

Enrico Crispolti e l'arte russa e sovietica contemporanea in Italia (1956-1990)

Matteo Bertelé



Edizioni
Ca' Foscari

La prospettiva rovesciata | Obratnaja perspektiva 5

e-ISSN 2784-8590

Enrico Crispolti e l'arte russa e sovietica contemporanea in Italia
(1956-1990)

La prospettiva rovesciata Obratnaja perspektiva

Collana diretta da
Silvia Burini

5



Edizioni
Ca' Foscari

La prospettiva rovesciata | Obratnaja perspektiva

Direzione

Silvia Burini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico

Giuseppe Barbieri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Matteo Bertelé (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

John Bowlit (University of Southern California, Los Angeles)

Aleksandr Danilevskij (Tallinn University, Estonia)

Nicoletta Misler (Università degli Studi di Napoli L'Orientale)

Alessandro Niero (Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, Italia)

Stanislav Savickij (University of Tübingen; University of Bochum, Germany)

Comitato editoriale

Maria Gatti Racah

Giulia Gelmi

Anastasia Kozachenko-Stravinsky

Maria Redaelli

Direzione e redazione



CSAR

Centro Studi sull'Arte Russa, dell'Asia Centrale e del Caucaso

Università Ca' Foscari Venezia

Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali

Malcanton Marcorà, Dorsoduro 3484/D

30123 Venezia

csar@unive.it

In collaborazione con



e-ISSN 2784-8590



URL <https://edizionicafoscar.unive.it/collane/la-prospettiva-rovesciata-obratnaja-perspektiva/>

Enrico Crispolti e l'arte russa e sovietica contemporanea in Italia (1956-1990)

Matteo Bertelé

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press

2025

Enrico Crispolti e l'arte russa e sovietica contemporanea in Italia (1956-1990)
Matteo Bertelé

© 2025 Matteo Bertelé per il testo

© 2025 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: ha ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione singola anonima, sotto la responsabilità del Comitato editoriale della collana.

Scientific certification of the Works published by Edizioni Ca' Foscari: the essay here published has received a favourable evaluation by subject-matter experts, through a single-blind peer review process under the responsibility of the Editorial board of the series.

Edizioni Ca' Foscari
Fondazione Università Ca' Foscari |
Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia
<https://edizionicafoscari.unive.it/> | ecf@unive.it

1a edizione novembre 2025
ISBN 978-88-6969-988-7 [ebook]

Cover design: Lorenzo Toso



Enrico Crispolti e l'arte russa e sovietica contemporanea in Italia (1956-1990) / Matteo Bertelé — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2025. — viii + 170 p.; 23 cm. — (La Prospettiva rovesciata | Obratnaja perspektiva; 5). — ISBN 978-88-6969-988-7.

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-988-7/>
DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-988-7>

Enrico Crispolti e l'arte russa e sovietica contemporanea in Italia (1956-1990)

Matteo Bertelé

Abstract

This volume analyses the contribution of art historian, critic and curator Enrico Crispolti (Rome, 1933–2018) to the dissemination of Russian and Soviet art in Italy during the second half of the 20th century. The study charts the noteworthy stages of his activity, starting with the second iteration of *Alternative attuali* (L'Aquila, 1965) – which saw the Western debut of ten non-conformist Soviet artists – passing through *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale*, curated in Venice in 1977 as part of the *Biennale del dissenso culturale*, up to individual critical essays commissioned by the first independent scholars from the Soviet Union on the eve of its collapse.

Keywords Enrico Crispolti. Russian Art. Soviet Art. Unofficial Art. Non-conformism. History of Exhibitions. Biennale. Alternative Attuali. Curatorship.

Enrico Crispolti e l'arte russa e sovietica contemporanea in Italia (1956-1990)

Matteo Bertelé

Sommario

1	Introduzione	3
2	Alternative attuali 2 (L'Aquila, 1965)	9
3	La nuova arte sovietica: una prospettiva non ufficiale (Venezia, 1977)	55
4	Le mostre all'insegna della glasnost (1988-1990)	121
Appendice: Lo spessore storico della nuova arte sovietica		
	Enrico Crispolti	149
	Bibliografia	155

**Enrico Crispolti e l'arte russa e sovietica
contemporanea in Italia (1956-1990)**



Enrico Crispolti, metà anni Novanta. Foto di Enrico Grieco. © Archivio Enrico Crispolti

1 Introduzione

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9 Crispolti «Il boom dei russi».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2 Alternative attuali 2 (L'Aquila, 1965)

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

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

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

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

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

1 Nedošivin, «U.R.S.S.», 508.

2 Crispolti, «I padiglioni stranieri».

3 Crispolti, «I padiglioni stranieri».

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

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

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

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

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

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

6 Kovalev, «Empty Space?», 74.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Lo pseudo-realismo d'oltre cortina

In una situazione precaria come quella determinata dalla crisi generica e totale della nostra cultura, non è chi non direbbe problematica la difesa del realismo in Occidente. Si potrebbe tuttavia osservare che da noi il concetto di realtà tende ad assumere un più riposto e segreto significato, e che salvo resta il principio fondamentale secondo il quale, in arte, la prima realtà che conta è quella di essere, per un quadro, un buon quadro e, per una scultura, una buona scultura. Dove la situazione è addirittura disperata è invece in quei paesi che, per essere dominati da una ideologia la quale sembra avere ottenuto il monopolio esclusivo del termine stesso di «realismo» (grossa parola che l'immaneabile aggettivo «socialista» rende però ambigua e speciosa), si potrebbero ingenuamente ritenere depositari di una tradizione non del tutto sguarita.

Il fatto è che andare a rintracciare un artista valido — sul piano internazionale — rovistando fra i retorici balocchi dell'ottimismo ufficiale sovietico sarebbe

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

Si direbbe che l'artista russo ha bisogno della imposizione declamatoria e dell'interlocutore coatto: dalla consapevolezza di queste catene formali egli sa sprigionare un vigore espressivo che a volte raggiunge la sechezza lucida di una fuociale. Una volta liberato dalla schiavitù di un tema assiomatico immediatamente partecipabile, una volta fuori da questa situazione di emergenza esasperata, egli non sa più strappare ai suoi contenuti che uno scialbo lirismo di maniera epica, rido di sentimentale rugiada.

Alessandro Deineka, Tatiana Jablonskaja, Andra Mylne e Giorgio Niski sono i quattro pittori che, insieme con la celebratissima scultrice Vera Mukhina, riempiono con cospicui gruppi di opere il padiglione russo, quella parte almeno non occupata dai manifesti accennati. Le loro opere ci offrono un paradigma pres-



ANDREA MYLNYKOV: Compi pacifici

cimento: temperamenti ricchi di ottime qualità sprecate. Tali sono Josef Broz (Cecoslovacchia), il romeno George Petrascu, morto nel 1949 quasi ottantenne, il quale riceve nel sovrappollato padiglione del suo paese l'omaggio di una copia retrospettiva, e gli ungheresi Gyula Dorokovits (morto a 40 anni nel 1931, dopo avere svolto un'attività storicamente memorabile, da vero maestro magiaro del periodo fra le due guerre) e Lajos Szenibanyi, un cinquantenne pieno di giovanile vitalità.

Ma c'è un paese d'oltre cortina dove l'attività artistica rispecchia, di per sé, il dramma che angoscia la coscienza di tutto un popolo, ed è la Polonia. Nel padiglione polacco coesistono (e forse è da dire grazie a Gomulka) esperienze artistiche dialetticamente contrastanti e contraddittorie. Segno di vitalità, senza dubbio, segno anche di sofferenza. L'ottimismo sovietico è una favola troppo lontana per esser qui raccontata. Non ce la narrano gli artisti delle generazioni anziane: come il settantenne Tymos Niesiolowski, nostalgico di un lirismo irrevocabile, come il sessantenne Jerzy Fedkowicz, legato ancora agli schemi creazionisti e come il scesantenne Piotr Potworowski, che è figura di straordinario rilievo e cerca di trasferire nelle sue astrazioni il dato di una emozione naturale sempre precisa e intensa. E neppure ce la narrano i giovani o quasi giovani, quella favola dolciastra quanto facile: preferiscono evadere nel surrealismo informale, come Tadeusz Kantor, o addirittura nell'arcaico sogno classicheggiante, come Alfred Wisniewski, unico scultore presente nel padiglione polacco.

Quanto infine al padiglione della Jugoslavia, c'è da dire che esso non partecipa in nessun senso del clima culturale sovietico. Effetto del deviazionismo staliniano o effetto della prossimità geografica dell'Occidente e della sua cultura? Il fatto è che i due soli artisti che figurano nel padiglione jugoslavo — il pittore montenegrino Petar Lubarda, di 53 anni, e il giovane scultore Desan Dzanjanja, di origine macedone erzegovina — declinano, invero con sensibilità e gusto personalissimi, i verbi cari all'avanguardia internazionale. La loro ricerca è rivolta all'analisi della

materia e ai problemi formali puri. In tale esperienza riversano una carica di sensibilità plastica, un fervore e una passione immaginativi che denotano l'esuberanza del loro meridionale temperamento. Ce n'è abbastanza per far gridare allo scandalo borghese i supervisor della cultura comunista ortodossa.

SILVANO GIANNELLI

(continua da pag. 5)

nessi e delle allusioni, raffinate da un tecnicismo accurato, che sa tuttavia, qualche volta, lasciarsi scivolare in sordina.

Secondo una diversa e più rivelata poetica si attua la pittura di Varlin: le sue immagini sono per lo più ritratti di fugace eppur quieta parvenza. Egli sembra rappresentare una pausa tra il mondo di Tchumai e quello di Müller, sculture che per molti aspetti appaiono similari. Le opere di Robert Müller rispettano l'inammutato le infinite e moltiplicate possibilità del metallo usato che combina e crea con docilità forme raccolte, concave e convesse, dai piani intrecciati, dalle superfici lisce e levigatissime, che possono essere anche tolte ad emblemi di consistenze naturali.

Il percorso per i padiglioni dell'Austria, della Germania e della Svizzera riconduce dunque il visitatore prevalentemente a due culture, a due correnti, che non costituiscono poi altro che i fondamentali atteggiamenti artistici dei nostri giorni: i quali non si escludono necessariamente l'un l'altro, ma talora vicendevolmente si compenetrano e s'inquinano. Essi, sia quello dell'«informel» che quello della allusione surrealista, non ci offrono tuttavia personalità di sommo rilievo, forse per la presenza troppo vibrata di una ricerca o di una forma letteraria. Fra tutti, e proprio per la sincera umiltà, per l'autentica posizione che li mantengono equidistanti da ogni «ismo», riconosciamo forse soltanto in un gruppo di opere, di rara e mai ostentata intensità, quelle del tedesco Bissier, le immagini di un poeta.

SANDRA ORIENTI



PETAR LUBARDA: Grida (1958)

ancora più stolto che rivolgersi — sul piano nazionale — alla ormai dispersa schiera neorealista sociale.

E' chiaro che non si salva la realtà dell'arte — così come non si salva la realtà dell'uomo, ossia la persona — in una atmosfera ammantata dalla paura della sincerità e contrastante con ogni ansia di libera ricerca.

Gli artisti sovietici sono per lo più scultori e pittori di circostanza. Di fatto appaiono, e sono, dei funzionari e dei propagandisti del loro regime, abili nell'indurre i miti stakanovisti della loro società. La loro è una pittura e una scultura da piano quinquennale, con quel briciolo di edonismo piccolo-borghese che può essere rimasto a un popolo di contadini che aspira, nonostante tutto, a un benessere modesto ma solido. Ed è un'arte che assolve spesso bene la sua funzione e che raggiunge il suo scopo: di risolvere cioè in una sorta di predizione popolare.

Si veda ad esempio come appropriatamente figurati, nel padiglione russo di questa XXX Biennale, l'ampia sezione dedicata alla «mostra della pittura da manifesto», nella quale espongono quasi tutti i maggiori esponenti dell'arte ufficiale russa. E' una documentazione interessante, che ha il valore di una riprova: il manifesto (patriottico o sociale, da tempo di guerra o da tempo di pace, non importa) è il fine naturale cui è ordinata comunque tutta l'attività estetica. E non sono pochi, si badi, quegli esemplari che rivelano, nella

sché completo di come un popolo può essere educato visivamente alle magnifiche e progressive sorti della patria socialista: gli operai, le contadine, gli studenti, i bambini, le mamme, i militari, lo stesso paesaggio trasformato dalle opere del regime, spirano ottimismo, fiducia, giocondità. Se la pittura e la scultura si facessero solo con la retorica dei buoni sentimenti (e del «corretto mestiere») ci sarebbe di che parlare di un nuovo secolo d'oro.

Il discorso si fa diverso per i paesi sovietizzati, perfino per la Cecoslovacchia, la Romania e l'Ungheria. Qui la predicazione del verbo realistico-sociale non ha ancora avuto successo, se non teorico. In pratica le resistenze contro le quali si scontra l'applicazione del nuovo comandamento sono di un duplice ordine. Le une sono dovute al persistere di una tradizione popolare autentica, sia pure limitata al piano artigianale (e questo è un dato che dobbiamo valutare positivamente); le altre derivano invece dalla lentezza fallosa con la quale le generazioni anziane e di mezza età scontano il pesante retaggio di un postimpressionismo ormai svializzato e divenuto rifugio di tutti i vizi intellettualistici di una cultura più coloniale che provinciale (e questo dato non possiamo invece valutarlo che negativamente).

La visita di questi padiglioni non ci obbliga che a un rapido elenco delle personalità maggiormente dotate, a volte eccellentemente dotate, ma il cui limite è segnato dalla misura dell'autocompia-

La «FEDIZIONE CINQUE LUNE» è lieta di annunciare la pubblicazione di un'interessante novità:

AUTORI VARI

I PROBLEMI DELLE PERIFERIE URBANE

Lire 100

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

AUTORI VARI

CULTURA E LIBERTÀ

Lire 100

AUTORI VARI

I CATTOLICI E LO STATO

Lire 100

EDIZIONI CINQUE LUNE - Roma - Via 4 Fontane, 18 - C.C.P. 1/36331
I nostri libri sono in vendita nelle migliori librerie d'Italia

(continua da pag. 1)

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

Di fronte ai grandi atti d'ingiustizia e misconoscimento accanto che la cultura italiana ufficiale d'avanguardia ha compiuto per lunghi anni contro l'artista umbro, il riconoscimento veneziano poteva risultare catarattico. Poteva veramente riaprire la possibilità d'un dialogo su basi concrete. Burri è il simbolo della storia clandestina, ma vera, unica a contare nel tempo, come ormai anche molti prudenti si stanno accorgendo, del nostro dopoguerra artistico. E' comunque una pietra miliare ormai nella nostra cultura figurativa. Il fatto che gli sia stato negato un riconoscimento che gli spettava di diritto, come di diritto del resto doveva spettargli il concorso nel massimo premio internazionale, avviene, ovviamente, la statura, dimostra come esistano in Italia anche negli uomini ritenuti a ragione migliori, scrupoli e remore, di fatto attrezzate, che impediscono una considerazione realistica e appunto concreta d'una situazione del tutto inattuato malgrado tutto. Impegna ancora ad una lotta culturale, quando si credeva che certi fatti, come altrove, fossero ormai anche qui di macroscopica evidenza.

