

4 Le mostre all'insegna della glasnost (1988-1990)

Sommario 4.1 Dal boicottaggio al boom espositivo. – 4.2 Avanguardia russa dalle collezioni private sovietiche: origini e percorso (1904-1934)). – 4.3 Mosca: Terza Roma (Roma, 1989). – 4.4 Artisti russi contemporanei (Prato, 1990; Las Palmas de Gran Canaria, 1990).

4.1 Dal boicottaggio al boom espositivo

L'utilizzo della Biennale di Venezia del 1977 come arena di provocazioni contro l'URSS e altri paesi socialisti nell'ambito della cosiddetta 'manifestazione sul dissenso' ha arrecato un danno considerevole all'autorevolezza internazionale di questa istituzione culturale, portandola sull'orlo di una crisi organizzativa e politica. [...] Le manifestazioni ufficiali della Biennale di Venezia 1978, inaugurate il 2 luglio di quest'anno, sono dedicate al tema 'Dalla natura all'arte. Dall'arte alla natura' e hanno un carattere decisamente apolitico. Il loro orientamento generale è stato indubbiamente influenzato dalla posizione delle forze preoccupate dall'uso della Biennale come strumento di provocazione politica contro l'Unione Sovietica e altri paesi socialisti. La tematica neutrale della Biennale del 1978 ha chiaramente lo scopo di facilitare il ritorno dei paesi socialisti alla Biennale in futuro.¹

¹ V. Kabanenko, Relazione sulla Biennale di Venezia del 1978, 10 luglio 1978, RGALI, f. 2329, op. 29, ed. chr. 1054, 6; 8.

Con queste valutazioni, i funzionari dell'ambasciata a Roma esprimevano i propri giudizi in merito al tema scelto, in assenza dei commissari dell'Europa socialista, per la Biennale del 1978, l'ultima co-curata da Enrico Crispolti. È interessante notare che, nello stesso documento, un progetto proposto dal critico romano, la *Mucca meccanica* di Antonio Paradiso, presentato nella sezione *Natura praticata*, è definito con toni sprezzanti come un esempio di «'arte' con oggetti vivi», emblematico del declino della Biennale «in aggiunta ai 'lavori' di astrattisti delle più disparate tendenze, dai 'patriarchi' (Kandinskij, Malevič, Morandi, Ernst, Savinio, Boccioni, Mondrian) ai loro più immediati seguaci contemporanei».² Si trattava, nelle valutazioni sovietiche, di un decadimento ulteriormente accentuato, nel 1978, dalla mancanza di quel bilanciamento fornito in passato dal contributo dei paesi socialisti che, seguendo le direttive di Mosca, boicottarono non solo l'Esposizione d'arte del 1978, ma tutte le manifestazioni della Biennale per quattro anni, anche dopo la fine del contestato mandato di Ripa di Meana. La mancata partecipazione è quindi interpretata come la causa, piuttosto che l'effetto, della perdita, da parte della Biennale, del suo «carattere 'universale', del diritto di rivendicare il suo ruolo di luogo d'incontro tra le culture occidentali e orientali», per cui il boicottaggio andava a incidere sulla credibilità della Biennale stessa.³ Si trattava della seconda assenza prolungata dell'URSS a Venezia, dopo quella protratta dal 1934 al 1956. D'altronde, nei primi anni Ottanta il boicottaggio era una pratica diffusa all'interno delle competizioni internazionali, anche sportive, a partire dalle Olimpiadi, come quelle di Mosca del 1980, disertate dagli Stati Uniti e da altre potenze occidentali, seguite dalle Olimpiadi di Los Angeles nel 1984, boicottate a loro volta dall'URSS e dai suoi alleati. Il boicottaggio socialista della Biennale durò fino al 1982, anno che vide il ritorno in laguna dei paesi socialisti, inclusa una nazione al debutto veneziano come la Repubblica Democratica Tedesca con un proprio padiglione nazionale. Questo accadeva in un contesto di ritrovato clima di distensione, dettato da un graduale ritorno a livello internazionale del figurativismo, accolto con favore a Mosca a conferma della validità delle proprie tesi contro ogni deriva informale, astratta o concettuale. Anche qui un dispiacimento inviato dall'ambasciata di Roma ai ministeri sovietici ci dà il polso della situazione:

La nuova linea della Biennale, denominata 'transavanguardia',

² V. Kabanenko, Relazione sulla Biennale di Venezia del 1978, 10 luglio 1978, RGALI, f. 2329, op. 29, ed. chr. 1054, 9. Si noti l'uso del virgolettato come presa di distanza e messa in dubbio delle parole ivi comprese.

³ V. Kabanenko, Relazione sulla Biennale di Venezia del 1978, 10 luglio 1978, RGALI, f. 2329, op. 29, ed. chr. 1054, 6.

denota una certa stanchezza dello spettatore nei confronti dell'arte avanguardista; il fatto che non si tratti semplicemente di una moda 'retrò', ma di una nuova qualità della cultura artistica, non è stato smentito: la mostra ha riscosso successo. Nella struttura espositiva si è manifestata una certa tendenza al ritorno al passato [...] Per la prima volta dopo molti anni sono state esposte su larga scala opere figurative, il che ha consentito ai giornalisti di scrivere che l'arte sta tornando alla Biennale. Il programma della mostra riflette la tendenza consolidata di un ritorno all'opera d'arte come valore autonomo, dotato di proprie qualità estetiche.⁴

La Transavanguardia si sarebbe imposta soltanto nel 1984 alla Biennale, tuttavia già nel 1982 è riscontrabile il ritorno a un'arte rimaterializzata, figurativa e tangibile, esemplificato nel titolo scelto per questa edizione: *Arte come Arte. Persistenza dell'opera*. Così come nel 1956, a Mosca si poneva il problema di cosa esporre dopo una lunga assenza; alla fine si optò per una retrospettiva degli ultimi anni, con una rosa di pittori attivi dagli anni Sessanta come Tat'jana Nazarenko, Viktor Popkov e Dmitrij Žilinskij.⁵ Il commissario Goriainov presentò in catalogo il principio tematico che aveva dettato l'ordinamento della mostra, consacrata all'autoritratto e al ritratto di altri artisti, da intendersi come un affresco collettivo dalle valenze sociologiche: «Chi è l'artista dei nostri giorni? Qual è la sua funzione sociale, quanto è importante il suo ruolo nei processi sociali? Dalla risposta dipende il destino della cultura artistica».⁶

4.2 Avanguardia russa dalle collezioni private sovietiche: origini e percorso (1904-1934)

Nel corso degli anni Ottanta, di pari passo con un aumento delle collaborazioni di natura politica, diplomatica e economica tra URSS e Italia, si assiste a una crescita esponenziale di mostre storiche, collettive e antologiche organizzate nei principali centri della penisola. Queste aprirono un nuovo capitolo nella storia tanto delle relazioni culturali bilaterali, quanto delle esposizioni, spesso all'insegna di una formula di grande effetto come 'l'avanguardia russa', a volte declinata al plurale, a volte sostituita o accompagnata dall'aggettivo 'sovietico'. I principali musei russi iniziarono così a organizzare, con

⁴ Relazione sugli scambi culturali tra URSS e Italia nel 1982, RGALI, f. 2329, op. 35, ed. chr. 634, 9-10.

⁵ Intervista a P. Chorošilov, 20 luglio 2015.

⁶ Goriainov, «Urss», 199. Per l'occasione, il padiglione pubblicò anche un volume a parte e riccamente illustrato dal titolo *L'artista di se stesso e dei suoi amici*.

una selezione di capolavori delle proprie collezioni, imponenti mostre su temi di grande richiamo, come le icone, Kandinskij e le raccolte di pittura post-impressionista, proposte nei principali centri culturali e turistici d'Italia.⁷

Crispoli si era rivelato piuttosto tiepido nei confronti delle innumerevoli iniziative di recupero, di rivisitazione e – secondo le sue parole – di 'rianimazione' delle avanguardie storiche, incluse quelle russe e sovietiche, portate avanti in Italia da critici molto attivi su questo fronte come Mario De Micheli.⁸ Fino a questa data, si attesta un suo solo scritto dedicato alle avanguardie russe, pubblicato nel 1966 su *Marcatré*, e nello specifico su due artisti già ampiamente conosciuti in Occidente in quanto antesignani dei circuiti *émigrés* parigini, come Natal'ja Gončarova e Michail Larionov, e nello specifico sulle prime iniziative espositive dedicate loro a Mosca. Si tratta a tutti gli effetti di un succinto resoconto, non privo di errori e refusi (a partire dal titolo), probabilmente inteso come prologo di un secondo intervento di Crispolti, più incisivo e innovativo, sulle avanguardie degli anni Sessanta.⁹

