

Production, Circulation and Reception of Soviet Nonconformist
Culture in Italy (1957-1991): A Transnational Perspective

LA 'NUOVA SCUOLA DI MOSCA': ALLE ORIGINI DELL'ARTE NON-CONFORMISTA SOVIETICA IN ITALIA (1965-1970)

THE 'NEW MOSCOW SCHOOL': ON THE ORIGINS OF SOVIET NONCONFORMIST ART
IN ITALY (1965-1969)

Matteo Bertelé

 ORCID: 0000-0002-1917-6941

Ca' Foscari University of Venice (ror: 04yzzx566)

ABSTRACT

L'articolo illustra gli esordi della fortuna dell'arte non-conformista sovietica in Italia nella seconda metà degli anni Sessanta, analizzandone le principali mostre come canale di divulgazione, e le recensioni apparse sulla stampa italiana come fonti per ricostruirne la ricezione critica. Le prime retrospettive storiche dedicate alle avanguardie russe di inizio secolo aprirono la strada verso un interesse per un'arte sovietica "nuova" e "indipendente", essenzialmente contrapposta alle rassegne ufficiali ospitate nel padiglione dell'URSS alla Biennale di Venezia. Il debutto del non-conformismo sovietico avviene nel 1965 all'Aquila con la collettiva *Alternative Attuali 2*, le cui opere, giunte attraverso canali diplomatici e di Partito, furono presentate in una prospettiva tematica e transnazionale. A questa iniziativa seguirono le prime esposizioni allestite in gallerie private di diverse città italiane, che gettarono le basi per una diffusione capillare e per la nascita di un mercato dell'arte dedicato.

Parole chiave: Non-conformismo; Enrico Crispolti; Ernst Neizvestny; Oskar Rabin; Il'ja Kabakov; Dviženie.

The article investigates the onset of the presence of Soviet nonconformist art in Italy in the second half of the 1960's by shedding light on exhibitions as the main channel of circulation, and art reviews as a crucial source to study its reception. Historical shows devoted to the Russian avant-garde paved the way for a growing interest towards a new, independent Soviet art, fundamentally opposed to the celebrative showcases hosted in the USSR pavilion at the Venice Biennale. The Italian debut of Soviet nonconformism occurred in 1965 in L'Aquila within the group show *Alternative Attuali 2*, where the artworks, acquired through Party connections and diplomatic channels, were presented from a thematic and trans-national perspective. The initiative was followed by the first exhibitions held in private galleries, which finally allowed for a broader dissemination, laying the foundations for a proper art market in Italy.

Keywords: Nonconformism; Enrico Crispolti; Ernst Neizvestny; Oskar Rabin; Ilya Kabakov; Dvizhenie.

Bertelé, Matteo. "La 'nuova scuola di Mosca'". *Entnymema*, No. 39, 2026, pp. 315-328.



Licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 21/07/2026



Nella seconda metà degli anni Cinquanta, con la distensione avviata in Unione Sovietica anche in ambito culturale, comparvero i primi fenomeni di una cultura, nel nostro caso figurativa, non allineata ai dettami del Partito Comunista, presto definita come un'arte "altra" (Alpatova e Taločkin) o "non-conformista" (Rosenfeld e Dodge). A partire dalla metà degli anni Sessanta, questo fenomeno si diffuse con una crescente celerità e visibilità all'estero, Italia compresa, dove conobbe una certa diffusione attraverso iniziative espositive dedicate a quella che fu presto definita come la nuova arte sovietica o la nuova scuola di Mosca (*Nuova scuola di Mosca*). Il suo carattere di novità si doveva a ragioni di natura non solo anagrafica – essendo molti dei suoi esponenti formati nei circuiti dell'intelligenza liberale a cavallo tra anni Cinquanta e Sessanta (da cui il termine *šestidesjatniki*) – ma anche estetica, essendo questa arte autonoma e indipendente dalle rassegne ufficiali ospitate nel padiglione dell'URSS alle Esposizioni internazionali d'arte della Biennale di Venezia, che fino ad allora costituivano l'unica occasione regolare per vedere arte sovietica contemporanea in Italia. Chiuso al pubblico dal 1935, il padiglione aveva riaperto soltanto nel 1956 con un'affollata retrospettiva storica di recupero e aggiornamento sulla produzione dell'ultimo ventennio, per ospitare, nelle edizioni successive, rassegne sul contemporaneo e raggiungere l'esito più innovativo nel 1962, con una collettiva di giovani artisti, gli esponenti del cosiddetto "stile severo", tra cui spiccavano i nomi di Gelij Koržev, Viktor Popkov e Tair Salachov. In nessuna di queste occasioni, tuttavia, la critica italiana fu in grado di discernere i profondi mutamenti in atto all'interno della cultura visuale sovietica, essendo quest'ultima inevitabilmente circoscritta a un'arte tanto figurativa quanto normativa – quindi lontana dalle credenziali vigenti in Occidente – quale il realismo socialista. Fra i disillusi della prima ora compare lo storico dell'arte Enrico Crispolti, che già nel 1956 liquidò il padiglione sovietico nella sua interezza come una «squallida e sprovvista accademia naturalistica o se si vuole realistica ottocentesca» ("I padiglioni stranieri" 7). Nel 1962, Crispolti ribadì le proprie posizioni, scrivendo di «soluzioni figurative di natura illusionistico-mimetica, mutate fondamentalmente [...] dal repertorio del realismo europeo occidentale tardottocentesco» ("Disporci a un dialogo" 135). Nel corso degli anni Sessanta, sulle pagine d'arte delle principali testate italiane si susseguirono le stroncature senza appello alle mostre ospitate nel padiglione, inesorabilmente tacciate di propaganda kitsch, accademismo retrogrado e conformismo estetico (Bertelé, *Arte sovietica alla Biennale di Venezia* 220-36). Nella ricezione italiana dell'epoca, il padiglione veneziano svolse quindi un ruolo del tutto funzionale, in chiave antitetica, all'emergere di una nuova arte sovietica, marcatamente indipendente e contemporanea.