Altro grave episodio è in seconda linea il misconoscimento dei diritti d'un artista internazionale affermatissimo ed influente come Moreni, la cui sala a Giardini è uno dei fatti di maggiore interesse e di più elevata qualità. Il premio a Vedova corona, invece, di fronte all'evidenza dei fatti, un impegno smentito ormai nella mera ufficialità, ed ha un valore culturalmente analogo a quello ottenuto nel '36 da Afro. Non che Vedova non abbia avuto la sua parte in questa nostra vera storia del nostro dopoguerra. Il suo ruolo, comunque a costi fatti ed alla distanza alquanto minore, è stato in formulazioni fra il '51 - '52 e il '56 - '57, e progressivamente si è esaurito nella sua conclamata, ma originariamente effettiva, carica di protesta ed eversione, fino all'attuale pittorresco, moralmente non meno che formalmente confuso ed indeterminato. Il percorso di Moreni, al contrario, è tuttora sostenuto da uno straordinario estro inventivo, epicamente impegnato, con sottili e motivati recuperi romantici, e resta, in un bilancio, di ben altra sicurezza e di ben altro peso ed influenza sul contesto attuale della pittura europea.

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

L'annarrea di fondo che coglieva alla vernice di questa trentesima Biennale era proprio a causa di simile troppo frequente, ed a volte troppo allegria e disaffetta, prevaricazione delle ragioni culturali. E' culturalmente grottesco e vergognoso per esempio che la mostra, comunque stupida, di Schwitters sia stata relegata in una sala minore (non meno che inizialmente quella di Brancusi, scarsa quantitativamente ma sostanzialmente qualitativamente), di contro alla grande di Fautrier, efficace e serrata, anche se ingiustamente dimenticata della storia (o preistoria forse) reale del maestro francese negli anni anteriori al '44 - '45, gli anni degli Otages, storia la cui prospettiva risulta invece deliberatamente falsata con episodi saltuari e del resto cronologicamente opinabili (grottesche ed indecorose le didascalie, particolari e criticamente arbitrarie, del genere «primi dipinti informali», e simili). Non bisogna dimenticare, mentre si legge nella prefazione in catalogo, che le sue «prime opere informali» risalgono infatti al 1928, che lo stesso Fautrier ancora nel '37 lasciava invece scrivere a Robert Drouot nel suo volumetto: «La peinture antienne, celle de Fautrier avant

1943, est une peinture peinte. Il est normal qu'elle nous intéresse en tant que telle. Mais qu'elle s'intéresse par Fautrier qui a trouvé autre chose». E che alla fine della primavera 1942 Fautrier stesso pensava alla Galerie Poyet a Parigi nascente morte con zuppare con frutta, pesci, ecc. Del resto i presunti dipinti informali di Fautrier del '28 circa, esposti ai Giardini, troppo sporadici e soprattutto estratti da un contesto tutt'altro che univoco e favorevole, e che solo comunque poteva dar loro senso e valore, cosa sono per esempio di fronte alla potenza e imprevedibilità materica di un Piantello proprio intorno al '30 e negli anni immediatamente successivi, veramente e in modo sorprendente preinformale? Il problema dunque è molto complesso, e certi giudizi avventati potrebbero essere evitati con un minimo di rigore ed interesse critico, cioè di amore per la verità. Non si sa più quale «critica» abbia «riconosciuto in Jean Fautrier il primo maestro «informale» (primo in quanto appunto le sue «prime opere informali» risalgono infatti al 1928), come si legge nella stessa prefazione: «se viceversa non solo i primi testi specifici, dagli Otages, ma particolarmente i primi tentativi di

minanti il risultato in un senso di ripiegamento dai problemi attuali. L'accostamento, ora tentato, fra metallo e legno, pietra o marmo e metallo, resta quasi sempre esterno e meccanico. Quella presenza e «correlabilità» dialettica della forma nel contesto esistenziale che mi pareva in un saggio del '37 la motivazione tipica della ricerca di Consagra e il suo attuale e l'importante peculiarità del suo intervento, sembra risolversi invece ora, al di là di quell'istabile ma avvicinato equilibrio, a favore di una esibizione soprattutto formale».

Si diceva una Biennale di sostenuta qualità, ma senza impegnate. Sul piano di una problematica che si imponga come nuova apertura verso un futuro che si risolva oltre il presente e prossimo passato informale si sono avute indicazioni sporadiche, che non è neppure agevole rintracciare. Sulla linea di quella ricerca organica e di relazione, cui ripetutamente ho avuto occasione di accennare e che credo oggi la più interessante (ed alla quale in sede italiana è stata dedicata la recente importante mostra e discussione all'Ateneo), appunto «Possibilità di relazione», si pone anzitutto, uno degli episodi maggiori di

di, al quale, e non a commissari illustri ma solo nominati, non interessava, sia affidato, e per tempo, appunto il compito delle retrospettive (perché all'ultimo momento sono cadute quelle importanti dell'ultimo Monet e dell'ultimo Martini), e tanto più se di un movimento complesso, importante, ma da noi ancora poco apprezzato come il Futurismo. E non dico solo delle inesattezze e lacune del saggio introduttivo di Ballo, che ignora per esempio il lavoro critico sul Boccioni prefuturista, accennato da Argan, svolto dalla Veronesi, da Perocco, da Maria Diodi Gambillo, da Calvesi: come poter dire «la preistoria di Boccioni futurista è poco conosciuta, criticamente?», o le origini tardo-machieliche di Severini? La «Compenetrazione irrisolvibile» di Ballo, del 1913, uno dei primi dipinti «astratti» della storia della arte moderna è stato esposto orizzontalmente anziché verticalmente, contro ogni evidenza e documentazione. Su un paio di quadri di Ballo esposti si possono avanzare non immotivati dubbi d'autenticità. Ha poco senso poi di sostenere la necessità di una presenza distinta del Secondo Futurismo (la cui problematica s'inaugura con la conclusione del primo conflitto mondiale, come è stato di tutti noti, in altra occasione, per esporre poi dipinti datati fra il '13 e il '16, modesti e soprattutto finora non documentati) (e tanto meno in questa occasione da Ballo, o dagli anonimi organizzatori della mostra) come quelli di Cavignoli, Buscaroli, o Malmerendi, dei quali si ha traccia di un effettivo rapporto (e poi solo dei secondi due) con i Futuristi solo nella famosa mostra di Ginevra alla fine del '20 ed all'inizio del '21. Perché allora ignorare un F. Ferrazi, o soprattutto un Evola? Nel testo di Ballo si legge poi, nell'appendice alla seconda generazione futurista, che si tratta di Nannini, morto nel 1918. Una mostra storica del Futurismo o si interrompe al '16, morte di Boccioni, o si estende alla prima generazione, o si conduce ben oltre, e almeno fino alla crisi del post-cubismo della seconda generazione, intorno al '28, con l'invenzione dell'aeropittura, che apre nuove prospettive (e si lega piuttosto, in linea europea, al Surrealismo). Una salda continuità al '18 o al '20 non ha storicamente senso proprio negli anni della saldatura con Dadà e con la Metafisica. La «Testa in legno» (1912) si legge in catalogo di Boccioni, attende ancora, su piano critico, un'esauriente dimostrazione di autenticità. Ci si chiede perché non sia stato esposto, accanto a Meli, Arturo Martini, brevemente, ma tempestivamente futurista, nel '13, con il ritratto di Omero Sopela, pubblicato due anni fa dal Perocco, e da me ulteriormente documentato, e che è a Venezia. O perché manchi un dipinto di Morandi. O si sia voluto sacrificare così tanto Prampolini, che comunque ha già una notevole storia prima del '18 (il rapporto con Dadà). E perché, fra i minori ancora, ignorare Gali, allievo di Ballo o il Lega, o il momento futurista di Grisaille? E perché non affiancare alla mostra dei disegni di Mendelsohn una dei disegni di Sant'Elia e di Chiattone? Non figurando in catalogo neppure i nomi degli organizzatori, si simili domande sono persino senza destinari. Resta comunque, per la storia di una vera mostra storica del Futurismo non più essere realizzata in questo modo.

Una Biennale dunque d'attesa, e di acquisizione, un po' di cautela dal punto di vista critico, ora che un'aria di dilettantismo tira in questa corsa generale all'arte moderna, anzi precisamente soprattutto all'arte contemporanea.

C'è da auspicarsi che il limite d'inflazione cui questa edizione è giunta, ma del quale non è ovviamente l'unico sintomo, pur nella sua generale positività, serva a darci nel '62 qualcosa di meglio, in un'atmosfera di maggiore serietà e libertà. Può darsi del resto che una nuova conquista storica finisca poi assai curaccola d'irresistibile: cosa ci ripromette infatti l'ufficio? e la saturazione informale?

ENRICO CRISPOLTI



ALBERTO BURRI. Rosso (1954)

bilancio della rivoluzione informale, da «un autore» di Tapié (1952) alla famosissima discussione su «Combat» nel '54, fra Tapié stesso, Estienne, Marchand, Jaeger, a numerosi testi anche non francesi, come per esempio «Arte Otto» di Ciotlet del '57, sono conosciuti nel fissare gli inizi di una vera e propria avventura informale al '44 circa, se non più tardi, ne danno la palma a Fautrier. D'altra parte l'informale stesso è fenomeno abbastanza complesso e di disparatissime provenienze, da rifiutare l'omaggio ad un unico, e neppure poi così risolutivo «fondatore».

Ecco esemplificato il risultato assurdo, e controproducente, dell'avventata bagarre Fautrier in questa Biennale: che occorra protestare contro di lui, dichiarare perentoriamente i limiti, proprio quando invece se ne vorrebbero sottolineare ancora le qualità, che sono comunque dagli Otages in giù quelle di uno dei protagonisti maggiori dell'arte attuale; sia ben chiaro.

Fra i premiati resta da accennare a Consagra, cui il riconoscimento attuale spettava nel '56. La sala che ha allestito ora ai Giardini non è convincente del tutto, né la forza e stringatezza di quella appunto del '56. Direi che il lato, la componente formalista della sua cultura, esercitando oggi una prevalenza ed una pressione eccessiva, a volte deter-

questa Biennale '60, la saletta di Alechinsky, di eccezionale qualità e di notevolissima tensione problematica, e che ci riconferma le connessioni della ricerca attuale del pittore belga (che fu uno dei protagonisti di «Cobra») con quella d'un Canogar, d'un Taluchi, d'un Alan Davie, in Italia d'un Vacchi e d'un Scavaino, almeno. Nel medesimo senso si possono interpretare le sculture, un po' in sordina eppure avvicinate di Ciniotti, o dello stesso Hofelner, e di Mueller.

Volendone un sintetico elenco, gli episodi più significativi di questa Biennale restano per me, anzitutto, oltre ovviamente a Schwitters, Brancusi, Fautrier, i Boccioni e i Severini, particolarmente e quale Ballo della incerta e sconclusionata Mostra storica del Futurismo (compresi i dipinti prefuturisti di Boccioni e Ballo), la retrospettiva di Birolli, le sale di Burri, Spazzapan, Moreni, Leoncillo, Scavaino, Somaini, Hofelner, Alechinsky, Hartung, Baumert, Inai, Paozzoli, Mueller, Rozak, Kline, Hoffmann, Guston.

Si è accennato alle retrospettive: eccellenti appunto quelle di Birolli e di Spazzapan, che danno la misura della loro grandezza, e della loro storia consistente. Ma lo zibaldone che è risultato di fatto della Mostra di Futurismo prova come sia impossibile (per la Biennale, non meno che per la Quadriennale romana) un serio lavoro storico, senza un centro stu-

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

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

2.2 «Contro gli stalinismi altrui e nostri»

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

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

¹⁷ Sabbatini, «Giancarlo Vigorelli».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

apparati burocratici e dal «sogno di potere cattedratico», il principale ostacolo allo sviluppo di una cultura figurativa libera e indipendente.³⁰ È interessante notare come il termine 'dirigismo' sia stato utilizzato poco prima dall'influente 'ideologo' di documenta, Werner Haftmann, che nella sua monumentale *Malerei im 20. Jahrhundert* [Pittura nel XX secolo, 1954], distribuita in Italia come enciclopedia, era giunto alla definizione di un *art dirigé* [in francese nell'originale], come un'arte dettata da una dottrina leninista-stalinista, quindi da un regime autoritario che nulla aveva da spartire con il cosiddetto 'mondo libero'.³¹ Nel trattare di dirigismo, Haftmann e Crispolti, due critici per molti versi agli antipodi, non risparmiarono un artista allora molto in vista come Renato Guttuso, «il cosiddetto 'realista socialista' occidentale»,³² per il quale Crispolti scrisse di un'«irreggimentazione guttusiana del neorealismo»,³³ mentre Haftmann di un pittore sì dotato, ma la cui adesione alla causa del realismo socialista ne aveva sancito la transizione da artista *engagé* a *dirigé*.³⁴

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

45 Vigorelli, «Dopo il dibattito».

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

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

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

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

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

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

50 Trucchi, «Dal 1948», 108.

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

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

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

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

51 Trucchi, «Dal 1948», 107.

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

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

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

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

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

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

55 *Russia anni '20*, 4.

56 *Russia anni '20*, 3.

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

58 Mercuri, «Russia anni '20», 6.

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

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

2.4 Alternative attuali dell'Est

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

66 Crispolti, «I padiglioni stranieri».

67 Crispolti, «L'avanguardia polacca».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

73 Rubino, «Ipotesi avveniristica 1965», 107.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷⁷ Tupitsyn, *The Museological Unconscious*, 35.

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

⁷⁹ Nicoletti, «L'Aquila 1962», 114.

