

EUROPA ORIENTALIS 36 (2017)
TRADUZIONI E DIALOGHI:
LA RICEZIONE DELL'ARTE RUSSA ALL'ESTERO

Silvia Burini

La ricezione dell'arte russa in Europa e negli Stati Uniti è stata l'oggetto di una conferenza internazionale di tre giorni (25-27 ottobre 2017), organizzata dal Centro Studi sulle Arti della Russia (CSAR) presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, in collaborazione con la Society of Historians of East European, Eurasian, and Russian Art and Architecture, Inc. (SHERA) e il Cambridge Courtauld Russian Art Center (CCRAC).¹ La conferenza, nel centenario della Rivoluzione d'Ottobre, ha riunito per la prima volta un numero molto ampio di studiosi provenienti da Europa, Stati Uniti e Russia, che si sono tuttavia occupati di uno spettro storico più ampio di quello stabilito dagli eventi del solo 1917. Nella prospettiva della ricezione dell'arte russa all'estero il convegno ha soprattutto evidenziato elementi di continuità e di connessione, più che di rottura e separazione, indicando, in tal modo, approcci originali per lo studio della storia dell'arte e della cultura russa.

Con Boris Uspenskij si può dire che “non è possibile leggere la storia della cultura russa come un processo di evoluzione naturale e organica”.² Essa è infatti “contrassegnata da continui scossoni rivoluzionari” o, ricorrendo a Lotman e a uno dei temi centrali della sua riflessione, da “esplosioni”.³ Tutto ciò è essenzialmente legato al fatto che la Russia si è spesso (o sempre) riferita a modelli stranieri, avviando d'altro canto periodicamente processi di revisione che si sono espressi in rifiuti radicali del proprio passato e in assunzioni di nuovi valori culturali. Il richiamo a modelli esterni, tuttavia, non priva affatto la cultura russa di una originalità sua propria: le forme ‘altrui’ trasferite sul

¹ Titolo del convegno: Переводы и диалоги: восприятие русского искусства за границей – Translations and Dialogues: The Reception of Russian Art Abroad – Traduzioni e dialoghi: la ricezione dell'arte russa all'estero. Il programma al link: veniceconference.com.

² B. Uspenskij, *La pittura nella storia della cultura russa*, in *Volti dell'Impero Russo. Da Ivan il Terribile a Nicola I*, [catalogo della mostra], Milano, Electa, 1991, p. 41.

³ Cf. J. Lotman, *Cercare la strada. Modelli della cultura*, Venezia, Marsilio, p. 33; Id., *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli, 1993.

terreno russo acquisiscono infatti di norma nuove funzioni. A maggior ragione ciò si verifica nella storia della cultura, che è per molti versi il risultato dell'assimilazione creativa di modelli importati dimostratisi, paradossalmente, capaci di trasformarsi in 'originalità' all'interno della cultura ricevente. La storia della cultura russa – lo ribadiamo – è tramata di “esplosioni”, dove la novità che si produce è il risultato di situazioni al principio imprevedibili. Per questo motivo le periodizzazioni storiche e le etichette culturali usate in Occidente sono scarsamente utilizzabili per la cultura russa, all'interno della quale necessitano di serie precisazioni.

Le sezioni in cui si è articolato il convegno hanno seguito un criterio cronologico concludendosi con due tavole rotonde: *Collezionare l'arte russa (in memoria di Norton Dodge)* e *Prove di mostre internazionali*.⁴

