venne poi aggiornato e pubblicato nel catalogo della mostra (cf. «Cronologia del Collettivo 1961-1976». Crispolti, Moncada, *La nuova arte sovietica*, 107-11).

¹⁰¹ Dodge, Hilton. *New Art from the Soviet Union*; Chemiakine, Gleser, *La peinture russe contemporaine*.

¹⁰² Moncada, *Note su Nussberg*.

3.6 Un fuoco amico?

È indubbio che la nomina di Crispolti a curatore aggiunto della mostra di arte sovietica sia stata accolta, negli ambienti già turbolenti del PCI, con un certo sollievo.¹⁰³ Questo non toglie che il critico romano si trovasse spesso in situazioni delicate, nelle quali dovette difendersi dalle accuse di 'fuoco amico'. Come era prevedibile, le maggiori obiezioni al progetto giunsero dagli ambienti ortodossi del PCI, seppur con i dovuti distinguo. Al suo interno si venne addirittura a formare uno schieramento ostile e trasversale che finì per includere due personalità su fronti notoriamente opposti per quanto riguardava questioni estetiche, come Argan e Guttuso. Ripetute furono, nel corso del 1977, le frecciate di Argan contro l'iniziativa, riprese puntualmente dalla stampa con toni enfatici e sensazionalistici, riassunte in formule d'effetto in cui il critico bollava, ad esempio, la rassegna come un'originalissima «Solgenitzin-parade [sic]» animata da «zelo da crocerossina».¹⁰⁴ In un'intervista rilasciata nella primavera del 1977, Argan affermava di conoscere gli artisti del dissenso e appunto per questo di reputare che nessuno di questi avesse «una statura tale da giustificare una biennale tutta per loro».¹⁰⁵ Su questa falsariga seguirono altri suoi giudizi caustici espressi nel corso dell'anno.¹⁰⁶ In vista dei suoi buoni rapporti con il Cremlino, Guttuso non entrò nel merito delle questioni estetiche, affidandosi in questo ai giudizi già espressi da Argan, e limitandosi ad alcune considerazioni di natura formale e grammatica istituzionale. In quanto persona informata sui fatti della Biennale, Guttuso criticò la conduzione personalistica di Ripa di Meana, di cui confutò anche la versione dei fatti fornita in merito alle ingerenze moscovite. Ricordò che il regolamento della Biennale prevedeva sì la possibilità di coinvolgere opere e artisti stranieri al di fuori delle partecipazioni nazionali, ma che fosse comunque il Ministero «il tramite obbligatorio di ogni trattativa», pretendendo quindi da parte della Biennale un atteggiamento più sensibile e rispettoso, «anche tenendo conto dei modi diversi di concepire la funzione dello Stato».¹⁰⁷ È opportuno ricordare che Argan e Guttuso espressero i suddetti giudizi a monte, senza aver mai

103 Intervista a G. Moncada, 1° ottobre 2013; Bertelé, «Venice 1977»; Kemp-Welch, *Networking the Bloc*, 384; Sasvári, «Eastern Europe Under Western Eyes»; Soomre, «Art, Politics and Exhibitions», 115-6.

104 Argan, «È una Biennale o un mercato?»

105 «Se i Sovietici non vengono».

106 F. Escoffier, «Dissidenti sì, però artisti mediocri», *Il Gazzettino*, 28 ottobre 1977, 1-2; «Se dovessi scegliere io...»

107 R. Guttuso, «Biennale e 'dissenso': i problemi, i pretesti», *L'Unità*, 17 marzo 1977, 3.

visitato la mostra di arte sovietica, come avrebbe più tardi ricordato una Moncada piuttosto dura nei confronti del suo vecchio mentore.¹⁰⁸

Un giudizio a sé merita un intellettuale vicino al PCI come Alberto Moravia, che collaborò all'iniziativa pur mantenendo una posizione di aperta critica nei suoi confronti.¹⁰⁹ Moravia fece risalire le origini del dissenso alla grande tradizione letteraria russa dell'Ottocento, a quella corrente «grottesca, satirica, surrealista, deformata, ideologica» di Gogol' e Bulgakov, per arrivare a tre fenomeni coesistenti nel presente: la letteratura ufficiale, quella clandestina in *samizdat* e quella dell'esilio. Proprio in vista di questa tripartizione era necessario andare oltre una contrapposizione frontale:

Certi spunti della cosiddetta Biennale del dissenso andrebbero sviluppati, magari togliendo il termine dissenso e facendo semplicemente della Biennale un luogo neutro per l'incontro tra la cultura dell'Ovest e la cultura dell'Est. Quanto a dire che quello che è successo quest'anno dovrebbe essere completato, integrato e migliorato, trasformato appunto in un incontro fra le due culture, naturalmente con concorso anche dei rappresentanti ufficiali dell'Unione Sovietica e dei Paesi dell'Est.¹¹⁰

Più prevedibile fu la posizione dei dirigenti di Botteghe Oscure, come Aldo Tortorella, che su *Rinascita* non esitò a bollare la Biennale come «una manifestazione di propaganda antisocialista o antisovietica».¹¹¹ Non cambiò opinione nemmeno a fine manifestazione, ribaltando anzi le accuse e tacciando di conformismo tutti i rappresentanti dell'internazionale anticomunista convolti a Venezia, dalla *New Left* ai *nouveaux philosophes*.¹¹² Crispolti ricorda che in almeno un'occasione Tortorella lo accusò di essersi fatto strumentalizzare dalla Biennale a conduzione socialista.¹¹³ La situazione nei confronti del curatore si complicò ulteriormente quando, il giorno successivo all'inaugurazione, la *Literaturnaja gazeta* pubblicò una lettera aperta firmata da 43 artisti sovietici con i seguenti toni:

Questa mostra è pubblicizzata con grande clamore e ha un carattere spiccatamente antisovietico.

108 Serra, «Dissenso a Venezia», 70.

109 A. Moravia, «Io avrei coinvolto anche i Sovietici», *La Repubblica*, 19 maggio 1977.

110 A. Moravia, cit. in «Nata dalla contestazione», 19.

111 Tortorella, «Le polemiche sulla Biennale», 4.

112 A. Tortorella, «Eccolo il nuovo conformismo (intollerante e fazioso)», *L'Unità*, 21 dicembre 1977, 1.

113 Intervista a E. Crispolti, 12 dicembre 2012.

Da quanto ci è stato comunicato, l'esposizione includerà opere di alcuni membri della sezione pittorica del Comitato unificato degli artisti grafici. Purtroppo, l'attività dei nostri artisti viene utilizzata da alcuni 'operatori culturali' occidentali per alimentare l'isteria antisovietica, il che non favorisce lo spirito di sviluppo dell'arte e la normale cooperazione culturale.

Da oltre due anni, presso il Comitato unificato degli artisti grafici di Mosca opera la sezione di pittura. Sono state organizzate numerose mostre. Alcune di queste, tra cui la mostra invernale di fine anno della sezione, la mostra di ritratti e altre, hanno attirato l'attenzione del pubblico moscovita.

Noi, collettivo di artisti, non ci consideriamo né discriminati né rinnegati. Anzi, se il pubblico italiano vorrà conoscere la nostra produzione, siamo disposti, nel quadro degli scambi culturali, a mostrare le nostre opere.

Il carattere della Biennale di Venezia del 1977 non corrisponde allo spirito del libero sviluppo dell'arte. Siamo contrari all'utilizzo delle nostre opere per fini politici speculativi, all'interno di una mostra con un orientamento antisovietico.

Vi chiediamo di comunicare tramite la *Literaturnaja gazeta* agli organizzatori della Biennale 77 che noi artisti siamo indignati dal fatto che le nostre opere sono esposte all'insaputa degli autori e che non vogliamo avere nulla a che fare con questa iniziativa.¹¹⁴

Fonte autorevole e autoritaria, la *Literaturnaja gazeta* era l'organo ufficiale di stampa dell'Unione degli scrittori fin dalla sua fondazione nel 1932, e da allora principale cassa di risonanza delle principali istanze culturali del Governo bolscevico.¹¹⁵ Nel corso dell'anno, la rivista aveva già attaccato il programma generale della Biennale del dissenso culturale, con toni di accesa polemica, spesso ripresi dalla stampa italiana.¹¹⁶ La lettera aperta costituiva il primo attacco diretto al programma artistico della Biennale, per di più a firma di alcuni suoi diretti interessati come Nemuchin, Nikolaj Večtomov e Vladimir Jakovlev, tutti esposti a Venezia.¹¹⁷ *L'Unità* pubblicò prontamente un estratto della lettera, integrando dove opportuno e precisando, ad esempio, che i firmatari non figuravano tra gli esponenti del realismo

114 «Neblagovidnaja zateja».

115 Nel maggio del 1932, sulle sue pagine, sarebbero apparse le linee guida del realismo socialista, attribuite, un anno più tardi, a Stalin in persona (Bown, *Socialist Realist Painting*, 140-1).

116 «Attacco dalla Literaturnaia alla Biennale», *L'Unità*, 30 giugno 1977, 15; «Biennale. La 'Literaturnaia' di nuovo contro Ripa di Meana», *Il Messaggero*, 25 agosto 1977, 15.

117 È opportuno precisare che, tra i 43 firmatari, soltanto tredici apparivano con nome e cognome sulla *Literaturnaja gazeta*.

socialista.¹¹⁸ Anche in questa occasione, significativa è l'impaginazione proposta dal quotidiano del PCI, con il trafiletto pubblicato all'interno di un primo resoconto, a cura della redazione, sull'apertura della Biennale del dissenso, definita deludente nonché rea di «compromettere l'immagine di una istituzione aperta ai grandi processi culturali in atto nel mondo».¹¹⁹ Anche qui si osserva come il programma di arti visive sia relegato a un ruolo ancillare della rassegna, liquidato con poche righe di constatazione sulla «modestia qualitativa» già riscontrata dai critici dei principali quotidiani del paese.

Alla luce di queste accuse e insinuazioni, Crispolti si sentì in dovere di chiarire pubblicamente le proprie posizioni con una lettera pubblicata sull'*Unità*:

Come responsabile di fatto della linea politica della mostra 'La nuova arte sovietica, una prospettiva non ufficiale' nella Biennale di Venezia, credo necessario precisare alcuni punti in relazione alla notizia di una lettera di protesta di 43 pittori sovietici.

È del tutto vero che la presenza degli artisti nella mostra in questione è avvenuta a loro insaputa, giacché si è lavorato – come detto chiaramente in catalogo – su materiali esistenti nell'Europa occidentale (e anzitutto in Italia) e cioè attraverso 'citazioni' a livello critico e direi saggistico-museografico, senza rapporto diretto con gli artisti in questione. È assolutamente falso, invece, che la mostra stessa sia una iniziativa antisovietica, ove le opere 'vengono sfruttate per fini politici speculativi'. Vi sono infatti presentate unicamente nel tentativo di configurare una prospettiva oggettiva, dichiaratamente 'non ufficiale', della nuova arte sovietica nella sua molteplicità delle sue tendenze e nell'emergenza delle sue personalità. [...]

Nella lettera di protesta [...] si legge: 'Se il pubblico italiano vorrà conoscere la nostra produzione, siamo disposti, nel quadro degli scambi culturali, a fargli conoscere le nostre opere'. E una simile dichiarazione non può non risultare rilevante e positiva, e va presa subito in parola, proprio per la possibilità di avviare dall'esperienza veneziana una più ampia ricognizione della realtà di base, di fatto pluralistica, della nuova arte sovietica, stabilendo un dialogo, come era nelle intenzioni della mostra della Biennale di sollecitare. Mostra francamente critica rispetto alla linea ufficiale dell'attuale politica culturale artistica sovietica, ma appunto in un'ipotesi di dialogo e davvero non in senso stoltamente antisovietico. In proposito concordo con quanto detto

118 «Una lettera di protesta di 43 pittori», *L'Unità*, 17 novembre 1977, 2.

119 «Confronto deludente (con qualche eccezione) alla Biennale veneziana», *L'Unità*, 17 novembre 1977, 2.

in una recentissima intervista dal compagno Antonello Trombadori (*La Repubblica*, 14 novembre):¹²⁰ 'Uno dei modi di disarmare l'antisovietismo consiste proprio nell'assumere sempre nei confronti della realtà sovietica un libero e sincero rapporto critico, fino all'aperto rifiuto di ciò che nella sua struttura socialista col socialismo non ha nulla a che vedere'. Ed è proprio quanto nella mostra di Venezia (dico quella di arti visive), pur nei suoi limiti e nella portata dell'argomento - comunque non marginale - si è cercato di realizzare.¹²¹

Rispetto ad altri compagni del PCI, Trombadori si era esposto in maniera meno netta contro l'iniziativa, forse anche alla luce della sua attività di diplomatico e collezionista, per di più di artisti al centro del dibattito come Kabakov. In ogni caso, dodici anni dopo *Alternative attuali 2*, emergeva nuovamente il suo ruolo di influente garante e protettore, strategicamente invocato da Crispolti in alcune delle sue iniziative rivolte a Est.