2.5 Il club dei surrealisti

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

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

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

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

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

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

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

83 Kabakov, *Doccia*.

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

85 Crispolti, «I primi documenti», 419.

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

87 Crispolti, «I primi documenti», 419.

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

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

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

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

⁹⁰ Intervista a E. Crispolti, 12 dicembre 2012.

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

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

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

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

2.6 Ipotesi cinetiche a confronto

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

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

⁹³ M. Bertelé, «Sretenskij bul'var».

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

⁹⁵ Crispolti, «I primi documenti», 420.

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

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

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

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

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

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

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

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

101 Apollonio, «Mosca», 413.

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

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

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

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

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

105 Crispolti, «I primi documenti», 421.

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

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

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

107 Nusberg, «Alcune mie riflessioni».

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

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

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

111 Crispolti, «I primi documenti», 419.

2.7 Ernst Neizvestnyj, precursore della Dip Art

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Il contenuto - non il soggetto ma il contenuto - è la quintessenza dell'opera d'arte. Per questa ragione credo che un'arte senza contenuto filosofico, progettata per intrattenere soltanto l'occhio, non serve all'uomo. Il nostro tempo chiede il filosofo nell'artista. ~~L'artista~~ Nessuna arte priva di profondo pensiero può prosperare ~~nessuna~~ in questo ^{nostro} tempo, ~~XX~~ denso di eventi. L'artista e lo scienziato, ambedue, analizzano il mondo, in modi diversi. L'immaginazione e l'intuizione, il contenuto e il simbolo fanno la loro apparizione a vari ~~momenti~~ momenti sia nell'opera artistica che in quella scientifica: la differenza è solo di grado, e una parte della più profonda natura dell'arte consiste nell'apprensione della verità scientifica.

Credo che l'arte creativa ^{si} ~~si~~ ^{ad} ~~si~~ prodotta soltanto da un passo nell'inconscio. Un artista che non fa attenzione ^{ad} ~~ad~~ avanzare, o a superare ~~XXXXX~~ i limiti del proprio mestiere, e del proprio concetto di natura, un tale artista si esclude dalla ricerca e dalla sofferenza degli altri.

Ernst Neizvestnyj

(da: "Imago", n. 2, 1965)

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

ITALCABLE

Prestato e Numero - Provenienza - Numero Parole - Data - Ore - Indicazioni eventuali

NNNN
ZCZC PRR601
PRAHA 10/9 15 2000

ENRICO CRISPOLTI

VIAGIACINTOCARINI 19

ROMA

PER LA RISPOSTA
TELEFONATE AL N.6766

ITALCABLE Italia Radio

1876

Spazio riservato agli estremi di ricevimento

OJJOURDHUI TOUT ENVOYE KONECHY

19

Ripetizione d'ufficio

Il Governo Italiano e la Società Italcable non assumono alcuna responsabilità in conseguenza del servizio telegrafico
Le tariffe «VIA ITALCABLE» e «VIA ITALO RADIO» sono uguali a quelle delle vie meno costose

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



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

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

122 Kabakov, 60 - 70e, 20.

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

124 Intervista a E. Crispolti, 12 dicembre 2012.

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

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

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

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

126 Intervista a E. Crispolti, 12 dicembre 2012.

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

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

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

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

2.8 «I giovani sovietici verso un'arte nuova»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

137 Del Guercio, «'Alternative' aquilane».

138 Del Guercio, «Mostra aquilana».

139 Mercuri, «Alla mostra dell'Aquila».

140 Mercuri, «Il senso dell'alternativa».

Uno sguardo su una situazione in movimento

Mostra aquilana: pittori socialisti

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

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

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

forte consonanza con un pittore americano come Albright).

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



Un'opera del pittore sovietico Brusilovski
esposta all'Aquila

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Prague, le 22^{-ème} novembre 1965.

Cher collègue,

j'ai reçu les catalogue de l'exposition Alternative attuali. Je vous remercie pour ce service. J'en ai utilisé deux exemplaires pour les envoyer à Moscou, à Neizvestnyj et Nusberg.

Je voudrais bien que vous choisissiez deux dessins pour votre collection privée dont mon collègue Jan Kříž m'a parlé. En même temps j'ai une demande à vous concernant le livre de Camilla Gray (Russian art) qui est absolument indispensable pour mon travail et que se vende comme je suppose aussi en Italie et que je ne puis pas me procurer d'autre façon ici. Je vous prie, si ça vous serait-il possible, de m'envoyer cet ouvrage. En échange je suis disposé de vous envoyer n'importe quel matériel de ma part qui vous sera utile.

Je vous prie, cher collègue,
de croire à l'assurance de mes
sentiments plus amicaux.

Dušan Konečný

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



Figura 7
Ernst Neizvestny, *Figura*, 1964, bronzo, cm 18x25x15, Collezione Antonello Trombadori. Illustrazione per Renato Barilli, «Se regna la prassi governi la scienza». *Il contemporaneo*, 9, settembre 1965, 17.

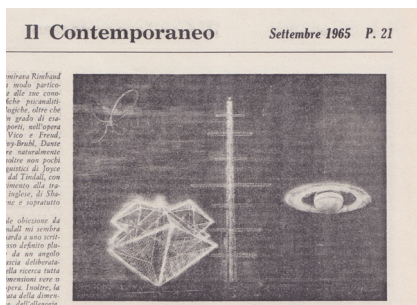


Figura 8
Lev Nussimbaum, *Architettura fantastica*, 1963, disegno, mm 595x835, Collezione Dušan Konečný. Illustrazione per Bruno Schacherl, «La vocazione politica del teatro». *Il contemporaneo*, 9, settembre 1965, 21.

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

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

146 Crispolti, «I primi documenti», 421.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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, espone 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

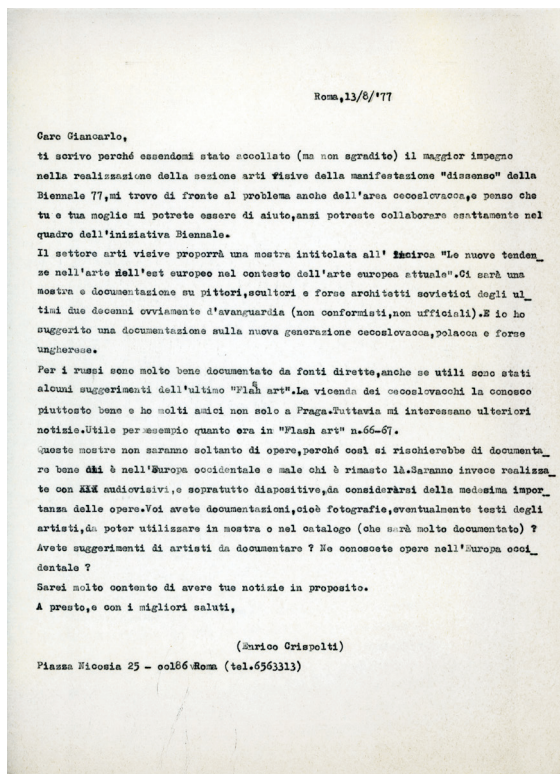


Figura 9
Enrico Crispolti a
Giancarlo Politi, Roma,
13 agosto 1977
(© Archivio
Enrico Crispolti
www.archiviocrispolti.it)

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 sens 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 kollekci 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 similmente, 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, formati 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.

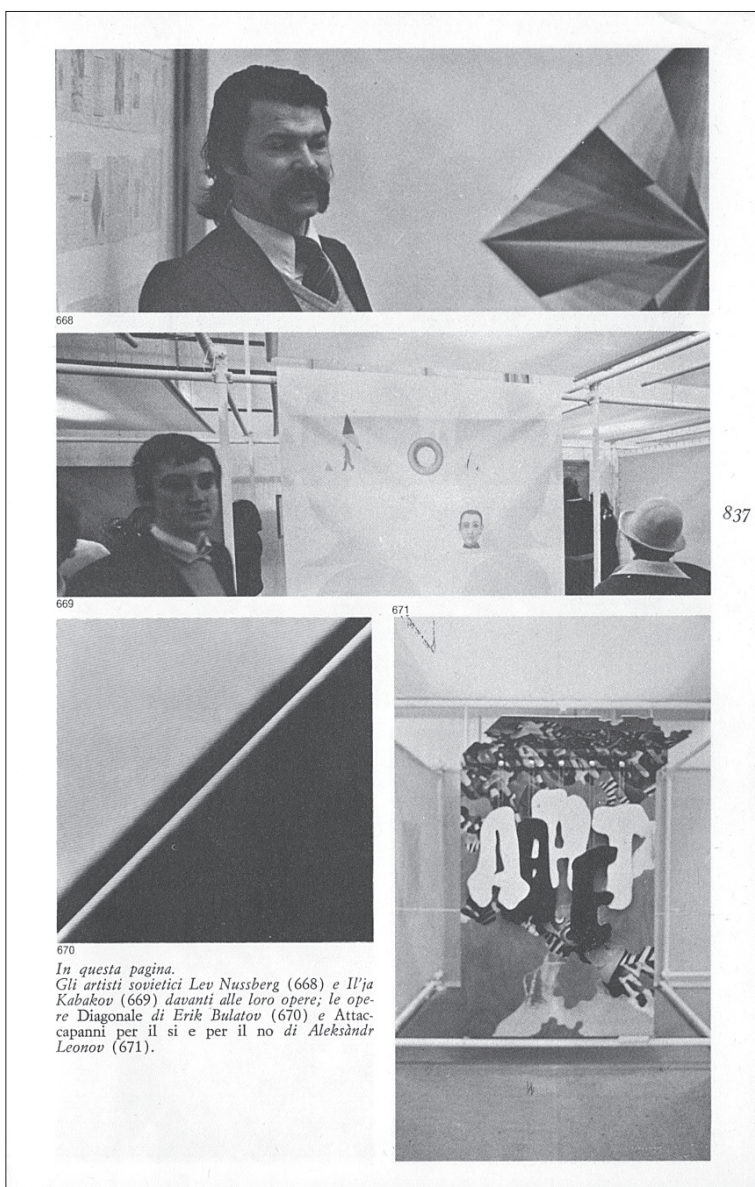
140 E. Crispolti, «Che valore ha la nuova arte sovietica».

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.



668

669

670

671

837

In questa pagina.

Gli artisti sovietici Lev Nussberg (668) e Il'ja Kabakov (669) davanti alle loro opere; le opere Diagonale di Erik Bulatov (670) e Attaccapanni per il sì e per il no di Aleksandr Leonov (671).

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. Intervennero 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
 Pernezy - 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)

Indice dei nomi

(la parte)
 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 esigenze nel dibattito strettamente attuale, e riguardante di fatto soprattutto l'ultima generazione (in quest'ambito sono riconsiderati 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 ~~PRESENTI~~ culturali (e qui si considera quindi anche no gli eventi degli anni Cinquanta e Sessanta).

gi (Linhartova, Pernezy) 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 metà di illustrazioni - ho tenuto presente il formato saggio, e la edizione 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 della collana "Il dissenso culturale", e le pubblicazioni accessorie.

Crispoliti 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. Crispoliti 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

Crispoliti 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, Crispoliti aveva inserito il proprio nome come unico autore

¹⁸² E. Crispoliti 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 chiedendo 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 all'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)

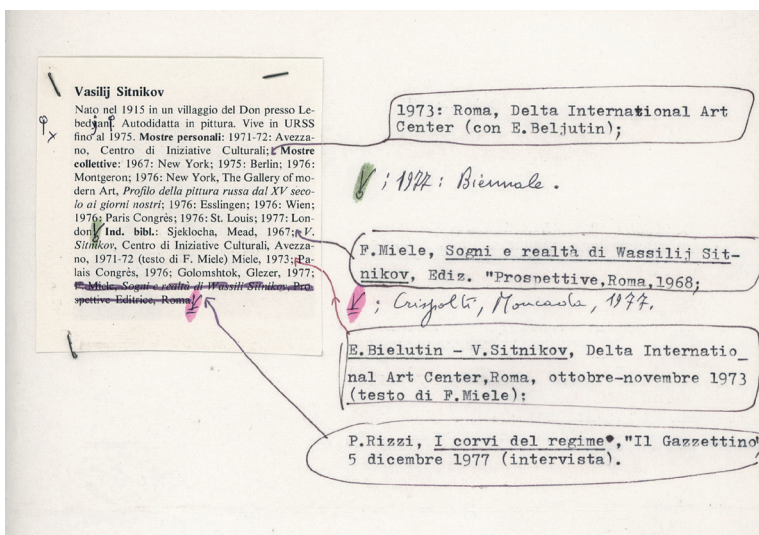


Figura 16 Pagina di menabò del catalogo della mostra *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale* (Torino, Palazzo Reale, 26 aprile-10 maggio 1978), con integrazioni al catalogo dell'omonima mostra tenuta a Venezia. (© Archivio Enrico Crispolti www.archiviocrispolti.it)

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»; Pajusko, «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.

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 artisti, 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].

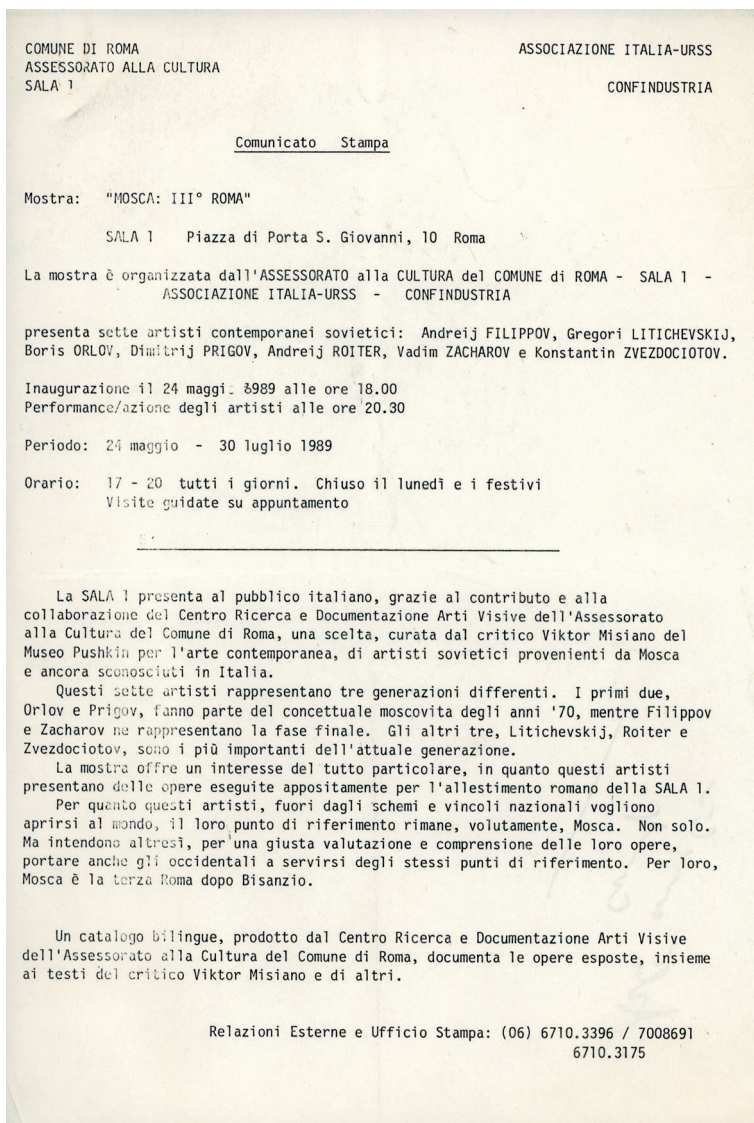


Figura 17 Comunicato stampa della mostra *Mosca: Terza Roma* (Roma, Sala 1, 24 maggio-30 luglio 1989).
(© Archivio Enrico Crispolti www.archiviocrispolti.it)



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.