1. L'EREDITÀ DELLE AVANGUARDIE STORICHE

L'interesse per l'arte sovietica degli anni Venti aumenta in tutto il mondo; il fatto è ormai incontestabile, e aumenta il desiderio dei critici e degli appassionati di pittura di poter finalmente ammirare, e inquadrare storicamente, i capolavori che invece giacciono nei depositi di alcuni musei sovietici. (Crino 132)¹

Con queste parole il critico Giovanni Crino, pseudonimo di Giorgio Kraiski, attestava nel gennaio del 1965 il crescente interesse internazionale per le avanguardie storiche sovietiche. Il clima di distensione culturale aveva generato un progressivo allentamento della morsa censoria anche in ambito storico-artistico, con alcuni importanti esiti oltrecortina come la pubblicazione nel 1962 del saggio di Camilla Gray *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*, tradotto e distribuito in Italia nel 1964, cui fecero seguito le prime rassegne dedicate al modernismo russo (Gray). Nel contesto italiano, un'iniziativa pionieristica in tal senso è rappresentata dalla mostra allestita nel novembre del 1964 alla Galleria del Levante con il titolo *Il contributo russo alle avanguardie plastiche*. Nell'introduzione del catalogo, il critico e curatore Carlo Belloli metteva in luce non tanto il carattere peculiare dell'arte russa, quanto il suo legame di interdipendenza con l'arte europea, quell'«osmosi di idee» che avrebbe generato in Russia un'elaborazione talmente radicale «al punto di determinare a sua volta sostanziali influenze in occidente per la definitiva caratterizzazione del concetto di modernità» (16). Così come il testo di Gray, ampiamente citato da Belloli, anche l'esposizione proponeva un'ampia ed eterogenea selezione di espositori (ben 34), da membri, attivi ancora a fine Ottocento, del gruppo *Mir Iskusstva* come Aleksandr Benua e Lev Bakst, a esponenti dell'emigrazione parigina come Marc Chagall, Michail Larionov, Natalija Gončarova, Chaïm Soutine e Ossip Zadkine, fino ai costruttivisti del primo quindicennio post-rivoluzionario come El' Lisickij, Aleksandr Rodčenko e Vladimir Tatlin. Nel concludere il proprio testo, Belloli inviava un monito alla sinistra mondiale, ricordando il destino crudele di molti esponenti delle avanguardie russe, condannati all'oblio o all'esilio dal regime comunista, a dimostrazione dell'«impossibilità di conciliare il progressismo politico con il conservatorismo culturale» (16). Come avrebbe più tardi sottolineato la storica dell'arte Éva Forgács, la mostra rappresentò uno dei primi tentativi, anche su scala internazionale, di forgiare (nelle sue parole, di 'inventare'), ad uso esclusivamente interno, un'arte marcatamente 'dell'Europa orientale', da intendersi come espressione di una cultura sì di sinistra, ma non allineata sulle posizioni del comunismo ortodosso (95). Nell'aprire un fronte interno alla sinistra del realismo socialista, la rassegna della Galleria del Levante proponeva una lettura delle avanguardie storiche come autenticamente rivoluzionarie negli ideali politici ed estetici, quindi incompatibili con l'imperante accademismo di matrice

¹ La testata su cui scrivono Crispolti ("Disporci a un dialogo") e Crino ("Malevic inedito 1921", *L'Europa Letteraria*, fu particolarmente attiva nel promuovere un'apertura verso l'Europa socialista, auspicandone una destalinizzazione delle arti e l'emergere di personalità letterarie e artistiche non allineate all'estetica di regime. Per uno spoglio completo della rivista su questo tema si veda Borrelli.

staliniana, aprendo di fatto verso posizioni artistiche non-conformiste nel presente della Russia sovietica in continuità con le radicali sperimentazioni di inizio secolo. Questo auspicio ritornava nelle parole del critico Duilio Morosini, che assegnò alla mostra una duplice missione di «valutazione dei fatti» e «illuminazione delle prospettive», intendendo con quest'ultime un «fervore di sguardi e vagli critici» che potessero finalmente investire, così come già il cinema, la letteratura e l'architettura, finalmente anche le arti figurative sovietiche (3).

Nel riconoscere il *contributo* fornito dalla Galleria del Levante alla divulgazione delle avanguardie russe, Crino non mancò tuttavia di fare le pulci al testo di Belloli, non solo per il «tono cattedratico», ma anche per le diffuse imprecisioni dovute al ricorso a fonti di seconda mano (131).² La parzialità e inattendibilità delle fonti citate, molte delle quali provenienti dagli ambienti dichiaratamente antisovietici dell'emigrazione parigina, alimentarono nell'intelligenza comunista italiana i sospetti di faziosità ideologica ed estetica. Uno dei suoi capofila, Antonello Trombadori, stroncò la mostra per l'approccio «caotico e vagamente "modernistico"» e la «presuntuosa saccenteria agitatoria», rea di un'interpretazione unilaterale a scapito di quel fronte realista e internazionalista rappresentato da illustri esponenti del gruppo *Ottobre*, come Aleksandr Dejneka, Sergej Ejzenštejn e Diego Rivera (70). Proprio questa linea di ricerca, interdisciplinare e progressista, e non le sperimentazioni non-oggettive e astratte, sarebbero per prime cadute vittima del dirigismo staliniano, e anche per questo motivo erano ritenute prioritarie dalla critica marxista. Elio Mercuri, firma di testate vicine al PCI come *Il contemporaneo* e *Realtà sovietica*, bollò la mostra della Levante come «discutibile» sia per l'assenza dei «migliori» (tra i quali annoverava il gruppo *Fante di Quadri*, Rodčenko e Tatlin) sia per il revisionismo in salsa formalista di Belloli, sostenendo che il *vero contributo* dell'arte russa andasse cercato non tanto nella «poetica dell'astrattismo» quanto nelle «conseguenze della "negazione" dell'astrattismo compiuta da Malevic», come è noto, nella sua ultima stagione («Le arti dell'Ottobre rosso» 54). È evidente come, al netto dell'aprioristico schieramento ideologico tra modernisti e realisti, il dibattito generato dalla Galleria del Levante nascesse dalla fin troppo ampia selezione cronologica e stilistica di espositori, molti dei quali appartenenti ad associazioni e fazioni già allora in aperto conflitto tra di loro.