Il convegno si è aperto con la sessione inaugurale, “Dialoghi con l'Europa occidentale”. Il primo intervento è stato quello di Natal'ja Šipovskaja che ha presentato la propria ricerca su *La Grande Sala sulla Jauza. Il Palazzo Lefortovskij come iniziativa politica*. Il Palazzo Lefortovskij sul fiume Jauza è uno dei più famosi edifici della Mosca petrina e la prima costruzione realizzata su iniziativa del giovane Pietro I. Il palazzo infatti fu costruito dallo zar per Franz Lefort, fervente sostenitore delle sue imminenti riforme. Šipovskaja, utilizzando materiali d'archivio inediti, sostiene la tesi che l'edificio servisse come sala di ricevimento principale per gli zar di Mosca e che fosse ben presente nella mente del nuovo zar (più o meno consapevolmente), quando egli decise di erigere la sua sala cerimoniale presso la nuova dimora ‘tedesca’, al di fuori delle mura del Cremlino. L'aspetto più interessante dei documenti investigati è che spesso essi descrivono il progetto non tanto come riferito alla costruzione di un palazzo o di una casa, ma a quella di una “grande sala da pranzo”, in funzione della quale il palazzo sarebbe stato costruito. Questa grande sala destinata alle cerimonie divenne il fulcro oltre che lo spazio dimensionalmente più vasto dell'iniziale costruzione di Dmitrij Askamitov. In conformità con la tradizione europea, il palazzo aveva una pianta simmetrica, con camere allineate sui lati; ereditò invece la tradizione russa nei suoi tetti a punta e nella sua logica progettuale. Nella residenza degli zar, i vasti spazi per i vari impegni di stato e per gli incontri di solito venivano costruiti separatamente. Uno degli esempi più evidenti, in questo senso, è il Palazzo delle Faccette all'interno del Cremlino di Mosca (1487-1491). I materiali di archivio relativi alla costruzione del Palazzo Lefortovskij focalizzano l'attenzione su

⁴ Avviandoci a una rapida rassegna dei singoli interventi rimandiamo il lettore agli atti del convegno, di prossima pubblicazione nella Collana di studi di “Europa Orientalis”. All'interno del volume saranno forniti anche i profili completi degli autori.

questo esempio poco noto. I documenti attestano con frequenza insolita le dimensioni esatte della grande sala da pranzo: tradotte nel sistema metrico odierno, esse sono di 18x18 m (324 m³) e 10 m di altezza. Questi numeri sono impressionanti, anche perché ripetono le proporzioni del Palazzo delle Faccette – 17,5x17,5 m e 9 m di altezza – solo con un lieve aumento delle dimensioni. È pertanto verosimile che l'edificio sia stato utilizzato come sala di ricevimento principale per gli zar di Mosca al di fuori delle mura del Cremlino.

La seconda relazione è stata quella di Margaret Samu che si è rivolta a *La ricezione francese de "L'ultimo giorno di Pompei" di Karl Brjullof*. Si tratta, com'è noto, del più famoso dipinto russo della prima metà del XIX secolo (1833). La maggior parte dei critici della ricezione della pittura europea analizza di solito il suo successo in Italia, sia quello che intercetta le attenzioni e il plauso popolare, sia quello proveniente da parte della critica, nonché il successivo conferimento della Medaglia d'oro al Salone di Parigi del 1834. Gli studiosi citano anche i critici parigini progressisti che avevano respinto il dipinto come antiquato melodramma. Il trionfo europeo di Brjullof spiega il suo dominio nella pittura accademica russa nel corso dei decenni. Attraverso il confronto del dipinto con altri contemporanei vincitori della Medaglia d'oro, e alla luce delle valutazioni della giuria del Salone, l'intervento si incentra su cosa il capolavoro di Brjullof significasse per gli spettatori francesi. Prendendo in considerazione anche le prospettive più aggiornate a proposito dell'arte francese e della cultura visuale è stata messa in luce la discrepanza tra i verdetti della giuria e della critica. Partendo da un attento esame del dipinto e indagando fonti basilari precedentemente non utilizzate, la relazione ha gettato nuova luce sulla posta politica in gioco durante la Monarchia di Luglio e sul clima che indusse la giuria del Salone a conferire il suo premio più alto a un artista russo.