Un'occasione più rilevante per occuparsi di avanguardie storiche si presentò oltre un ventennio più tardi, nel 1988, quando Crispolti compare, al fianco di tre emeriti storici dell'arte e collezionisti russi come Valerij Dudakov, Lev Kropivnickij e Dmitrij Sarab'janov, nel comitato scientifico della mostra *Avanguardia russa. Dalle collezioni private sovietiche. Origini e percorso (1904-1934)*, aperta a Palazzo Reale a Milano nei primi mesi del 1989. Si trattava della prima iniziativa realizzata nell'ambito dell'accordo di collaborazione stipulato tra la Fondazione culturale dell'URSS [*Sovetskij fond kul'tury*] e il Comune di Milano nell'estate del 1988, per il quale fondamentale era stato il supporto economico della Pirelli, «partner tradizionale per l'URSS», in un decennio cruciale per gli investimenti stranieri in terra russa.¹⁰

7 Valgano, a titolo esemplificativo, le seguenti esposizioni: *Wassili Kandinsky: 43 opere dai musei sovietici* (Roma, Musei capitolini, Palazzo dei conservatori, 12 novembre 1980-4 gennaio 1981; Venezia, Museo Correr, Sala napoleonica, 15 gennaio-1 marzo 1981); *Antiche icone dei musei sovietici* (Firenze, Palazzo Strozzi, 20 dicembre 1984-10 marzo 1985); *Da Cézanne a Picasso: 42 capolavori dai musei sovietici* (Venezia, Museo Correr, Ala Napoleonica, 23 febbraio-14 aprile 1985; Roma, Musei Capitolini, 23 aprile-15 giugno 1985).

8 Intervista a E. Crispolti, 12 dicembre 2012. L'impegno di De Micheli nello studiare e divulgare l'arte russa è costante, ma pur sempre proiettato verso una trattazione non priva di derive ideologiche dei grandi temi rivoluzionari (Cf. M. De Micheli, «Gli ottuagenari superstiti delle avanguardie russe», *L'Europa letteraria*, 7, II, febbraio 1961, 193-8; «Dipinsero i treni della rivoluzione», *L'Unità*, 27 ottobre 1967, 8; «Monumento figurativo all'Ottobre sovietico», *L'Unità*, 13 luglio 1970, 11).

9 Crispolti, «Larianov [sic] e la Gonciarova»; Crispolti «I primi documenti».

10 L. Pirelli, [Senza titolo].

La mostra presentava 127 opere tra pittura e grafica, 37 manifesti e 32 porcellane, in prestito da diciannove collezionisti privati di Mosca e Leningrado. Molti di questi erano affiliati all'Associazione dei collezionisti [*Klub kollekcionerov*] istituita presso la Fondazione culturale dell'URSS, un'organizzazione non governativa nata nel 1986 e che, più di ogni altra, incarnava lo spirito di rottura della perestrojka. Presieduta dallo storico Dmitrij Lichačev, la Fondazione si accreditò rapidamente sulla scena internazionale collaborando, tra gli altri, con l'UNESCO, grazie anche alla visibilità garantita a livello globale da un socio onorario d'eccezione come Raisa Gorbačeva.¹¹ Istituita su iniziativa dei collezionisti Dudakov, Aleksandr Šlepjanov e Igor' Kačurin, l'Associazione dei collezionisti raggiunse in pochi anni un centinaio di iscritti, tra cui diversi stranieri, e fu molto attiva nel promuovere misure legali a favore del riconoscimento del collezionismo e della tutela della proprietà privata. Intendendo il collezionismo come una forma di promozione culturale, l'Associazione sosteneva diverse attività, tra cui l'organizzazione di mostre tematiche e monografiche in URSS e all'estero e la pubblicazione di testi scientifici e divulgativi, dai cataloghi di mostre alla rivista *Naše nasledie*, di fatto il suo organo di stampa.¹² La sua attività poliedrica gettò le basi per la fondazione del Museo delle collezioni private, aperto ufficialmente nel 1994 in seno al Museo Puškin.¹³

Sulla copertina del catalogo milanese è riprodotto il dipinto *Tre figure* di Malevič (1913-28) della collezione di Dudakov, prestatore di tre delle quattro opere dell'artista a Milano. Si trattava del suo lavoro meno figurativo tra quelli in mostra, di difficile datazione anche per il suo possessore, che lo collocava a cavallo tra 'neoprimitivismo' e 'nuova plasticità'.¹⁴ La scelta del dipinto come immagine guida della mostra non deve sorprendere. Fin dagli anni Sessanta, all'interno di un processo di graduale scoperta e valorizzazione delle avanguardie russe, Malevič occupò un ruolo centrale anche in Italia, come è dimostrato dai numerosi passaggi di suoi lavori alla Biennale di Venezia, dove non fu mai esposto all'interno del padiglione russo e poi sovietico, ma dove, a partire dalla celebre mostra di Peggy Guggenheim del 1948, sarebbe stato ospite regolare di rassegne internazionali, storiche o tematiche (1968, 1970, 1972, 1978, 1986, 1995). Come sottolinea la storica dell'arte Ekaterina Degot', la sua arte, messianica e iconoclasta, risultò perfettamente in sintonia con

11 Si veda un articolo comparso ancora alla fine del 1988, in cui il nome della first lady rientra chiaramente nella strategia comunicativa del Comune di Milano: «Boom a Palazzo Reale, aspettando Raissa», *Corriere della sera*, 28 dicembre 1988, 34.

12 Bayer, *Gerettete Kultur*, 294-8.

13 Brodskij, *Tesori vietati*, 154-6.

14 Dudakov, «Avanguardia russa», 28.

il radicale clima di contestazione in Occidente a partire dalla fine degli anni Sessanta.¹⁵ Inoltre, rispetto ad altri grandi nomi come Kandinskij e Chagall, Malevič era considerato, per ovvie ragioni biografiche, il più rappresentativo della Russia (basti considerare che, tra i connazionali esposti da Guggenheim nel 1948, era l'unico ad avere sempre vissuto in patria). Questi fattori incisero sulla sua presenza relativamente scarsa nelle principali collezioni occidentali, rendendolo quindi particolarmente ambito da critica e pubblico internazionali. Questo interesse si ritrova anche nell'accoglienza riservata dalla stampa italiana alla mostra milanese, dove una buona parte delle recensioni riprendeva, in immagini e parole, il contributo di Malevič, pur sottolineando che la mostra non rendesse giustizia al genio suprematista.¹⁶

Nella duplice veste di vicepresidente dell'Associazione dei collezionisti e di promotore della mostra milanese, Dudakov compilò il saggio più corposo del catalogo, da cui è tratto il titolo della mostra e in cui delineava una storia dell'arte russa attraverso le sue collezioni. Ricordò il recente clamore suscitato dall'arte russa all'estero, dall'Europa all'America fino al Giappone, citando come esempio virtuoso la mostra itinerante *Il tempo dei cambiamenti 1905-1930*, presentata prima in URSS, poi nei paesi scandinavi, con opere provenienti da collezioni private di Mosca e Leningrado.¹⁷ Dudakov ricordò che l'obiettivo dei curatori della mostra milanese non era quello di fornire un quadro esauriente dell'arte russa, mansione che poteva spettare solo a un museo statale: «Il nostro compito è molto più modesto ma non meno importante: esponendo una parte di queste opere gli allestitori sperano che nell'eclettismo dell'arte russa e sovietica, nella pluralità delle sue forme possano essere individuate le garanzie della sua evoluzione». ¹⁸ Sarab'janov, dal canto suo, avvertiva il visitatore di alcune importanti lacune della mostra, dovute alla sua natura frammentaria: il pubblico non vi avrebbe infatti trovato Kandinskij, né «i lavori suprematici [sic] di Malevič, né i quadri futuristi di Ekster e Rozanova o la pittura di Tatlin». ¹⁹ Egli ripercorse quindi le tappe delle principali tendenze del primo Novecento russo, ricordando quanto allora gli artisti fossero affetti da un 'poliglottismo' culturale dovuto alla rapida circolazione di idee, in cui egli ravvisava il tratto peculiare della

15 Degot', *Russkoe iskusstvo XX veka*, 14.

16 N. Forti Grazzini, «Malevič in cantina», *L'Unità*, 8 febbraio 1989.

17 Dudakov, «Avanguardia russa», 19-21. Cf. *Muutoksen aika / Time of Change. 1905-1930*, (Helsinki, Taidehalli, 8 aprile-29 maggio), 1988.