A pochi giorni dalla chiusura della mostra alla sede di Roma della Levante, la Galleria Il centro inaugurò a Napoli un'esposizione dal titolo *Russia anni '20: Avanguardia e rivoluzione. Quadri e documenti*. Rispetto alla mostra romana, questa iniziativa proponeva un numero più ristretto di autori, esteso dai membri del gruppo *Fante di Quadri* come Robert Fal'k, Petr Končalovskij e Il'ja Maškov fino ai costruttivisti del primo quindicennio post-rivoluzionario come Varvara Stepanova e Aleksandr Rodčenko. La scelta di prendere in esame un periodo circoscritto e documentato da fonti dirette conferì all'iniziativa un maggiore rigore filologico e una missione definita in catalogo

² Le critiche mosse da Crino sono condivise anche da uno dei maggiori studiosi delle avanguardie russe, Nikolaj Chardžiev, il quale segnalò, su sollecitazione di Antonello Trombadori, i numerosi errori storici imputabili alla scarsa conoscenza del contesto di provenienza (Trombadori 71-81).

«didattica», grazie anche all'intervento di Crino in veste di curatore degli apparati iconografici. Lo affiancò il già citato Mercuri, che improntò l'introduzione del catalogo a un'interpretazione degli avanguardisti russi come espressione di una «cultura laica e razionale», quindi inevitabilmente portati a una «scelta rivoluzionaria», cui aderirono non coercitivamente – come spesso veniva raccontato – ma volontariamente, credendo nell'arte in quanto «forza capace di promuovere la trasformazione delle strutture sociali» (*Russia anni '20* 5). Proprio questa sottoscrizione agli ideali dell'Ottobre costituiva la ragion d'essere delle avanguardie sovietiche, rivendicata da Mercuri in risposta a coeve iniziative critiche ed espositive in cui «si tende a farle europee per non sentirle sovietiche, a ricercare in esse non ciò che le distingue e ne fa qualcosa di nuovo dove il passato si inverte» (6). Continuità storica, quindi, piuttosto che avventati apparentamenti transnazionali, era la chiave di lettura proposta dalla rassegna napoletana, come era dimostrato dalla presenza di Oskar Rabin, esponente di punta di quella «seria alternativa al conformismo del “realismo socialista”», con opere di piccolo formato su carta e tela, riprodotte in catalogo «a titolo indicativo» della sua pittura dell'ultimo decennio (6).

Solo pochi mesi prima Rabin era comparso, insieme a un'altra prima stella del non-conformismo come Ernst Neizvestnyj, tra gli espositori della mostra *Aspects of Soviet Contemporary Art*, presentata alla Grosvenor Gallery di Londra come la prima iniziativa del genere allestita in Occidente in uno spazio commerciale a partire dalla leggendaria *Erste Russische Kunstausstellung* di Berlino del 1922 (Estorick). L'anno successivo, la Grosvenor Gallery dedicò a Rabin e Neizvestnyj due mostre personali dalla notevole eco sulla stampa italiana, già attenta alla programmazione della galleria londinese in quanto storicamente specializzata in arte moderna italiana; ad essa andava ora ad affiancarsi, grazie al suo intraprendente direttore Eric Estorick, l'arte sovietica, con una serie di mostre che spaziavano dall'arte di Partito alle avanguardie storiche fino al non conformismo.³

Se l'iscrizione di non conformisti della prima ora, come Rabin e Neizvestnyj, nel solco del modernismo storico può risultare forzato e pretestuoso, lo stesso non si può dire per una nuova formazione della scena moscovita come il collettivo cinetico *Dviženie* [Movimento]. La dichiarata appropriazione dell'eredità avanguardistica rivoluzionaria da parte del gruppo ne decretò infatti la fortuna critica ed espositiva in Europa Occidentale, di pari passo con l'affermarsi dell'arte cinetica e programmata. In Italia, un sostenitore delle cosiddette *nuove tendenze* come Umbro Apollonio individuò proprio nell'opera di *Dviženie* una tanto inaspettata quanto coerente rielaborazione dei «principi del vecchio costruttivismo», che proprio nella Russia post-rivoluzionaria aveva messo radici (413).

³ Nell'ordine: *Lithographs by Twenty-seven Soviet Artists* (9 maggio-10 giugno 1961); *Favorsky* (10 luglio-17 agosto 1962); *Two Decades of Experiment in Russian Art (1902-1922)* (15 marzo-14 aprile 1962); *Neizvestny. Drawings for Sculpture* (11 maggio-5 giugno 1965); *Oskar Rabin. Paintings 1956-1965* (10 giugno-3 luglio 1965). Per una lista completa delle mostre e rispettivi cataloghi, si veda “Exhibitions”.