Di seguito Il'ja Dorončënkov è intervenuto con la sua consueta competenza sull'esperienza di formazione europea degli artisti russi di secondo Ottocento: *Un russo in un rendez-vous. Esperienza parigina di artisti russi negli anni 1860-1880: tra alienazione e orgoglio di sé* è stato il titolo della sua relazione. Quasi ogni pittore russo di un certo rilievo, negli anni 1860-1880, ha infatti trascorso un periodo relativamente lungo a Parigi durante la propria fase di formazione: come allievo della Scuola di pittura, scultura e architettura di Mosca presso l'Accademia delle Belle Arti o come turista. Di solito tale esperienza viene considerata prevalentemente positiva, capace di aprire nuove prospettive sull'arte occidentale antica e contemporanea, e percepita come un fattore decisivo nella crescita professionale di un giovane artista. Dorončënkov si è accostato alla questione da un punto di vista diverso, considerando come i giovani artisti russi abbiano reagito alle sfide e alle tentazioni della 'capitale del XIX secolo' e come la frustrazione provata abbia influenzato le

loro future strategie professionali e il loro stato d'animo. Per ricostruire i sentimenti degli artisti russi – espressi o, più spesso, non articolati – lo studioso ha esaminato la corrispondenza di Vasilij Perov, Il'ja Repin, Ivan Kramskoj, Viktor Vasnecov e Michail Nesterov, nonché i loro dipinti realizzati a Parigi o poco dopo il viaggio: *La prospettiva interna di un teatro di strada a Parigi* e *L'organetto a rullo a Parigi* di Perov, il *Giornalaio a Parigi*, il *Caffè parigino* e *Sadko* di Repin, due diverse versioni de *La Parata* di Vasnecov. La relazione ha selezionato argomenti riguardanti i pittori russi e le modalità di strutturazione dei loro dipinti, nonché la descrizione dell'esperienza quotidiana come l'affitto di un appartamento o uno studio, lo shopping, i trasporti, il coinvolgimento in attività artistiche come mostre, commissioni, la valutazione del comportamento dei 'locali' e il loro confronto con le abitudini russe. Particolare attenzione è stata riservata a due delle maggiori opere di Repin del 1874-1876, il *Caffè parigino* e *Sadko*, quali prodotti dell'esperienza all'estero del pittore.

La quarta relazione è stata quella di Katia Dianina dedicata a *Il ritorno dell'Eredità repressa: Nicola II come opera d'arte*. La sua analisi innovativa ha mosso da due concetti-chiave, come "Rinascita" (*Vozroždenie*) e "nostra eredità" (*naše nasledie*), per l'articolazione dell'identità culturale post-sovietica. Dopo un periodo di spietata distruzione e trascuratezza, i decenni post-sovietici hanno prodotto uno sforzo molto meticoloso per riconquistare quelle perdite, con notevoli risultati. Il tema del rinnovamento russo domina la politica culturale contemporanea, ma è informato non di rado da valori che non sono stati fissati in Russia, ma altrove. Il paradosso dello scenario attuale è nel fatto che la tradizione post-sovietica russa, che trae motivo d'orgoglio, tra l'altro, dalla gloriosa icona russa e dagli stupendi oggetti Fabergé, in una certa misura fu concepita e articolata, durante l'era sovietica, all'estero. La nuova narrazione-guida della tradizione culturale russa abbraccia questa tradizione spuria, che venne modellata in Occidente e in modo clandestino. L'intervento ha inteso esaminare in sostanza i successi e i dilemmi associati a questo capitale culturale ripristinato, che oggi si è fuso organicamente nell'idea generale di eredità culturale russa. Decenni di silenzi, strategici e imposti, o di offuscamenti seguiti dalla conseguente rinascita e da un più autentico culto del patrimonio imperiale nella società post-sovietica, hanno preparato un terreno fertile per una nuova mitologia e un potente simbolismo.