Si inaugura sabato a Prato la mostra «Artisti russi contemporanei»

Una modella di nome Perestrojka

Da Mosca dodici maestri «non ufficiali»

PRATO
Il Museo d'arte contemporanea Luigi Pecci è in fermento; sabato 10 febbraio inaugurerà una mostra speciale, «Artisti russi contemporanei (rimarrà aperta sino al 15 maggio). Si tratta di una rassegna di artisti emigrati in Occidente: Erich Bulatov, Ilya Kabakov, Svetlana e Igor Kostyanskiy, Sergei Volokh, Valery Shalaginov, Boris Gelfond, e il duo hermeneutico e la coppia Perzi), che grazie alla epiretrografia possono esporre le loro opere in italiano».

Pitture, sculture, installazioni si dipaneranno nelle bianche sale, dove adesso si incontrano i tavoli di legno con i giocattoli pile di libri, contenitori vitrei con bambole di porcelana (le famose «matryoshka») o altri.

Curatori della mostra, che avrà un ampio catalogo edito dal Centro Pecci, sono il direttore d'arte Adriano Panichi e Jolles, una diaphana signorina che vive a Zurigo e ha già collaborato a mostre di Bulatov, Kabakov e Shalaginov in quella città e a Friburgo.

Come mai una mostra di artisti russi?
Una ragione è che si parla sempre della politica russa, ma raramente dell'arte e della cultura di oggi.

Adesso veramente se ne comincia a parlare.

Sì, da un paio d'anni, con Gorbaciov, anche gli artisti stanno emergendo, possono fare viaggi, mostre. E soprattutto ci sono scambi con l'Occidente: a Mosca recentemente ha esposto Rauschenberg, in Svizzera ed in Germania ci sono state rassegne collettive di contemporanei russi. In Italia ce n'è stata una piccola a Roma. Questa comunque è la prima importante...

Che cosa offre in particolare?
Una scelta non ampia ma precisa di opere di artisti non ufficiali, dagli Anni 60 agli 80, tutti sconosciuti, ad eccezione di Bulatov, Kabakov e Igor Kopytinskiy, che hanno partecipato alla Biennale di Venezia. Nessuno di loro ha ancora avuto una personale di rilievo in Russia. Rappresentano due generazioni, le avanguardie degli Anni 60-70 come Bulatov e Ka-



zakov, nel '33 e le ultime come Volkov, Zakharov, Aristochitov e altri del '50-'60. Artisti che sono vissuti in situazioni politiche e culturali diverse, spesso molto dure, dai tempi del '30 al '60, e che hanno un bacino. Le loro opere testimoniano la rottura con gli schemi dell'arte ufficiale, riconosciuta e protetta dal sistema politico.

Rifiutano il «socialismo» di cui si sono dovuti nutrire e che riflette un'unica ideologia, quella socialista degli anni '30-'40. Rifiutano anche quel «socialismo» che gli ha permesso la «cultura russa» (anni '20): Malevich, Chagall, Kandinskij, perché non hanno conosciuto le loro opere per molto tempo non sono stati pubblicati, sono stati più tardi nelle collezioni del greco Kostakis: le considerano utopistiche, fuori della realtà.

non le accettano insomma.

Che cosa li caratterizza al loro?

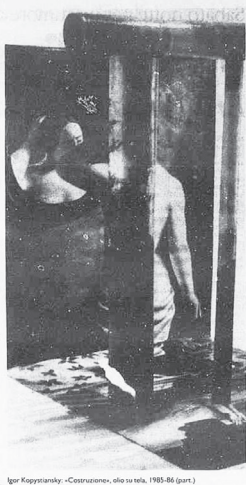
La mancanza di radici culturali e di tradizione, il rifiuto di dogmi artistici e di tutte le ideologie che sono difficili da mettere in propria identità, ed anche un'ottica tecnica, imparata nelle scuole, dove vanno presto. I loro temi si ispirano quasi sempre all'Urss sovietica («un terremoto di Khabarov», bloccato e costretto dal sistema. Ciascuno cerca di esprimersi attraverso miti e racconti personali, in ventate o letture).

Che ideale esprime?

Quel che azzurri e nuvolosi di blu, colori, simboli di libertà, e poi gli stessi cibi sprangati e ingabbiati da parole propagandistiche. Per esempio, «Pravda», una specie di missile lungo 25 metri e alto 11, che adesso sarà esplosa all'aperto. Era stata realizzata.

zata per il lancio dello Zepppelin (non eseguito per motivi di sicurezza) nell'ambito della manifestazione per il Bicentenario della Rivoluzione francese come sono grandi le ostacoli che ci sono stati. Kaskov, che è stato sin dall'86, ma realizzata solo ora a Prato: un lungo *Fiume dorato* sotterraneo, composto di 186 disegni e frammenti di testi, che si aprono in un'aula collegata da una cordicella dorata. E ancora i suoi due Album di disegni: in uno *Vita come lotta* c'è anche il *Viaggio del libro*, che è un'opera di disegni e testi allarmanti e angosciati. Accanto, per contrasto, illustrazioni di giornali che celebrano le conquiste del regime. E poi ci sono pitture, sculture, e disegni: un'opera di disegni e testi povera, lettere allargate, libri, parole che indicano un gran bisogno di comunicazione.

Rifiutano
il «socio-realismo»,
la cultura russa
degli Anni Venti.
Considerano
utopistica, fuori
della realtà, l'arte
di Malevich, Chagall
e Kandinskij.
Descrivono
l'homme sovieticus,
bloccato e costretto
dal sistema, l'ansia
e i timori per
un futuro ancora
incerto. Ecco
le «credenziali»
dei giovani maestri
ospiti del Museo
«Luigi Pecci»



re. Documenti, insomma.

E' quindi un'arte intellettuale, legata ancora sempre alle vicende sociali e politiche.

Sì, certo, attenta e sensibile alle vicende del Paese. Le notizie di questi giorni, ad esempio, che arrivavano dalla Russia, sono tutt'altro che rosse per Gorbaciov. E allora ecco che il pittore, con i suoi colori, i pirls, trasformando i lassi dove stanno lavorando: riflettono il loro paure, il timore che la situazione cambi in peggio.

E in singole espressioni sono d'attualità. Che cosa lega gli artisti tra loro?

La storia, le condizioni di vita negli anni 60-70 negli appartamenti in comune. La frustrazione di non poter esprimere i loro sentimenti. E' per questo che sono gli illustratori di libri per bambini e grafici, l'attività economica e clandestina sino all'U-

mente gli artisti del regime ancora adesso inflitti nella burocrazia statale, avevano possibilità economiche e ricognizioni.

Qual è oggi la loro condizione?

Con Gorbaciov si sono aperte porte e frontiere, ma la vita è ancora difficile. Gli artisti ufficiali sono gelosi dei loro privilegi. Gli si pensa che per far venire queste doti persone ci sono volute lungaggini burocratiche, visti, documenti, giorni e giorni di attesa.

E gli artisti della coppia Kiprenskij e Gerasimov? Qualcun altro? Che cosa dicono del nostro Paese?

Dicono che è un sogno, un paradiso, comprano al supermercato, si vestono alla moda, come se scoprissero il mondo.

Se la situazione in Russia dall'87 è migliorata, perché

Un tista come Kakhov è andato a lavorare a Berlino e Vadim Zakharov si è chiuso in una dacia, fuori Mosca?

Per sfuggire all'improvvisa tempesta localizzata su di loro, per lavorare in condizioni più tranquille che a Mosca, dove le loro opere cominciano a essere molto richieste anche dagli occidentali? O forse, come la patria è ancora artigianale e loro si sentono gravati da una richiesta cui non possono rispondere? È una mentalità diversa dalla nostra. Ecco che cosa scrive Vainov: «Mosca non offre più un clima favorevole al lavoro. È come la superficie di un oceano in costante movimento. Prima ritornavo a Mosca per non perdere la batteria, ora non c'è più possibilità».

Maurizio Tazartes

Maurizia Tazartes

Figura 22 Maurizia Tazartes, «Una modella di nome Perestrojka», *La stampa*, 5 febbraio 1990, 19.
A sinistra, il dipinto *Perestrojka* di Erik Bulatov, sullo stesso motivo dell'omonimo pannello monumentale esposto a Prato

dipinto diventò presto il manifesto della mostra, riproponendo, in una compiuta sintesi tra segno testuale, grafico e pittorico, l'opera omnia di Bulatov su scala monumentale [fig. 22].

Il catalogo redatto per l'occasione raccoglieva interventi, oltre che dei due curatori, di studiosi di caratura internazionale, come Misiano da Mosca, Groys da Colonia e la critica Jamey Gambrell da New York, redattrice per l'inglese della rivista *A-Ja / A-YA*. Anche qui, l'unico contributo di uno studioso italiano è affidato a Enrico Crispolti. Fin dal titolo «Considerazioni retrospettive e prospettive sulla nuova arte russa», il testo rivela la duplice lettura proposta all'interno di una dimensione culturale paneuropea: una intesa come prospettiva rivolta al passato, di carattere storiografico sulla ricerca artistica e la relativa produzione critica dagli anni Sessanta agli Ottanta; e l'altra rivolta al presente, intesa a «interrogarsi sulle condizioni ed eventualità del confronto oggi finalmente possibile

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.

Appendice: Lo spessore storico della nuova arte sovietica

Enrico Crispolti

Il testo inedito proposto è stato presentato da Enrico Crispolti a un simposio al Centro Atlántico de Arte Moderno a Las Palmas de Gran Canaria nel 1990, in occasione della mostra *Artisti russi contemporanei*. Crispolti vi delinea lo sviluppo dell'arte russa e sovietica negli ultimi tre decenni alla luce delle sue passate esperienze critiche e curatoriali.

Sull'onda delle conseguenze della 'perestroika' si è sviluppata un'attenzione crescente verso la nuova arte sovietica, e si susseguono negli ultimi anni pubblicazioni ed esposizioni, in Europa e in America.¹

Quella che negli anni Settanta fu detta «una prospettiva non ufficiale» della nuova arte russa, non è ancora stata riconosciuta del tutto in patria come 'ufficiale' (benché per esempio le presenze nel Padiglione russo nell'attuale Biennale di Venezia siano già orientate in

¹ Sintesi della relazione letta da Crispolti al simposio *Nuevas propuestas de la cultura soviética* (Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 7-8 giugno 1990), con proiezione di diapositive e traduzione in spagnolo: *El desarrollo histórico del nuevo arte soviético*. AEC, Arte russa e sovietica contemporanea 3, b. Las Palmas.

questo senso).² Ma fuori dell'URSS costituisce ormai l'unico referente artistico attuale nell'arte russa, stabilendo una sorta di continuità almeno ideale (giacché in effetti interrotta, invece, dalla stagione del 'realismo socialista' e della forzosa dispersione staliniana delle ricerche d'avanguardia) con le avanguardie, che oggi chiamano 'storiche', russe dei primi decenni del secolo.

In effetti la nuova arte sovietica poststaliniana, clandestina, marginalizzata, e comunque 'non ufficiale' per trent'anni, nell'insieme delle sue tendenze, costituisce ormai di fatto il panorama più rappresentativo e nuovo dell'arte russa della seconda metà del XX secolo. La sua storicizzazione è avvenuta negli anni Sessanta e Settanta nell'Europa occidentale, fra Germania, Italia e Francia, e negli U.S.A.³

È una vicenda che si impone ormai in certo modo alle spalle della situazione attuale della ricerca artistica russa, e ne costituisce in qualche misura le premesse. In realtà al quadro d'insieme, molto articolato ma in certo modo anche unitario, tracciato dalla critica occidentale negli anni Sessanta e Settanta della nuova arte russa, corrisponde una situazione di fatto invece molto frammentaria, per la difficoltà di comunicazione e di rapporti in una condizione come fino a pochi anni fa, per questi artisti, di 'sommersi'.

Dunque la attuale nuova arte sovietica non necessariamente è connessa con le vicende di quella che è stata la nuova arte sovietica nei decenni precedenti, dagli anni Cinquanta all'inizio degli Ottanta. Come d'altra parte la nuova arte sovietica di tali decenni non era connessa con le avanguardie 'storiche' russe e sovietiche dei primi decenni del secolo. E d'altra parte la realtà della nuova arte sovietica nella seconda metà del nostro secolo è costituita sia da artisti operanti nell'U.R.S.S., sia da artisti trasferitisi in Occidente, in particolare a Parigi e negli U.S.A., sia da artisti che hanno lavorato per anni nell'U.R.S.S., e che si sono trasferiti, in particolare a metà degli anni Settanta in Occidente. Oggi l'attenzione internazionale, critica quanto di mercato, e la stessa nuova critica russa, sembra privilegiare nettamente gli artisti operanti nell'U.R.S.S., tendendo a

2 La mostra allestita nel 1990 nelle sale dell'ultimo padiglione dell'URSS alla Biennale di Venezia si intitolava *Rauschenberg a noi, noi a Rauschenberg* e, all'insegna dell'apertura internazionale di quegli anni, presentava un *combine* di Robert Rauschenberg in dialogo con i lavori di alcuni giovani artisti sperimentali, molti dei quali figli dell'intelligenza della perestrojka. Goriainov, «Rauschenberg a noi»; Frimmel, «1990: 44th Biennale».