Sulla scia di questi primi segnali di apertura, diversi studiosi italiani, alcuni dalla doppia formazione di storici dell'arte e slavisti, si recarono in URSS per studiare le avanguardie in ambito letterario e artistico. Un'importante figura di riferimento fu Viktor Lazarev, storico dell'arte ed esperto di modernismo russo. Con l'avvento dello zdanovismo, Lazarev era stato costretto a dirottare i propri interessi verso materie meno compromettenti come l'arte medievale e rinascimentale, che insegnò a lungo all'Università Statale di Mosca. Lazarev agì da mentore per numerosi studiosi di passaggio o di stanza a Mosca, grazie alla sua padronanza dell'italiano e alla conoscenza di alcuni superstiti delle avanguardie storiche come Robert Fal'k e Vladimir Favorskij.⁴ Venerati come veri e propri maestri da quegli studenti d'arte insofferenti alla retorica socialista, questi artisti aprirono le porte dei propri atelier, facendone un luogo di incontro e aggregazione tra giovani artisti locali e visitatori stranieri, primi agenti di un'emergente rete internazionale di propagazione del non-conformismo figurativo.⁵

2. TRA MOSTRA-SAGGIO E DIP ART: ALTERNATIVE ATTUALI 2 (L'AQUILA, 1965)

Nel 1962, Enrico Crispolti inaugurò una serie di mostre dal titolo *Alternative attuali* nella sede del Forte spagnolo dell'Aquila. Con questa iniziativa, il curatore romano lanciava un nuovo formato espositivo, la *mostra-saggio*, in risposta alle mostre-premio come la Biennale di Venezia, storicamente ordinate allo scopo di esporre e premiare "il meglio" della produzione artistica contemporanea (Nicoletti). *Alternative attuali* intendeva promuovere l'opera di artisti giovani ed emergenti, portando all'attenzione di un pubblico non soltanto specialistico alternative valide e coeve all'arte di consolidato successo critico e commerciale come l'Informale che, nelle parole di Crispolti, aveva ormai perso la propria forza innovatrice (Crispolti, *Ricerche dopo l'informale*).⁶

La seconda edizione di *Alternative attuali* si tenne nell'estate del 1965 e vide il debutto italiano dell'arte non-conformista sovietica, coerentemente presentata come alternativa all'arte *mainstream* del proprio contesto di provenienza, ossia il realismo socialista. Gli espositori sovietici erano dieci: nell'ordine, Anatolij Brusilovskij, Vladimir Jankilevskij, Il'ja Kabakov, Ernst Neizvestnyj, Jurij Sobolev, Julio Sooster, Boris Žutovskij e tre esponenti del gruppo *Dviženie* (Francisco Infante-Arana, Jurij Lopakov, Lev Nusberg). Si trattava di nomi estranei tanto agli ambienti ufficiali, celebrati nelle sale del padiglione nazionale a Venezia, quanto alla prima generazione di artisti dell'underground sovietico, riconducibile al circolo avviato da Rabin a Lianozovo, alla periferia di Mosca. Gli artisti in mostra all'Aquila rappresentavano una nuova categoria: erano sì attivi nell'ufficialità, ma per lo più in ambiti applicati alle arti figurative: chi, come i membri di

⁴ Intervista dell'autore a Gabriella Di Milia, Milano, 1 ottobre 2013.

⁵ Lo studio di Fal'k rimase aperto anche in seguito alla morte dell'artista, su iniziativa della vedova, Angelina Ščekina-Krotova. Sull'«era delle vedove» negli anni del Disgelo, si veda Piretto 268.

⁶ In questa raccolta compare anche una ristampa del saggio introduttivo di Crispolti scritto per il catalogo di *Alternative attuali 2* (95-143).

Dviženie, in qualità di designer, allestitori, e scenografi; chi, come Kabakov e Sooster (e più tardi Brusilovskij, Jankilevskij e Žutovskij), come illustratori e grafici editoriali. Si trattava di una soluzione di comodo che permise loro di afferire all'Unione degli artisti, ottenendo quindi uno status sociale e professionale e tutti i benefici ad esso correlati (come commissioni, materiali e spazi di lavoro), senza tuttavia dover rinunciare alla propria ricerca artistica individuale, portata avanti nel tempo libero.

Nei ringraziamenti riportati in catalogo, due nomi sono menzionati per avere reso possibile la partecipazione di artisti sovietici: Dušan Konečný e Antonello Trombadori. Il primo, un giovane critico cecoslovacco, aveva seguito fin dal 1959 gli sviluppi della nuova arte moscovita con articoli dedicati sulla stampa nazionale; fu presto seguito da diversi colleghi connazionali, che quindi figurarono tra i primi divulgatori internazionali delle nuove tendenze dell'Europa centro-orientale (Konečný; Alpatova e Taločkin 212; Crispolti, "I primi documenti" 418). A partire dal secondo dopoguerra e fino alla *normalizzazione* imposta in seguito alla primavera di Praga, la Cecoslovacchia rappresentò l'avamposto geografico, politico e culturale del socialismo reale per numerosi comunisti italiani. Tra questi vi fu Trombadori che, nella duplice veste di storico dell'arte e membro di punta del PCI, svolse un ruolo cruciale nell'intessere una rete di relazioni culturali con i paesi del blocco orientale. Se egli da una parte aveva reso possibile la prima mostra itinerante di Guttuso nell'Europa socialista, inaugurata proprio a Praga nel 1954 (Bertelé 53), dall'altra si adoperò per la promozione all'estero dell'arte sovietica, anche in prima persona, avviando una propria collezione con alcuni lavori di Kabakov (Kabakov, *Zapiski* 20). In Italia, i primi divulgatori di questa arte non sanzionata dal PCUS furono quindi proprio i compagni del PCI: sia emissari inviati in URSS, a volte in rappresentanza del Governo italiano e quindi diplomatici a tutti gli effetti come Trombadori, sia i "compagni di strada", simpatizzanti non iscritti al Partito come Crispolti, il quale non si sarebbe mai recato in Unione Sovietica.⁷ I loro rapporto con le autorità sovietiche è ambivalente: se da una parte sostennero l'ala riformista, quindi più critica nei confronti dell'ortodossia filosovietica, dall'altra trassero vantaggio dalla propria appartenenza politica (istituzionalizzata o meno) per instaurare rapporti con artisti estranei alla linea di Partito, ma neppure dichiaratamente ostili a essa.