La II sessione ("Vereščagin e Makovskij all'estero") è stata aperta da Elena Nesterova con una relazione imperniata su *La "campagna europea" di Vasilij Vereščagin (1870-1880)*. Il nome di Vereščagin, pittore di battaglie, era ben noto in Europa tra gli Anni '70 e '80 del XIX secolo, in grande misura per la sua attività espositiva: nel corso di due decenni infatti organizzò più di 20 mostre personali, la maggior parte delle quali in differenti città europee (molte

si tennero a Londra, Parigi e Vienna, ma altre anche a Berlino, Praga, Budapest). Nessun altro pittore russo ha dimostrato un'attività o un'abilità tale nell'attrarre e affascinare il sofisticato pubblico europeo. Molte furono le ragioni dell'enorme popolarità delle mostre di Vereščagin, insolite per la loro stessa organizzazione, con oggetti e materiali culturali esposti insieme ai suoi dipinti, e afferenti allo specifico paese visitato dall'artista. Egli inoltre usava un design d'avanguardia e le sue esposizioni avevano spesso accompagnamenti musicali. Usò anche vari espedienti come prezzi d'ingresso ridotti o addirittura l'ingresso libero in alcuni giorni. Le sue mostre somigliavano insomma a vere e proprie azioni culturali, educative e politiche e qualche volta intercettarono anche un interesse scandalistico; persone di tutti gli strati sociali le ammirarono, dai titolati rappresentanti di sangue blu fino alle classi più povere. La sua mostra a Vienna, giusto per dare un esempio, fu visitata da circa centomila persone in 26 giorni e più di centocinquantamila cataloghi delle sue opere furono venduti in appena due-tre anni. I periodici pubblicavano non solo recensioni dei principali critici e selezioni di immagini, ma anche dettagli della sua ricca biografia. Sia Vereščagin che le sue opere divennero oggetto di caricature: le tele vennero da alcuni critici deprecate con anatemi, ma anche elevate e glorificate, da altri, in poemi. Il fenomeno del successo di Vereščagin è da attribuirsi a vari fattori: i soggetti provocatori delle sue opere; la sua personale partecipazione a campagne militari; i viaggi in paesi e luoghi remoti, da lui poi dipinti; la supposta veridicità della sua arte figurativa; l'abilità pittorica e la capacità di presentare la sua arte come supremo strumento visuale. Una pubblicazione in inglese del 1881 a lui dedicata reca come sottotitolo *Artista, soldato, viaggiatore*; proprio questi tre aspetti della sua personalità furono mostrati in modo persuasivo durante le sue mostre in Europa.

Di seguito Molly Brunson ha trattato il tema *Vereščagin in America*. Il 26 agosto del 1888, il "New York Times" riferì dell'arrivo in città su un piroscampo di "un uomo dalla figura robusta e dalle spalle larghe, con una testa circondata da capelli e da un'irsuta barba nera"; era il pittore russo Vereščagin, già famoso in Europa per i suoi dipinti di guerra e per raffigurazioni orientaliste. In quell'autunno l'American Art Association avrebbe inaugurato una sua mostra con oltre 200 dipinti e schizzi; a causa dell'enorme successo ottenuto, l'esposizione si sarebbe poi spostata all'Art Institute of Chicago dove oltre centomila visitatori furono accolti non soltanto dalle monumentali tele, ma anche da camerieri che servivano il tradizionale tè russo vestiti con le uniformi cosacche. Attestando l'incredibile successo del viaggio di Vereščagin, molte opere furono vendute all'asta e definitivamente acquisite da importanti collezioni museali degli Stati Uniti. Nell'intervento di Molly Brunson è stata presa in esame la ricezione di Vereščagin in America: analizzando i giudizi della stampa, si è sottolineato come una marcata nozione di stampo orientali-

stico dell'artista sia coincisa, paradossalmente, con la comprensione di un'arte russa percepita come profondamente vicina al contesto americano. In particolare le sue tele di battaglia venivano collegate al trauma ancora ben percepibile della guerra civile americana e la sua reputazione di pittore antimilitarista si associò a quella di Tolstoj, modellando l'immagine di un pacifismo russo globale. Oggi che siamo alle prese con i luoghi delle tradizioni artistiche nazionali trapiantate in culture accademiche e museali che hanno adottato ambizioni globali, il contrasto tra le tendenze universaliste e localistiche nella ricezione di Vereščagin e, per estensione, dell'arte russa in generale, rimane profondamente rilevante.