18 Dudakov, «Avanguardia russa», 31.

19 Sarabianov, «Gli anni migliori della pittura russa», 16.

cultura figurativa russa di inizio secolo.²⁰ Un'altra prerogativa delle avanguardie evidenziata da Sarab'janov è il rigetto di ogni idea di arte pura, e di conseguenza la sperimentazione con diversi media, tecniche e materiali. A supporto di questa tesi, la mostra proponeva due sezioni extra-pittoriche, una di manifesti dei primi anni post-rivoluzionari (1919-22), a cura di Lev Kropivnickij, già esposta in precedenti iniziative della Fondazione culturale dell'URSS; l'altra con porcellane (1918-30), a cura della figlia, Natalija Kropivnickaja. Lev Kropivnickij aveva trascorso otto anni in un campo di lavori forzati, fino alla liberazione e alla riabilitazione nel 1954. D'altronde, si trattava di un cognome, quello dei Kropivnickie, già connotato in URSS, a partire dal capostipite, Evgenij, fondatore della comunità di Lianozovo, e dalla figlia Valentina, emigrata a Parigi con il marito, Oskar Rabin. La mostra sanciva quindi il riconoscimento e la reintegrazione ufficiale di un'intera cerchia di persone collegate al primo nucleo di arte non-conformista; riabilitazione duplice nel caso di Lev Kropivnickij, in quanto artista non figurativo e collezionista privato.

I motivi del coinvolgimento di Crispolti in questa iniziativa interamente sovietica non sono noti, ma possiamo supporre che egli vi aderì non solo in vista del pregio delle opere in mostra, ma anche della sua natura peculiare e pionieristica in ambito sovietico, data dalla provenienza privata dei prestiti. In quanto padrone di casa, Crispolti di fatto aprì la sezione dei saggi con «L'occasione di un'ottica trasversale», un testo da cui emerge la sua predilezione per quella che egli in quegli anni andava elaborando come un'«ottica storico-critico 'orizzontale'», che mettesse in luce connessioni tra fenomeni e personalità artistiche di diversa provenienza spazio-temporale, all'interno di una rete estesa a figure minori e comprimarie, ma non per questo meno rilevanti; la forza di una lettura orizzontale stava proprio nello scandagliare quelle occasioni di confronto con fenomeni apparentemente marginali, «microsignificanti», secondo la sua terminologia, piuttosto che con eventi «macrosignificanti» di grande complessità e scontata notorietà.²¹ Qui, le trame minori emergono proprio grazie al collezionismo privato sovietico, fino ad allora relegato ad attività amatoriale, quindi per forza di cose disorganico, ma anche «affettivo» e tutt'altro che «speculativo».²² Alla luce di questa congenita peculiarità, egli passa in rassegna alcune tipologie di collezionisti coinvolti, dagli eredi di artisti, come Varvara Rodčenko (con prestiti di lavori dei genitori, Varvara Stepanova e Aleksandr Rodčenko) e Andrej Drevin (figlio di Nadežda

20 Sarab'janov, «Gli anni migliori della pittura russa», 17.

21 Crispolti, *Come studiare l'arte contemporanea*, 38.

22 Crispolti, «L'occasione di un'ottica trasversale», 11.

Udal'cova e Aleksandr Drevin), ai discendenti di intellettuali come Irina Erenburg, con opere donate al padre Il'ja, eminenza intellettuale e cosmopolita degli anni del disgelo. A completare la panoramica delineata da Crispolti andrebbero aggiunti collezionisti affermati, con opere già donate o in prestito temporaneo al Museo Puškin, come Evgenija Čudnovskaja, Tat'jana Rubinštejn e soprattutto Solomon Šuster, già allora collezionista di fama internazionale, e prestatore del maggiore numero di dipinti dopo Dudakov; quindi, altre due personalità direttamente coinvolte nell'iniziativa, come Sarab'janov, detentore dei sei lavori in mostra di Ljubov' Popova e i coniugi Šlepjanov, co-fondatori dell'Associazione dei collezionisti. In conformità con la natura corale della mostra, il catalogo riportava per ogni collezionista una scheda biografica, del tutto simile, per taglio ed estensione, a quella prevista per ogni espositore.

Per Crispolti, le storie famigliari dietro ogni raccolta privata si presentarono come ulteriore pretesto per sondare il collezionismo in quanto fenomeno sociale, venuto allo scoperto in Italia grazie a questa inedita iniziativa, che nulla aveva a che vedere con le «passerelle di capolavori» realizzate negli stessi anni con prestiti importanti provenienti dalla Galleria Tret'jakov di Mosca e dal Museo Russo di Leningrado, tra le quali egli ricordava la recente mostra alla Fondazione Thyssen-Bornemisza di Lugano.²³ Un secondo esempio, non citato espressamente ma certo pertinente in quanto principale iniziativa italiana di quegli anni, è l'imponente rassegna *Arte russa e sovietica (1870-1930)*, curata da Giovanni Carandente e allestita da Renzo Piano al Lingotto di Torino nell'estate e autunno del 1989, in collaborazione con il Ministero della Cultura dell'URSS, l'Associazione Italia-URSS e la FIAT, e la cui fase di preparazione era durata tre anni.²⁴ Qui, invece, la «disorganicità storica» del collezionismo privato si prestava particolarmente a «incontri imprevisti e sorprese di riconessioni, di chiarimenti possibili», di cui abbonda il suo testo, e partire dall'incipit dedicato a *Ritratto della madre* (1932) di Malevič, della collezione Dudakov. Come già da questi accennato, uno degli aspetti più enigmatici nello studio dell'opera di Malevič riguardava il suo 'ritorno' alla figurazione alla fine degli anni Venti: un aspetto trattato da Crispolti nei termini di una «pur dignitosa recessione figurativa», equiparabile alla coeva

23 Crispolti, «L'occasione di un'ottica trasversale», 11. *Arte rivoluzionaria dai musei sovietici, 1910-1930* (Lugano, Villa Fiorita, Fondazione Thyssen-Bornemisza, 12 giugno-2 ottobre 1988).

24 *Arte russa e sovietica, 1870-1930* (Torino, Lingotto, 21 giugno-20 ottobre 1989). Vittorio Strada paragona l'investimento economico e scientifico della mostra torinese a una rassegna epocale come *Paris-Moscou 1900-1930* (Parigi, Centre Pompidou, 31 maggio-5 novembre 1979). Cf. V. Strada, «Quei pennelli clandestini venuti dall'Est», *Corriere della sera*, 26 gennaio 1989, 3.

svolta di un «Balla postfuturista».²⁵ Attraverso questo binomio, il critico romano si proponeva di delineare una mappatura dei 'futurismi' tra Russia e Italia, fenomeno già ampiamente esplorato dalla critica letteraria dell'epoca, ma non ancora debitamente da quella storico-artistica. D'altronde, a soli tre anni prima risaliva la sua collaborazione a *Futurismo e futurismi*, celebre mostra allestita a Palazzo Grassi sotto la direzione artistica di Pontus Hulten, dove tra i collaboratori figuravano esperti in materia russa incontrati precedentemente come Gabriella Di Milia e Vittorio Strada.²⁶ Questo gli consentì di menzionare, con rimandi più o meno diretti al futurismo italiano, l'opera dei fratelli Burljuk e Zdanevič, dei quali ripercorre le peregrinazioni all'interno di una geografia che, anziché le solite Milano, Parigi e Mosca, includeva tappe meno battute come San Pietroburgo/Petrogrado e Riga, Odessa e Kiev, Kazan' e Tbilisi, per poi arrivare a scoprire artiste poco note in Occidente, come Antonina Sofronova, il cui autoritratto «purista» e «vagamente meccanico» la avvicinava a «Prampolini, Pannaggi, Paladini»; oppure Aleksandr Drevin, i cui laconici paesaggi dei primi anni Trenta, permeati da «una intrusione materica dell'immagine molto originale» sembrano riecheggiare «un concomitante asse d'espressionismo europeo occidentale, fra Permeke e Sironi».²⁷

Questi apparentamenti non si esauriscono in incontri coevi, circoscritti quindi al trentennio preso in esame, ma generano connessioni diacroniche per giungere fino alla contemporaneità: come, di nuovo, nei dipinti di Drevin, i cui «insorgenti materismi» riaffiorano nella pittura neo-espressionista di Evgenij Dybskij e Lev Tabenkin, due autori allora poco più che trentenni, ammirati pochi mesi prima alla collettiva *Artisti sovietici contemporanei* presso lo Studio Marconi.²⁸ La mostra rientrava in una collaborazione tra la storica galleria milanese e l'Unione degli artisti di Mosca, e fu inaugurata quasi in concomitanza con la sua omologa a Mosca, *Artisti italiani contemporanei*, curata da Gillo Dorfles. La reciprocità delle due iniziative si rifletteva tanto nel titolo, quanto nei cataloghi editi da Electa, speculari nel formato e nella veste grafica.²⁹ Ma mentre

25 Crispolti, «L'occasione di un'ottica trasversale», 12.

26 Crispolti, Di Milia (ex Moncada) e Strada risultano tra i 32 autori dei lemmi del dizionario del futurismo pubblicato in appendice al ricco catalogo. Hulten, *Futurismo e Futurismi*.