3.7 «Una mostra non ufficiale della nuova arte sovietica»

Dopo diverse modifiche in corso d'opera, la mostra fu infine intitolata *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale*. Si trattava di un altro «titolo lungo e descrittivo, tipicamente crispoltiano»,¹²² che anticipava un cambio di prospettiva, con un tanto semplice quanto efficace gioco di parole: non è tanto l'arte in mostra a essere non ufficiale, quanto la mostra stessa, proponendone un'inedita narrazione:

Dunque una prospettiva non ufficiale, che vuol dire non forzosamente contestatoria, forzosamente alternativa e ostile verso la linea ufficiale: soltanto con questa molto ampiamente divergente, e tuttavia non senza anche qualche occasione di contatto [...]

Non forze eversive, sono invece forze che ispirano a una libertà di proposizione, a uno spazio di riappropriazione individuale o collettiva, di patrimoni diversi, che rappresentano mozioni di commento franco, scontento e contestatorio a volte, altre volte mi sembra addirittura consenziente alla realtà sociologica sovietica attuale.

¹²⁰ A. Trombadori, «Sull'URSS voglio dire la verità», *La Repubblica*, 14 novembre 1977, 1-2.

¹²¹ Crispolti, «Lettera di Crispolti».

¹²² Nicoletti, «Enrico Crispolti e il 'cantier' d'archivio», 50.

La Biennale 1977 dunque, se effettivamente è politicizzata, non smentisce – e certo questo in particolar modo nel settore delle arti visive – il suo ruolo di proposizione di fatti culturali. [...]

Ben venga l'intenzione di politicizzazione (in quanto consapevolezza dell'inscindibile nesso tra cultura e politica) se libera dal gioco del mercantilismo, che trovi ora riproposto al di là dell'interessato rimpianto di qualche critico per la libertà dell'arte (in occidente, s'intende). Del resto, proprio soltanto sul fondamento politico la stessa dimensione del dissenso può essere ricollocata in una prospettiva più propria, che non l'attribuisca in esclusiva alla condizione culturale dell'est-europeo (ove non è escluso comunque si verifichi, ma in modi determinati e non totalizzanti), ma sappia riconoscerla come realtà permanente, anche a noi vicinissima, sempre là dove si eserciti la prepotenza del potere culturale e politico.¹²³

L'attenzione fu quindi posta non sul credo politico o estetico dei partecipanti, ma sul loro status sociale di artisti non ufficialmente riconosciuti come tali. Crispolti riprendeva questa definizione da un testo pubblicato ancora dieci anni prima da Paul Sjeklocha e Igor Mead per la University of California press con il titolo *Unofficial Art in the Soviet Union*, prima ricognizione sistematica sul fenomeno.¹²⁴ È probabile che egli abbia altresì guardato alla struttura stessa del libro, in cui gli artisti sono suddivisi e trattati in base al loro posizionamento all'interno della società sovietica, riconducibile a tre categorie: gli artisti al limite, gli artisti non ufficiali e i reietti della società.¹²⁵ Nel riprendere questo impianto essenzialmente sociologico, Crispolti non proponeva quindi nulla di nuovo, sottolineando al contrario che fosse giunto il momento di tirare un primo bilancio: «La Biennale non ha la pretesa di scoprire la nuova arte sovietica. Ha se mai la pretesa di proporla per la prima volta un'organica documentazione criticamente articolata, per l'intero spessore che costituisce ormai questa nuova arte sovietica, lungo un lavoro di circa un ventennio».¹²⁶

In una prima bozza editoriale, Crispolti aveva previsto la pubblicazione di alcuni saggi di autori italiani, tra i quali, oltre ai due curatori, Ripellino (con il titolo provvisorio «L'attrazione

123 Crispolti, «Una mostra non ufficiale», 19-20.

124 Mead, Sjeklocha, *Unofficial Art in the Soviet Union*.

125 Nell'ordine: «The borderline artists» (Vasilij Efimov, Igor' Eršov, Anatolij Kaplan, Anatolij Brusilovskij, Oskar Rabin, Il'ja Glazunov); «The unofficial artists» (Evgenij Kropivnickij, Anatolij Zverev, Dmitrij Plavinskij, Constructive Influence [Lev Nusberg]; Pop art; Two followers; The Hermitage Affair); «The social outcasts» (Vladimir Jakovlev, Aleksandr Charitonov, Vasilij Sitnikov).

126 Crispolti, «Una mostra non ufficiale», 17.

dell'Occidente») e Apollonio («Continuità e discontinuità tra avanguardie e neoavanguardie»), poi rimasti sulla carta. Nella versione definitiva, preponderante è il contributo di studiosi stranieri, tra cui due francesi (Pierre Gaudibert e Dominique Gerard) e uno storico dell'arte russo emigrato in Gran Bretagna come Igor Golomstock, probabilmente inclusi nell'ottica di ampliare il campo a indagini di respiro internazionale e interdisciplinare.¹²⁷ Nel suo intervento, Crispolti ripercorre la storia della fortuna espositiva dell'arte sovietica non ufficiale al di fuori dei confini nazionali, limitandosi al solo anno precedente, e ai principali centri politici, economici e culturali dell'Occidente: Parigi, Londra, Washington e New York. Le mostre in Francia e in Inghilterra si dovevano allo spirito di iniziativa dell'artista e collezionista Aleksandr Glezer, fondatore del *Musée russe en exil* a Montgeron, nei pressi di Parigi. Tra le iniziative da lui promosse, la collettiva *Peinture russe contemporaine*, con quasi 250 opere della propria collezione, allestita al Palais des congrès, presentata in catalogo da Eugène Ionesco, in veste di membro dell'*Académie française*, e organizzata sotto gli auspici di due illustri *émigrés* come Mstislav Rostropovič e Michail Baryšnikov. Nell'introduzione del catalogo, Glezer e il curatore aggiunto Michail Šemjakin dichiaravano di respingere qualsiasi associazione della pittura in mostra all'arte sovietica - anche in chiave oppositiva con formule ormai consolidate come 'non ufficiale' o 'non conformista' - poiché ormai compromessa dal realismo socialista.¹²⁸ In occasione della mostra *Unofficial Art from the Soviet Union*, organizzata all'Institute of Contemporary Art di Londra, Glezer pubblicò in coppia con Golomstock un omonimo studio.¹²⁹ Nelle stesse settimane, i due diedero alle stampe un secondo volume, questa volta sull'arte dell'emigrazione, a voler rimarcare come i due fenomeni, non-conformismo ed esilio, non fossero sovrapponibili.¹³⁰ La mostra di Washington, organizzata inizialmente all'Arts Club per poi toccare altre sedi sulla costa orientale, era invece organizzata con prestiti della nota collezione di Norton Dodge, accademico statunitense

127 Gaudibert, «Dalla contestazione alla dissidenza»; Gerard, «Dai tempi di Lianosovo»; Golomstock, «L'arte non ufficiale in Unione Sovietica».

128 Chemiakine, Glezer, *La peinture russe contemporaine*. La mostra fu recensita anche da Moncada, in «Imponente mostra al Palais des Congrès di Parigi», *Il Giorno*, 29 dicembre 1976.

129 Golomstock, Glezer, *Unofficial Art*. Si tratta di una quasi omonimia con il volume pubblicato un decennio prima da Sjeklocha e Mead, creando spesso equivoci, aggravati dalla veste grafica simile e dalla riproduzione in entrambe le copertine di due dipinti di Rabin (cf. Mead; Sjeklocha, *Unofficial Art*)

130 Cf. Golomstock, Glezer, *Soviet Art in Exile*.

con trascorsi a Mosca, e ancora oggi annoverata tra le principali collezioni del genere al mondo.¹³¹

Il discorso cambiava per la mostra *Russian and Soviet Painting*, allestita al Metropolitan Museum di New York e al Fine Arts Museum di San Francisco. Realizzata nel quadro di accordi bilaterali, la rassegna fu realizzata con prestiti dai principali musei sovietici e vide la collaborazione di esperti di entrambi i paesi, tra i quali Dmitrij Sarab'janov e John Bowlt.¹³² Il titolo stesso della mostra, improbabile per una mostra d'arte non ufficiale per via della copresenza degli aggettivi 'russo' e 'sovietico', è indicativo dell'estensione cronologica della rassegna, così come dell'intenzione di delineare una continuità storica tra Russia pre- e post-rivoluzionaria.¹³³ Si trattava a tutti gli effetti di una selezione composita, che spaziava dalle icone quattrocentesche alla produzione contemporanea di artisti come Kandaurov, Nemuchin e Plavinskij (tutti e tre presenti a Venezia nel 1977) con tutta probabilità in quanto espositori anche alla mostra *Sette artisti moscoviti* tenutasi presso gli spazi espositivi del GORKOM sulla Malaja Gruzinskaja.¹³⁴

Congeniale alla tesi di Crispolti fu anche il fatto che il principale contributo europeo allo studio della nuova arte sovietica arrivasse da una realtà sì interna al mondo socialista, ma al tempo stesso liminale, come la Cecoslovacchia, grazie al contributo dei critici, citati nell'ordine, Dušan Konečný, Jiří Padrta, Miroslav Lamač, Peter Spielmann, Jindřich Chalupecký e Arsen Pohribný.¹³⁵ Questa constatazione convalidava le sue tesi su quanto il 'blocco' socialista fosse tutt'altro che granitico, e su quanto categorie come Est e Ovest andassero sempre relativizzate.

Nell'inquadramento storico proposto in catalogo, Crispolti incardinò le due generazioni intorno a due esposizioni già allora ritenute epocali: la mostra del Maneggio nel 1962 e quella dei Bulldozer

131 Dodge, Hilton, *New Art from the Soviet Union*. Sulla collezione: Rosenfeld, Dodge, *Nonconformist Art*.

132 *Russian and Soviet Painting*.

133 Si veda similamente, nel contesto italiano, la mostra *Pittura russa e sovietica dal secolo XIV ad oggi* (Roma, Palazzo Venezia, 21 febbraio-15 aprile 1974), realizzata nel quadro di un accordo culturale bilaterale.

134 Si tratta di nomi già noti al pubblico statunitense, in quanto esposti ancora nel decennio precedente. Cf. *A Survey of Russian Painting* (New York, The Gallery of Modern Art, Huntington Hartford Collection, 14 giugno-17 settembre 1967). Alpatova, *Drugoe iskusstvo*, 225-6.

135 Crispolti, «Una mostra non ufficiale», 17-8. Tra le pubblicazioni apparse in italiano fino a quella data si segnalano: M. Lamač, «I giovani pittori di Mosca», *La Biennale di Venezia*, giugno-settembre 1967, 18-25; A. Pohribný, «I clandestini del pennello», *Panorama*, 240, 19 novembre 1970; [sotto pseudonimo Asiaticus], «I pittori del disegno», *L'Espresso colore*, 16 marzo 1970; J. Chalupecký, «L'anima dell'androgino», *Flash Art*, 78-9, 1977, 55-7.

del 1974. L'episodio del Maneggio includeva la prima generazione dei non-conformisti, astrattisti e informali nati negli anni Venti, formatisi durante il disgelo ed emersi negli anni Sessanta (da cui il termine *šestidesjtniki*), quindi attivi da più tempo e maggiormente presenti nelle collezioni private, anche italiane. Nella quota dei Bulldozer rientrava invece un gruppo di artisti attivi in contesti già prossimi alle neoavanguardie europee, con pratiche di tipo concettuale, comportamentale e partecipativo, i cui nomi – come *akcii* [azioni] e *cheppening* [happening] – tradivano già la derivazione occidentale. L'affiliazione alle due mostre costituiva una semplificazione storiografica, utile a tracciare una scansione spazio-temporale, ma anche riduttiva, con il rischio di escludere tutti quegli artisti attivi sottotraccia che avevano preferito non esporsi pubblicamente in una di queste due occasioni. La periodizzazione appariva problematica anche a causa delle inevitabili eccezioni, se si pensa, ad esempio, a esponenti della prima generazione come Nemuchin e Masterkova, che parteciparono ai Bulldozer ma non al Maneggio. Infine, a queste due generazioni andrebbe aggiunta (almeno) una 'generazione di mezzo', di artisti nati negli anni Trenta, già inseriti in un contesto ufficiale e attivi in ambiti applicati come l'illustrazione editoriale (Brusilovskij, Bulatov, Jankilevskij e Kabakov) o il design e l'allestimento di spazi pubblici (*Dviženie*), tra cui i dieci espositori dell'Aquila, qui tutti riproposti.