Il terzo intervento della sessione è stato quello di Wendy Salmond dal titolo *Konstantin Makovskij in America*. La studiosa ha investigato come Makovskij, oggi considerato un artista minore in patria, fosse divenuto il primo ambasciatore della cultura russa tradizionale negli Stati Uniti durante la Gilded Age. La sua monumentale tela *Festa di nozze tra i boiardi* (1883) è stata il prototipo per un intero ciclo 'boiardo' di dipinti su tematiche della vita del XVII secolo che l'artista realizzò tra il 1883 e il 1901. Il fatto che molte di queste tele abbiano acquisito enorme e reale celebrità tra un vasto pubblico americano, spinge a porre delle domande sulla ricezione della cultura russa in America in un momento in cui la gente era attratta, parlando di arte, dall'elemento spettacolare, sentimentale ed esotico. I dipinti di Makovskij arrivano negli Stati Uniti in un periodo in cui i prezzi delle opere europee erano alle stelle, affiancandosi a celebrità come Jean-François Millet, Jean-Louis-Ernest Meissonier e Rosa Bonheur, quali simboli di un'arte sofisticata. Nel 1885 il gioielliere newyorkese Charles Schumann, uno dei numerosi *self-made men* ansiosi di portare cultura alle masse capitalizzando al massimo il proprio mercato, acquistò *Festa di nozze tra i boiardi* alla mostra di Anversa e lo installò in una piccola galleria d'arte nel retro del suo negozio; l'anno precedente il suo arrivo, il dipinto era stato esposto in un grande magazzino a Brooklyn, riprodotto sulla cera e reso disponibile all'acquisto su fotocalcolografia o su stampe cromolitografiche. Altre due tele del ciclo 'boiardo' attrassero enormi folle da Milwaukee a San Francisco, dove furono salutate come capolavori d'arte. Sicuramente i dipinti di Makovskij dovettero molto del loro successo alle pubblicità sensazionalistiche e strategiche dei loro proprietari, ma la loro evocazione teatrale del passato nazionale colpì sicuramente nell'intimo l'animo del pubblico americano, umanizzando la cultura russa e portandola in vita con tutta l'abilità illusionistica a disposizione dell'artista.

La III sessione ("Verso la Fin de Siècle") si è aperta con l'intervento di Alison Hilton: *Come formulare una nuova arte: singolarità nazionale e modernismo provvisorio alle mostre internazionali*. L'esperienza delle Esposizioni Internazionali, dei Saloni e delle mostre durante il periodo della Secessione,

alla fine del XIX secolo, offrì agli artisti russi nuovi standard per valutare i loro stessi progressi in un mondo artistico sempre più internazionalizzato. In ciò erano naturalmente in armonia con le percezioni dei loro colleghi europei. Per la maggior parte, i commenti nelle lettere degli artisti – da Parigi, Monaco e da altre città – focalizzano le impressioni personali sull'arte europea e sugli artisti contemporanei, sebbene offrano anche informazioni indirette sulla ricezione dell'arte russa all'estero e affrontano anche il tema del nazionalismo. Il problema del nazionalismo sorse con la prima vera rassegna di arte russa all'estero, all'Esposizione Internazionale di Londra del 1862: alcuni critici trovarono le opere esposte prive di un carattere specificamente nazionale; quasi cinquant'anni più tardi i partecipanti della sessione russa alla Secessione di Monaco del 1898 avrebbero provato soddisfazione nello scoprire come il palcoscenico artistico internazionale fosse uno stimolo, anziché qualcosa che suscitava timore. Ma alcuni dubbi potevano ancora essere percepiti; Michail Nesterov, i cui lavori, in luogo dell'immediatezza dell'impressione visiva, esprimevano un'intima spiritualità, temeva che le sue immagini a soggetto religioso risultassero troppo soggettive per essere comprese dagli stranieri. Hilton ha opportunamente sottolineato alcune conseguenze delle preoccupazioni degli artisti russi per la ricezione delle loro opere all'estero intorno alla fine del XIX secolo. Tra gli altri, Sergej Djagilev riuscì a conciliare gli aspetti positivi del carattere nazionale con il limite imposto da una certa mancanza di raffinatezza etnografica; Nesterov, invece, suggerì che la soggettività russa poteva arricchire o addirittura ridefinire una nuova arte internazionale.