27 Crispolti, «L'occasione di un'ottica trasversale», 13.

28 Crispolti, «L'occasione di un'ottica trasversale», 13. *Artisti sovietici contemporanei*. Gli espositori sono Erik Bulatov, Mina Čičerina, Dmitrij Cykalov, Evgenij Dybskij, Lazar Gadaev, Maksim Kantor, Ivan Lubennikov, Vladimir Lysjakov, Sergej Šutov, Lev Tabenkin, Oleg Vasil'ev.

29 Dorfles, *Sovremennye ital'janskije chudožniki*.

la collettiva sovietica proponeva dieci artisti dell'ultima generazione, di cui il più anziano era Bulatov, la corrispettiva italiana presentava un numero doppio di artisti su un arco temporale molto più esteso, compreso tra Lucio Fontana (classe 1899) e Marco Mazzucconi, di oltre 60 anni più giovane. L'estensione della mostra italiana era dovuta alla grande disponibilità di spazi della sede ospitante, l'imponente Casa centrale dell'artista sulla Moscova, ma anche alla possibilità di poter finalmente informare in modo esauriente il pubblico moscovita sugli sviluppi di un'arte ancora sconosciuta. Anche qui, come nel caso della mostra a Palazzo Reale, si trattava di una nuova tipologia di collaborazione bilaterale, resa possibile da una maggiore interazione tra pubblico e privato, nello specifico dalla sponsorizzazione della Banca commerciale italiana.

Un ulteriore «incontro imprevisto» con il presente è dato dai dipinti di Aristarch Lentulov, artefice di un «entusiasmo immaginativo spesso sontuoso» e di un «cromatismo festoso» alla Severini, nonché espositore unico del padiglione dell'URSS alla Biennale di Venezia del 1988.³⁰ La mostra segnava una svolta nella storia della partecipazione nazionale, non solo per la scelta di adottare un formato ancora inedito, quello della mostra personale, al posto delle affollate collettive del passato, ma anche nel proporre un protagonista delle avanguardie storiche, per quanto ritenuto un giusto compromesso tra gli esiti più radicali (ossia non figurativi) e i soliti 'modernisti socialisti' spesso proposti nel padiglione (valgano i nomi di Aleksandr Dejneka per la pittura, Vera Muchina per la scultura e Vladimir Favorskij per la grafica). Con la personale di Lentulov, l'avanguardia russa, appena riabilitata come prodotto da esportazione, fece un ulteriore passo verso un suo completo sdoganamento, venendo presentata in un contesto sì internazionale, ma sotto la giurisdizione sovietica come il padiglione veneziano. L'antologica di Lentulov, forte di trentacinque dipinti, di cui una trentina oli su tela (alcuni a tecnica mista con inserti di collage) e il resto disegni e acquerelli, era dovuta alla circostanza che una percentuale consistente dei prestiti provenisse da un collezionista privato, il cui nome non era menzionato pubblicamente, ma già noto ai più: Vladimir Semenov, diplomatico ed ex ambasciatore a Bonn.³¹ Quindi, anche alla Biennale, dove fino ad allora le rassegne allestite nel padiglione erano costituite per lo più da prestiti museali, la partecipazione del collezionismo privato offriva ora l'occasione di conoscere lavori o addirittura artisti inediti, colmando alcune importanti lacune delle raccolte pubbliche. Se, ancora nell'estate del 1988, il fenomeno del collezionismo privato era sì tollerato, ma ancora opportunamente protetto dall'anonimato,

30 Crispolti, «L'occasione di un'ottica trasversale», 13.

31 Intervista a P. Chorošilov, 20 luglio 2015.

soltanto pochi mesi dopo a Milano poté uscire allo scoperto con nomi e cognomi, a partire proprio da quello di Semenov, che anche qui figurava tra i prestatori più ingenti, con tre opere di Larionov su quattro e i due dipinti di Drevin.

Nel suo saggio, Crispolti si soffermava quindi su *Musa - apparizione* di Chagall, un prestito della collezione di Zinaida Gordeeva, già esposto a *Paris-Moscou 1900-1930*, l'epocale rassegna allestita a Parigi nel 1979 e a Mosca nel 1981, che aprì una nuova stagione sia nelle collaborazioni museali tra professionisti sovietici e occidentali, sia nella storia dell'arte, mettendo in luce le fitte relazioni culturali tra le due metropoli.³² La mostra segnò un importante passo verso la distensione in ambito figurativo, di cui poté godere in prima persona il pubblico sovietico che, 'passando per Parigi', ebbe finalmente la possibilità di vedere in casa propria i lavori di connazionali delle avanguardie, fino ad allora tenuti nascosti nei depositi museali.³³

Dalla corrispondenza di Crispolti con il comune di Milano, ente promotore della mostra, si evince che il coinvolgimento del critico è stato minimo, non riuscendo questi neppure a presenziare all'inaugurazione. Nel periodo di apertura della mostra, *Il Corriere della sera* riportò a cadenza settimanale il calendario degli eventi collaterali, tra cui incontri, conversazioni e visite guidate per singoli gruppi o associazioni (a cura, tra gli altri, di De Grada e De Micheli), in ossequio alla missione di *public engagement* dell'amministrazione cittadina.

Nelle recensioni apparse sulla stampa italiana, costanti e ricorrenti sono i rimandi alle parole di Crispolti, spesso citate letteralmente dal suo contributo in catalogo, nell'ottica di fornire una prospettiva di più immediata lettura per il pubblico italiano. In maniera unanime e trasversale, la critica sottolineò il fattore 'rivelazione' della mostra dovuto alla presenza di lavori a lungo secretati poiché in mano privata.³⁴ Per gli esperti, il principale motivo di interesse era dato appunto dalla provenienza delle opere; tuttavia, come sottolineò Marco Rosci sulla *Stampa*, la mostra è «così globale e assoluta che il visitatore può tranquillamente ignorare la sua origine».³⁵ Rosci ammirò inoltre quella «formidabile pattuglia» di artiste, a cavallo tra futurismo e costruttivismo, oggetto di una fortunata rassegna itinerante organizzata un decennio più tardi dalla fondazione Guggenheim tra Europa, Russia e Stati Uniti, dedicata a

32 *Paris-Moscou 1900-1930* (Parigi, Centre Pompidou, 31 maggio-5 novembre 1979).

33 Crispolti, «L'occasione di un'ottica trasversale», 13. Cf. *Moskva-Pariž 1900-1930* (Mosca, Museo Puškin, 3 giugno-4 ottobre 1981).

34 N. Aspesi, «Il tesoro sepolto», *La Repubblica*, 21 gennaio 1989.

35 M. Rosci, «I grandi trent'anni dell'avanguardia russa», *La Stampa*, 28 gennaio 1989, 3.

sei protagoniste assolute delle arti russe di inizio secolo, celebrate come le *Amazzoni dell'avanguardia*.³⁶

4.3 Mosca: Terza Roma (Roma, 1989)

Nel corso degli anni Ottanta si assiste a un'ulteriore ondata migratoria, la quarta, resa possibile da un progressiva semplificazione delle modalità e delle misure di espatrio per i richiedenti, la cui destinazione più ambita, soprattutto tra artisti e professionisti dell'arte, iniziò a spostarsi oltreoceano. Mentre la Francia manteneva il suo ruolo storico di meta di quell'emigrazione russa ancorata alla tradizione figurativa del primo Novecento, quindi ostile a qualsiasi associazione al retaggio sovietico, New York si affermò, grazie anche al suo florido mercato, come centro delle ultime tendenze, dalle correnti concettuali alla Sots art.³⁷ Qui, a Komar & Melamid si unirono negli anni Il'ja Kabakov, Leonid Sokov, Aleksandr Kosolapov, Boris Orlov e Grisha Bruskin. A distanza di un decennio dalla prima mostra in contumacia di Komar & Melamid presso la Feldman Gallery, il New Museum of Contemporary Art organizzò un'importante collettiva intitolata Sots Art.³⁸

In Italia, nella prima metà degli anni Ottanta non si registrano flussi migratori né iniziative di rilievo dedicate ad artisti ascrivibili a un contesto di non ufficialità, se non attraverso collettive di collezioni straniere, come quella del magnate tedesco Peter Ludwig.³⁹ Sono anni in cui il sistema dell'arte sovietica non ufficiale inizia a dotarsi, se non ancora di una propria infrastruttura, quantomeno di canali di circolazione, a partire dalla rivista bilingue *A-Ja / A-YA*, pubblicata in *samizdat* tra il 1979 e il 1986 con il sottotitolo «The Unofficial Russian Art Revue», e per la quale il riferimento in Italia, con tanto di recapito romano, era Kulakov.