Anche a Venezia fu adottata una suddivisione in capitoli tematici – nello specifico «sette situazioni problematiche»¹³⁶ – corrispondenti ad altrettante sezioni espositive, riprendendo il formato della mostra-saggio già sperimentato con *Alternative attuali*.¹³⁷ Ma, diversamente dall'Aquila, qui fu preservato, nella configurazione dei capitoli, un ordine approssimativamente cronologico, partendo dai primi esempi di «Figurazione espressionista e figurazione lirica», dedicati all'aspetto «più pronunciatamente figurativo» (con nomi del calibro di Neizvestnyj, Rabin e Sitnikov), passando per «Gesto, materia, immagine», con contributi esclusivamente pittorici dei pionieri del non-conformismo, tra cui Masterkova, Nemuchin e Plavinskij, fino ad «Astrazione post-costruttivista e astrazione organica», incentrato sulle sperimentazioni geometriche di Erik Bulatov ed Eduard Štejnberg. Il capitolo «Cinetismo» era interamente consacrato al collettivo *Dviženie*, giunto al suo quindicesimo anno di attività, e qui con una formazione di ben 23 nomi, mentre «Figurazione surreale» riproponeva i surrealisti già presentati all'Aquila, più una quota consistente di nomi riconducibili al gruppo orbitante intorno a Glezer a Leningrado (Oleg Celkov, Aleksandr Leonov, Oleg Ljagačev,

136 Crispolti, «Per un itinerario critico della nuova arte sovietica», 45.

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

Eduard Zelenin). Nelle ultime due sezioni compaiono i nomi più aggiornati al panorama coevo internazionale: «Ironia e altro, intorno al quotidiano», con Kabakov in testa, seguito nuovamente da Bulatov, quindi da Ivan Čujkov, Viktor Pivovarov e Leonid Sokov, e infine la sezione «Mediazione concettuale, comportamento e azioni collettive», composta da tutti quei contributi collettivi documentati su *Flash Art* da Bignamini, e relativi, nella fattispecie a due coppie (Rimma e Valerij Gerlovin; Infante-Arana e Nonna Gorjunova, benché non ancora accreditata), e due gruppi di artisti (Nikita Alekseev, Georgij Kizeval'ter e Andrej Monastyrskij, quest'ultimo presentato anche singolarmente; Gennadij Donskoj, Michail Rošal' e Viktor Skersis, già noti come gruppo *Gnezdo* [Nido]). È doveroso ricordare che questo materiale fu inoltrato a Venezia da Politi senza che Bignamini venisse accreditata in catalogo né in altre fonti a stampa. Anche in risposta a questo uso non autorizzato del materiale da lei raccolto, Bignamini inaugurò a Milano, nello spazio indipendente Laboratorio, e in concomitanza con il giorno di chiusura della Biennale, *U.R.S.S. 1960-1977: arte cinetica, poesia visiva, arte concettuale, happening e fotografia*, presentata come una «mostra-documentazione per una prima verifica e confronto».¹³⁸

Crispolti strutturò l'impianto critico ed espositivo nell'ottica di disegnare «una mappa totale», senza nessuna pretesa di linearità verticale, fluida e organica, ma, al contrario, come «mappa di alternative tra di loro conflittuali, contraddittorie», a suo parere non ancora debitamente indagate nelle mostre fino ad allora dedicate all'arte sovietica, ufficiale o meno.¹³⁹ Questo principio è ripreso nel comunicato stampa della mostra, poi rilanciato dalla *Repubblica*:

Quale quadro ne viene fuori? Forse quello d'una cultura artistica provinciale? Personalmente ritengo che alcune frettolose prese di posizione di questi giorni verranno smentite dall'ampiezza delle motivazioni che la rassegna veneziana offre. D'altra parte si tratta sempre dell'Unione Sovietica e non di un piccolo paese del Terzo mondo. Dunque, l'interesse è indubbio e anzitutto quello sintomatico di una realtà culturale pluralistica al di là del monolitismo ufficiale. La stessa cosa d'altronde accade in campo letterario. [...] Esiste insomma una nuova arte sovietica e chi si recherà a Venezia potrà conoscerla non superficialmente. È un'arte che può dialogare con l'avanguardia occidentale contrapponendo, alla pari, un proprio patrimonio di risultati.¹⁴⁰

138 Invito all'inaugurazione, AEC, Arte russa e sovietica contemporanea, b. 4; Misler, «Nostal'gija po inakomyslju».

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

140 E. Crispolti, «Che valore ha la nuova arte sovietica».

La mostra fu allestita nel seminterrato del Palazzetto dello sport dell'Arsenale, un edificio di recente costruzione, la cui agibilità a uso espositivo era stata rilasciata soltanto a due mesi dall'inaugurazione.¹⁴¹ L'architetto Pier Daniele Mozzetti Monterumici, curatore anche dell'allestimento alla Fondazione Querini Stampalia, firmò il progetto espositivo «a reticolo aperto», con strutture tubolari e teli in materiale sintetico, poi utilizzati anche per la segnaletica esterna in zone di grande viabilità e visibilità come Piazza San Marco. La struttura modulare, snella e flessibile, permetteva di articolare il percorso espositivo e riadattarlo a eventuali modifiche dell'ultimo minuto, creando al suo interno delle nicchie labirintiche. Le 350 opere di una cinquantina di artisti furono distribuite sui 1500 metri quadrati e disposte su un unico piano [fig. 11].

Una sezione a parte era costituita dalle salette laterali previste per le proiezioni a ciclo continuo di diapositive, alcune delle quali con la documentazione fotografica delle opere di oltre quaranta artisti. Questa soluzione rispondeva alla volontà di Crispolti di creare una «mostra unificata in opere e documenti», in cui originali e riproduzioni godessero del medesimo status, evitando così di privilegiare quegli artisti già presenti nelle collezioni occidentali, a scapito dei più giovani o meno inseriti nel circuito internazionale.¹⁴² A mo' di apparati didattici furono inoltre allestite quattro postazioni con altrettante proiezioni di taglio documentaristico, utili a espandere e mostrare il contesto di origine della nuova arte sovietica, e quindi a consentirne una fruizione più completa e coinvolgente. La prima di queste, dal titolo *Vicende e personaggi della nuova arte sovietica*, presentava, attraverso gli scatti del fotoreporter moscovita Igor' Pal'min alternati a quelli di autori di Leningrado, i volti e i luoghi dell'*andergrund*: raramente atelier veri e propri, più spesso appartamenti privati riadattati a studi e archivi d'artista, mettendone così in luce lo spirito amatoriale e comunale. Le altre tre presentazioni mostravano la fortuna critica ed espositiva dell'arte russa e sovietica in diversi contesti internazionali, a partire da Venezia, con *Le presenze russe e sovietiche nella biennale di Venezia dal 1895 al 1976*, con foto dei dipinti acquisiti dal Comune di Venezia per la Galleria Internazionale d'arte moderna di Ca' Pesaro ancora a fine Ottocento, quindi vedute di installazioni del padiglione sovietico a partire dagli anni Venti accompagnate da testi esplicativi. La seconda presentazione, dal titolo *La linea ufficiale sovietica dell'avanguardia*, alternava riproduzioni di pagine del catalogo della mostra del Metropolitan

141 L. Scarpa, R. Rosolen, Sopralluogo al Palazzetto dello Sport, 13 settembre 1977, ASAC, f. storico, s. arti visive, b. 269.

142 «Il dissenso di Crispolti», 29.

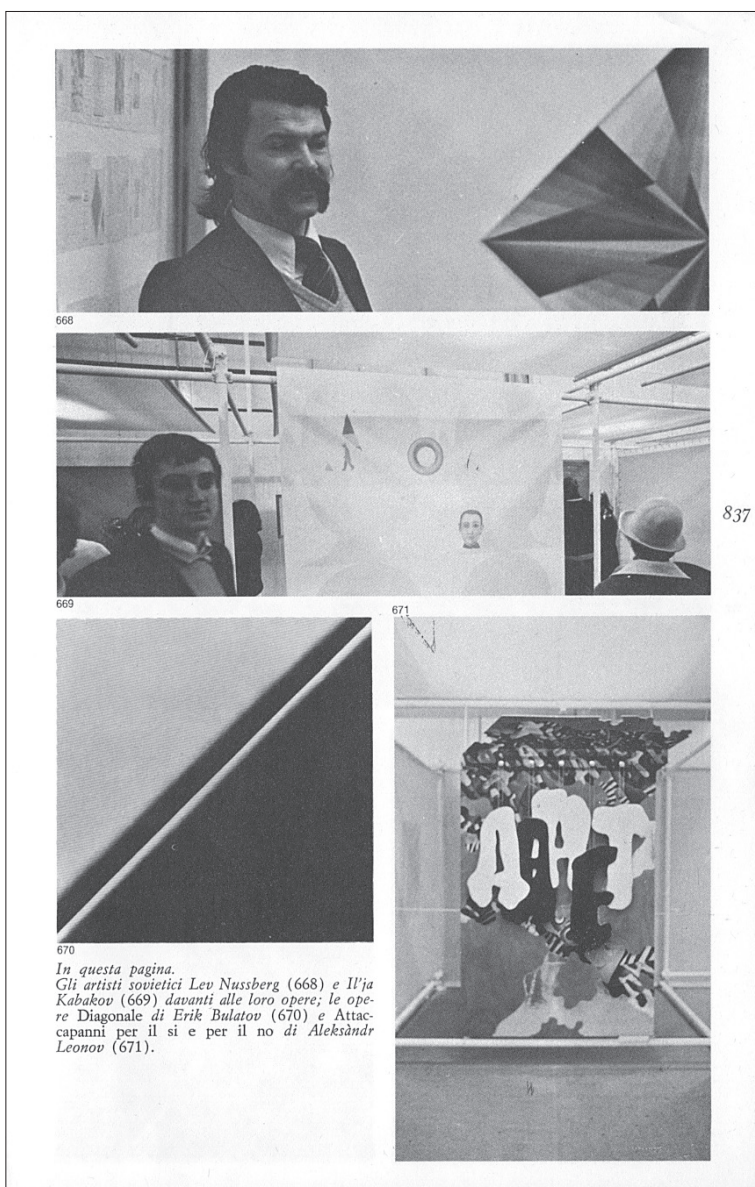


Figura 11 Ritratti e vedute di installazione della mostra *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale* (Venezia, Palazzetto dello sport, 15 novembre-15 dicembre 1977). ASAC, *Annuario* 1978, 837. Courtesy: Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC

Museum a fotografie a colori di dipinti qui esposti.¹⁴³ Infine, *La linea dell'avanguardia russa e sovietica nell'ottica della critica occidentale* ne proponeva, attraverso un montaggio di pagine di volumi e cataloghi apparsi in Italia, Germania e Regno Unito, alcuni metodi di disseminazione e modelli ricettivi adottati in Europa occidentale.¹⁴⁴

Queste scelte curatoriali erano in linea con il principio del 'contrappunto dialettico' tra ufficialità e non, giocato non tanto sulla contrapposizione, quanto sulla coesistenza e sulla contaminazione reciproca. Essenziale era confutare il postulato per cui l'arte ufficiale sovietica era rappresentata esclusivamente dal realismo socialista, ignorando posizioni trasversali e liminali e polarizzando il dibattito figurativo tra non-conformismo da una parte, e realismo socialista dall'altra. Un'ibridazione forse difficile da accettare, ma d'altronde, come ricorda Ekaterina Degot', «la cultura ufficiale e quella non ufficiale nell'URSS non erano 'sovietiche' o 'antisovietiche': al contrario, la loro contaminazione reciproca è di per sé un fenomeno specificamente sovietico».¹⁴⁵

Due esempi emblematici di questa contaminazione erano rappresentati dalla vita e dall'opera di Neizvestnyj e Nusberg, attivi su più fronti in URSS fino al loro esilio nel 1976, avvenuto per vie e modalità diverse, e di cui si poté avere una prima, duplice testimonianza diretta proprio a Venezia. Giunti in anticipo rispetto all'inaugurazione, i due contribuirono in prima persona all'allestimento dei propri lavori: un gruppo di sculture di Neizvestnyj [fig. 12] e una *Cyber-struttura* di Nusberg, posizionata all'ingresso del Palazzetto dello sport.¹⁴⁶ Quest'ultimo aveva inizialmente progettato un'installazione cinetica sospesa sull'acqua del bacino di San Marco, dal titolo *Torce*, adattando così l'immaginario rivoluzionario e la propaganda monumentale bolscevica dei primi anni post-rivoluzionari al formato contemporaneo delle installazioni ambientali *site specific*.¹⁴⁷ Il progetto tuttavia rimase in bozza (ora conservata negli archivi della Biennale), nell'impossibilità di trovare finanziamenti esterni per la sua complessa realizzazione.¹⁴⁸

143 *Russian and Soviet Painting.*

144 Selezionate da: Del Guercio, *Le avanguardie russe e sovietiche*; Gray, *Pionieri dell'arte russa; Von der Fläche zum Raum*. Le diapositive originali mostrate allora si trovano in ASAC, f. storico, s. arti visive, b. 135.1977, 9-13.