Di seguito, Rosalind P. Blakesley ha parlato de *La prima pittrice "ambulante": il caso di Emily Shanks in Russia e in Gran Bretagna*. Nel 1894 l'artista britannica Emily Shanks (1857-1936) divenne la prima donna a essere eletta membro del gruppo dei *peredvižniki* ("ambulanti"). Nata e vissuta a Mosca, aveva costituito insieme alla sua famiglia uno stretto circolo di russofili altamente acculturati. Sua sorella maggiore sposò Aylmer Maude, con il quale realizzò una serie di celebri traduzioni di Tolstoj in inglese. Mary invece, la sorella minore, era amica di Tat'jana, la figlia di Tolstoj, e realizzò illustrazioni per alcuni racconti dello scrittore russo. Emily e Mary furono anche amiche di Elena Polenova e Vasilij Polenov dipingendo spesso insieme a loro. Partendo dai ricchi ma ancora largamente poco studiati archivi della famiglia Shanks, l'intervento ha esaminato queste varie relazioni e la posizione di Emily come una rilevante figura di tramite dello scambio artistico russo-britannico. I dipinti di Emily, conservati in ambito familiare così come in gallerie pubbliche, come la Galleria Tret'jakov, il Museo della tenuta di Polenovo e il Museo regionale di belle arti di Tjumen', si focalizzano su ritratti e scene di genere, e il *focus* è principalmente su donne e bambini. Le tele furono esposte nella maggior parte delle mostre dei *peredvižniki* tra il

1891 e il 1915, così come occasionalmente alla Royal Academy, dopo che la famiglia era ritornata a Londra allo scoppio della Prima Guerra Mondiale. Blakesley ha messo in luce la natura della ricezione nei due differenti paesi, anche per identificare quegli aspetti dell'opera della Shanks che avevano persuaso gli "ambulanti" ad ammetterla nel loro gruppo, notoriamente esclusivo: molti dei suoi dipinti interrogano non solo l'apparente trincerato realismo dei *peredvižniki* degli anni '90 del XIX secolo, ma anche un'interfaccia tra realismo e impressionismo. La sua opera è stata utilizzata dunque per rivisitare queste rigide categorie, e suggerire come il tardo realismo non fosse in realtà moribondo, ma anzi spesso costituisse un vibrante e riflettente interlocutore dell'arte russa moderna.

È seguita poi la relazione di Ekaterina Vjazova dal titolo *M. Larionov e R. Fry: verso la Storia dei Balletti Russi di Sergej Djagilev in Inghilterra*. L'intervento si è incentrato sulla ricezione delle *Stagioni russe* di Djagilev in Europa, che predeterminò in vari modi la logica e la storia dell'occidentalizzazione artistica russa. L'inizio del XX secolo non fu solo caratterizzato dall'inclusione dell'arte russa nel contesto europeo, ma anche dalla creazione di interi progetti rappresentanti la cultura russa e il pubblico europeo. In essi si può vedere un curioso paradosso: più questi erano orientati a Occidente, più in Europa erano visti come esotici e vicini alla cultura russa. Sergej Djagilev organizzò le sue *Stagioni russe* secondo un programma occidentale, ma nello stesso tempo queste contribuirono a creare un'immagine mitologizzata della cultura russa in senso fortemente esotico. È noto che il progetto di Djagilev includeva regolarmente artisti vicini a *Mir iskusstva* ("Il Mondo dell'arte"), che sono i principali esponenti filoeuropei nella cultura russa alla svolta del secolo. Per contro, gli esempi più russi di modernismo europeo furono visti in Europa come una parte della corrente artistica principale. Per esempio, il nuovo stile russo di Ivan Bilibin divenne il fenomeno più internazionale del "Mondo dell'arte", e come tale fu percepito in Inghilterra negli anni Dieci del XX secolo. Allo stesso modo, le opere russificanti di Marija Jakunčikova e di Elena Polenova ricevettero un giudizio simile. Non era un caso se le riviste inglesi "The Studio" e "Artist" erano interessate alle opere della Polenova; tali trasformazioni dell'occidentalizzazione artistica russa in una sorta di slavofilismo in Europa e viceversa non si possono spiegare che con una richiesta occidentale per l'esotismo russo. Sebbene il gruppo di *Mir Iskusstva* conoscesse benissimo l'arte europea, la loro vena occidentalizzante era un punto di vista ideale, nata dalla necessità di costruire la posizione di un punto di vista esterno. Tali variazioni russe sul tema dell'uropeizzazione furono lette in Europa come puramente nazionali; allo stesso tempo, la ricezione europea dell'arte russa come 'propria ma differente' incoraggiò alcune inclinazioni al cambiamento già insite nella vena russa occidentalizzante. Così l'arte