Non a caso tra gli espositori all'Aquila comparivano artisti non invisibili alla nomenclatura, anzi spesso attivi proprio in contesti istituzionali, come il citato collettivo *Dviženie*, che negli anni Sessanta ottenne ingenti commissioni statali per allestire, tra le altre cose, le decorazioni pubbliche a Leningrado in occasione del cinquantenario della Rivoluzione d'Ottobre. Oppure artisti che, per via della crescente visibilità in Occidente, occupavano di riflesso una posizione privilegiata in Unione Sovietica. Fra questi, il più noto era Neizvestnyj, la cui espulsione dall'Unione degli

⁷ Quello del *compagno di strada* è uno dei profili del critico d'arte contemporanea individuati da Crispolti – e in cui è probabile che egli si riconoscesse – definito come un «critico militante» che «lavora insieme all'artista in una prospettiva di ricerca» (Crispolti, *Come studiare l'arte contemporanea* 180).

artisti in seguito all'episodio del Maneggio del 1962 ne sancì l'ascesa oltrecortina.⁸ Di Neizvestnyj furono esposte all'Aquila due statuette: una in bronzo della collezione Trombadori e una in terracotta della collezione Guttuso, a riprova della valenza diplomatica della sua scultura. Da mero canale di approvvigionamento e veicolazione, il mezzo diplomatico sarebbe diventato un genere a tutti gli effetti, noto nell'accezione anglofona di *dip art*, andando a incidere sul formato delle opere prodotte; ne sono un esempio le sculture da camera realizzate da un artista altrimenti monumentale come Neizvestnyj, e le tele di piccolo formato, le quali consentirono di parlare di un «suitcase style» (Rosenfeld e Dodge 89).

Coerentemente con l'impianto *saggistico* di *Alternative attuali*, Crispolti suddivise catalogo e mostra in tredici capitoli tematici, intesi a trattare gli artisti selezionati seguendo criteri comuni e logiche trasversali, e superando il principio della suddivisione in scuole e partecipazioni nazionali in auge alla Biennale di Venezia. Il capitolo "La prospettiva visionaria" includeva due artisti riconducibili al surrealismo sovietico come Jankilevskij e Sooster, definiti i portatori di «una realtà elevata all'ennesima potenza nel parossismo immaginativo» (Crispolti, *Alternative attuali* 2): un parossismo non fine a se stesso, ma rivelatore della propria realtà di appartenenza, di cui ancora poco si sapeva in Italia. "La dimensione della memoria" presentava, a fianco di nomi altisonanti come gli statunitensi Robert Rauschenberg e Cy Twombly, il pittore gestuale Boris Žutovskij, anch'egli divenuto noto all'estero in seguito alla mostra del Maneggio. "La favola e l'ironia" proponeva collage e incisioni di Brusilovskij e una ventina di disegni a matita di Kabakov in prestito dalla collezione Trombadori, tra i quali figurava la fortunata serie *La doccia* (1965), primo nucleo della raccolta privata d'arte sovietica del critico romano (Kabakov, *Doccia*). Il capitolo dal più ingente contributo sovietico risultava "L'ipotesi avveniristica", grazie ai progetti di tre membri di *Dviženie*. Significativo dell'innovativa mappatura di Crispolti è il fatto che egli non vi abbia incluso collettivi di arte cinetica e programmata già affermati in Europa occidentale, come i gruppi italiani T e N o i tedeschi di Zero. Il critico, al contrario, contrappose il lavoro di *Dviženie*, alimentato da un afflato utopico di indubbia provenienza rivoluzionaria e improntato alla dimensione sociale dell'architettura e dell'urbanistica, a quello individualista dei corrispettivi occidentali, interessati a trasporre in ambito figurativo soluzioni tecnico-scientifiche già esistenti, oppure a impressionare il pubblico ricorrendo a effetti ottico-illusionistici, come nel caso più noto dalla *Op Art* americana (Crispolti, *Alternative attuali* 2; Rubino, "Ipotesi costruttivista 1965").