3 In questa mappatura si nota l'assenza di un paese che, come si è visto, ha invece avuto un ruolo fondamentale nella fortuna dell'arte sovietica all'estero, ovvero la Repubblica socialista cecoslovacca (per quanto sciolta da pochi mesi, anch'essa in seguito alla caduta del muro di Berlino). Si tratta di un'assenza probabilmente imputabile al fatto che la nutrita critica locale avesse pubblicato su questo tema soprattutto all'estero, sulla stampa di lingua tedesca, quindi italiana e di altri paesi.

dimenticare il lavoro attuale quanto il patrimonio di lavoro svolto nei decenni passati da quegli artisti russi che si sono trasferiti altrove.⁴

Molti nessi sono ancora da stabilire, e molte situazioni da recuperare. Ed è compito anzitutto della nuova storiografia e critica russa. Alle quali può tuttavia riuscire ancora utile il contributo occidentale, non soltanto in termini di confronto, sempre indispensabile, ma anche come deposito di memorie di un lavoro critico svolto nei decenni passati 'in supplenza' dell'inesistente o comunque dell'impossibile critica sovietica.

Oggi l'attenzione alle nuove ricerche d'avanguardia nell'arte russa è rivolta in particolare all'area postconcettuale sociologica. Che è quella verso la quale vanno per esempio gli interessi del critico giovane russo oggi internazionalmente più attivo, Viktor Misiano. Anche se si intravedono interessanti proposte nuove nell'ambito di una figurazione neoespressionista, fra post-pop e visionaria.⁵

Tuttavia nello spessore storico, trentennale, della nuova arte russa nella seconda metà del nostro secolo, le posizioni di ricerca sono state assai diverse fra loro. E vale la pena di ricordarne qui, con alcuni esempi, almeno le più evidenti e produttive; come ulteriore contributo ad una presa di coscienza dello spessore storico della realtà della nuova arte sovietica.

Nella mostra che realizzai a Venezia per il 1977 con Gabriella Moncada intitolata *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale*, nell'ambito della manifestazione dedicata al 'dissenso culturale', individuai sette prospettive di ricerca, sulla base delle quali furono ordinate le numerosissime opere esposte, quanto la documentazione che le integrava. Le ricordo brevemente con alcuni esempi.

Della prima prospettiva di ricerca, relativa alla figurazione sia espressionista sia lirica, gli artisti più rappresentativi risultavano Boris Svešnikov, Oskar Rabin, e lo scultore Ernst Neizvestnyj (diapositive). Svešnikov ha continuato a lavorare nella medesima linea di figurazione affidata alla memoria.

4 Questa ricognizione denota la conoscenza di Crispolti dei fenomeni migratori e diasporici legati al mondo dell'arte sovietica, che tuttavia di lì a breve avrebbe subito profondi mutamenti. In seguito alla caduta della cortina di ferro, si sarebbero infatti verificati movimenti in entrambe le direzioni, consentendo quindi non solo ad artisti residenti in Russia di viaggiare, e magari trasferirsi, all'estero, ma anche nella direzione opposta, permettendo ai residenti all'estero di tornare - in pianta più o meno stabile - nella Russia post-sovietica, rendendo di fatto possibile quel fenomeno valido ancora oggi di artisti 'di base' in due, o più, città o nazioni.

5 Parlando di figurazione neoespressionista, Crispolti si riferisce, con ogni probabilità, ad artisti di cui era venuto a conoscenza a Milano (Dybskij, Tabenkin), Roma (Litičevskij, Rojter, Zvezdočetov) e Prato (Sergej Volkov, Zvezdočetov), tutti nomi che, al contrario della scuola post-concettuale menzionata come esempio di successo, conobbero una risonanza piuttosto limitata, circoscritta agli anni Ottanta e Novanta (Cf. *Artisti sovietici contemporanei*; *Mosca: Terza Roma*; *Artisti russi contemporanei*).

Della seconda prospettiva, informale, in termini di trattamento gestuale e materico dell'immagine, gli artisti più rappresentativi risultavano Vladimir Nemuchin, Lidija Masterkova, Dmitrij Plavinskij, Evgenij Ruchin e Michail Kulakov (diapositive). Attualmente Nemuchin è materico oggettuale, mentre Kulakov ha sviluppato una scrittura pittorica gestuale in chiave mistica, e Plavinskij è visionario, segnico e materico.

Della terza prospettiva, costituita dalla linea d'astrazione postcostruttivista, geometrizzante, e da quella d'astrazione organica, i più rappresentativi risultavano Eduard Štejnberg, Eric Bulatov, inizialmente, e Villi Brui, per la ricerca postcostruttivista, e gli scultori Maksim Archangel'skij, Adam Samogir, e Vadim Sidur per quella organica (diapositive). Attualmente Štejnberg ha sviluppato un'astrazione più morbida. Mentre per esempio Sidur si è fatto più espressionista in senso archetipo.

Della quarta prospettiva di ricerca, molto ricca e ampiamente documentata, relativa al cinetismo, era rappresentativa l'attività del collettivo 'Dviženie', che ha lavorato a Mosca fra 1962 e 1976, e del quale gli esponenti più significativi sono stati Lev Nussberg, Vjačeslav Šerbakov, Viktor Stepanov, e Francisco Infante Arana (diapositive). Erano interessati ad un visionarismo utopico, avveniristico, meccanico-cibernetico di forte componente luminosa, e lavoravano anche a dimensione ambientale [e di 'happenings']. Era una delle posizioni di ricerca più interessanti. Ma oggi risulta quasi del tutto rimossa e dimenticata.

Della quinta prospettiva, relativa alla figurazione surreale, i più rappresentativi risultavano Julo Sooster, Vladimir Jankilevskij, Anatolij Brusilovskij, e Oleg Celov (diapositive). Recentemente Jankilevskij si muove sempre in una dimensione visionaria, ma in una chiave più prossima al quotidiano, con un interesse che direi sociologico.

Della sesta prospettiva di attenzione critica, anche ludica e ironica, al quotidiano, i più rappresentativi risultano Il'ja Kabakov, Erik Bulatov, Leonid Sokov, Ivan Čujkov, Viktor Pivovarov, e Oleg Vasil'ev (diapositive). È la posizione che sembra aver avuto più sviluppi negli anni successivi e tuttora, in una dimensione fra lirico-evocativa e di implicazione, se non propriamente sociologica, di immaginario collettivo. Oggi Bulatov svolge una lucida figurazione attualistica associativa di immagini su piani diversi e di origini diverse. Kabakov è impegnato in una figurazione lirica evocativa. Mentre Pivovarov è diventato espressionista, e Čujkov figurativo gestuale.

Della settima e ultima prospettiva documentata a Venezia nel 1977, relativa a mediazione concettuale, comportamento e azioni collettive, i più rappresentativi risultavano Aleksandr Melamid e Vitalij Komar, Valerij e Rimma Gerlovin, e lo stesso Francisco Infante Arana. È un ambito di ricerca che ha avuto forti sviluppi recenti soprattutto sul versante delle implicazioni postconcettuali di ordine sociologico.

Ho richiamato queste esperienze per almeno quattro ragioni. La prima, per ricordare lo spessore storico trentennale della nuova arte russa, e i problemi storico-critici che tale patrimonio di esperienze pone, sia in senso storiografico, sia in senso critico, rispetto alle ricerche russe più recenti.⁶

La seconda, per ricordare alcune esperienze nelle quali oggi sembra distendersi anche un certo oblio, ma che hanno rappresentato un momento molto significativo di una presenza dell'arte russa nuova nel dialogo europeo (come è stata l'esperienza dei 'cinetisti').⁷

La terza, per indicare come in effetti da questi trent'anni di esperienze emergano alcune personalità che sono quelle dei protagonisti della nuova arte sovietica nella seconda metà del XX secolo.⁸

La quarta, per suggerire come questa nuova arte sovietica abbia espresso delle caratteristiche molto particolari, e che quindi l'originalità delle ricerche più recenti si giustifichi su quel precedente.

Oggi in effetti la difficoltà maggiore anche per l'artista russo, immesso ormai completamente nella prospettiva di un circuito internazionale di conoscenza e di mercato, è quella di non perdere il senso di una propria identità, nel rapporto con le proprie radici antropologiche, culturali e sociali e quindi con le particolari motivazioni che caratterizzano il fare arte. Contro ogni letale tendenza di resa alle convenzioni del consumismo, sollecitato dall'attuale sistema internazionale dell'arte.

6 In contesti istituzionali in Russia, la nuova critica sovietica può quindi finalmente dedicarsi a tutti quegli artisti operativi per decenni nella semiclandestinità, attraverso operazioni di riabilitazione e recupero, dalle quali anche le ricerche dedicate al contemporaneo non possono prescindere: motivo per il quale, come sostiene Crispolti, nella pratica espositiva e curatoriale del presente, storiografia e critica sono inscindibili.

7 Significativo il riferimento ai cinetisti, e nello specifico al collettivo *Dviženie*, oggetto in passato, come si è visto, di una notevole attenzione, grazie anche ai loro progetti ritenuti al passo con la coeva produzione occidentale. Tuttavia, a partire dagli anni Novanta, sia per le conflittualità latenti tra le diverse formazioni e frazioni interne al collettivo sciolto, sia per le collaborazioni passate nell'ambito dell'ufficialità, *Dviženie* ha goduto di una scarsa fortuna critica (con l'eccezione di alcuni suoi membri storici, come Francisco Infante).

8 Emblematico, a tale scopo, il caso di Kabakov e Bulatov (entrambi, tra le altre cose, coetanei di Crispolti), emersi a livello internazionale negli anni Ottanta, e ancora oggi omaggiati con innumerevoli iniziative monografiche di carattere espositivo, critico e scientifico come i cataloghi ragionati: Arndt, *Erik Bulatov*. Di Kabakov esistono almeno cinque serie di cataloghi ragionati, dedicati a pittura, grafica, libri d'artista, installazioni e mostre, editi a partire dal 2003 in Germania da Richter e/o Kerber Verlag.

Bibliografia

Fonti inedite

Fonti orali (interviste)

Alberto Morgante, Avezzano, luglio 2008
Andrea Miele, Roma, 11 dicembre 2012
Enrico Crispolti, Roma, 12 dicembre 2012, passim
Gabriella Di Milia, Milano, 1° ottobre 2013
Svetlana Džafarova, Mosca, 15 luglio 2015
Pavel Chorošilov, Mosca, 20 luglio 2015
Marianna Molla Koulakov, 12 novembre 2015
Nicoletta Misler, Venezia, 28 marzo 2017
Mariolina Doria de Zuliani, Venezia, 20 dicembre 2017
Viktor Misiano, 19 settembre 2025
Mary Angela Schroth, 19 settembre 2025

Fonti archivistiche

Archivio Enrico Crispolti Arte Contemporanea APS Roma (AEC)
Archivio storico delle arti contemporanee, La Biennale di Venezia (ASAC)
Fondo artistico
Fondo storico
Fototeca
Raccolta documentaria
Archivio di Stato russo della letteratura e delle arti, Mosca (RGALI)
Fondo 2082, Unione degli artisti
Fondo 2329, Ministero della cultura
Fondo 2458, Complesso pansovietico artistico-produttivo

Bibliografia in ordine cronologico dei testi di Enrico Crispolti citati

- «I padiglioni stranieri». *Nuova repubblica*, 44, IV, 28 ottobre 1956, 7.
- «Per un bilancio della Biennale '58». *Il taccuino delle arti*, 32-3, luglio 1958, 8-9.
- «Per un bilancio della XXX Biennale». *Il taccuino delle arti*, 56-7, luglio-agosto 1960, 1, 15.
- «Ipotesi attuali». *Il Verri*, 3, V, giugno 1961, 63-97.
- «Disporci a un dialogo: contro gli stalinismi altrui e nostri». *L'Europa letteraria*, 17, III, ottobre 1962, 135-9.
- [Senza titolo]. *Arte oggi*, settembre 1964, 23-6.
- «Appunti per un bilancio della XXXII Biennale». *Evento delle arti*, 16-17, 30 settembre 1964, 3-29.
- «Previsioni sulla XXXII Biennale». *D'Ars Agency*, 3, V, 1964, 23-30.
- (a cura di). *Alternative attuali 2 – Omaggio a Magritte, Omaggio a Mirko, Omaggio a Baj* = *Catalogo della mostra* (L'Aquila, Castello Spagnolo, 7 agosto-30 settembre 1965). Milano: Lerici Editore, 1965, s.p.
- La pop art*. Milano: Fabbri, 1966.
- «I primi documenti sull'attuale avanguardia pittorica e plastica nell'URSS», *Uomini e idee*, n. s., 1, gennaio-febbraio 1966, 106-13. [Ripubblicato in: *Marcatré*, 19-20-21-22, aprile 1966, 418-21, edizione consultata e citata; *Ricerche dopo l'informale*. Roma: Officina, 1968, 271-9].
- «Larianov [sic] e la Gonciarova riproposti a Mosca». *Marcatré*, 19-20-21-22, aprile 1966, 416-18.
- Ricerche dopo l'informale*. Roma: Officina, 1968.
- (a cura di). *Alternative attuali 3 = Catalogo della mostra* (L'Aquila, Castello Spagnolo, luglio-settembre 1968). Firenze: Centro D., 1968.
- «Galleria Naz. d'Arte Moderna: Arte Contemporanea Cecoslovacca». *NAC – Notiziario Arte Contemporanea*, 17, 15 giugno 1969, 21.
- «L'avanguardia polacca». *NAC – Notiziario Arte Contemporanea*, 19-20, 15 luglio 1969, 16.
- Il mito della macchina e altri temi del futurismo*. Trapani: Celebes, 1969.
- «Farla durare per tutto l'anno». *Corriere della sera*, 1° novembre 1970, 12.
- «Wie kann die Biennale von Venedig gerettet werden?». *Das Kunstwerk*, 11-12, XXIII, Oktober-November 1970, 8.
- «Dissenso sul dissenso? Intervista con Enrico Crispolti». *Spazioarte*, 10-11, giugno-ottobre 1977, 28-9.
- «Il dissenso di Crispolti. Intervista a Enrico Crispolti». *Segno*, 5, ottobre 1977, 28-9.
- Crispolti, Enrico; Moncada, Gabriella (a cura di). *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale* = *Catalogo della mostra* (Venezia, Palazzetto dello sport, 15 novembre-15 dicembre 1977). Venezia: Marsilio, 1977.
- «Una mostra non ufficiale della nuova arte sovietica». Crispolti, Enrico; Moncada, Gabriella (a cura di). *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale* = *Catalogo della mostra* (Venezia, Palazzetto dello sport, 15 novembre-15 dicembre 1977). Venezia: Marsilio, 1977, 11-20.
- «Per un itinerario critico della nuova arte sovietica». Crispolti, Enrico; Moncada, Gabriella (a cura di). *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale* = *Catalogo della mostra* (Venezia, Palazzetto dello sport, 15 novembre-15 dicembre 1977). Venezia: Marsilio, 1977, 45-6.