di *Mir iskusstva* presentata durante le *Stagioni russe* si congiunse organicamente, per esempio, con i lavori di Natal'ja Gončarova e di Michail Larionov e con il loro intento volutamente anti-occidentale.

Per la IV sessione ("L'arte russa e l'arte sovietica nella Germania degli anni Venti") pressoché tutti gli interventi hanno ruotato attorno alla *Erste Russische Kunstausstellung* (Prima Mostra di Arte Russa), organizzata da David Šterenberg per conto del Commissariato del popolo per l'istruzione (Narkompros), promossa dalla branca tedesca dell'Internationale Arbeiter Hilfe (un'organizzazione di sostegno per chi soffriva la fame in Russia) e svoltasi a Berlino, nella Galerie Van Diemen, nel 1922.

La prima relatrice, Christina Lodder, è intervenuta sul tema *Esportare un'estetica rivoluzionaria: lo VChuTEMAS e il Bauhaus*. Nell'ottobre del 1922 si inaugurò la *Erste Russische Kunstausstellung*, che presentava al pubblico occidentale una prima visione complessiva degli straordinari sviluppi artistici avvenuti in Russia dallo scoppio della Prima Guerra Mondiale. Nel 1914 l'arte russa risultava essere poco più di un'eco in Europa, ma nel 1922 gli artisti tedeschi furono in grado di comprendere che i loro colleghi in Russia avevano compiuto passi significativi nello sviluppo di nuovi stili e approcci all'arte, alcuni dei quali addirittura innovativi rispetto al contesto occidentale. Infatti, da seguaci delle avanguardie europee, gli artisti russi ne divennero i leader. Certamente tra l'armistizio del 1918 e la mostra berlinese del 1922 alcune informazioni (visuali e verbali) risultarono accessibili in Occidente; artisti come Vasilij Kandinskij, Marc Chagall, Ivan Puni, Èl' Lisitskij e altri visitarono Berlino, presentando i loro lavori in esposizioni personali. Si registrano in questa fase anche pubblicazioni sull'arte russa, come il volume di Konstantin Umanskij, ed erano altresì comparsi articoli sulla stampa tedesca, che proponevano soltanto una visione parziale e pur allettanti barlumi sulla ricchezza delle nuove idee, stimolando così l'interesse occidentale. Nell'ottobre del 1922 le innovazioni artistiche russe si videro in modo completo, e l'impatto fu enorme. L'intervento di Lodder si è focalizzato principalmente sull'influenza che gli innovativi approcci di creazione artistica e di insegnamento artistico (sviluppatasi allo VChuTEMAS moscovita, l'Atelier superiore d'arte e tecnica) determinarono sulla teoria e sulla pratica all'interno del movimento del Bauhaus. La *Erste Russische Kunstausstellung* proponeva del resto alcuni materiali relativi ai nuovi metodi di insegnamento artistico nelle scuole, a fianco di numerosi quadri astratti e sculture. Il cambiamento della produzione del Bauhaus, dal suo primigenio orientamento espressionista alla celebrazione di un'estetica meccanica più enfatica, dopo il 1923, è stato attribuito così a diversi fattori, incluso l'arrivo di docenti quali Vasilij Kandinskij e Laszlo Moholy-Nagy, la presenza di Theo van Doesburg a Weimar, ma anche il generale impatto delle innovazioni apportate dai russi.