145 Degot, «Zwischen Massenreproduktion und Einzigartigkeit», 136.

146 Comunicato stampa, Incontro con Lev Nussberg, 16 novembre 1977, 39/AV.

147 Progetto di Nusberg, 1977, ASAC, f. storico, s. arti visive, b. 268.

148 Moncada tentò invano di ottenere una sponsorizzazione dalla Olivetti. Intervista a G. Moncada, 1° ottobre 2013.



Figura 12 Fotogrammi dalla mostra: in alto a sinistra, Michail Kulakov. In basso a sinistra, Ernst Neizvestnyj davanti ad alcune sue sculture. ASAC, *Annuario 1978*, 839. Courtesy: Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC

L'inaugurazione della mostra fu fissata per il 15 novembre, giorno di apertura dell'intera Biennale del dissenso culturale, alla presenza di autorità locali e nazionali. Stando alle cronache, gli artisti russi presenti all'inaugurazione risultavano Celkov, Kulakov, Melamid, Neizvestnyj, Nusberg e Zelenin.¹⁴⁹ Nella sola Venezia, numerosi furono gli eventi organizzati a ridosso dei giorni di apertura, sfruttando la visibilità fornita dalla Biennale e l'arrivo a Venezia dei suoi numerosi ospiti. Nei giorni immediatamente precedenti, Rossana Rossanda del *Manifesto* organizzò un convegno dedicato a temi di scottante attualità come le dissidenze, i socialismi, le sinistre europee e il loro rapporto con l'Europa orientale.¹⁵⁰ Benché incentrato su questioni di attualità politica, sociale ed economica, il convegno ebbe una tale risonanza da spingere Ripa di Meana a parlare di «due Biennali», alludendo proprio a questo confronto aperto in seno alla nuova sinistra che egli, con la propria iniziativa, aveva contribuito a realizzare.¹⁵¹ Nel giorno dell'inaugurazione i sindacati dell'industria avevano indetto uno sciopero generale, con mobilitazioni e cortei in città, che arrecarono sì disagi (tra cui lo slittamento di qualche ora della vernice al Palazzetto dello sport), ma contribuirono ulteriormente all'aura contestatoria nonché alla risonanza mediatica dell'evento.¹⁵² Il giorno successivo, il 16 novembre, Ripa di Meana si recò a Belgrado alla conferenza indetta come prima occasione di verifica dell'applicazione degli accordi di Helsinki, per consegnare alla delegazione italiana un dossier sugli intellettuali e gli artisti dei paesi socialisti ai quali era stato impedito di partecipare alle manifestazioni della Biennale.¹⁵³

3.8 Fortuna critica della mostra

La mostra rimase aperta un mese intero, fino al 15 dicembre. L'accoglienza piuttosto tiepida fu condizionata innanzitutto da circostanze esterne e indipendenti dall'esposizione stessa, a partire dallo spazio prescelto, il seminterrato angusto e claustrofobico del

149 A questi va aggiunto Vasilij Sitnikov, da poco residente in Austria, la cui presenza è attestata da un reportage giornalistico prodotto dalla Biennale e conservato in ASAC.

150 Cf. *Potere e opposizione nelle società post-rivoluzionarie*. Cf. P. Gigante, «Intervista con Rossana Rossanda sul Convegno di Venezia. Bisogna che la sinistra dica che cosa sono oggi veramente le società dell'Est europeo», *Avanti*, 15 novembre 1977, 8.

151 Ripa di Meana, *L'ordine di Mosca*, 87-97.

152 Comunicato stampa, Inaugurazione della Biennale '77, 12 novembre 1977, 24/AV. R. Bianchin, «La rassegna del dissenso parte con l'adesione dei sindacati», *La Repubblica*, 16 novembre 1977, 5.

153 «Il Presidente della Biennale alla Conferenza di Belgrado». ASAC, *Annuario 1978*, 873.

Palazzetto dello sport, un edificio a sua volta costruito interamente in cemento armato, definito non a caso dalle cronache locali un bunker.¹⁵⁴ Il clima austero risultava solo in parte ravvivato dal via vai e dagli schiamazzi provocati dalla squadra locale di pallacanestro, che si allenò negli spazi sovrastanti anche durante gli orari di apertura della mostra. Anche la stagione prescelta, un autunno particolarmente rigido, non fu d'aiuto, soprattutto per tutti quei critici abituati alle ariose vernici estive ai Giardini della Biennale. Il grigiore della sede e del clima lagunare finirono così per condizionare le prime impressioni, anche di critici stranieri giunti a Venezia per l'occasione.¹⁵⁵

D'altronde, l'orizzonte delle aspettative risultava già fortemente condizionato dagli accesi dibattiti, pertinenti o meno, sorti intorno alla Biennale del dissenso culturale. Facendo eco alle sortite di Argan, diversi critici ribadirono le accuse di arretratezza della proposta artistica, come si legge nelle prime recensioni riportate dai principali quotidiani nazionali nei giorni successivi all'inaugurazione.¹⁵⁶ Alcune voci cercarono di giustificare il moderato entusiasmo con l'impossibilità di poter cogliere appieno una cultura figurativa assai distante, cadendo a volte anche in logorati luoghi comuni come l'impenetrabilità dell'anima russa.¹⁵⁷ Altre ammisero, per onestà intellettuale, di non possedere competenze specifiche in materia, come Pier Giovanni Castagnoli, che sulla *Repubblica* scrisse in merito alle opere visionate: «non esaltano, ma occorre leggersi più a fondo per cogliervi quei segni di possibile sviluppo che certo esistono e che comunque attendono, per dar frutti migliori, nuove condizioni di dibattito, più ampia circolazione di idee, maggiore libertà».¹⁵⁸ Sul *Corriere della sera*, Flavio Caroli riferì di un «panorama inventivo scadente», in cui «le delusioni superano le poche, piacevoli sorprese», a dimostrazione di «una soggettiva, confusa difficoltà».¹⁵⁹ Pur individuando presenze interessanti, Maurizio Fagiolo dell'Arco del *Messaggero* si riservò un «modesto dissenso critico»,¹⁶⁰ analogamente ad Angelo Dragone, che sulla *Stampa* registrò i «limiti qualitativi

154 P. Rizzi, «Le impronte dell'anima russa», *Il Gazzettino*, 15 novembre 1977, 3.

155 U. Diehl, «Die verlorene Avantgarde. Die Dissidenten und die Biennale in Venedig», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19 November 1977.

156 M. Perazzi, «Grandi artisti? Io dissenso», *Corriere della sera*, 16 novembre 1977, 3.

157 P. Rizzi, «Le impronte dell'anima russa», *Il Gazzettino*, 15 novembre 1977, 3.

158 P. G. Castagnoli, «Prima di giudicare l'arte prigioniera», *La Repubblica*, 17 novembre 1977.

159 F. Caroli, «Guarda a Occidente la nuova arte sovietica», *Corriere della sera*, 16 novembre 1977, 3.

160 M. Fagiolo dell'Arco, «Uscendo dal gelo», *Il Messaggero*, 18 novembre 1977.

di buona parte di questa produzione». ¹⁶¹ Ancora più perentorio risultò Nello Ponente che, su *Paese sera*, postulava l'impossibilità, per qualsiasi critico italiano di qualsiasi orientamento politico, di darne un giudizio positivo. ¹⁶² Sull'*Unità*, Dario Micacchi limitò il proprio giudizio ai surrealisti, lodando ancora una volta Kabakov, Brusilovskij e Jankilevskij come originali interpreti di una sempre attuale e graffiante ironia, cui contrapponeva il «vecchio e ritornante misticismo» di Plavinskij e il «cupo esistenzialismo quotidiano» di Rabin, artisti della prima generazione più o meno indebitati con l'Informale, e difficilmente accettabili nella temperie concettuale di quegli anni. ¹⁶³ Su *Rinascita*, Del Guercio diede una lettura di taglio critico-metodologico, proponendo un'interpretazione della mostra lungo un doppio asse: uno verticale, diacronico e circoscrivibile al contesto sovietico di provenienza in prospettiva storica; l'altro orizzontale, sincronico e aperto a trasgressioni spazio-temporali. Proprio dall'interazione tra queste due dinamiche – da quel «pacchetto di questioni, al cui centro si collocano nodi specifici di storia e di vita» – la nuova ricerca plastica in URSS avrebbe potuto trovare piena espressione ed essere, di conseguenza, adeguatamente studiata. ¹⁶⁴

In seguito all'inaugurazione, l'ufficio stampa della Biennale riferì con comunicati dedicati di analoghe iniziative sorte in Unione Sovietica su ispirazione o a sostegno della rassegna veneziana. Tra queste, due mostre aperte in appartamenti privati a Leningrado che videro la partecipazione di alcuni nomi presentati a Venezia, pur se tramite documentazione fotografica, come Anatolij Putilin, Anatolij Vasil'ev e Igor' Zacharov-Ross. L'annuncio della mostra era stato recapitato a Moncada e Crispolti tramite Aleksandr Leonov, pittore esule a Parigi, redatto a sua volta come un comunicato stampa:

Il 15 novembre aprirà a Leningrado una mostra di artisti anticonformisti.

Scrittori, poeti e artisti indipendenti si trovano costantemente in una situazione al limite, in cui non vigono più le normali regole morali ed estetiche. Ma se si guarda alla nostra situazione con sguardo imparziale, allora si vedono resilienza e forza d'animo, per le quali non si può non provare ammirazione. Fortunatamente, la nuova pittura ha trovato i suoi sostenitori e i suoi entusiasti tra le

161 A. Dragone, «L'altra faccia dell'arte sovietica», *La Stampa*, 16 novembre 1977, 3.

162 N. Ponente, «Non convince la mostra figurativa alla Biennale», *Paese sera*, 17 novembre 1977. Si tratta di un giudizio talmente caustico da essere ripreso l'anno successivo a Torino (M. Rosci, «Il 'dissenso' sovietico e l'arte di Kolar», *La Stampa*, 28 aprile 1978, 13).

163 D. Micacchi, «Novità e limiti dell'arte 'non ufficiale'», *L'Unità*, 16 novembre 1977, 3.

164 Del Guercio, «Biennale: Est-Est Est-Ovest».

fila dell'intelligenza. Si inaugurano mostre negli appartamenti, si organizzano cenacoli.¹⁶⁵

Simili comunicazioni erano vitali per la Biennale, a dimostrazione dell'effetto a catena provocato dalla rassegna e della sua funzione di catalizzatrice di iniziative solidali, sorte in seno a una partecipe comunità transnazionale. Al tempo stesso, l'attenzione rivolta a queste ultime manifestazioni consentiva di bilanciare una rappresentanza a Venezia (ma non solo) decisamente 'moscocentrica', concedendo maggiore visibilità alla fiorente scena culturale *andegraund* della seconda città dell'URSS.¹⁶⁶

Numerosi studi hanno riconosciuto il carattere pionieristico della Biennale del dissenso culturale come una manifestazione senza precedenti per ampiezza del programma, interdisciplinarietà dell'offerta ed entità dei partecipanti.¹⁶⁷ Lo stesso può dirsi per il programma di arti visive, e nello specifico per *La nuova arte sovietica*, grazie allo sforzo congiunto dei due curatori: Moncada, in primo luogo, nella laboriosa raccolta di contatti, fonti e prestiti; Crispolti, nell'inquadramento metodologico, teorico e storico impresso a catalogo e mostra, nell'ottica di sistematizzare e problematizzare le principali tendenze emerse nell'ultimo ventennio. Questo approccio lo portò a trattare e accorpare gli artisti con uno sguardo esterno, 'da cartografo', ottenendo esiti dall'immediata ricaduta sulla stessa pratica artistica. L'esempio più rilevante, ma non ancora sufficientemente riconosciuto dalla letteratura specialistica, riguarda l'ultimo capitolo del catalogo, *Mediazione concettuale, comportamento e azioni collettive*: un titolo composito ed elencativo, che raccoglieva tutti quei fenomeni più recenti di arte 'dematerializzata', in linea con quello spirito collettivo, partecipativo e performativo che, proprio alla Biennale del 1976 co-curata da Crispolti, aveva avuto una delle sue affermazioni più coerenti e convincenti in Italia. Proprio per la sua attualità, si trattava di un 'capitolo aperto' a tutti gli effetti, e anche per questo fu collocato in chiusura di catalogo. A sua volta, l'ultimo enunciato del titolo, «azioni collettive», da mera descrizione di un fenomeno in atto a Mosca - delle gite fuori città organizzate tra conoscenti e contraddistinte da azioni performative pianificate o improvvisate - diventò in breve il nome in cui si riconobbero i loro artefici. Come ricorda il leader del gruppo Andrej Monastyrskij in una conversazione con il critico e filosofo Boris Groys, proprio nei