Verso la fine del decennio si osserva, di pari passo con uno sdoganamento delle avanguardie d'inizio secolo, un fiorire di iniziative legate all'arte contemporanea, promosse dall'Unione degli artisti in maniera capillare sul territorio italiano, all'insegna di una parola

36 *Amazons of the Avant-Garde* (Berlino, Deutsche Guggenheim, 10 luglio-17 ottobre 1999; Londra, Royal Academy of Arts, 10 novembre 1999-6 febbraio 2000; Venezia, Peggy Guggenheim Collection, 1° marzo-28 maggio 2000; Bilbao, Guggenheim Bilbao Museum, 12 giugno-3 settembre 2000; New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 14 settembre 2000-10 gennaio 2001).

37 Starodubceva, «Russkie chudožniki», 29-30.

38 *Sots Art* (New York, The New Museum of Contemporary Art, 12 aprile-12 giugno 1986).

39 *Aspetti dell'arte contemporanea sovietica: dalla collezione Irene e Peter Ludwig* (Roma, Palazzo Venezia, 31 gennaio-9 marzo 1986).

chiave dell'agenda culturale di Gorbačëv, la *glasnost* [trasparenza].⁴⁰ Alla luce di questa progressiva apertura verso l'esterno, sostenuta dalla crescente domanda di un'arte propriamente della *perestrojka*, si pone la necessità di creare le basi per una professionalizzazione del sistema delle arti sovietiche, a partire dall'emergere di figure ancora inedite come quella del curatore, per lo meno nell'accezione già consolidata in Europa di curatore indipendente d'arte contemporanea.⁴¹ Si trattava di una figura alla quale erano richieste altre doti rispetto a quelle del curatore-conservatore dipendente di un'istituzione, come una frequentazione della comunità artistica di appartenenza, oltre a una buona rete di contatti internazionali e un certo carisma personale.⁴² Una figura pionieristica in questo senso è stata quella di Viktor Misiano, non a torto definito «the best door to the West» da un'altra giovane promessa della critica internazionale come Ekaterina Degot'.⁴³ Nato nel 1957 a Mosca in una famiglia di origine italiana e attivo negli anni Ottanta come curatore al Museo Puškin, Misiano si impose come personalità di riferimento nel momento in cui l'arte sovietica si affacciava sul panorama internazionale. Qui, un ruolo fondamentale lo ebbe proprio l'Italia, grazie alla mostra *Mosca: Terza Roma*, da lui curata a Roma nella primavera del 1989 presso la Sala 1, inserita nel complesso del Santuario Pontificio della Scala Santa a San Giovanni in Laterano, e diretta dalla curatrice statunitense Mary Angela Schroth.⁴⁴ La genesi della mostra non si doveva a circostanze politiche né diplomatiche, ma a un primo incontro a Parigi tra Schroth e Nikita Alekseev, membro storico del gruppo *Azioni collettive*, per quanto poi non incluso nella rosa finale degli espositori. La mostra fu infine resa possibile grazie a una collaborazione tra l'Assessorato alla cultura del Comune di Roma, presso il quale era istituito il Centro Ricerca e Documentazione Arti Visive, quindi l'Associazione Italia-URSS, Confindustria e alcuni sponsor privati. Poco prima dell'apertura, uno di questi andò in bancarotta e, grazie allo spirito d'iniziativa di Schroth, fu possibile trovare un supporto economico nell'imprenditore e collezionista Giuliano Gori, fondatore della Fattoria di Celle, il quale in cambio ottenne la possibilità di acquisire le opere una volta conclusa la mostra.⁴⁵

40 Cf. URSS. *Le nuove tendenze* (Bologna, Arte Fiera '88, 19-22 febbraio 1988); *Pittori sovietici contemporanei a Varese* (Varese, Musei civici di Villa Mirabello, 23 aprile-26 giugno 1988); *Pittori moscoviti contemporanei* (Roma, Palazzo Rondanini alla Rotonda, 5 maggio-2 giugno 1990).

41 Fowle, «The New International Decade», 25.

42 V. Misiano, in Fowle, «The New International Decade», 28.

43 E. Degot, cit. in Fowle, «The New International Decade», 28.

44 *Mosca: Terza Roma*.

45 M. A. Schroth, «Forecasting the Fall».

Il contributo di Misiano, in veste – secondo una sua espressione – di «curatore emissario»⁴⁶ è evidente fin dalla messa a punto dei contenuti per la stampa [fig. 17], da cui traspare l'intento di esporre un punto di vista 'proprio', e non più 'altrui', nell'inquadramento critico e teorico della mostra:

Per quanto questi artisti, fuori dagli schemi e vincoli nazionali vogliono aprirsi al mondo, il loro punto di riferimento rimane, volutamente, Mosca. Non solo. Ma intendono altresì, per una giusta valutazione e comprensione delle loro opere, portare anche gli occidentali a servirsi degli stessi punti di riferimento. Per loro, Mosca è la terza Roma dopo Bisanzio.⁴⁷

Anche qui, nel presentare per la prima volta gli espositori alla stampa, è proposta una scansione per generazioni, a partire dal nucleo centrale dei concettualisti, di cui due reputati già dei classici come Dmitrij Prigov [fig. 18] e Boris Orlov [fig. 19], due emergenti (Andrej Filippov e Vadim Zacharov) e quindi i più giovani Georgij Litičevskij, Andrej Rojter e Konstantin Zvezdočetov, già ascrivibili alla temperie post-moderna di quegli anni. La comunicazione della mostra fu progressivamente aggiornata con informazioni ritenute cruciali, da un approfondimento biografico su Misiano, presentato come un «importante esperto di arte sovietica d'avanguardia», fino alla menzione di una novità assoluta per l'arte russa all'estero, ossia la realizzazione sul posto delle opere, «alla Sala 1 e per la Sala 1».⁴⁸ Questa circostanza implicava la presenza, in anticipo e in persona, degli artisti a Roma: una modalità del tutto inedita (per alcuni di loro si trattava della prima volta all'estero) ma ritenuta indispensabile per creare un dialogo, vivo e attuale, tra Mosca e Roma, certo facilitato da un critico poliglotta e intraprendente come Misiano in veste di mediatore culturale e operativo tra gli artisti e le istituzioni ospitanti. La produzione in loco della mostra ne condizionò tutte le componenti, dai media delle stesse opere, ossia installazioni *site specific* realizzate con materiali in parte trasportati via treno da Mosca, fino al catalogo, pubblicato dopo l'inaugurazione proprio per permettere l'inserimento di riproduzioni a colori con vedute d'installazione per ogni espositore, seguite da fotografie in bianco e nero di lavori di repertorio. Chiudeva il catalogo uno scatto di gruppo

⁴⁶ Misiano, «The Subcultural versus the Curatorial».

⁴⁷ Comunicato stampa, s.d. [prima versione], AEC, Arte russa e sovietica contemporanea, b. 3, Mosca III Roma. Il riferimento è al mito fondante di Mosca nel medioevo, come baluardo della cristianità in seguito alla caduta di Costantinopoli.

⁴⁸ Comunicato stampa, s.d. [seconda versione], AEC, Arte russa e sovietica contemporanea, b. 3, Mosca III Roma.

della squadra di lavoro, a testimonianza dell'assetto progettuale e partecipativo dell'iniziativa [fig. 20].