La calendarizzazione e l'ubicazione infelici di *Alternative attuali* 2 fecero tuttavia passare in sordina la mostra e, a maggior ragione, l'inedita partecipazione sovietica. Quest'ultima fu segnalata principalmente dalla stampa comunista all'interno di recensioni che, prive di un vero e

⁸ Nel dicembre 1962, Nikita Chruščev visitò, a capo di una nutrita delegazione statale, un'imponente mostra collettiva allestita presso la sede centrale del Maneggio di Mosca. Tra gli espositori più giovani figurarono alcuni non-conformisti come Neizvestnyj, che scatenarono una violenta reazione da parte del Segretario Generale, decretando la fine del Disgelo in ambito figurativo (Gerčuk).

proprio giudizio critico, si limitarono a registrare la presenza di un nutrito gruppo di espositori provenienti, oltre che dall'URSS, anche da Cecoslovacchia, Polonia e Ungheria. Su *Rinascita*, il mensile politico-culturale fondato da Togliatti, Antonio del Guercio parlò di una rappresentanza che, pur senza le 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 (27). In *Realtà sovietica*, il mensile culturale della Società Italia-URSS, Mercuri elogiò gli organizzatori della mostra per avere finalmente presentato, con rigore e dignità, l'opera di artisti dei paesi socialisti, senza cadere nella trappola dell'aneddoto o, ancora peggio, dello scandalo (Mercuri, "Alla mostra dell'Aquila"). In effetti, dalle pagine di *Marcatré*, Crispolti avrebbe più tardi rivendicato l'impegno profuso nel presentare in maniera adeguata il lavoro degli espositori sovietici, affinché questi potessero finalmente dialogare «alla pari» con i protagonisti dell'avanguardia del «cosiddetto mondo occidentale» (Crispolti, "I primi documenti" 421).

3. VERSO UN MERCATO DELL'ARTE

Nel 1967, la Galleria Il segno aprì a Roma una mostra dal titolo *Quindici giovani pittori moscoviti*, a cura della sua neo-direttrice, Angelica Savinio, figlia di Alberto Savinio e nipote di Giorgio De Chirico. Venuta a conoscenza di questi nomi attraverso il catalogo di una collettiva organizzata nel 1966 in Polonia,⁹ Savinio si era recata a Mosca per conoscere di persona gli artisti e acquisirne direttamente alcuni lavori.¹⁰ La mostra finì così per includere, tra disegni e incisioni, opere realizzate esclusivamente su carta, un supporto più agile e adatto al trasporto e all'esportazione non dichiarata in dogana (Savinio, *Il segno* 20).¹¹ Il sottile catalogo della mostra riportava per ogni artista i dati biografici essenziali, gli studi conseguiti, la professione attuale e un recapito, nell'intento di fornire i contatti necessari a potenziali acquirenti.

Fra i recensori dell'iniziativa si segnala la critica d'arte Lorenza Trucchi che commentò:

Non tutti i 15 pittori del Segno sono sullo stesso piano, alcuni sono ancora legati a forme garbatamente illustrative, altri risentono di un aggiornamento animoso ma un po' posticcio, ma, in complesso, il gruppo è rilevante. Le maggiori caratteristiche sono la grande raffinatezza formale, la sapienza grafica, la positiva ambizione che essi portano in ogni loro opera. (s.p.)

⁹ Si tratta della mostra *16 plastyków moskiewskich* (Sopot-Poznań, 1966).

¹⁰ Per l'occasione, Savinio si avvale dell'assistenza di un collezionista in erba residente a Mosca, e già inserito negli ambienti alternativi della capitale, come Alberto Sandretti (Sandretti 34).

¹¹ *Quindici giovani pittori moscoviti* (Galleria Il segno, Roma, 7 giugno 1967-?). Tra i quindici artisti in mostra, un ruolo dominante lo ebbero gli esponenti della pittura astratto-informale di Lianozovo come Rabin, i fratelli Valentina e Lev Kropivnickie, Lidija Masterkova, Vladimir Nemuchin, Dmitrij Plavinskij e Nikolaj Večtomov. Figuravano quindi sei espositori dell'Aquila (tutti meno Neizvestnyj e i tre membri di Dviženie) e due pittori figurativi difficilmente collocabili come Viktor Kalinin e Otari Kandaurov.

Di parere simile è il critico de *l'Unità* Dario Micacchi, le cui preferenze andarono alle giovani leve come Brusilovskij, Jankilevskij, Kabakov e Sobolev, accomunati da uno sguardo derisorio e disincantato sulla realtà sovietica, e ritenuti più in sintonia con gli ultimi sviluppi dell'arte internazionale (8).

La mostra della Galleria Il segno, poi riproposta a Cremona e sulla riviera triestina,¹² gettò le basi per la nascita in Italia di un mercato privato dell'arte non conformista sovietica, la cui tappa successiva fu la collettiva *Nuova scuola di Mosca*, organizzata nel 1969 dalla galleria e casa d'aste fiorentina Pananti. L'iniziativa fu annunciata come la terza esposizione «di arte sovietica propriamente contemporanea», nonché la «più ampia mostra di quadri, disegni e progetti degli artisti non ufficiali di Mosca», una categoria esplicitamente chiamata in causa, per la prima volta nel contesto italiano, a partire dal sottotitolo stesso della mostra (*100 opere di artisti non ufficiali*).¹³ A insistere su questo aspetto fu il curatore e critico slovacco Arsén Pohribný, il quale, provenendo egli stesso dal socialismo reale, invitava il pubblico italiano a relativizzare il proprio giudizio sull'arte in mostra:

Se questa mostra venisse per es. dall'Islanda, le sarebbe rimproverato il conservatorismo e incontrerebbe l'indifferenza generale. Invece, per i noti motivi, le opere esposte sono cose inconsuete e considerate come esotiche. Anche nella nostra valutazione entra il momento morale. È il momento della simpatia a priori verso un'avanguardia oppressa da tanti pericoli. (s.p.)

Con queste parole, Pohribný richiamava un aspetto fondamentale nella fortuna dell'arte non ufficiale socialista in Italia, ossia il suo valore morale. Esporre, riprodurre o acquisire opere di artisti non conformisti equivaleva a un gesto etico, la cui disseminazione era percepita come un atto dovuto, di sostegno materiale e morale agli artisti, ai quali si cercava di venire incontro fornendo anche beni di prima necessità o di scarsa reperibilità.¹⁴ Solo nel decennio successivo, questo gesto avrebbe assunto un significato più marcatamente politico o economico.