165 A. Putilin, E. Esaulenko a A. Leonov, 13 novembre 1977, ASAC, f. storico, s. arti visive, b. 275, fasc. Leonov.

166 Cf. «Aperta a Leningrado una seconda mostra d'arte». ASAC, *Annuario 1978*, 874.

167 Sasvári, «Eastern Europe Under Western Eyes», 13; Parisi, «Zwischen Unstimmigkeit und Andersdenken», 166.

mesi successivi alla mostra i due decisero di adottare come nome *Kollektivnye dejstvija* (ossia Azioni collettive, a volte riportato con le iniziali *K. D.* oppure, in ambito internazionale, come *Collective Actions*).¹⁶⁸ Benché Groys abbia poi negato una diretta correlazione con il catalogo veneziano, egli avrebbe ripreso il termine nel suo noto articolo-manifesto «Concettualismo romantico moscovita», apparso alla fine del 1978 sulla rivista *samizdat* 37, e pochi mesi dopo sul primo numero della rivista *A-Ja*, pubblicata in *tamizdat* (all'estero), in cui la quarta e ultima sezione era dedicata proprio al gruppo *Azioni collettive*.¹⁶⁹ Mentre, all'interno della letteratura autoprodotta sulla scia di *A-Ja*, la mostra veneziana fu presto riconosciuta come una fedele ricostruzione critica del complesso fenomeno culturale dell'*underground*,¹⁷⁰ lo stesso non si può dire per i suoi diretti interessati, neppure in tempi più recenti: nella retrospettiva *Empty Zones. Andrei Monastyrski and Collective Actions*, curata da Groys nel padiglione russo alla Biennale di Venezia del 2011, mancava qualsiasi riferimento, tanto in catalogo quanto in mostra, a questo imprescindibile precedente veneziano di 35 anni prima.¹⁷¹

3.9 Il convegno realizzato e gli atti in cantiere

Pochi giorni dopo l'apertura della mostra fu inaugurato il principale evento collaterale del programma di arti visive, il convegno internazionale *Avanguardie e neo-avanguardie nell'Est Europeo*, organizzato nelle sale monumentali dell'Ala Napoleonica del Museo Correr e dell'Ateneo Veneto. Il fitto programma era concentrato in due giornate consecutive (19 e 20 novembre), la prima presieduta da Moncada, la seconda da Crispolti, al fine di consentire la massima partecipazione di tutti quegli studiosi, critici e artisti giunti a Venezia per l'inaugurazione della rassegna.¹⁷²

Gli artisti sovietici furono invitati a tenere dei brevi interventi a testimonianza delle proprie esperienze personali, approfondendo questioni di natura sia pratica che concettuale. Intervenero anche alcuni italiani come Miele e Crino alias Krajskij, in veste di conoscitori dell'URSS [fig. 13].¹⁷³ La quota più consistente era tuttavia

168 Molok, «1977: Biennale of Dissent», 450-1.

169 Groys, «Moskovskij romantičeskij konceptualizm»; nello specifico, la sezione «Kollektivnye dejstvija / The Collective Actions Group», 10-1.

170 Bechtereva, *Varianty ožraženij*, 11.

171 Cf. Groys, *Empty Zones*.

172 «Avanguardie e neoavanguardie nell'Est europeo». ASAC, *Annuario 1978*, 538-42.

173 Dell'intervento di Miele non è rimasta traccia; G. Kraiski, ASAC, f. storico, s. convegni, b. 10.



Figura 13 Relatori del convegno di arti visive: Pierre Guadibert e Michail Kulakov (653); Lev Nusberg (654); Ernst Neizvestnyj e Gillo Dorfles (655); Eduard Zelenin e Lev Nusberg (657); Franco Miele (659). ASAC, *Annuario 1978*, 833. Courtesy: Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC

rappresentata da studiosi internazionali, invitati a tenere delle relazioni vere e proprie. Tra questi, Pierre Gaudibert contestualizzò la genesi della dissidenza all'interno della letteratura della contestazione, un argomento già affrontato nel suo contributo per il catalogo.¹⁷⁴ Da alcuni appunti presi a mano da Pierre Restany a Venezia si evince il senso del suo intervento, poi ripreso in forma abbreviata sulla rivista *D'Ars*, in cui sottolineava quanto gli artisti dell'ultima generazione sovietica, quindi concettualisti e comportamentisti, fossero, almeno apparentemente, assai meno politicizzati dei loro precursori come astrattisti e informali. Al tempo stesso suggeriva che la loro produzione, in tutto allineata alla produzione occidentale, fosse un'espressione assai più sottile di autocritica, al punto da ritenerla un degno apporto dell'Europa orientale al coevo dibattito internazionale.¹⁷⁵ Infine, il contributo di due studiosi sovietici, già menzionati in catalogo da Crispolti come fonti autorevoli, permise di allargare ulteriormente il campo d'indagine. Glezer espone «le cause e le conseguenze delle mostre all'aperto a Mosca del settembre del 1974», partendo dagli «scismi» interni all'*underground* sovietico, di cui tracciò le diverse voci e posizioni.¹⁷⁶ Golomstock anticipò uno dei suoi principali temi di ricerca, lo studio comparato delle arti sotto i totalitarismi; premettendo che il «realismo socialista non è stato solo una «geniale invenzione di Stalin», ma anche una «variante nazionale dello stile internazionale dell'arte totalitaria», egli aprì così a un inedito - e per i tempi ardito - confronto con le pratiche e le estetiche di Germania e Italia del periodo interbellico, che lo portarono a trattare di bolscevismo, fascismo e nazismo in chiave comparata.¹⁷⁷

Per il resto, numerosi relatori giunsero alla conclusione che l'operato delle neo-avanguardie attuali dell'est-europeo non andasse giudicato su basi occidentali (di cui il dissenso faceva parte), ma in considerazione del contesto sociale e culturale di provenienza, incluse le condizioni di vita e di lavoro degli artisti, i quali solo in rari casi avevano preso posizioni politiche. Nella duplice veste di relatore e recensore, Gillo Dorfles sancì: «Quello che conta, in realtà, è il dissenso politico, mentre quello artistico, o para-artistico, il più delle

174 Gaudibert, «Dalla contestazione alla dissidenza».

175 P. Restany, Appunti, ASAC, f. storico, s. convegni, b. 11. Restany, «Avanguardie e neoavanguardie».

176 A. Glezer, «Pričiny i posledstviya vystavok na otkrytom vozduche v Moskve v sentjabre 1974 goda», ASAC, f. storico, s. convegni, b. 9.

177 I. Golomštok, «Oficial'noe i neoficial'noe iskusstvo pri totalitarizme», ASAC, f. storico, s. convegni, b. 9. Si tratta di un tema affrontato negli anni a venire in studi più articolati (cf. Golomstock, *Arte totalitaria*).

volte risulta soltanto velleitario». ¹⁷⁸ Nella sua relazione presentata al convegno, Dorfles parlò della situazione delle arti in Polonia, poiché qui erano relativamente più libere che nei paesi vicini. Questo non implicava necessariamente una maggiore libertà politica, al contrario, egli dissociò le arti dal sistema politico, poiché «il progressismo politico non va per nulla d'accordo con il progressismo artistico, cosa che purtroppo abbiamo spesso constatato anche nel nostro paese». ¹⁷⁹

Dopo la chiusura della mostra a metà dicembre 1977, i due curatori continuarono a lavorare sul tema, seguendo due percorsi divergenti e paralleli, dettati dalle diverse esperienze e competenze già emerse in fase di progettazione e realizzazione della mostra: Crispolti fissò i punti di un discorso a più voci, avviato con il convegno di arti visive, all'interno di un impianto saggistico inteso a presentare lo stato della ricerca sulle arti dell'Europa orientale; Moncada, grazie ai contatti con artisti e collezionisti, allestì la mostra sulla nuova arte sovietica in due tappe successive, organizzate in collaborazione con la Biennale. I percorsi dei due curatori si sarebbero ricongiunti nuovamente nella primavera del 1978 a Torino.

Nel corso del 1977, la Biennale di Venezia e Marsilio diedero alle stampe, all'interno della collana *Il dissenso culturale - Quaderni di documentazione*, dieci volumi dedicati alle diverse manifestazioni della rassegna, tra i quali rientrava il catalogo *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale*. Nel biennio successivo fu pianificata la pubblicazione degli atti dei diversi convegni internazionali organizzati a latere. ¹⁸⁰ A tale scopo, Crispolti progettò la pubblicazione di un volume dal titolo provvisorio *Avanguardie visive nell'Est europeo*, contenente le sue ricerche in essere, alcune delle quali scaturite dalle sue trasferte in Ungheria e Polonia, da integrare con alcune relazioni presentate al convegno, per un totale di trecento pagine, di cui circa la metà illustrazioni [figg. 14a-d]. ¹⁸¹

178 G. Dorfles, «I ritardi dell'avanguardia nell'Est», *Corriere della sera*, 25 novembre 1977, 3.

179 Riassunto intervento del prof. Gillo Dorfles, ASAC, f. storico, s. convegni, b. 9.

180 Qui riportati in ordine alfabetico per curatore/i (tutti editi da Biennale e Marsilio nel 1977): G. Bartolucci, G. Ursini Ursic, *Teatro-provocazione*; M. Corti, S. Magnani, G. Pacini, *Canzoni/poesie del Dissenso*; E. Crispolti, G. Moncada, *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale*; F. Janouch, *La scienza assediata*; M. Liehm, *Il cinema nell'Europa dell'Est 1960-1977. Il cinema di Stato e i suoi artisti*; A. Liehm, *Serghiej Paradjanov*; A. Liehm, K. Kosik, *Letteratura e dissenso nell'Europa dell'Est*; M. Messinis, P. Scarnecchia, *Musica e politica*; G. Pattaro, *Il dissenso religioso*; M. Scammell, *La letteratura contemporanea nell'Europa dell'est*.

181 E. Crispolti a C. Ripa di Meana, 27 dicembre 1977, AEC, Ricerche Est per Biennale Venezia 1977, Schemi.

progetto del volume :

Dr. Carlo Ripa di Meana EUROPEO
 Presidente della Biennale di Venezia
 Ca' Giustinian - Venezia

Produzione Roma, 27/12/'77
 Piazza Nicosia 25

arte Ia - PER UNA MAPPA DELLE RICERCHE ATTUALI totale 120 pp.c.

Testo introduttivo

Caro Carlo, una struttura
 come d'accordo, eccoti uno schema per il volume dedicato alle nuove ricer_
 che nelle arti visive nei paesi est-europei; volume destinato ad utilizza_
 re il materiale risultante da ricerche e dai viaggi in Polonia e Ungheria.
 Il volume appare strutturato in modo diverso da quello dedicato ai sovieti_
 ci, in quanto naturalmente non è un catalogo di una mostra, e perciò ha carat_
 tere maggiormente saggistico.

Vi utilizzerei non soltanto testi a suo tempo da noi richiesti, ma anche alcu_
 ni dei contributi del Convegno arti visive di novembre. Altri vanno richie_
 sti.

Per rendere questo volume agibile anche nell'est-europeo è fondamentale che
 appaia fuori della collana del "disenso culturale", e che anzi non vi appaia
 alcun riferimento a quella tematica, almeno in copertina e frontespizio.

Il materiale è consegnabile all'editore in un mese e 1/2 o due dal via defini_
 tivo. Occorre però che la Biennale provveda a far trascrivere quei pochi testi
 del Convegno che utilizzerei. E faccia tradurre altri (più numerosi, e compren_
 denti anche dichiarazioni di artisti) che ho reperito o che perverranno.

Occorrerebbe anche convenire un compenso, anche se modico, per il mio lavoro di
 curatore. Mentre va risolto il problema dei compensi a chi ha già scritto sag_
 gi (Linharitova, Pernecky) o ne scriverà (nulla agli artisti che parlano del
 loro lavoro).

Nel progettare il volume - che dovrebbe essere di circa 300 pp., delle quali
 circa ~~quasi~~ metà di illustrazioni - ho tenuto presente il formato saggio, e le edizio_
 ni Marsilio, come si era detto.

Attendo notizie, e intanto i migliori saluti e auguri per il nuovo anno,

Altri testi : (Enrico Crispolti)

P.S. Ti sarei molto grato se mi facessi inviare tutta la serie dei volumi del_
 la collana "Il dissenso culturale", e le pubblicazioni accessorie.