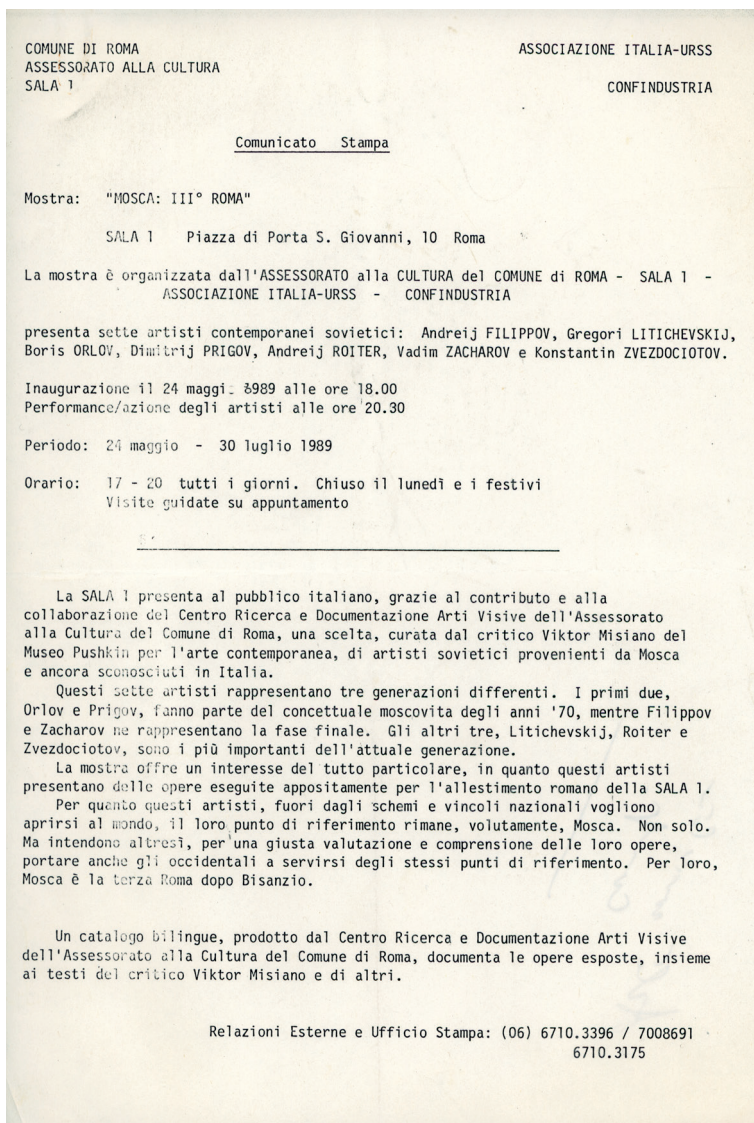


Figura 17 Comunicato stampa della mostra *Mosca: Terza Roma* (Roma, Sala 1, 24 maggio-30 luglio 1989).
(© Archivio Enrico Crispolti www.archiviocrispolti.it)



Figura 18 Dmitrij Prigov, *Angolo rosso*, 1989, tecnica mista su pagine del quotidiano *Pravda* (Archivio Viktor Misiano)



Figura 19 Boris Orlov, *Iconostasi in stile imperiale*, 1989, tecnica mista (Archivio Viktor Misiano)

Come ricorda Misiano, si trattò del primo tentativo di collocare il lavoro di artisti russi contemporanei in una cornice storica, tematica e concettuale, sviluppata congiuntamente con l'idea e il titolo della mostra.⁴⁹ Misiano selezionò gli espositori in un numero non casuale di sette (come i colli di Roma e le 'sorelle' di Stalin, i grattacieli eretti a Mosca nel dopoguerra), sulla base delle loro capacità di rispondere alle questioni storiche sollevate, ma anche di adattarsi, con interventi ad hoc, agli spazi non facili della Sala 1, connotati da mattoni rossi e volte a botte. Tutto questo senza dimenticare la missione ultima della mostra di documentare l'attuale scena moscovita, includendo autori di diverse generazioni e tendenze al fine di fornirne un quadro emblematico. Questi principi selettivi furono tuttavia interpretati a Mosca come un'usurpazione del ruolo dell'artista da parte del curatore, ancora percepito come un agente esterno, e andarono a incidere sull'accoglienza, piuttosto ingenerosa, riservata alla mostra in URSS.⁵⁰

Nel suo saggio, Misiano riporta opportunamente l'opera di ogni artista all'idea della mostra, mettendone in luce coerenze e assonanze all'interno di una unitaria narrazione curatoriale; a partire da Andrej Filippov, cui Misiano attribuisce l'idea della mostra stessa, risalente ancora al 1982, quando l'artista, quasi per scherzo, propose una lettura da destra a sinistra dell'inflazionato slogan socialista «*Miru-Mir*» [pace al mondo] – già appropriato, tra l'altro, da alcuni concettualisti come Komar & Melamid – risultante in «*Rimu-Rim*» [Roma a Roma] [fig. 20]. Questo rovesciamento di prospettiva è indicativo della svolta verificatasi all'interno dell'avanguardia sovietica degli anni Settanta e Ottanta che, partendo da modelli iniziatici di emulazione individuale di un astrattismo d'importazione, finì per concentrarsi sui testi della propria cultura, attraverso pratiche di decostruzione e risemantizzazione. Questa constatazione vale per l'elaborazione dei miti del passato, spesso traumatici, come scrive Misiano in merito a Litičevskij: «l'artista conferma che per esiliare definitivamente questi idoli non è sufficiente rimuoverli: bisogna invece averli sempre presenti».⁵¹ È questa una massima che richiama le teorie formulate negli stessi anni da Boris Groys nel suo celebre saggio sullo stalinismo come opera d'arte totale, pubblicato in tedesco nel 1988.⁵²

Dalle interviste condotte con i diretti interessati non è chiaro come né quando Crispolti si unì all'iniziativa, comunque in una fase

49 V. Misiano in Fowle, «The New International Decade», 28.

50 Misiano, «The Subcultural versus the Curatorial».

51 Misiano, «Mosca: terza Roma».

52 Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin*. La prima edizione italiana risale al 1992.



Figura 20 Foto di gruppo negli spazi della Sala 1, Roma, 1989. In alto, lo striscione con l'iscrizione «Rimu-Rim!» [Roma a Roma!]. In basso, parte dell'installazione in allestimento di Andrej Filippov, *L'ultima cena*, 1989, tecnica mista. (Archivio Viktor Misiano)

avanzata.⁵³ È in ogni caso probabile che sia stato coinvolto in quanto voce autorevole in merito, contribuendo con un breve testo – due pagine senza titolo – in catalogo. Qui passa in rassegna una serie di nomi di artisti sovietici da lui trattati in passato ed equamente suddivisi tra gli espositori presenti fin dall'Aquila (Infante-Arana, Jankilevskij, Kabakov e Sooster), i debuttanti a Venezia nel 1977 (Bulatov, Čujkov, Jakovlev e Zverev), e infine gli artisti delle ultime generazioni moscovite, presentati per l'occasione a Roma.⁵⁴ Egli accenna quindi ai principali centri di produzione critica sull'arte sovietica, come Cecoslovacchia, Germania e Stati Uniti, i cui studiosi, in mancanza di una critica 'locale', hanno «svolto un effettivo ruolo di supplenza», preservandone la memoria storica e garantendone l'esistenza fino al presente. Un presente che appariva ormai scandito da progressive e inarrestabili aperture che avrebbero consentito ai giovani sovietici di affacciarsi sulla scena internazionale, finalmente sostenuti da una nuova classe di professionisti interni al sistema, capaci di interpretarne e valorizzarne al meglio le diverse voci. In questo quadro, Crispolti riconobbe in Misiano un interlocutore privilegiato, un sodale e 'compagno di strada' a tutti gli effetti, per

53 Intervista a V. Misano; intervista a M. A. Schroth, 19 settembre 2025.

54 Crispolti, [Senza titolo], 1989.

di più di artisti coetanei e connazionali. Egli enfatizzò le innovative strategie curatoriali introdotte da Misiano, a partire dall'inedita presenza di artisti non esuli a Roma, secondo una prassi ormai consolidata nei circuiti internazionali, che avrebbe finalmente consentito loro di inserirsi, e possibilmente integrarsi, nel panorama mondiale alla vigilia della globalizzazione, a condizione che questi evitassero «un'omogeneizzazione forzata» ai modelli occidentali, rivendicando al contrario «la fierezza di una loro specificità culturale». ⁵⁵ In controtendenza rispetto alla narrazione della mostra, incentrata su retorica e immaginari legati alla caduta degli imperi, Crispolti concludeva il proprio saggio con toni ottimistici sulle infinite opportunità che la rimozione degli steccati ideologici avrebbe prodotto all'interno di una Europa riunita, la cui grande forza culturale «risiede più che mai infatti nel patrimonio svariatissimo delle proprie specifiche diversità». ⁵⁶

4.4 Artisti russi contemporanei (Prato, 1990; Las Palmas de Gran Canaria, 1990)

L'ultimo capitolo di questa breve ma intensa stagione espositiva riguarda la mostra *Artisti russi contemporanei*, allestita nella primavera del 1990 al Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci di Prato. ⁵⁷ Inaugurato due anni prima grazie alla collaborazione tra capitale privato e enti pubblici, il Pecci fu il primo centro realizzato ex novo in Italia appositamente per ospitare mostre e iniziative di arte contemporanea. Avendo come modello dichiarato il Centre Pompidou, i suoi iniziatori elessero a direttore-fondatore una personalità di caratura internazionale come il critico israeliano Amnon Barzel, curatore, tra le altre cose, del proprio padiglione nazionale a Venezia nel 1976 e 1980. Il catalogo della mostra pubblicato per l'occasione costituiva il sesto volume della collana editoriale del Pecci, e andava idealmente a chiudere un primo ciclo espositivo avviato due anni prima con la mostra inaugurale del Centro dedicata all'arte contemporanea dell'Europa occidentale [fig. 21]. ⁵⁸ Come notarono alcuni cronisti, il titolo della mostra, nel proporre artisti russi e non più sovietici, ne preannunciava l'intento programmatico, collocandone i protagonisti entro orizzonti culturali e linguaggi espressivi propri dell'arte occidentale, andando quindi a siglare, non senza retorica, un 'ritorno'

⁵⁵ Crispolti, [Senza titolo], 1989.