- «Dibattito sulla Biennale» [Intervista a Enrico Crispolti, Carlo Ripa di Meana, Mario Baratto, a cura di Toni Toniato]. *Informazioni Arti Visive. Periodico del sindacato provinciale lavoratori arti visive di Venezia C.G.I.L.*, novembre 1977, 2-3.
- «Che valore ha la nuova arte sovietica». *La Repubblica*, 4 novembre 1977.
- «Lettera di Crispolti sulla pittura sovietica alla Biennale di Venezia». *L'Unità*, 21 novembre 1977, 2.
- Crispolti, Enrico; Moncada, Gabriella (a cura di). *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale = Catalogo della mostra* (Torino, Palazzo Reale, 26 aprile-10 maggio 1978). Torino: Gazzetta del popolo, 1978.
- «Per un'altra mostra 'non ufficiale' della nuova arte sovietica». Crispolti, Enrico; Moncada, Gabriella (a cura di). *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale = Catalogo della mostra* (Torino, Palazzo Reale, 26 aprile-10 maggio 1978). Torino: Gazzetta del popolo, 1978, 7-13.
- (a cura di). *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*. Milano: Editoriale Giorgio Mondadori, 1983-89, 4 volumi.
- «Come dev'essere il direttore della Biennale». *Il Giornale dell'Arte*, 15, dicembre 1984, 34-5.
- «L'occasione di un'ottica trasversale». *Avanguardia russa dalle collezioni private sovietiche. Origini e percorso (1904-1934) = Catalogo della mostra* (Milano, Palazzo Reale, 28 gennaio-12 marzo 1989). Bergamo: Bolis, 1988, 11-5.
- [Senza titolo]. *Mosca: Terza Roma. Opere di sette artisti contemporanei sovietici = Catalogo della mostra* (Roma, Sala 1, 24 maggio-30 luglio 1989). Santomato di Pistoia: Fattoria di Celle, 1989, s.p.
- «Il boom dei russi. Ma Ivan è già stato qui». *Il Giornale dell'Arte*, 64, febbraio 1989, 27.
- «La gestualità spiritualisticamente rivelatoria di Mikhail Koulakov». *Mikhail Koulakov = Catalogo della mostra* (Mosca, Galleria della Fondazione Sovietica per la cultura, 3 novembre-3 dicembre 1989; Leningrado, Sala centrale espositiva dell'ex Maneggio-Direzione culturale del Comune, 12 marzo-11 aprile 1990). Milano: Electa, 1989, 17-29.
- «Considerazioni retrospettive e prospettive sulla nuova arte russa». Barzel, Amnon; Jolles, Claudia (a cura di). *Artisti russi contemporanei = Catalogo della mostra* (Prato, Museo d'arte contemporanea Luigi Pecci, 10 febbraio-14 maggio 1990). Prato: Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, 1990, 70-2 (traduzione inglese: *Considerations on the Past and the Future of New Russian Art*, 72-4) [Ristampato in copia fotostatica: Fowle, Kate; Addison, Ruth (eds). *Exhibit Russia: The New International Decade 1986-1996*. Moskva: Garage Museum of Contemporary Art, 2016, 284-6].
- «Consideraciones retrospectivas y perspectivas sobre el nuevo arte ruso». Barzel, Amnon; Jolles, Claudia (a cura di). *Artistas rusos contemporaneos = Catalogo della mostra* (Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 6 giugno-28 luglio 1990). Madrid: Turner Libros, 1990, 70-2 (traduzione inglese: *Considerations on the Past and the Future of New Russian Art*, 72-4)
- Come studiare l'arte contemporanea*. Roma: Donzelli, 2005.

Bibliografia primaria (1956-1990)

- 1974-1978: *cronache della nuova Biennale*. Milano: Electa, 1978.
- Alekseev D. «Turin: Biennale – 78». *Tret'ja volna*, 5, 1979, 89-93.
- Alternative attuali: rassegna internazionale architettura, pittura, scultura d'avanguardia: omaggio a Burri, retrospettiva antologica 1948-1961. Echi e commenti stampa radio TV*. Roma: Visigalli-Pasetti, 1962.
- Apollonio, Umbro. «Mosca: sulla via di una sintesi delle arti». *Marcatré*, 19-20-21-22, aprile 1966, 412-3.
- Apollonio, Umbro. «Situazione nell'arte cecoslovacca»; «Situazione incerta nella Germania Federale». *Marcatré*, 19-20-21-22, aprile 1966, 414-5.
- Argan, Giulio Carlo. «È una Biennale o un mercato?». *L'Espresso*, 27 febbraio 1977, 65-7.
- Artisti sovietici contemporanei = Catalogo della mostra* (Milano, Studio Marconi, 26 aprile-15 giugno 1988). Milano: Electa, 1988.
- ASAC. *Annuario 1978: Eventi del 77*. Venezia: La Biennale di Venezia, 1979.
- Barzel, Amnon. «Introduzione». Barzel, Amnon; Jolles, Claudia (a cura di). *Artisti russi contemporanei = Catalogo della mostra* (Prato, Museo d'arte contemporanea Luigi Pecci, 10 febbraio-14 maggio 1990). Prato: Museo d'arte contemporanea, 1990, 29-30.
- Barzel, Amnon (a cura di). *Europa oggi: arte contemporanea nell'Europa Occidentale = Catalogo della mostra* (Prato, Museo d'arte contemporanea Luigi Pecci, 25 giugno-20 ottobre 1988). Firenze-Milano: Centro Di-Electa, 1988.
- Barzel, Amnon; Jolles, Claudia (a cura di). *Artisti russi contemporanei. Erik Bulatov, Ilya Kabakov, Igor e Svetlana Kopystiansky, Medical Hermeneutics (Sergei Anufriev, Yurii Leiderman, Pavel Peppershtein), Perzi (Ludmilla Skripkina, Oleg Petrenko), Sergei Volkov, Vadim Zakharov, Konstantin Zvezdochotov = Catalogo della mostra* (Prato, Museo d'arte contemporanea Luigi Pecci, 10 febbraio-14 maggio 1990). Prato: Museo d'arte contemporanea, 1990.
- Bechtereva, Ljudmila. *Varianty otrazhenij. Oficial'naja žizn' ne-oficial'nogo iskusstva*. Elancourt: Izdanie žurnala 'A-Ja', 1980.
- Belloli, Carlo (a cura di). *Il contributo russo alle avanguardie plastiche = Catalogo della mostra* (Milano, Galleria del Levante, novembre-dicembre 1964; Roma, Galleria del Levante, gennaio-febbraio 1965). Milano: Galleria del Levante, 1964.
- Bettiza, Enzo. *Il diario di Mosca*. Milano: Longanesi, 1970.
- Biennale 1978: primo convegno dei paesi partecipanti: Venezia, Ca' Giustinian 3-4 giugno 1977*. Venezia: La Biennale, 1977.
- Bignamini, Ilaria. «From the USSR/Dall'U.R.S.S.». *Flash Art International*, 76-77, luglio-agosto 1977, 9-19.
- Cancellato, Andrea. «Presentazione». Moncada, Gabriella (a cura di). *Aspetti e documentazione degli artisti non conformisti dell'Unione Sovietica = Catalogo della mostra* (Lodi, Museo Civico, Salone dei Notai, 5-26 febbraio 1978). Lodi: Comune di Lodi, 1978.
- Chemiakine, Mihail; Gleser, Alexandre (a cura di). *La peinture russe contemporaine = Catalogo della mostra* (Parigi, Palais des congrès, novembre 1976), s.p.
- Crino, Giovanni. «Dall'URSS un esempio di anticonformismo: Ernest Neizvestnyi». *L'Europa letteraria*, 15-16, giugno-agosto 1962, 255.
- Crino, Giovanni (a cura di). *Rassegna sovietica*, XVI, gennaio-marzo 1965.
- Del Guercio, Antonio. «'Alternative' aquilane». *Rinascita*, 39, 2 ottobre 1965, 25-6.
- Del Guercio, Antonio. «Biennale: Est-Est Est-Ovest». *Rinascita*, 47, 2 dicembre 1977, 36.
- Del Guercio, Antonio. *Le avanguardie russe e sovietiche*. Milano: Fabbri, 1970.
- Del Guercio, Antonio. «Mostra aquilana: pittori socialisti». *Rinascita*, 41, 16 ottobre 1965, 27-8.

- Dodge, Norton; Hilton, Alison (eds). *New Art from the Soviet Union. The Known and the Unknown = Exhibition Catalogue* (Washington, Arts Club, Kiplinger Editors Building; Ithaca, Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, ottobre 1977). Washington: Acropolis Books, 1977.
- Dorfles, Džillo (a cura di). *Sovremennye ital'janskije chudožniki = Catalogo della mostra* (Mosca, Casa centrale dell'artista, maggio-giugno 1988). Milano: Electa, 1988.
- Dudakov, Valerij. «Avanguardia russa. Dalle collezioni private sovietiche. Origini e percorso (1904-1934)». *Avanguardia russa dalle collezioni private sovietiche. Origini e percorso (1904-1934) = Catalogo della mostra* (Milano, Palazzo Reale, 28 gennaio-12 marzo 1989). Bergamo: Edizioni Bolis, 1988, 19-31.
- «Eric Bulatov and Ilya Kabakov in conversation with Claudia Jolles and Viktor Misiano». *Flash Art*, 137, November-December 1987, 81-3.
- Gasbarrini, Antonio. «'Alternative Attuali' e gli anni Sessanta». Crispolti, Enrico (a cura di). *Alternative Attuali / Abruzzo 87 = Catalogo della mostra* (L'Aquila, 1987). Milano; Mazzotta, 34-46.
- Gaudibert, Pierre. «Dalla contestazione alla dissidenza». Crispolti, Enrico; Moncada, Gabriella (a cura di). *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale = Catalogo della mostra* (Venezia, Palazzetto dello sport, 15 novembre-15 dicembre 1977). Venezia: Marsilio, 1977, 21-3.
- G.D.G., «Alternative attuali a L'Aquila». *Il contemporaneo*, 9, settembre 1965, 3.
- Gerard, Dominique. «Dai tempi di Lianosovo». Crispolti, Enrico; Moncada, Gabriella (a cura di). *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale = Catalogo della mostra* (Venezia, Palazzetto dello sport, 15 novembre-15 dicembre 1977). Venezia: Marsilio, 1977, 33-7.
- Giannelli, Silvano. «Lo pseudo-realismo d'oltre cortina». *Il taccuino delle arti*, 56-7, luglio-agosto 1960, 14.
- Golomshtok, Igor. «L'arte non ufficiale in Unione Sovietica». Crispolti, Enrico; Moncada, Gabriella (a cura di). *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale = Catalogo della mostra* (Venezia, Palazzetto dello sport, 15 novembre-15 dicembre 1977). Venezia: Marsilio, 1977, 25-31.
- Golomshtok, Igor; Glezer, Alexander. *Unofficial Art from the Soviet Union*. London: Secker & Warburg, 1977.
- Golomshtok, Igor; Glezer, Aleksandr. *Soviet Art in Exile*. New York: Random House, 1977.
- Goriainov, Vladimir. «Rauschenberg a noi, noi a Rauschenberg». *Dimensione futuro. L'artista e lo spazio = Catalogo della mostra* (Venezia, Biennale, 27 giugno-30 settembre 1990). Venezia: La Biennale, 1990, 230-1.
- Goriainov, Vladimir. «Urss». *Arti Visive '82 = Catalogo della mostra* (Venezia, La Biennale, 13 giugno-12 settembre 1982). Venezia: La Biennale, 1982, 198-9.
- Gray, Camilla. *Pionieri dell'arte russa 1863-1922*. Milano: il Saggiatore, 1964.
- Grojs, Boris. «Moskovskij romantičeskij konceptualizm / Moscow Romantic Conceptualism». *A-Ja / A-YA*, 1, 1979, 3-11.
- Groys, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. München: Carl Hanser Verlag, 1988 (tr. it. *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*. Milano: Garzanti, 1992).
- Haftmann, Werner. *Guttuso. Immagini autobiografiche*. Milano, Toninelli arte moderna, 1971.
- Haftmann, Werner. *Malerei im 20. Jahrhundert*. München: Prestel Verlag, 1954, 439-46 (tr. it. Haftmann, Werner. *Enciclopedia della pittura moderna*. Milano: il Saggiatore, 1960, 2 volumi).