Figura 14a Enrico Crispolti a Ripa Di Meana, Roma, 27 dicembre 1977. Accompagnatoria del progetto editoriale *Avanguardie visive nell'Est Europeo* (© Archivio Enrico Crispolti www.archiviocrispolti.it)

progetto del volume :	(2)
AVANGUARDIE VISIVE NELL'EST EUROPEO	
a cura di Enrico Crispolti	
Introduzione	
documentazione	
<u>Parte Ia - PER UNA MAPPA DELLE RICERCHE ATTUALI</u>	totale 120 pp.c.
<u>XX</u> testo introduttivo	
a) <u>Attraverso pure strutture</u>	
testo introduttivo	
documentazione	
altri testi : Penezcky su ^{neo} concretismo in Ungheria (da catalogo ^{tedesco} inglese)	
Penezcky su simbologie in arte astratta esteuropea (da Convegno)	
altri testi : -	
repertorio biobibliografico	
b) <u>Possibilità di figurazione</u>	
testo introduttivo <u>attuale e poesia visiva</u>	
documentazione	
altri testi : -	
altri testi : - Antivoglio - logocroni nell'esteuropeo (da Convegno)	
- Alech - sulla fotografia concettuale nell'esteuropeo (da catalogo inglese)	
repertorio bibliografico	
c) <u>Mediazioni concettuali</u>	totale 70 pp.
testo introduttivo (situazione cecoslovacca)	
documentazione (situazione polacca)	
altri testi : - situazione unghese	
Restany su significato del concettualismo nell'est europeo (da Crispolti sulla situ. Convegno)	
Benegri e Drago - sulla situazione jugoslava	
repertorio biobibliografico	
d) <u>Segno e spazio</u>	
testo introduttivo (Avanguardia e socialismo)	
documentazione (visione artistica alternativa in Europa Orientale (da Convegno)	
altri testi : -	
-	
-	

Figura 14b-d Progetto del volume *Avanguardie visive nell'Est Europeo*, a cura di Enrico Crispolti
(© Archivio Enrico Crispolti www.archiviocrispolti.it)

	(2)
repertorio biobibliografico	E AVANGUARDIE STORICHE E ALLE NEOAVANGUARDIE
e) <u>Comportamento, "body art", azioni collettive</u>	cecoslovacca
testo introduttivo	tradizione dell'avanguardia ungherese
documentazione	sulla tradizione dell'avanguardia polacca
altri testi :	- sulla tradizione dell'avanguardia jugoslava
	- sulla tradizione dell'avanguardia rumena
repertorio biobibliografico	sulla tradizione dell'avanguardia bulgara
f) <u>Film e videotape</u>	sulla tradizione dell'avanguardia sovietica
testo introduttivo	l'ultimo in Europa Orientale e Occidentale (da Convegno)
documentazione	
altri testi :	-
	Sosnoski da catalogo polacco
repertorio biobibliografico	
g) <u>Fotografia concettuale e poesia visiva</u>	
testo introduttivo	
documentazione	
altri testi :	Bentivoglio - logoiconi nell'est europeo (da Convegno)
	Valoch - sulla fotografia concettuale nell'est europeo (da catalogo olandese)
	si sofferma sui maggiori problemi relativi alla ricerca artistica est-europea oggi,
<u>Parte IIa SITUAZIONI E PROBLEMI</u>	totale 70 pp.
	- le di ricerca è pr (situazione cecoslovacca) profilo delle avanguardie storiche
	- sulle neoavanguardie (situazione polacca) MONIERE culturali (e qui si considera
	Monisch sulla situazione unghese) Sessanta).
	- (situazione DDR)
Crispolti	sulla situazione URSS
Denegri e Drago	sulla situazione jugoslava
Gaudibert - Dalla contestazione al dissenso (da Convegno)	
-	(Lo statuto sociale dell'artista nell'est europeo)
(Fagone)	(Avanguardia e socialismo)
Groh - Produzione artistica alternativa in Europa Orientale (da Convegno)	

(3)

Parte IIIa - IL CONTRIBUTO ALLE AVANGUARDIE STORICHE E ALLE NEOAVANGUARDIE

Presidente della Biennale di Venezia
 Linhartova - sulla trazione dell'avanguardia cecoslovacca

Pernezcky - sulla tradizione dell'avanguardia ungherese

- sulla tradizione dell'avanguardia polacca

- sulla tradizione dell'avanguardia jugoslava

- sulla tradizione dell'avanguardia rumena

(Nekov) - sulla tradizione dell'avanguardia bulgara

Crispolti - sulla tradizione dell'avanguardia sovietica

Riese - su costruttivismo in Europa Orientale e Occidentale (da Convegno)

re il materiale risultante da ricerche e dai viaggi in Polonia e Ungheria.

Indice dei nomi
 ci, in quanto naturalmente non è un catalogo di una mostra, e perciò ha carat-
 tere maggiormente saggistico.

(la parte)
 Il volume documenta secondo un taglio di tendenze problematizza la situazione attua-
 le di ricerca; sotto tali voci sono riportati artisti di diversi paesi dell'est-
 europeo senza una necessaria proporzione per paese, ma rispondendo soltanto ad emer-
 genze nel dibattito strettamente attuale, e riguardante di fatto soprattutto l'ul-
 tima generazione (in quest'ambito sono riconsiderati anche alcuni artisti sovieti-
 ci). Si sofferma quindi (IIa parte) su caratteristiche delle aree culturali mag-
 giori, come sui maggiori problemi relativi alla ricerca artistica est-europea oggi,
 anche naturalmente sotto il profilo sociologico-politico. Infine questa realtà at-
 tuale di ricerca è prospettata (IIIa parte) sul profilo delle avanguardie storiche
 e delle neoavanguardie di tali aree ~~PERENNAMENTI~~ culturali (e qui si considera
 quindi anche
 no gli eventi degli anni Cinquanta e Sessanta).

curatore. Mentre va risolto il problema dei compensi a chi ha già scritto sag-
 gi (Linhartova, Pernezcky) e ne scriverà (nulla agli artisti che parlano del
 loro lavoro).

Nel progettare il volume - che dovrebbe essere di circa 300 pp., delle quali
 circa
 quasi metà di illustrazioni - ho tenuto presente il formato saggio, e la edizio-
 ni Marsilio, come si era detto.

Attendo notizie, e intanto i migliori saluti e auguri per il nuovo anno.

(Enrico Crispolti)

P.S. Ti sarei molto grato se mi facessi inviare tutta la serie dei volumi del-
 la collana "Il dissenso culturale", e le pubblicazioni accessorie.

Crispolti suddivise il volume in tre sezioni: la prima, dal titolo progettuale «Per una mappa delle ricerche attuali» presentava una lettura trasversale, affrontata per aree tematiche, in ossequio all'impianto saggistico, a sua volta suddivisa in sette capitoli, di cui il quinto riproponeva le «azioni collettive», mentre il sesto e il settimo erano dedicati ai nuovi media, non presenti in mostra, come video e fotografia. La seconda e la terza sezione delineavano una mappatura per 'situazioni' geografiche: la seconda illustrando lo stato della ricerca attuale; la terza, mostrando in prospettiva storica il contributo dato dalle avanguardie storiche alle neoavanguardie attuali. Significativa risultava la sequenza dei capitoli interni, che non seguiva un mero ordine cronologico, quindi dalle avanguardie storiche e quelle contemporanee ma, al contrario, prendeva le mosse dalla situazione attuale per andare a individuare a ritroso, nella tradizione locale, potenziali richiami e connessioni da intendersi non come fonti, citazioni o ragion d'essere dell'agire contemporaneo, ma piuttosto come ipotesi di lettura. Crispolti spiegò a Ripa di Meana la *ratio* del volume nei seguenti termini:

Il volume documenta secondo un taglio di tendenze problematiche la situazione attuale di ricerca; sotto tali voci sono riportati artisti di diversi paesi dell'est europeo senza una necessaria proporzione per paese, ma rispondendo soltanto ad emergenze nel dibattito strettamente attuale, e riguardante di fatto soprattutto l'ultima generazione (in quest'ambito sono reconsiderati anche alcuni artisti sovietici). Si sofferma quindi (IIa parte) su caratteristiche delle aree culturali maggiori, come sui maggiori problemi relativi alla ricerca artistica est-europea oggi, anche naturalmente sotto il profilo sociologico-politico. Infine questa realtà attuale di ricerca è prospettata (IIIa parte) sul profilo delle avanguardie storiche e delle neoavanguardie di tali aree culturali (e qui si considerano quindi anche gli eventi degli anni Cinquanta e Sessanta) [fig 14d].¹⁸²

Crispolti aveva individuato alcuni studiosi da coinvolgere, inclusi nomi illustri, e non necessariamente provenienti dai paesi di riferimento, come Dieter Hönisch, direttore della Neue Nationalgalerie di Berlino Ovest (e per due volte commissario del padiglione tedesco) e Andréi Nakov, storico dell'arte bulgaro naturalizzato francese e noto studioso del modernismo russo come autori di due contributi dedicati rispettivamente alla situazione attuale ungherese e alla tradizione dell'avanguardia bulgara. Nella seconda e terza sezione del libro, Crispolti aveva inserito il proprio nome come unico autore

¹⁸² E. Crispolti a C. Ripa di Meana, 27 dicembre 1977, AEC, Ricerche Est per Biennale Venezia 1977, Schemi.

di riferimento per la situazione sovietica: una scelta indicativa della sua consapevolezza di avere oramai acquisito l'esperienza necessaria per affrontare, anche in prospettiva storica, un'indagine su questa realtà, ma anche di una desolante mancanza di contatti con studiosi stranieri competenti in materia.

Su un punto, Crispolti non sembrava transigere con Ripa di Meana: «per rendere questo volume agibile anche nell'est-europeo è fondamentale che appaia fuori della collana del 'dissenso culturale', e che anzi non vi appaia alcun riferimento a quella tematica, almeno in copertina e frontespizio». È probabilmente a causa di questa richiesta, ancora una volta dettata dalla volontà di prendere le distanze dal dissenso, che la pubblicazione del volume non fu più portata avanti, al contrario degli atti dei convegni dedicati alle altre discipline.¹⁸³ Questo progetto andò quindi ad aggiungersi ad altri cantieri editoriali mai avviati da Crispolti, per quanto sempre saldi e presenti nell'orizzonte delle sue future iniziative.

3.10 Il dissenso in tournée

La prima tappa della mostra sulla nuova arte sovietica si tenne nel febbraio del 1978 a Lodi, su iniziativa della giunta socialista cittadina. L'anno precedente il comune aveva ospitato due mostre della Biennale del 1976, una sulla Guerra civile spagnola, l'altra su Man Ray.¹⁸⁴ Realizzata senza un'effettiva partecipazione della Biennale, se non nella concessione all'utilizzo delle fotografie, l'iniziativa lodigiana assunse un tono magniloquente fin dal titolo prescelto: *Dissenso. Informazione e discussione. Aspetti e documentazione degli artisti non conformisti dell'Unione Sovietica*. La rassegna presentava un numero minore di opere rispetto a Venezia, considerato anche che molti artisti erano rappresentati da un solo lavoro, nell'ottica di fornire un quadro generale piuttosto che documentare singole posizioni. Un intento di cui non fece segreto l'assessore alla cultura, che nei saluti istituzionali celebrò la mostra come un elogio «alla libertà, in senso lato, anche di dire cose sbagliate, ma di poterle dire» per poi

183 Qui riportati in ordine cronologico per anno di pubblicazione: *Libertà e socialismo: momenti storici del dissenso* = Atti del convegno (Venezia, 15-18 dicembre 1977). Milano: SugarCo, 1978; *La ricerca scientifica nell'Europa dell'est* = Atti del convegno (Venezia, 9-11 dicembre 1977). Venezia: Biennale di Venezia, 1979; *Il cinema nazionalizzato* = Atti del convegno (Venezia, 26-27 novembre 1977). Venezia: Biennale di Venezia, 1979; *Teatro-provocazione: il non allineamento nel lavoro teatrale nei paesi dell'Europa dell'Est* = Atti del convegno (Venezia, 7-8 dicembre 1977). Venezia: La Biennale, 1979. *La religione nell'Europa dell'Est* = Atti del convegno (Venezia, 28-29 novembre 1977). Venezia: La Biennale, 1979; *L'altra letteratura nell'Europa dell'Est* = Atti del convegno (Venezia, 1-4 dicembre 1977). Venezia: La Biennale di Venezia, 1980.

184 A. Cancellato a C. Ripa di Meana, s.d. [1977], ASAC, f. storico, s. arti visive, b. 269.

aggiungere: «è possibile che si abbia a dare un giudizio qualitativo, delle opere presentate nella mostra, non per tutte positivo; questo non importa, anzi è una ragione in più». ¹⁸⁵

Il discorso cambiava di poco per la tappa successiva, Bellinzona, capoluogo del Canton Ticino. Fin dal titolo della manifestazione, *Rassegna sul dissenso culturale nell'Est europeo*, è comunque evidente una maggiore adesione al programma veneziano. Il catalogo riprendeva esplicitamente, tanto nella veste grafica quanto nella selezione e sequenza dei contenuti, l'opuscolo pubblicato l'anno precedente come foglio di sala della mostra al Palazzetto dello sport, con testi a firma di Moncada. A Bellinzona, la curatrice scriveva che la mostra è ispirata a quella veneziana e frutto della collaborazione tra artisti e collezionisti, tra i quali un apporto fondamentale è dato dal *Musée russe en exil* di Glezer. ¹⁸⁶ Questi, venuto a sapere della possibilità di trasferire la mostra in Svizzera, si era rivolto a Ripa di Meana chiarendo di concedere una proroga dei prestiti a patto di poter partecipare, insieme a Šemjakin, all'organizzazione della manifestazione. Dal tono della missiva si evince il risentimento tanto per l'esclusione dalla fase progettuale a Venezia, ¹⁸⁷ quanto per l'inclusione di Nusberg e dei cinetici, storicamente osteggiati negli ambienti parigini, in quanto tacciati di 'collaborazionismo' con il potere sovietico e quindi non degni di rappresentare l'arte non ufficiale. ¹⁸⁸

L'ultima tappa della tournée si tenne a Torino, su iniziativa del quotidiano cattolico-conservatore *Gazzetta del popolo* e del suo critico d'arte Luigi Carluccio. Qui, nel novembre del 1977, Carluccio si poneva la questione se 'andare o non andare a Venezia', alla luce dei dubbi espressi da Argan sugli artisti coinvolti: «È un fatto ch'essi rimasticano, quasi tutti, il moderno ad orecchio, per sentito dire, per aver visto qualcosa di sfuggita, in una situazione indubbiamente tragica e tesa». ¹⁸⁹ In alternativa, il critico proponeva una rassegna con un centinaio di gigantografie di capolavori dell'avanguardia russa ancora occultati nei depositi museali: un'operazione che, a suo dire, avrebbe evitato alla Biennale di regredire da luogo di incontri a luogo di scontri. È probabile che questa proposta, provocatoria nei

¹⁸⁵ Cancellato, «Presentazione».