4. CONCLUSIONI

Come si è brevemente illustrato, il debutto in Italia dell'arte non conformista sovietica a metà degli anni Sessanta è dovuto a iniziative realizzate con la mediazione di personalità politiche e culturali vicine agli ambienti riformisti del PCI, e quindi recensite principalmente dai suoi organi di stampa. Ne consegue che la critica presentò questi artisti come parte integrante del si-

¹² *Giovani artisti di Mosca* (Gruppo d'arte Renzo Botti, Cremona, 19 ottobre 1967-?); *Quindici giovani pittori moscoviti* (Azienda autonoma di soggiorno e turismo della Riviera di Duino - Aurisina - Sistiana, 8 giugno-7 luglio 1968).

¹³ Le cento opere in mostra erano realizzate da trenta artisti, tra i quali comparivano tutti gli espositori di *Alternative Attuali 2* e di *Quindici giovani pittori moscoviti*, i quali già allora costituivano il nucleo più noto in Italia. A essi furono affiancati nomi di artisti ancora oggi ritenuti minori, qui riportati in ordine alfabetico: Evgenij Bačurin, Sergej Bleze, Taron Garibjan, Michail Grobman, Vladimir Kaz'min, Aleksej Lobanov, Nikolaj Manujlov (Kuk), Vasilij Polevoj, Vladimir Semenov, Aleksej Smirnov, Jurij Vasil'ev (Mon), Roman Zaec.

¹⁴ In quegli anni, un bene particolarmente ambito nei circoli dell'underground moscovita erano le pubblicazioni d'arte italiane (come la serie *I maestri del colore* di Fabbri Editori, stampati dalla fine degli anni Cinquanta), che diventarono presto una pregiata merce di scambio. Intervista dell'autore a Gabriella Di Milia, Milano, 1° ottobre 2013.

stema sovietico, rifiutandosi di vedere una separazione categorica tra cultura ufficiale e non, e anzi scorgendovi punti di congiunzione e ibridazione. Si tratta di un fenomeno dettato da una doppia percezione: una interna sovietica – per cui, nei primi anni Sessanta, uno stesso artista, o addirittura uno stesso lavoro, poteva essere ritenuto rappresentativo dell'arte tanto di Partito quanto di opposizione, a seconda del contesto e dell'interpretazione assegnati di volta in volta (Erofeev 41); e una esterna – italiana – per cui la critica nostrana ravvisava sì, nell'opera di questi artisti, la distanza dal realismo socialista, tuttavia nei termini di uno scontro generazionale, più che estetico o ideologico. Significativo è il fatto che sia Crispolti che Trucchi abbiano espresso l'auspicio di ritrovare alcuni dei nomi proposti all'Aquila e a Roma nelle sale del padiglione sovietico alla Biennale di Venezia a partire già dal 1966 (Crispolti, "I primi documenti" 421; Trucchi). Una circostanza certo improbabile, che tuttavia rivela la conoscenza sommaria, e forse ingenua, della critica italiana nei confronti degli apparati culturali sovietici. Come si è visto, le principali esposizioni successive ad *Alternative attuali 2*, essendo promosse da gallerie private, furono soggette a stringenti esigenze di mercato che ne determinarono sia il periodo di apertura, raramente superiore al mese, sia l'entità delle opere in mostra, per lo più di dimensioni ridotte, realizzate su supporti agili e dalle quotazioni ancora relativamente basse. Rispetto alle rassegne dedicate alle avanguardie storiche dalle Gallerie del Levante e Il centro, le mostre d'arte contemporanea ebbero un'eco mediatica limitata, a dimostrazione del maggiore interesse da parte di critica, mercato e pubblico per un'arte già consolidata e in fase di storicizzazione. Di conseguenza, l'arte non conformista fu presentata come *giovane* o *nuova*, quindi riconducibile a un generico spirito di rinnovamento e quindi di contestazione del mondo delle arti sovietiche, premesse indispensabili a quella retorica antagonista del decennio successivo, che proprio a Venezia, con la controversa *Biennale del dissenso culturale* del 1977, avrebbe trovato una notevole cassa di risonanza internazionale (Bertelé, *Enrico Crispolti* 55-119; Bertelé e Frimmel).

5. BIBLIOGRAFIA

- Alpatova, Irina, e Leonid Taločkin, a cura di. *Drugoe Iskusstvo. Chudožestvennaja galereja* «Moskovskaja Kollekcija», 1991.
- Apollonio, Umbro. "Mosca: sulla via di una sintesi delle arti." *Marcatré*, anno 4, n. 10, 1966, pp. 412-13.
- Belloli, Carlo, a cura di. *Il contributo russo alle avanguardie plastiche. Catalogo della mostra* (Galleria del Levante, Milano, novembre-dicembre 1964; Roma, gennaio-febbraio 1965). Galleria del Levante, 1964.
- Bertelé, Matteo. "Un alfiere del (neo)realismo sociale dell'Occidente: Renato Guttuso nell'Europa socialista (1948-1962)." *L'uomo nero*, nuova serie, n. 16, 2019, pp. 51-69.

—. *Arte sovietica alla Biennale di Venezia (1924-1962)*. Mimesis, 2020.

—. *Enrico Crispolti e l'arte russa e sovietica contemporanea (1956-1990)*. Edizioni Ca' Foscari-Venice University Press, 2025.

Bertelé, Matteo, e Sandra Frimmel, a cura di. *ZKK Rereading. La nuova arte sovietica: una prospettiva non ufficiale*. Edition Schublade, 2014.