⁵⁶ Crispolti, [Senza titolo], 1989.

⁵⁷ Barzel; Jolles, *Artisti russi contemporanei*.

⁵⁸ Barzel, *Europa oggi*.



Figura 21
Copertina del catalogo
della mostra
Artisti russi contemporanei
(Prato, Museo d'arte
contemporanea
Luigi Pecci, 10 febbraio-
14 maggio 1990)

alle comuni origini europee, e lasciandosi alle spalle le conflittualità di un presente sempre più prossimo al passato.⁵⁹

Nel curare la mostra, Barzel fu affiancato da Claudia Jolles, storica dell'arte e collezionista svizzera, capo-redattrice della rivista *Kunstbulletin*, nonché figlia del diplomatico e presidente della Kunsthalle di Berna Paul Jolles. La Kunsthalle aveva ospitato nel 1985 la prima grande retrospettiva di Kabakov, mentre il Museo d'arte della capitale elvetica aveva accolto nel 1988 una collettiva di artisti moscoviti degli anni Ottanta dal titolo *Vivo-vedo*, dall'omonimo dipinto di Erik Bulatov, riprodotto anche sulla copertina del catalogo.⁶⁰ Bulatov pagava ancora le conseguenze della scelta di non essere emigrato all'estero, a differenza di molti suoi omologhi; ma, non appena la sua pittura iniziò a circolare oltre cortina, ne emersero subito la grande forza e originalità. Nello stesso 1988, Jolles aveva

⁵⁹ S. De Rosa, «Tormentata transizione», *Il manifesto*, 13 febbraio 1990, 13.

⁶⁰ *Ilya Kabakov am Rande* (Bern, Kunsthalle, 31 agosto-18 novembre 1985); *Ich lebe, ich sehe. Künstler der achtziger Jahre in Moskau* (Bern, Kunstmuseum, 11 giugno-14 agosto 1988).

dedicato all'artista la sua prima personale, alla Kunsthalle di Zurigo, poi allestita in altri importanti musei europei.⁶¹ La fortuna critica, espositiva e di mercato di Kabakov e Bulatov non era ovviamente relegata al solo contesto svizzero.⁶² Per la seconda volta dopo il 1977, i due avevano esposto alla Biennale di Venezia nuovamente nel 1988, nella sezione giovanile *Aperto 88*. Per l'occasione, la Ronald Feldman Gallery aveva prestato i lavori di Kabakov, mentre l'Unione degli artisti di Mosca i dipinti di Bulatov, grazie anche alla mediazione dell'Associazione Italia-URSS e del commissario Gorjainov.⁶³ L'ideatore e co-fondatore della sezione *Aperto*, Achille Bonito Oliva, parlò dell'opera dei due moscoviti come di una «morbida smobilitazione ideologica».⁶⁴ L'anno successivo i due furono invitati, in rappresentanza della quota russa, a esporre a una mostra epocale del Centre Pompidou, *Magiciens de la terre*, inserendosi così in quel contesto 'globale e contemporaneo' che l'esposizione stessa contribuì a definire.⁶⁵

Da queste premesse si comprende facilmente il ruolo prioritario assegnato a Prato a Kabakov e Bulatov, annunciati già in uno dei primi comunicati stampi come le due «prestigiose presenze» dell'iniziativa.⁶⁶ Nella sua introduzione al catalogo, Barzel celebrava Kabakov come «il più russo» di tutti.⁶⁷ All'artista fu commissionata per gli spazi del museo l'installazione *Fiume dorato sotterraneo*, concepita ancora nel 1986 ma realizzata soltanto ora. In merito a Bulatov, il comunicato stampa riportava: «usa uno stile di realismo socialista ortodosso in maniera poco ortodossa per illustrare l'abisso tra l'ideologia politica e il pensiero metafisico».⁶⁸ Su una parete esterna del Centro fu montato un suo pannello monumentale (11×25 m) dal titolo *Perestrojka*, realizzato l'anno precedente per un dirigibile nell'ambito delle manifestazioni del bicentenario della Rivoluzione francese, il cui volo tuttavia non era stato effettuato. Il

61 Jolles, *Erik Bulatov, Moskau*.

62 Cf. la prima intervista di Bulatov rilasciata sulla stampa internazionale: «Eric Bulatov and Ilya Kabakov».

63 Fasc. Bulatov e Kabakov, ASAC, f. storico, s. arti visive, b. 481.

64 A. Bonito Oliva cit. in D. Auregli, «E nelle Corderie l'arte torna 'minimal'», *L'Unità*, 12 luglio 1988, 19.

65 *Magiciens de la terre* (Parigi, Centre Pompidou, 18 maggio-14 agosto 1989). Sull'importanza della mostra nella carriera degli artisti si vedano le due lettere recapitate più tardi al curatore Jean-Hubert Martin (Cf. *Magiciens de la terre*, 100; 320).

66 Centro per l'arte contemporanea Pecci, Comunicato stampa, 9 gennaio 1990, AEC, Arte russa e sovietica contemporanea, b. 3, Pecci 1990.

67 Barzel, «Introduzione», 30.

68 Centro per l'arte contemporanea Pecci, Comunicato stampa, 9 gennaio 1990, AEC, Arte russa e sovietica contemporanea, b. 3, Pecci 1990.

Da Mosca dodici maestri «non ufficiali»

Igor Kopystiansky: «Costruzione», olio su tela, 1985-86 (part.)

Per sfuggire all'improvvisazione focalizzata su di sé, Mosca, tranquillo che a Mosca, dove loro opere cominciano a essere molto richieste anche dagli occidentali: l'organizzazione patria è ancora artigianale e non ha i mezzi per una richiesta cui non possono rispondere. È una mentalità diversa dalla nostra. Ecco che cosa è stato per Volkov: «Mosca non può dare un'idea di quanto è grande il mare». E' come la superficie di oceano in costante movimento. Prima ritraevano a Mosca per caricarmi le batterie, ora non più possibilità.

Maurizio Tazari

143

in piena luce, se non ancora in piena ufficialità». ⁶⁹ Anche qui, è il contesto sociale a interessare il critico romano, il posizionamento dell'artista nei confronti della società e, nel caso specifico, il processo di legittimazione di artisti fino a pochi mesi prima relegati alla semiclandestinità, e ora acclamati sul mercato internazionale. Pure Crispolti riconosceva a Kabakov e Bulatov un ruolo di comprimari, a partire dalle iniziative da lui realizzate in passato, con il primo rivelato all'Occidente all'Aquila nel 1965, il secondo all'Italia, tramite la Biennale, nel 1977. Per il resto, il testo non aggiungeva nulla di nuovo a quanto già scritto in occasione di *Mosca: Terza Roma*. ⁷⁰

Al di fuori del duo d'eccellenza composto da Kabakov e Bulatov, la mostra includeva i lavori di artisti residenti e attivi al di fuori di Mosca e Leningrado, a dimostrazione della dimensione imperiale raggiunta dall'URSS alla vigilia della sua dissoluzione. Si trattava di una circostanza che al tempo stesso rientrava negli interessi di Crispolti nel sondare geografie al di fuori dei principali centri urbani di produzione culturale. Anche qui, in mancanza di fonti attestanti le regioni del coinvolgimento stesso di Crispolti nell'iniziativa, possiamo solo evidenziare alcune assonanze tra la sua pratica critica e curatoriale da una parte, e la mostra e il catalogo di Prato dall'altra. Quest'ultimo proponeva per ogni espositore almeno un testo autoriale, in forma di dichiarazione d'artista, un genere già sperimentato da Crispolti fin dagli anni Sessanta, oppure tramite un genere in ascesa in quegli anni come l'intervista. Negli apparati iconografici, il volume presentava materiali integrativi, come fotografie riprodotte a tutta pagina sulla vita in URSS nei tardi anni Ottanta, nell'intento di mostrare il contesto non solo professionale, ma anche di provenienza sociale degli artisti in mostra.

Come già anticipato in precedenti scritti, dedicati, ad esempio, al collettivo *Dviženie*, Crispolti era contrario alle diffuse tesi relative a una presunta continuità organica tra avanguardie storiche e contemporanee, reputandola anzi una forzatura storiografica, utile solo a strategie di mercato. Sull'inconsistenza di tali tesi intervenne anche Jolles, sottolineando come gli artisti non ufficiali avessero scoperto le proprie avanguardie soltanto molto tardi e che, reputandole «utopistiche, fuori dalla realtà», avessero di fatto finito per rinnegarle. ⁷¹ Questa sua posizione andava in controtendenza rispetto a un orientamento prevalente nel sistema delle arti di lingua tedesca, cui lei apparteneva, dove invece grande enfasi era posta su

⁶⁹ Crispolti, «Considerazioni retrospettive», 70.