¹⁸⁶ G. Moncada, *Rassegna sul dissenso culturale nell'Est europeo*.

¹⁸⁷ Moncada era inoltre contraria a concedere un'eccessiva visibilità alla collezione di Glezer, ritenuta già allora datata (basti pensare che di una personalità influente come Šemjakin, tra i primissimi a emigrare a Parigi, a Venezia fu mostrata una sola opera in diapositiva).

¹⁸⁸ A. Glezer a C. Ripa di Meana, 5 dicembre 1977, ASAC, f. storico, s. arti visive, b. 269. Sugli scontri a distanza tra gli *émigrés* parigini e gli esponenti di *Dviženie*: Kemp-Welch, *Networking the Bloc*, 388.

¹⁸⁹ L. Carluccio, «Andare a Venezia, o non andare?», *Gazzetta del popolo*, 23 novembre 1977.

fatti ma distensiva nelle intenzioni, fosse dovuta al clima di tensione che si respirava a Venezia, dove negli stessi mesi Carluccio stava collaborando, insieme a Crispolti e Lara Vinca Masini, all'ordinamento della sezione italiana della mostra *Dalla natura all'arte. Dall'arte alla natura* per la Biennale del 1978. Nel giro di due mesi, alla conferma della trasferta torinese, Carluccio rivide le proprie opinioni, elogiando la missione educativa tanto delle opere in arrivo (pur tralasciando qualsiasi giudizio estetico) quanto della *Gazzetta del popolo*, «un foglio antico che mostra d'essere ogni giorno più vivo. E trainante. Di essere insomma un foglio che interpreta l'opinione pubblica».¹⁹⁰ Il quotidiano spesso enfatizzò quanto l'allestimento torinese fosse una necessaria prosecuzione dell'iniziativa veneziana, in vista sia delle polemiche suscitate in URSS dalla rassegna, sia del desiderio espresso dai curatori di uscire «dal ghetto degli addetti ai lavori dei temi lagunari».¹⁹¹ Dalle parole di Crispolti traspare una certa insofferenza verso la retorica perbenista del quotidiano piemontese che, nel rivendicare la paternità dell'iniziativa, rimarcò in più occasioni come questa non si dovesse né al Comune di Torino, guidato da un'inusitata coalizione di comunisti e socialisti, né agli Agnelli, editori della concorrente *La Stampa*, nonché imprenditori dai numerosi affari in URSS.¹⁹²

Sotto la denominazione comune *Il Dissenso culturale nei paesi dell'Est* furono allestite tre mostre: a Palazzo Reale, *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale* (con titolo quindi inalterato rispetto a Venezia, [fig. 15]); e due esposizioni allestite a Palazzo Madama, una dedicata a Jiří Kolář a cura di Carluccio, e l'altra intitolata *Documenti letterari e del samizdat*, a cura dello slavista e traduttore Sergio Rapetti.¹⁹³ Come principale evento concomitante fu organizzata una serie di tavole rotonde, di cui una dedicata alle arti visive, dal titolo *La nuova arte sovietica: una verifica critica*, fissata al 6 maggio presso il Circolo della stampa di Torino, curata e presieduta da Crispolti, della quale tuttavia non è pervenuta documentazione. La mostra a Palazzo Reale proponeva un numero di opere ed espositori superiore a Venezia, con circa 400 pezzi, tra originali e documentazioni fotografiche, di una settantina di artisti, rappresentati da un numero minore di lavori rispetto alla Biennale, permettendo così di estendere la partecipazione a esponenti della scena di Leningrado (grazie a un compromesso finalmente raggiunto con Glezer e Šemjakin)¹⁹⁴ così

190 L. Carluccio, «La 'Gazzetta' porta la Biennale a Torino», *Gazzetta del popolo*, 10 febbraio 1978.

191 «Il 'dissenso' dal 26 aprile», *La Stampa*, 12 aprile 1978, 7.

192 Intervista a E. Crispolti, 12 dicembre 2012.

193 Crispolti, Moncada, *La nuova arte sovietica* (1978).

194 Alekseev, «Turin: Biennale - 78».

come alle ultime due sezioni del catalogo veneziano, «Ironia intorno al quotidiano» e «Mediazione concettuale, comportamento e azioni collettive», quindi le due più attuali e dal maggiore riscontro di critica.¹⁹⁵ Nel redigere il catalogo, Crispolti recuperò e aggiornò i contenuti della mostra veneziana, con integrazioni bio-bibliografiche e alcune dichiarazioni d'artista [fig. 16].¹⁹⁶

Nel suo saggio, Crispolti riprendeva le fila della mostra precedente, togliendosi qualche soddisfazione:

E ciò valga intanto come risposta a chi riteneva l'iniziativa veneziana inutile o addirittura dannosa. E valga, quest'altra occasione di esame e confronto, una possibilità di riflessione autocritica per chi a Venezia non seppe dare se non giudizi sommari e semplicistici, il più delle volte fondati soltanto su fattori di qualità formale [...] Un discorso critico puramente formalistico sulla nuova arte sovietica è inadeguato, come del resto chiaramente lo è per qualsiasi altra situazione di ricerca, oggi, nella nostra consapevolezza sociale dell'esercizio culturale. E tuttavia direi che anche sul piano puramente qualitativo la sfida è accettabile, e proprio gli ulteriori apporti di ricerca dei giovani mi sembrano qui provarlo.¹⁹⁷

Per il resto, Crispolti citò alcuni interventi, anche su posizioni opposte, che a suo parere avevano contribuito al dibattito, come nel caso di Del Guercio, di cui sottoscrisse la necessità di svincolare l'interpretazione dell'arte non ufficiale sovietica da letture eurocentriche e quindi auto-referite, sottolineando invece l'importanza di quel «complesso e organico pacchetto di questioni al cui centro stanno nodi specifici di storia e di vita». ¹⁹⁸ A conclusione della sua ricognizione critica sugli esiti della mostra, Crispolti citò la propria lettera di chiarimento pubblicata sull'*Unità*, richiamando nuovamente in causa Trombadori, assunto a tutti gli effetti a garante, a maggior ragione in un contesto reazionario come quello torinese.

195 G. Moncada, Cartella stampa della mostra, AEC, Biennale 1977, b. 4, Torino.

196 A. Leonov; I. Čujkov. Crispolti, Moncada, *La nuova arte sovietica* (1978), 117; 141.

197 Crispolti, «Per un'altra mostra 'non ufficiale'», 7.

198 A. Del Guercio, cit. in Crispolti, «Per un'altra mostra 'non ufficiale'», 8.



Figura 15
Copertina del catalogo della mostra *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale* (Torino, Palazzo Reale, 26 aprile-10 maggio 1978)

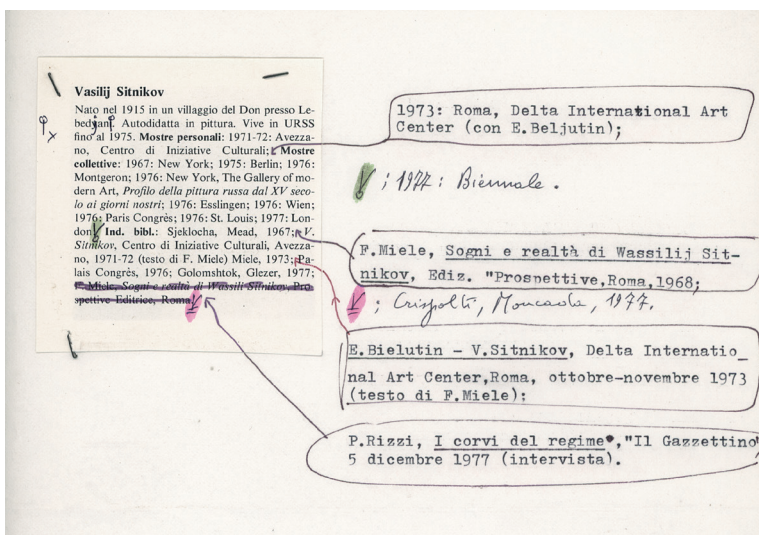


Figura 16 Pagina di menabò del catalogo della mostra *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale* (Torino, Palazzo Reale, 26 aprile-10 maggio 1978), con integrazioni al catalogo dell'omonima mostra tenuta a Venezia. (© Archivio Enrico Crispolti www.archiviocrispolti.it)

Dall'eco della stampa, qui limitata ai quotidiani cittadini, si osserva nuovamente il ruolo secondario assegnato al programma di arti visive, nella cornice di una manifestazione in cui l'attenzione fu monopolizzata dalla presenza di due attesi dissidenti come Vladimir Bukovskij e Petro Grigorenko.¹⁹⁹ Negli scarni articoli dedicati all'esposizione rimangono le perplessità, già sollevate a Venezia, su quali criteri valutativi applicare, senza cadere in un ricatto morale, per cui – come si legge sulla *Stampa* – «automaticamente qualsiasi riserva sull'operazione nel suo complesso può essere tacciata di 'conformismo comunista'». ²⁰⁰ Si riproponeva quindi l'annosa questione dei criteri valutativi da adottare, lasciando intendere che un'esamina fondata esclusivamente su parametri estetici, ignorando quelli etici, non avrebbe risparmiato questi lavori dalle critiche, se non dall'oblio.

Le tre rassegne di Lodi, Bellinzona e Torino, realizzate nell'arco di soli tre mesi con un numero variabile di opere e un altrettanto variabile coinvolgimento della Biennale di Venezia, sono indicative di una volontà di disseminare, al di fuori del 'ghetto veneziano' e nel ricco Nord-ovest (Svizzera italiana compresa), un'iniziativa che per un anno intero aveva occupato le prime pagine dei giornali, garantendo così, per lo meno presso il grande pubblico, una notevole pubblicità gratuita. Al tempo stesso, le tre manifestazioni denotano un utilizzo più o meno disinteressato del progetto espositivo, rivelandone anzi un uso spregiudicato che prestava il fianco a strumentalizzazioni di parte (e di partito) all'interno di contesti ricettivi sempre più conservatori.

Conscia delle tensioni diplomatiche generate con l'Europa socialista, la direzione della Biennale cercò di porvi rimedio rimarcando – forse un po' incoerentemente – la propria distanza da queste ultime iniziative, almeno a livello nazionale. Indicativo è un telegramma inviato a Roma al Ministero degli Esteri nel maggio del 1978, quindi con la mostra di Torino ancora aperta al pubblico, in cui si comunicava che il Consiglio direttivo dell'Ente considerava «unanimemente concluse» al 15 dicembre 1977 le proprie manifestazioni legate al dissenso culturale, e che ogni altra autonoma iniziativa con analogo titolo in Italia e all'estero non implicava in alcun modo responsabilità «culturali organizzative e finanziarie» della Biennale stessa.²⁰¹

199 «L'Est a Torino. Il grande incontro sul dissenso. Da oggi», *Gazzetta del popolo*, 26 aprile 1978, numero speciale.

200 M. Rosci, «Il 'dissenso' sovietico e l'arte di Kolar», *La Stampa*, 28 aprile 1978, 13.

201 F. Ammannati al Ministero Affari Esteri, 5 maggio 1978, ASAC, f. storico, s. arti visive, b. 268.

3.11 La reazione moscovita

L'utilizzo speculativo del dissenso culturale non passò inosservato all'Ambasciata sovietica di Roma, dove si seguiva con crescente apprensione l'evoluzione dei fatti. Il principale indagato era l'iniziatore dell'intera operazione, Ripa di Meana, affiliato a quel «partito borghese-mondano», il PSI, di cui veniva regolarmente ribadita la linea politico-culturale ostinatamente antisovietica e anticomunista, portata avanti 'in forma ridotta' anche a Torino, nonostante questa a Venezia non avesse ottenuto i «risultati propagandistici sperati», finendo anzi per essere boicottata dalle autorità locali, dalle organizzazioni democratiche e da esponenti di spicco dell'intelligenza italiana.²⁰² Si tratta, com'è evidente, di un'interpretazione faziosa, volta a compiacere i vertici moscoviti, che tuttavia registra un'indubbia indifferenza, se non resistenza, nei confronti della rassegna in Italia, vuoi per l'inevitabile perdita, a diversi mesi dal debutto veneziano, del suo carattere di novità, vuoi per le palesi manovre retorico-speculative che ne segnarono le tappe successive.