Borrelli, Claudia. "L'Europa Letteraria". *Le Culture del dissenso e la definizione dell'identità europea tra Italia, Francia e URSS (1956-1991)*, a cura di Claudia Pieralli e Teresa Spignoli, 2018, <https://www.culturedeldissenso.com/leuropa-letteraria/>. Ultimo accesso 15 maggio 2025.

Crino, Giovanni. "Malevic inedito 1921." *L'Europa Letteraria*, anno 6, n. 33, gen.-feb.1965, pp. 131-32.

Crispolti, Enrico. "I padiglioni stranieri." *Nuova Repubblica*, anno 4, n. 42, 28 ottobre 1956, p. 7.

—. "Disporci a un dialogo: contro gli stalinismi altrui e nostri." *L'Europa Letteraria*, anno 3, n. 17, ottobre 1962, pp. 135-39.

—. "I primi documenti sull'avanguardia pittorica e plastica nell'U.R.S.S." *Marcatré*, nn.19-20-21-22, aprile 1966, pp. 418-21.

—, a cura di. *Alternative attuali 2*. Catalogo della mostra (Castello Spagnolo, L'Aquila, 7 agosto-30 settembre 1965). Lerici, 1965, s. p.

—. *Ricerche dopo l'informale*. Officina, 1968.

—. *Come studiare l'arte contemporanea*. 1997. Donzelli, 2005.

Del Guercio, Antonio. "Mostra aquilana: pittori socialisti." *Rinascita*, n. 41, 16 ottobre 1965, pp. 27-28.

Erofeev, Andrei. "Nonofficial Art: Soviet Artists of the 1960s." *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, a cura di Laura Hoptman e Tomas Pospiszyl, MIT Press, 2022, pp. 37-53.

Estorick, Eric, a cura di. *Aspects of Soviet Contemporary Art*. Catalogo della mostra (Grosvenor Gallery, Londra, 8-28 giugno 1964; Walker Art Gallery, Liverpool, 1-30 agosto 1964). Grosvenor Gallery, 1964, s. p.

"Exhibitions." *Grosvenor Gallery*, grosvenorgallery.com/exhibitions/. Ultimo accesso 15 maggio 2025.

Forgács, Éva. "How the New Left Invented East-European Art." *Centropa*, vol. 3, n. 2, 2003, pp. 93-104.

- Gerčuk, Jurij. *'Krovoizližanie v MOSCh' ili Chruščev v Maneže*. NLO, 2008.
- Gray, Camilla. *The Great Experiment: Russian Art 1863–1922*. Thames and Hudson, 1962; *Pionieri dell'arte in Russia: 1863-1922*. Trad. di Alda de Caprariis, Il Saggiatore, 1964.
- Kabakov, Ilya. *Doccia. Desiderio di lavarsi*. Associazione amici di Villa Strohl-Fern, 1998.
- . *60 – 70° ... Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve*. NLO, 2008.
- Konečný, Dušan. "Ze života mladých sovětských výtvarníků." *Výtvarné umění*, n. 2, 1959, p. 8.
- Mercuri, Elio. "Le arti dell'Ottobre rosso." *Realtà sovietica*, febbraio 1965, pp. 52-55.
- . a cura di. *Russia anni '20: Avanguardia e rivoluzione. Quadri e documenti*. Catalogo della mostra (Galleria Il centro, Napoli, 1-24 marzo, 1965). Il centro, 1965.
- . "Alla mostra dell'Aquila le esperienze dei giovani sovietici." *Realtà sovietica*, ottobre 1965, pp. 46-51.
- Micacchi, Dario. "Quindici giovani pittori moscoviti." *l'Unità*, 2 luglio 1967, p. 8 (sez. Roma).
- Morosini, Duilio. "Opere dell'avanguardia russa in una galleria d'arte romana." *Paese sera*, 23 gennaio 1965, p. 3.
- Nicoletti, Luca Pietro. "L'Aquila 1962. 'Alternative Attuali' e l'idea di 'mostra-saggio'." *Ricerche di S/Confine*, vol. 6, n. 1, 2015, pp. 105-19.
- Nuova scuola di Mosca. 100 opere di artisti non ufficiali*. Catalogo della mostra (Galleria Pananti, Firenze, 4-16 gennaio 1969). S.T.I.A.V., 1969.
- Piretto, Gian Piero. *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*. Einaudi, 2001.
- Pohribný, Arsén. "La nuova avanguardia moscovita." *Nuova scuola di Mosca*, s. p.
- Rosenfeld, Alla, e Norton Dodge. *Nonconformist Art. The Soviet Experience, 1956-1986*. Thames and Hudson - Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, 1995.
- Rubino, Giovanni. "Ipotesi costruttivista 1965. Enrico Crispolti e il gruppo Dvizhenie: tra critica non-conformista e immaginario tecnologico". *Alternative attuali. L'esperienza di Enrico Crispolti all'Aquila. 1962-1968*, a cura di Giuseppe Di Natale, Quodlibet, 2024, pp. 101-07.
- Sandretti, Alberto. "Il mio percorso in Russia." *Arte contro: ricerche dell'arte russa dal 1950 a oggi. Opere dal fondo Sandretti del '900 russo*. Catalogo della mostra (MART, Rovereto, 13 ottobre 2007-20 gennaio 2008). Skira, 2007, pp. 31-37.
- Savinio, Angelica. *Il segno. Settembre 1964-dicembre 1994. Trent'anni*. Il segno, 1995.

Trombadori, Antonello. “Sulla recente mostra dell’avanguardia russa.” *Paragone*, n. 5, 1965, pp. 67-81.

Trucchi, Lorenza. “Giovani pittori moscoviti al Segno.” *Momento sera*, 14 luglio 1967, s. p.