- Hulten, Pontus (a cura di). *Futurismo e futurismi* = *Catalogo della mostra* (Venezia, Palazzo Grassi, 4 maggio-12 ottobre 1986). Milano: Bompiani, 1986.
- Jolles, Claudia (a cura di). *Erik Bulatov, Moskau* = *Catalogo della mostra* (Zurigo, Kunsthalle Zürich, 15 gennaio-28 febbraio 1988; Frankfurt am Main, Portikus, 24 marzo-24 aprile 1988; Bonn, Kunstverein Bonn, 2 maggio-4 giugno 1988). Zürich: Parkett, Kunsthalle Zürich, 1988.
- Konečný, Dušan. *Hledání tvaru: Moskevské a leningradské ateliéry*. Praha: Svět sovětů, 1968.
- L'artista di sé stesso e dei suoi amici. Giovani artisti dell'URSS*. Cinisello Balsamo: Pizzi, 1982.
- Mead, Igor; Sjeklocha, Paul. «'The Varvaristy'. Soviet Unofficial Art». *Russian Review*, 2, vol. 25, April 1966, 115-30.
- Mead, Igor; Sjeklocha, Paul. *Unofficial Art in the Soviet Union*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1967.
- Mercuri, Elio. «A Roma i maestri della grafica». *Realtà sovietica*, luglio 1967, 27-9.
- Mercuri, Elio. «Alla mostra dell'Aquila le esperienze dei giovani sovietici». *Realtà sovietica*, ottobre 1965, 46-51.
- Mercuri, Elio. «Il senso dell'alternativa». *Mondo nuovo*, 34, 29 agosto 1965, 4.
- Mercuri, Elio. «L'arte russa e sovietica dal 1900 al 1925 (in una mostra e in un catalogo)». *Rassegna sovietica*, 1, 1965, 194-201.
- Mercuri, Elio. «Russia anni '20. Avanguardia e rivoluzione». *Russia anni '20. Avanguardia e rivoluzione. Quadri e documenti* = *Catalogo della mostra* (Napoli, Galleria d'arte Il centro, 1-24 marzo 1965). Napoli: Il Centro, 1965, 5-15.
- Miele, Franco. «Artisti russi d'oggi» [post 1977]. Burini, Silvia (a cura di). *eSamizdat*, 1, VI, 2008, 199-206.
- Miele, Franco. *L'avanguardia tradita*. Roma: Carte segrete, 1973.
- Miele, Franco. *La polemica sull'astrattismo*. Roma: Istituto editoriale pubblicazioni internazionali, 1958.
- Miele, Franco. «Lettera aperta al Prof. Kolpinsky dell'Accademia di Belle Arti di Mosca». *Valigia diplomatica*, 77, X, 1966, s.p.
- Misiano, Viktor. «Mosca: Terza Roma». *Mosca: Terza Roma* = *Catalogo della mostra* (Roma, Sala 1, 24 maggio-30 luglio 1989). Roma; Santomato di Pistoia: Sala 1-Fattoria di Celle, 1989, s.p.
- Moncada, Gabriella. *Note su Nussberg, Jankilevskij, Kabakov, Melamid e Komar, Rimma e Valerij Gerlovin*. Crispolti, Enrico; Moncada, Gabriella (a cura di). *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale* = *Catalogo della mostra* (Venezia, Palazzetto dello sport, 15 novembre-15 dicembre 1977). Venezia: Marsilio, 1977, 39-42.
- Moncada, Gabriella (a cura di). *Rassegna sul dissenso culturale nell'Est europeo* = *Catalogo della mostra* (Bellinzona, Scuola Arti e Mestieri, Scuola Cantonale di Commercio, Municipio, 18 febbraio-14 marzo 1978).
- Montanari, Anna. «Sconcertante isolamento del padiglione sovietico». *Il taccuino delle arti*, 32-33, giugno 1958, 3.
- Mosca: Terza Roma. Opere di sette artisti contemporanei sovietici. Andrej Filippov, Georgij Litichevskij, Boris Orlov, Dimitrij Prigov, Andreij Roiter, Vadim Zacharov, Konstantin Zvezdociotov* = *Catalogo della mostra* (Roma, Sala 1, 24 maggio-30 luglio 1989). Roma; Santomato di Pistoia: Sala 1; Fattoria di Celle, 1989.
- Mussa, Italo. «Dal dissenso al consenso». *Segno*, 6, 1978, 13.
- «Nata dalla contestazione. Dialogo tra Alberto Moravia e Carlo Ripa di Meana». *1974-1978: cronache della nuova Biennale*. Milano: Electa, 1978, 15-9.
- «Neblagovidnaja zateja». *Literaturnaja gazeta*, 16 novembre 1977, 9.

- Nedoscivin, G.A. «U.R.S.S.». 28. *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte = Catalogo della mostra* (Venezia, Biennale, 16 giugno-21 ottobre 1956). Venezia: Alfieri, 1956, 508-11.
- Neizvestny, Ernst. «Content – Not subject but content». *?Imago*, 2, 1965.
- Nusberg, Lev. «Alcune mie riflessioni». *Marcatré*, 23-5, 1966, 205-8.
- Padrta, Jiri. *Picasso sconosciuto*. Roma: Editori Riuniti, 1962.
- Pirelli, Leopoldo. [Senza titolo]. *Avanguardia russa dalle collezioni private sovietiche. Origini e percorso (1904-1934) = Catalogo della mostra* (Milano, Palazzo Reale, 28 gennaio-12 marzo 1989). Bergamo: Edizioni Bolis, 1988, 8.
- Potere e opposizione nelle società post-rivoluzionarie. Una discussione nella sinistra = Atti del convegno* (Venezia, IUAV, 11-13 novembre 1977). Roma: Alfani, 1978.
- Restany, Pierre. «Avanguardie e neoavanguardie nell'Est Europeo». *D'Arts*, 4, 1978, 24-5.
- Ripa di Meana, Carlo. [Senza titolo]. Crispolti, Enrico; Moncada, Gabriella (a cura di). *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale = Catalogo della mostra* (Venezia, Palazzetto dello sport, 15 novembre-15 dicembre 1977). Venezia: Marsilio, 1977, 7-8.
- Ripellino, Angelo Maria. «I pittori del dissenso». *L'Espresso*, 16 marzo 1969, 9-13.
- Russia anni '20. Avanguardia e rivoluzione. Quadri e documenti = Catalogo della mostra* (Napoli, Galleria d'arte Il centro, 1-24 marzo 1965). Napoli: Il Centro, 1965.
- Russian and Soviet Painting = Exhibition Catalogue* (New York, The Metropolitan Museum of Art, 16 April-26 June 1977; San Francisco, The Fine Arts Museums of San Francisco, 6 August-9 October 1977). New York: Rizzoli International, 1977.
- Sarabianov, Dmitrij. «Gli anni migliori della pittura russa». *Avanguardia russa dalle collezioni private sovietiche. Origini e percorso (1904-1934) = Catalogo della mostra* (Milano, Palazzo Reale, 28 gennaio-12 marzo 1989). Bergamo: Edizioni Bolis, 1988, 16-8.
- Schmidt, Werner. *Russische Graphik des XIX und XX Jahrhunderts*. Leipzig: VEB Seemann, 1967.
- Schmidt, Werner; Dierske, Winfried (hrsg). *150 Jahre russische Graphik 1813-1963. Aus einer Berliner Privatsammlung*. Dresden: Staatliche Kunstsammlungen, 1964.
- «Se dovessi scegliere io...Colloquio con Giulio Carlo Argan». *L'Espresso*, 23 ottobre 1977, 103.
- «Se i Sovietici non vengono, che male c'è? Colloquio con Giulio Carlo Argan». *L'Espresso*, 13 marzo 1977, 13.
- Serra, Claudio. «Dissenso a Venezia». *L'Europeo*, 48, 2 dicembre 1977, 69-75.
- Strada, Vittorio. *Dissenso e socialismo*. Torino: Einaudi, 1977.
- Tortorella, Aldo. «Le polemiche sulla Biennale». *Rinascita*, 10, 11 marzo 1977, 4-5.
- Trucchi, Lorenza. «Dal 1948, quest'anno, la Biennale peggiore». *L'Europa letteraria*, 17, ottobre 1962, 105-9.
- Vigorelli, Giancarlo. «Dal 'disgelo' al 'rigelo?'». *L'Europa letteraria*, 19, febbraio 1963, 153-5.
- Vigorelli, Giancarlo. «Destalinizzare la pittura dei paesi socialisti». *L'Europa letteraria*, 15-16, giugno-agosto 1962, 213-4.
- Vigorelli, Giancarlo. «Destalinizzare la pittura dei paesi socialisti». *L'Europa letteraria*, 17, ottobre 1962, 118.
- Vigorelli, Giancarlo. «Dopo il dibattito sulla situazione delle arti nei paesi socialisti». *L'Europa letteraria*, 20-21, aprile-giugno 1963, 183-95.
- Vigorelli, Giancarlo. «In difesa delle 'nuove ricerche' dei pittori sovietici». *L'Europa letteraria*, 18, dicembre 1962, 145-6.
- Von der Fläche zum Raum / From Surface to Space, Russland / Russia, 1916-24 = Catalogo della mostra* (Colonia, Galerie Gmurzynska, 18 settembre-fine novembre 1974). Köln: Die Galerie, 1974.

Bibliografia secondaria (1991-2025)

- Agostinelli, Alessandra. «Collezionisti italiani alla Biennale del dissenso: Franco Miele, Alberto Morgante e Alberto Sandretti». *eSamizdat*, 1, (VII), 2009, 239-88.
- Agostinelli, Alessandra. «Franco Miele: breve ritratto». *eSamizdat*, 1, VI, 2008, 215-8.
- Agostinelli, Alessandra (a cura di). «La pittura russa underground in Italia. Intervista a Enrico Crispolti». Barbieri, Giuseppe; Burini, Silvia (a cura di). *Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti = Catalogo della mostra* (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, 22 aprile-25 luglio 2010). Crocetta del Montello: Terra Ferma, 2010, 247-51.
- Alloway, Lawrence. *The Venice Biennale 1895-1968. From Salon to Goldfish Bowl*. Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society, 1968.
- Alpatova, Irina (a cura di). «*Drugoe iskusstvo*'. 1956-1988. Moskva: Galart, 2005.
- Altshuler, Bruce. «The Bulldozer Exhibition». Altshuler, Bruce (ed.). *Biennials and Beyond: Exhibitions That Made Art History, 1962-2002*. London; New York: Phaidon, 2013, vol. 2, 177-86.
- Argan, Giovanni. «Avanguardia, arte non conformista e guerra fredda. Franco Miele, un intellettuale italiano alla scoperta dell'arte sovietica». *eSamizdat*, XIII, 2020, 231-49.
- Arndt, Michael (ed.). *Erik Bulatov. Paintings 1952-2011. Catalogue Raisonné*. Köln: Wienand, 2012.
- Barbieri, Giuseppe; Burini Silvia (a cura di). *Gely Korzhev. Back to Venice = Catalogo della mostra* (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, 10 maggio-3 novembre 2019). Crocetta del Montello: Antiga Edizioni, 2019.
- Barbieri, Giuseppe; Burini, Silvia (a cura di). *Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti = Catalogo della mostra* (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, 22 aprile-25 luglio 2010). Crocetta del Montello: Terra Ferma, 2010.
- Barbieri, Giuseppe; Burini, Silvia; Bertelé, Matteo (a cura di). *Sogno Realtà. Viktor Popkov (1932-1974) = Catalogo della mostra* (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, 18 febbraio-27 aprile 2014). Crocetta del Montello: Terra Ferma, 2014.
- Basin, Anatolij; Skobkina, Larisa (a cura di). *Gazanevščina*. Sankt-Peterburg: P.R.P., 2004.
- Bassetto, Elisa. *Contro la Biennale di Stato*. Roma: Viella, 2024.
- Bayer, Waltraud. *Gerettete Kultur. Private Kunstsammler in der Sowjetunion, 1917-1991*. Wien: Turia + Kant, 2006.
- Bertelé, Matteo. *Arte sovietica alla Biennale di Venezia (1924-1962)*. Milano; Udine: Mimesis, 2020.
- Bertelé, Matteo. «Between 'Academics' and 'Dissidents'. Russian Emigré Artists in Italy during the Cold War». Flamm, Christoph; Marti, Roland; Raev, Ada (eds). *Transcending the Borders of Countries, Languages, and Disciplines in Russian Emigré Culture*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2018, 159-72.
- Bertelé, Matteo. «Lev Nusberg to Harald Szeemann: Notes on Convergent Ambitions and Shared Practices (1970-1976)». *Getty Research Journal*, 12, 2020, 241-55.
- Bertelé, Matteo. «Soviet 'Severe Style' at the 1962 Venice Biennale. The Case of Viktor Popkov». *Experiment*, 23, 2017, 158-73.
- Bertelé, Matteo. «Sretenskij bul'var ('Viale Sretenskij')». *Enciclopedia dell'arte contemporanea*. Roma: Treccani, 2021, vol. 4, 374-7.
- Bertelé, Matteo. «Un alfiere del (neo)realismo sociale dell'Occidente: Renato Guttuso nell'Europa socialista (1948-1962)». *L'uomo nero*, 16, 2019, 50-69.
- Bertelé, Matteo. «Venice 1977: (counter)celebrations of the October Revolution». *Twentieth Century Communism*, 13, Autumn 2017, 67-87.

- Bertelé, Matteo; Frimmel, Sandra (a cura di). *ZKK Rereading. La nuova arte sovietica: una prospettiva non ufficiale*. Zürich: Edition Schublade, 2014.
- Bignotti, Ilaria; Strukelj, Vanya; Zanella, Francesca. *Guardando all'URSS: realismo socialista in Italia dal mito al mercato* = *Catalogo della mostra* (Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 30 maggio-4 ottobre 2015). Milano: Skira, 2015.
- Bodi, Kinga. «Permitted on Paper». *Within Frames: Art of the Sixties in Hungary (1958-1968)* = *Exhibition Catalogue* (Budapest, Museum of Fine Arts – Hungarian National Gallery, 16 November 2017-18 February 2018). Budapest: Magyar Nemzeti Galéria, 2017, 132-57.
- Borrelli, Claudia. «L'Europa letteraria». Pieralli, Claudia; Sabbatini Marco (a cura di). *Voci libere in URSS. Letteratura, pensiero, arti indipendenti in Unione Sovietica e gli echi in Occidente (1953-1991)*. Firenze: Firenze University Press, 2021. <https://vocilibereurss.fupress.net/leuropa-letteraria/>
- Bown, Matthew Cullerne. *Socialist Realist Painting*. New Haven: Yale University Press, 1998.
- Brodskij, Boris. *Tesori vietati. Il collezionismo privato in Unione Sovietica. Capolavori e misteri di una passione proibita*. Firenze: Ponte alle Grazie, 1995.
- Burini, Sil'vija. «Častnye kollekcii A. Morgante i A. Sandretti na venecianskom 'Biennale inakomyslija'». D'Amelia, Antonella (a cura di). *'Le muse inquietanti': per una storia dei rapporti russo-italiani nei secoli XVIII-XX*. Salerno: Europa Orientalis, vol. 1, 111-28.
- Burini, Silvia (a cura di). «Da Avezzano con passione: un pezzo di Russia in Abruzzo. Alberto Morgante e la storia della sua collezione». *eSamizdat*, 1, VI, 2008, 219-21.
- Caccamo, Francesco. «La Biennale del 1977 e il dibattito sul dissenso». *Nuova Storia Contemporanea*, 4, luglio-agosto 2008, 119-32.
- Cockcroft, Eva. «Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War». *Artforum*, 10, vol. 12, June 1974, 39-41.
- Degot, Ekaterina. «Russian Art at the Rendez-vous. Post-Soviet Russia at the Venice Biennale». Molok, Nikolai (ed.). *Russian Artists at the Venice Biennale 1895-2013*. Moskva: Stella Art Foundation, 2013, 80-95.
- Degot, Ekaterina. «Zwischen Massenreproduktion und Einzigartigkeit: offizielle und inoffizielle Kunst in der UdSSR». *Berlin/Moskva – Moskau/Berlin* = *Catalogo della mostra* (Berlino, Martin-Gropius-Bau, 28 settembre 2003-5 gennaio 2004). Berlin: Nikolai, 2003, 133-7.
- Degot', Ekaterina. *Russkoe iskusstvo XX veka*. Moskva: Trilistnik, 2000.
- Di Natale, Giuseppe (a cura di). *Alternative Attuali. L'esperienza di Enrico Crispolti all'Aquila. 1962-1968*. Roma: Quodlibet, 2024.
- Ferrario, Rachele. *Regina di quadri. Vita e passioni di Palma Bucarelli*. Milano: Mondadori, 2010.
- Filipovic, Elena; van Hal, Marieke; Øvstebø, Solveig (eds). *The Biennial Reader. An Anthology on Large Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*. Ostfildern: Cantz, 2010.
- Fowle, Kate. «The New International Decade 1986-1996». Fowle, Kate; Addison, Ruth (eds). *Exhibit Russia: The New International Decade 1986-1996*. Moskva: Garage Museum of Contemporary Art, 2016, 6-35.
- Frimmel, Sandra. «1990: 44th Biennale». Molok, Nikolai (ed.). *Russian Artists at the Venice Biennale 1895-2013*. Moskva: Stella Art Foundation, 2013, 500-15.
- Furet, François. *Il passato di un'illusione. L'idea comunista nel XX secolo*. Milano: Mondadori, 1995.
- Gardner, Anthony; Green, Charles. *Biennials, Triennials and Documenta*. Chichester: Wiley, 2016.
- Gerčuk, Jurij. *'Krovoizlijanie v MOSCh' ili Chruščev v Maneže*. Moskva: NLO, 2008.