⁷⁰ Crispolti, [Senza titolo], 1989.

⁷¹ C. Jolles cit. in M. Tazartes, «Una modella di nome Perestrojka», *La Stampa*, 5 febbraio 1990, 19.

un termine di grande effetto comunicativo e impatto commerciale come le 'seconde avanguardie russe'.⁷²

All'inaugurazione della mostra, Kabakov e Vladimir Tarasov, autore delle musiche di numerose sue installazioni, realizzarono una performance, mentre più tardi un teatro cittadino presentò un concerto di jazz sovietico contemporaneo, un genere che costituiva una delle prime forme culturali importate in URSS nel secondo dopoguerra e che, data la sua origine straniera, per di più statunitense, fu a lungo praticato solo in ambienti clandestini. Il giorno successivo, l'auditorium del Pecci ospitò una tavola rotonda dal titolo *Arte russa tra due orizzonti* con relatori internazionali tra cui gli immancabili Kabakov e Bulatov e tutti gli autori dei testi in catalogo, Crispolti compreso.

Alla fine del 1990, la raccolta di arte russa contemporanea del Pecci, acquisita in questa prima circostanza, rappresentava già uno dei punti di forza della sua giovane collezione permanente, non soltanto per l'inedita provenienza, ma anche per la specificità dei media presenti, come oggetti artistici e installazioni, con pochi eguali nei circuiti museali europei.⁷³ Il Centro avrebbe portato avanti questa tradizione rivolta alla Russia nei decenni successivi, a partire da un secondo intervento di Misiano, questa volta in veste di curatore, con la mostra *Progressive nostalgia* nel 2007.⁷⁴

La mostra di Prato fu riproposta pochi mesi dopo al Centro Atlántico de Arte Moderno a Las Palmas de Gran Canaria, diretto da un conoscente di lunga data di Crispolti, lo scultore Martín Chirino, nativo delle Canarie. Il centro era stato da poco inaugurato con ingenti risorse pubbliche messe a disposizione dalle autorità autonome locali, nell'intento di istituire un polo di ricerca e divulgazione delle arti contemporanee in un contesto fuori dalle tradizionali rotte culturali come le Canarie. L'apporto di artisti russi, così distanti geograficamente e culturalmente, si inseriva coerentemente nella missione pubblica del centro, basata sulla *tricontinentalidad* dell'arcipelago, collocato tra Europa, Africa e America.⁷⁵ L'intero pacchetto espositivo, dal titolo e contenuto della mostra fino alla veste grafica del catalogo, rimase pressoché invariato

⁷² Korowin, *Der Russen-Boom*, 281.

⁷³ A. Antolini, «Quadri e installazioni. Per fare un Museo», *Corriere della sera*, 4 novembre 1990, 8.

⁷⁴ *Progressive Nostalgia. Arte contemporanea dall'ex URSS*, a cura di V. Misiano (Prato, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, 27 maggio-26 agosto 2007). Si veda anche *The Missing Planet. Visioni e revisioni dei tempi sovietici dalle collezioni del Centro Pecci ed altre raccolte*, a cura di M. Scotini, S. Pezzato (Prato, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, 8 novembre 2019-27 settembre 2020).

⁷⁵ M. Chirino a E. Crispolti, 4 maggio 1990, AEC, Arte russa e sovietica contemporanea, b. 3, Las Palmas.

rispetto all'edizione pratese, in virtù anche del fatto che tra la fine della prima e l'inaugurazione della seconda mostra erano passate soltanto tre settimane.⁷⁶ A latere fu organizzato un simposio di due giorni, al quale partecipò anche Crispolti con un intervento intitolato «Lo spessore storico della nuova arte sovietica», accompagnato da una ricca documentazione iconografica con diapositive sulle mostre dell'Aquila e Venezia.⁷⁷

Gli interventi critici di Crispolti della fine degli anni Ottanta sono quindi inseriti nell'ambito di progetti espositivi realizzati in Italia da parti terze e finalmente resi possibili dall'apporto di critici e curatori russi. Egli accoglie queste nuove iniziative con entusiasmo, lieto – e forse anche grato – di poter passare il testimone a una «rinata giovane critica sovietica».⁷⁸ Questo inedito ruolo da referente italiano si traduce in interventi critici concisi, a corollario di saggi più corposi scritti dai colleghi sovietici, e intesi a tirare le fila di un percorso espositivo da lui avviato pionieristicamente in Italia alla metà degli anni Sessanta e riproposto in maniera innovativa nel quadro della Biennale del dissenso culturale con una rassegna «informativa». I suoi interventi mirati di questi anni testimoniano la volontà di rivendicare i passi compiuti in passato, senza aggiungervi nulla di sensibilmente nuovo, se non con incisi di «aggiornamento», intesi a mettere in luce quanto, in tempi ancora non sospetti, egli si fosse già dedicato a un'attività di ricognizione e divulgazione della scena sovietica. Questa operazione è particolarmente significativa se rapportata al contesto culturale e mediatico della seconda metà degli anni Ottanta, quando, sulla scia di una vera e propria 'Gorbymania', si assiste a quello che Crispolti stesso ha definito «il boom dei russi», celebrato dalla stampa italiana come la rivelazione di un insospettabile lato 'glamour' dell'arte tardo-sovietica, con titoli al limite della parodia come «Il cugino Ivan non è più grigio».⁷⁹ Crispolti, dal canto suo, dalle colonne del *Giornale dell'Arte* ricordò quanto 'Ivan' non solo non fosse nuovo all'Italia, ma anche non sempre e non solo grigio, a giudicare dalle iniziative da lui proposte e dal riconoscimento ottenuto negli anni, di cui il presente studio vuole essere una testimonianza.⁸⁰

76 Barzel; Jolles; *Artistas rusos contemporaneos*. Cf. Crispolti, «Consideraciones retrospectivas».

77 E. Crispolti a H.M. Rodriguez, 16 maggio 1990, AEC, Arte russa e sovietica contemporanea, b. 3, Las Palmas. Il simposio, intitolato *Nuevas propuestas de la cultura sovietica*, prevedeva la partecipazione di Crispolti e Barzel al primo giorno, Jolles e Misiano al secondo.

78 Crispolti, «Considerazioni retrospettive», 71; Crispolti, [Senza titolo], 1989;

79 V. Kasam, «Il cugino Ivan non è più grigio», *Corriere della sera*, 20 febbraio 1990, 40.

80 Crispolti, «Il boom dei russi».

Nell'ultimo testo di Crispolti consultato in questa sede, ossia la relazione presentata alle Canarie (altra rotta eccentrica nella sua geografia), il critico romano anticipava alcune questioni cruciali nel decennio iniziato proprio con la dissoluzione dell'Unione Sovietica, a partire dal rovesciamento di prospettiva a 180° gradi che, nel giro di pochi mesi, avrebbe elevato quell'arte – ancora semi-clandestina fino a pochi mesi prima – al rango di nuova arte ufficiale di rappresentanza, celebrata proprio nelle sale del padiglione alla Biennale sotto la bandiera della Federazione russa.⁸¹ Guardando al futuro prossimo, Crispolti è consapevole dei rischi connessi alla sempre più rapida immissione di questi artisti in un contesto ormai globalizzante. Come già accennato nei suoi incisi di questi anni, egli vede in questo fenomeno una sorta di compensazione, essendo loro finalmente concessa la possibilità di presentare direttamente, se non personalmente, e senza canali intermedi, i propri lavori. Al tempo stesso, egli è conscio dei potenziali rischi cui questi artisti saranno esposti: non solo l'omologazione a modalità e linguaggi sempre più uniformi, quindi a scapito della propria identità, ma anche un inebriamento dovuto allo schiudersi di infinite libertà e possibilità che, appunto perché impensabili fino a poco prima, rischiano di produrre non solo un disorientamento, ma anche una disillusione nei confronti di un sistema, come quello occidentale, lungamente agognato, sognato e immaginato, e quindi anche idealizzato e, appunto, 'mitizzato'.⁸² Per il resto, si rimanda al testo inedito letto nel 1990, che proponiamo qui in appendice in versione integrale e commentata, certi di fare cosa giusta nel concludere questo studio con le parole dello stesso Enrico Crispolti.

81 Degot. «Russian Art at the Rendez-vous».

82 Sui rischi di questa disillusione era intervenuta anche Gabriella di Milia, in sua recensione alla mostra di Prato. G. Di Milia, «Soffrire come russi», *Il giornale*, 1° aprile 1990.