Il 3 e 4 giugno 1977 si tenne a Venezia il primo Convegno dei paesi partecipanti in preparazione alla Biennale del 1978, in ossequio alle direttive della nuova Biennale di creare un'Esposizione tematica e partecipata, coinvolgendo fin dalla fase progettuale i responsabili delle partecipazioni nazionali. All'incontro erano presenti i commissari di paesi provenienti da Asia, Medio Oriente, Australia, Americhe ed Europa occidentale, di cui tuttavia mancava la controparte orientale, fatta eccezione per la Romania di Ceaușescu, oramai fuoriuscita dall'orbita moscovita. L'arrivo annunciato dei commissari di due nazioni dalla lunga tradizione espositiva a Venezia, come Ungheria e Polonia, fu annullato all'ultimo momento «per motivi di salute».²⁰³ L'URSS, con i suoi alleati, era a tutti gli effetti il invitato di pietra dell'incontro, durante il quale i commissari sorvolarono sulla sua assenza, auspicando invece una maggiore partecipazione, con nuovi padiglioni e attività collaterali, dei paesi dell'allora Terzo Mondo, soprattutto dell'America Latina e del Medio Oriente. Gregotti enucleò due proposte tematiche per il 1978 emerse dai primi incontri della Commissione arti visive: la teatralizzazione delle arti visive oppure il rapporto tra arte e istituzione. Nessuna delle due proposte ebbe tuttavia seguito, mentre fin da subito riscosse un consenso trasversale tra i commissari il tema 'Arte-Natura, Natura-Arte'. Si trattava di un tema caro a Crispolti, già curatore, l'anno precedente, della mostra *Ambiente come sociale*, che infatti intervenne ponendo l'attenzione

²⁰² V. Kabanenko, Relazione sulla Biennale di Venezia del 1978, 10 luglio 1978, RGALI, f. 2329, op. 29, ed. chr. 1054, 6-10.

²⁰³ *Biennale 1978: primo convegno*, 2.

sul fatto che fosse quantomeno necessario, volendo insistere sul tema, considerare anche aspetti intrinsecamente legati all'ambiente inteso, appunto, come sistema sociale, a partire dalle comunicazioni di massa, da cui anche la ricerca e la pratica artistica non potevano più prescindere, sollecitando quindi i commissari ad andare oltre una interpretazione restrittiva e alla lettera dell'ambiente.²⁰⁴

L'anno successivo, preso atto dell'assenza dei rappresentanti dei paesi dell'Est, i membri della Commissione per la partecipazione italiana, tra cui Crispolti, sottoscrissero un documento rivolto al sindaco di Venezia e al presidente della Biennale affinché venisse «al più presto ricomposta quell'unità culturale internazionale auspicata con forza dallo stesso Consiglio direttivo dell'Ente».²⁰⁵

Si tratta, anche in questo caso, di un passaggio monitorato all'ambasciata di Roma, in cui si legge che il sindaco di Venezia, in veste di vicepresidente della Biennale, «pur essendo socialista», avrebbe chiesto un incontro con i rappresentanti consolari dei paesi socialisti per discutere della loro futura partecipazione alla Biennale.²⁰⁶ Ma anche qui, lo strappo tra le due parti pareva oramai irreparabile, e la richiesta rimase inevasa da parte moscovita.

Buona parte delle proteste sovietiche furono avanzate a livello diplomatico, con il coinvolgimento degli uffici consolari di Roma, dei Ministeri moscoviti della Cultura e degli Affari Esteri e dei loro corrispettivi italiani. Un secondo canale si muoveva lungo una linea marcatamente culturale, con i tentativi da parte dell'Unione degli artisti di fare pressione su organizzazioni internazionali come l'Associazione internazionale delle arti plastiche (AIAP) affiliata all'UNESCO. Un discorso a parte meritava poi lo storico interlocutore privilegiato del Cremlino, il PCI, verso il quale a Mosca vigeva un duplice sentimento di fiducia e circospezione, come si evince dai rapporti interni:

Alla luce di queste critiche molto dure rivolte alla Biennale del 1978, colpisce il fatto che il PCI abbia assunto una posizione molto cauta sulla questione. In sostanza, né la stampa di partito, né i dirigenti del partito comunista, né i membri del PCI, hanno espresso pubblicamente una loro valutazione sulla Biennale del 1978. Ciò dimostra ancora una volta che il PCI continua a voler utilizzare questa istituzione come una leva per attuare la propria politica in materia di cultura e continuerà a cercare di rafforzare

204 *Biennale 1978: primo convegno*, 118.

205 «I rapporti tra i paesi socialisti e la Biennale», *L'Unità*, 9 marzo 1978, 9.

206 V. Kabanenko, *Relazione sulla Biennale di Venezia del 1978*, 10 luglio 1978, RGALI, f. 2329, op. 29, ed. chr. 1054, 8.

l'influenza dei rappresentanti del partito nei suoi organi direttivi.²⁰⁷

Sul fronte della 'contropropaganda' era prevista una campagna di screditamento del fenomeno del dissenso, con iniziative mirate a contrastare la disinformazione dimostrando, ad esempio, quanto personalità ascritte da Ripa di Meana al fronte dei dissidenti (come il regista teatrale Jurij Ljubimov, molto presente sulla stampa italiana) avessero non solo preso le distanze ma anche apertamente denunciato questa operazione di coscrizione coercitiva. Sul fronte di segno opposto, si pensò di mobilitare i cosiddetti 'amici dell'URSS', un'espressione ricorrente ma piuttosto vaga, che in questo caso comprendeva la rete di Associazioni culturali Italia-URSS come attive promotrici di iniziative tra cui «mostre temporanee di arte figurativa sovietica nel quadro di gemellaggi tra città».²⁰⁸ Fu prevista anche la cooptazione di quegli artisti italiani affiliati all'Accademia delle arti dell'URSS (dedita non alla formazione, ma alla ricerca e alla promozione delle arti), come Renato Guttuso e Giacomo Manzù, entrambi già insigniti della massima onorificenza conferita a stranieri per meriti culturali, il Premio Lenin per la pace, nonché presenze fisse alle vernici del padiglione sovietico, che costituiva una delle rare occasioni di incontro per l'intelligenza artistica dei due paesi. Il padiglione stesso fu indicato come luogo strategico di mobilitazione, sotto la regia del commissario Gorjainov, con iniziative come *Arte della rivoluzione*, mostra annunciata per il 1978, da realizzare con manifesti rivoluzionari, un genere ritenuto di sicuro gradimento presso il pubblico internazionale. Furono addirittura previste misure di natura giudiziaria, tramite il coinvolgimento dell'Agenzia pansovietica per i diritti d'autore e dell'omologa SIAE, nel caso di un utilizzo non autorizzato di film, musica e altri supporti medialti prodotti in URSS. Alcune di queste iniziative erano state inserite all'ultimo momento tra le celebrazioni previste per il 1977 in occasione del sessantesimo anniversario della Rivoluzione d'Ottobre, al punto tale da essere apostrofate dalle cronache cittadine come la 'Biennale del consenso'.²⁰⁹

Come si è qui delineato, nell'arco dell'intero 1977, il dibattito intorno alla Biennale del dissenso culturale ebbe un'eco senza precedenti per l'Ente, come si evince dalla rassegna stampa raccolta dall'ufficio stampa della Biennale, a dimostrazione di quanto la denuncia

207 V. Kabanenko, Relazione sulla Biennale di Venezia del 1978, 10 luglio 1978, RGALI, f. 2329, op. 29, ed. chr. 1054, 8.

208 Ministero della Cultura, Proposte in merito alla Biennale, s.d. [autunno 1977], RGALI, f. 2329, op. 29, ed. chr. 737.

209 R.B., «Settembre con la 'biennale del Consenso'», *La Repubblica*, 23 giugno 1977; Mussa, «Dal dissenso al consenso». Sul tema: Bertelé, «Venice 1977».

della censura, della limitazione e della soppressione delle libertà individuali e dei diritti civili pagasse in termini di risonanza mediatica e impatto politico.²¹⁰ In questo caso, come si è visto, l'attacco alla presunta egemonia culturale del PCI non partì dalle forze cattoliche e conservatrici, ma dal PSI in ascesa, la cui intenzione era proprio quella di minarne la supremazia all'interno della sinistra, nel periodo di gestazione dell'Eurocomunismo. In uno degli anni più violenti della storia della Prima Repubblica, segnato inoltre dai tentativi di elaborazione del compromesso storico tra le due principali forze politiche del paese, la Biennale a conduzione socialista mirò quindi a un programma destabilizzante per lo status quo, tanto interno quanto internazionale.²¹¹ L'iniziativa si presentò quindi come una vetrina di prim'ordine per i dirigenti del PSI a tutti i livelli, immancabilmente ritratti negli scatti ufficiali, dal sindaco Rigo a leader nazionali come Craxi e Claudio Martelli. Per Ripa di Meana, il 1977 costituì uno dei capitoli più galvanizzanti della sua lunga carriera, ripreso più tardi in numerosi scritti di taglio monografico o memorialistico.²¹²

La connotazione ideologica assegnata fin dall'inizio al dibattito intorno alla Biennale del dissenso culturale portò spesso a ignorare quest'ultimo aggettivo, per cui spesso si finì per parlare di Biennale del dissenso tout court: una prassi denunciata da Crispolti stesso in catalogo, nel quale ricordava quanto, fin dalle premesse di Ripa di Meana, il dissenso fosse comunque associato alla cultura, e quindi da intendersi come un atto contestatorio nel metodo, quindi linguistico e creativo, piuttosto che nel merito di un attivismo politico.²¹³ Questa menomazione del titolo originale, e quindi del senso stesso dell'iniziativa, praticata già nel corso del 1977, è stata spesso ripetuta nella letteratura secondaria, anche in quella dedicata specificatamente al programma di arti visive, a volte riportata in formule avvincenti ma fuorvianti come la «Biennale dei dissidenti».²¹⁴ Ciò non toglie che Crispolti avrebbe più tardi riconosciuto l'importanza delle riforme introdotte da Ripa di Meana durante il suo quadriennio, tra le quali l'istituzione di organi

210 «Rassegna della stampa italiana e straniera nel 1977». ASAC, *Annuario 1978*, 971-1064. Per avere un termine di paragone, la rassegna stampa raccolta dall'ASAC nel 1976 consta dello stesso numero di pagine, pur trattandosi di un anno contrassegnato da un'Esposizione internazionale d'arte, ossia dalla manifestazione della Biennale dal maggiore responso mediatico (cf. 877-970).

211 Lomellini, *L'appuntamento mancato*, 130-49; Caccamo, «La Biennale del 1977».

212 1974-1978: *cronache della nuova Biennale*; ripreso poi in *Le mie biennali*. Sui fatti del 1977, Ripa di Meana, Mecucci, *L'ordine di Mosca*.

213 Crispolti, «Una mostra non ufficiale», 15.

214 Cf. May, «'Biennale of Dissent' (1977)»; Molok, «1977: Biennale of Dissent»; Pajusco, «1977 La Biennale del dissenso»; Portinari, *Anni Settanta*, 305-12; Sasvári, «Eastern Europe Under Western Eyes»; Soomre, «Biennale del dissenso»; Vinogradova, «Biennale-77», 28.

collegiali e internazionali come le Commissioni interne ai diversi settori, di cui egli aveva fatto parte nel biennio 1976-78.²¹⁵ Proprio la formazione di queste commissioni aveva permesso una programmazione più articolata, pluralistica e partecipata che, così come la mostra *La nuova arte sovietica* dimostrava, poteva addirittura produrre iniziative in aperta polemica con il tema proposto dalla Presidenza.

Le considerazioni cui era giunto Crispolti in questi anni nascevano da riflessioni maturate nel decennio precedente. Se ancora al principio degli anni Sessanta, all'apice del disgelo culturale e dei suoi flebili riverberi in Italia, egli scriveva di artisti sostanzialmente allineati agli ideali dell'Ottobre,²¹⁶ ora, nel mutato clima della stagnazione brežneviana degli anni Settanta, egli smorzò i toni e le aspettative, pur confermando le proprie opinioni, quanto meno su una 'non-opposizione' degli artisti sovietici agli ideali del comunismo. L'utilizzo del termine 'non-ufficiale', tanto generico quanto incontestabile poiché definito su basi oggettive come la mancata adesione all'Unione in quanto artisti figurativi, si rivelò al tempo stesso inclusivo, in quanto gli permise di includere un'ampia gamma di nomi di diverse tendenze e diversi posizionamenti all'interno della società: dagli autodidatti agli accademici; dagli emigrati ai richiedenti asilo fino ai residenti in URSS, che fossero affiliati al GORKOM, all'Unione degli artisti in ambiti applicati oppure privi di qualsiasi inquadramento istituzionale. Un criterio selettivo quindi, che, evitando azzardate e sempre opinabili categorie ideologiche e/o estetiche, non si prestava al gioco di una semplificativa bipolarizzazione, consentendo quindi di entrare nel merito e di proporre il lavoro di questi artisti, appunto, in quanto tali.

215 Crispolti, «Come dev'essere il direttore della Biennale».

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