- Golomstock, Igor. *Arte totalitaria nell'URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*. Milano: Leonardo, 1990.
- Groys, Boris (a cura di). *Empty Zones. Andrei Monastyrski and Collective Actions = Catalogo della mostra* (Venezia, La Biennale di Venezia, Padiglione russo, 4 giugno-27 novembre 2011). London: Black Dog, 2011.
- Groys, Boris; Ross, David; Blazwick, Iwona. *Ilya Kabakov*. London; New York: Phaidon, 1998.
- Guagnelli, Simone. «Rane, elefanti e cavalli. Vittorio Strada e la Biennale del 1977». *eSamizdat*, VIII, 2010-2011, 317-29.
- «Il mio percorso in Russia. Intervista ad Alberto Sandretti a cura di Aleksandra Obuchova e Nikita Alekseev». Aleksandra, Obukhova (a cura di). *Arte contro. Ricerche dell'arte russa dal 1950 a oggi. Opere dal fondo Sandretti del '900 russo = Catalogo della mostra* (Rovereto, MART, 13 ottobre 2007-20 gennaio 2008). Milano: Skira, 31-7.
- Jachec, Nancy. *Politics and Paintings at the Venice Biennale, 1948-1964*. Manchester: Manchester University Press, 2007.
- Kabakov, Il'ja. *60 – 70e ... Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve*. Moskva: NLO, 2008.
- Kabakov, Ilya. *Doccia. Desiderio di lavarsi*. Trombadori, Duccio (a cura di). Roma: Associazione amici di Villa Strohl-Fern, 1998, s.p.
- Kemp-Welch, Clara. *Networking the Bloc. Experimental Art in Eastern Europe, 1965–1981*. Cambridge, Massachusetts; London: The MIT Press, 2018.
- Koivunen, Pia. *Performing Peace and Friendship. The World Youth Festivals and Soviet Cultural Diplomacy*. Oldenbourg: De Gruyter, 2022.
- Korowin, Elena. *Der Russen-Boom. Sowjetische Ausstellungen als Mittel der Diplomatie in der BRD*. Köln: Böhlau, 2015.
- Kovalev, Andrei. «Empty Space? The Soviet Pavilion During the Cold War». Molok, Nikolai (a cura di). *Russian Artists at the Venice Biennale 1895-2013*. Moskva: Stella Art Foundation, 2013, 70-8.
- Liehm, Antonín. «La Biennale del dissenso culturale». *eSamizdat*, VIII, 2010-2011, 311-5.
- Lomellini, Valentine. *L'appuntamento mancato. La sinistra italiana e il dissenso nei regimi comunisti (1968-1989)*. Firenze: Le Monnier, 2010.
- Magiciens de la terre. Retour sur une exposition légendaire*. Paris: Editions Xavier Barral, Éditions Centre Pompidou, 2014.
- Martini, Vittoria. «Come la Biennale ha istituzionalizzato il Sessantotto». Casero, Cristina et al. (a cura di). *Arte fuori dall'arte: incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*. Milano: Postmedia Books, 203-8.
- Martini, Vittoria. *The Space of the Exhibition. The Multi-cellular Structure of the Venice Biennale*. Martini, Federica; Ireland, Robert (eds). *Pavilions. Art in Architecture*. Bruxelles: La Murette, 2013, 145-67.
- May, Jan. «'Biennale of Dissent' (1977): Nonconformist Art from the USSR in Venice». Bazin, Jérôme; Dubourg Glatigny, Pascal; Piotrowski, Piotr (eds). *Art beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)*. Budapest; New York: CEU Press, 2016, 357-68.
- Misiano, Viktor. «The Subcultural versus the Curatorial». Fowle, Kate; Addison, Ruth (eds). *Exhibit Russia: The New International Decade 1986-1996*. Moskva: Garage Museum of Contemporary Art, 2016, 97.
- Misler, Nicoletta. *Kazimir Malevich Goes to Rome*. Burini, Silvia (ed.). *Translations and Dialogues: The Reception of Russian Art Abroad*. Salerno: Europa Orientalis, 2019, 217-29.

- Misler, Nikolettta. «Nostal'gija po inakomysliju». *Razgovory na bumage. O nasledii russkogo avangarda i o neoficial'nom iskusstve 1970-1980-ch na stranicach žurnala 'A-Ja' v semi tetradjach*. Moskva: Centr Zotov, Muzej AZ, 2025, vol. 1, 31-7.
- Molok, Nikolai. «1977: Biennale of Dissent». Molok, Nikolai (a cura di). *Russian Artists at the Venice Biennale 1895-2013*. Moskva: Stella Art Foundation, 2013, 444-61.
- Muscatello, Mariagrazia. *La Biennale come dispositivo di un'estetica contemporanea. La Biennale di Venezia del 1974 'Libertà al Cile per una cultura democratica e antifascista'*. Tesi di dottorato in Storia delle arti, 36° ciclo, Università Ca' Foscari Venezia, 2024.
- Nicoletti, Luca Pietro. «L'Aquila 1962. 'Alternative Attuali' e l'idea di 'mostra-saggio'». *Ricerche di S/Confine*, 1, VI, 2015, 105-19.
- Nicoletti, Luca Pietro. «Enrico Crispolti e il 'cantiere' d'archivio». *Titolo*, 11, VI, nuova serie, 2016, 48-50.
- Nicoletti, Luca Pietro. *Enrico Crispolti. Bibliografia ragionata, 1951-2018*. Roma; Cinisello Balsamo: Archivio Enrico Crispolti Arte Contemporanea APS; Silvana Editoriale, 2024.
- Nicoletti, Luca Pietro. «Il Magritte 'pop' del 1965». Di Natale, Giuseppe (a cura di). *Alternative Attuali. L'esperienza di Enrico Crispolti all'Aquila. 1962-1968*. Roma: Quodlibet, 2024, 108-13.
- Nicoletti, Luca Pietro. «Quel taccuino critico di uno storico dell'arte dalle rotte eccentriche». *Il manifesto*, 11 dicembre 2018.
- Obukhova, Alexandra (a cura di). *Arte contro. Ricerche dell'arte russa dal 1950 a oggi. Opere dal fondo Sandretti del '900 russo = Catalogo della mostra* (Rovereto, MART, 13 ottobre 2007-20 gennaio 2008). Milano: Skira, 2008, 31-7.
- Pajusco, Vittorio. «1977 La Biennale del Dissenso». *Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia = Catalogo della mostra* (Venezia, Padiglione Centrale, Giardini della Biennale, 29 agosto-8 dicembre 2020). Venezia: La Biennale di Venezia, 2020, 267-83.
- Parisi, Valentina. «Zwischen Unstimmigkeit und Andersdenken. Inoffizielle sowjetische Kunst auf der Biennale di Venezia 1977». Raev, Ada; Wünsche, Isabel (hrsg.). *Kursschwankungen. Russische Kunst im Wertesystem der europäischen Moderne*. Berlin: Lukas Verlag, 2007, 166-71.
- Portinari, Stefania. *Anni Settanta. La Biennale di Venezia*. Venezia: Marsilio, 2018.
- Ripa di Meana, Carlo. *Cane sciolto*. Milano: Kaos Edizioni, 2000.
- Ripa di Meana, Carlo. *Le mie biennali, 1974-1978*. Lante della Rovere, Lucrezia; Ripa di Meana Cardella, Andrea; Capellini, Lorenzo (a cura di). Milano: Skira, 2019.
- Ripa di Meana, Carlo; Mecucci, Gabriella. *L'ordine di Mosca. Fermate la Biennale del Dissenso*. Roma: Edizioni Liberal, 2007.
- Rizzi, Paolo; Di Martino, Enzo. *Storia della Biennale, 1895-1982*. Milano: Electa, 1982.
- Robinson, Joel. «Folkloric Modernism: Venice's Giardini della Biennale and the Geopolitics of Architecture». *Open Arts Journal*, 2, Winter 2013-14, 1-24.
- Rosenfeld, Alla; Dodge, Norton. *Nonconformist Art. The Soviet Experience, 1956-1986*. London: Thames and Hudson; Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, 1995.
- Rubino, Giovanni. *Elettricità e socialismo. Arte programmata della nuova tendenza tra Italia e Jugoslavia (1962-1967)*. Roma: Edizioni Efesto, 2021.
- Rubino, Giovanni. «Ipotesi avveniristica 1965. Enrico Crispolti e il gruppo Dvizenie: tra critica non-conformista e immaginario tecnologico». Di Natale, Giuseppe (a cura di). *Alternative Attuali. L'esperienza di Enrico Crispolti all'Aquila. 1962-1968*. Roma: Quodlibet, 2024, 101-7.
- Sabbatini, Marco. «Giancarlo Vigorelli». Pieralli, Claudia; Sabbatini, Marco (a cura di). *Voci libere in URSS. Letteratura, pensiero, arti indipendenti in Unione Sovietica e gli*

- echi in Occidente (1953-1991)*. Firenze: Firenze University Press, 2021. <https://vocilibereturss.fupress.net/giancarlo-vigorelli/>
- Sasvári, Edit. «Eastern Europe Under Western Eyes. The 'Dissident Biennale', Venice, 1977». Hock, Beata (ed.). *Doing Culture under State-Socialism: Actors, Events and Interconnections, Comparativ*, 4, XXIV, 2014, 12-22.
- Saunders, Francis S. *The Cultural Cold War. The CIA and the World of Arts and Letters*. New York: New Press, 1999.
- Savickij, Stanislav. «*Andergraund e andegraund: forme alternative al sistema nella cultura non ufficiale di Mosca e Leningrado*». *eSamizdat*, 2010-2011 (VIII), 65-72.
- Savinio, Angelica. *Il segno. Settembre 1964-dicembre 1994. Trent'anni*. Roma: Il segno, 1995.
- Schroth, Mary Angela. «Forecasting the Fall of the Soviet Empire». Fowle, Kate; Addison, Ruth (eds). *Exhibit Russia: The New International Decade 1986-1996*. Moskva: Garage Museum of Contemporary Art, 2016, 98.
- Sharp, Jane. «The Personal Visions and Public Spaces of the Movement Group (Dvizhenie)». *Cold War Modern: Design 1945-1970*. Crowley, David; Pavitt, Jane (a cura di). London: V&A Publishing, 2008, 233-41.
- Soomre, Maria-Kristiina. «Art, Politics and Exhibitions: (Re)writing the History of (Re) presentations». *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, 3, 21, January 2012, 106-21.
- Soomre, Maria-Kristiina. «Biennale del dissenso '77. Interview with Enrico Crispolti». *Archives in Translation. Biennial of Dissent '77 = Exhibition Catalogue* (Tallin, Kumu Art Museum, 14 September-11 November 2007). Tallinn: KUMU, 2007, 11-4.
- Starodubceva, Zinaida. «Russkie chudožniki, galerei i periodičeskie izdanija na Zapade». Obuchova, Aleksandra; Starodubceva, Zinaida (a cura di). *Russkoe art zarubež'e. Vtoraja polovina XX – načalo XXI veka*. Moskva: GCSI, 29-45.
- Tupitsyn, Victor. *The Museological Unconscious*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2009.
- Vinogradova, Ekaterina. «Biennale-77. (Re)konstruiruia istoriju neoficial'nogo sovetского iskusstva». Molok, Nikolaj (a cura di). *Sovremennye russkie chudožniki – Učastniki Venecianskoj Biennale. Izbrannoe*. Sankt-Peterburg: Manež, 2016, 28-31.
- Zambianchi, Claudio. «Continuità o frattura? Alternative attuali nella mappa delle mostre italiane degli anni Sessanta». Di Natale, Giuseppe (a cura di). *Alternative Attuali. L'esperienza di Enrico Crispolti all'Aquila. 1962-1968*. Roma: Quodlibet, 2024, 175-81.

Il volume analizza il contributo offerto da Enrico Crispolti (Roma 1933-2018), storico dell'arte e curatore, alla divulgazione dell'arte russa e sovietica in Italia nella seconda metà del Novecento. Lo studio ne ripercorre le tappe salienti, a partire dalla seconda edizione di *Alternative attuali* (L'Aquila, 1965), che segnò il debutto in Occidente di dieci artisti sovietici non conformisti, passando per *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale*, curata nel 1977 a Venezia nel quadro della *Biennale del dissenso culturale*, fino a singoli interventi critici redatti su richiesta dei primi studiosi indipendenti dell'Unione Sovietica, alla vigilia della sua fine.

Matteo Bertelé è professore associato in Storia dell'arte contemporanea all'Università Ca' Foscari Venezia, dove è co-direttore della rivista "Venezia Arti" e vicedirettore del centro CSAR. È studioso associato al Kunsthistorisches Institut di Firenze e Project Researcher al Getty Research Institute di Los Angeles. I suoi interessi spaziano dall'arte russa, sovietica e socialista, alla dimensione culturale della Guerra Fredda e la storia delle esposizioni. È autore di *Arte sovietica alla Biennale di Venezia (1924-1962)*.



Università
Ca' Foscari
Venezia