Anche il secondo intervento (*Affinare la composizione delle opere. La Erste Russische Kunstausstellung*), di Andrej Sarab'janov si è rivolto alla Prima Mostra d'Arte Russa, che, come si è detto, ebbe un enorme ruolo nel familiarizzare gli esperti d'arte europea con l'Avanguardia russa. Una breve panoramica dei giudizi su questa mostra leggendaria fu raccolta da Jakov Tugendhold e pubblicata nella prima edizione di "Russkoe Iskusstvo" del 1923; la recensione ci fornisce importanti informazioni sull'evento in questione. Apprendiamo così che la stampa era rimasta sorpresa per il fatto che l'arte russa dimostrava "di essere ardita, di possedere quella libertà e quel desiderio di riconsiderare e ricreare tutti quei valori non visti in Europa per decenni". Per la prima volta il pubblico europeo vide opere di Pavel Filonov, Ol'ga Rozanova, Ljubov' Popova e Aleksandr Drevin, e furono esposti lavori di allievi di Kazimir Malevič: Ivan Kljun, Lev Judin, Anna Kagan. La mostra propose inoltre i primi modelli di arte costruttivista, i rilievi di Władysław Strzemiński, Gustav Klutis, Karl Ioganson, Konstantin Medunckij e dei fratelli Stenberg. La mostra consisteva di circa 1000 opere appartenenti a 180 artisti; il catalogo non contiene molti dettagli sui lavori, rendendo così difficile determinare l'esatto numero di opere e la loro sequenza, sebbene il tutto fosse compensato dall'alta qualità delle illustrazioni. Definire la composizione della mostra è un importante obiettivo di ricerca, che richiede lo studio delle collezioni dei musei regionali dell'Avanguardia russa. L'intervento di Sarab'janov si è concentrato sulle nuove informazioni circa le opere esposte nella mostra del 1922 emerse di seguito in numerosi musei russi.

La terza relazione di Maria Mileeva ha affrontato il tema della *Ricezione dell'arte rivoluzionaria russa nella Repubblica di Weimar*. Rianalizzando a sua volta i dettagli delle motivazioni, della preparazione e dell'impatto della rassegna berlinese, Mileeva ha fatto luce sullo scambio interculturale tra Russia e Germania durante gli anni Venti. Subito dopo aver visto la mostra, Paul Westheim aveva affermato: "La mostra russa non è tanto un'esposizione artistica, quanto una mostra di problemi d'arte". Oltre a tre stanze di arte non-oggettiva che richiamò la maggior attenzione da parte degli studiosi, c'erano altre centinaia di opere di 167 artisti. Tra gli altri, Pëtr Končalovskij, Pavel Filonov, Vladimir Kozlinskij, Aleksandr Drevin e Vladimir Lebedev. Cercando di stabilire la ricezione di questi artisti da parte della comunità artistica berlinese, la studiosa si è focalizzata sull'impatto che la mostra alla Galleria Van Diemen ebbe su organizzazioni quali il Novembergruppe, il Künstlerhilfe dell'Internationale Arbeiter Hilfe (IAH), e Rote Gruppe. L'intervento ha mostrato come la Prima Mostra di Arte Russa a Berlino sia servita da catalizzatore per la mobilitazione delle organizzazioni artistiche tedesche fortemente orientate a sinistra, sottolineando così il grande impegno negli affari culturali all'estero del nuovo stato sovietico.

È stato poi la volta di Isabel Wünsche con una relazione dal titolo *Alleanze rivoluzionarie: l'Avanguardia russa e la scena artistica berlinese degli anni Venti*. Sulla scia della Rivoluzione d'Ottobre del 1917 e della Rivoluzione di Novembre del 1918 in Germania, Berlino era divenuta il rifugio di una cospicua comunità di emigranti russi, oltre che un vivace e attivo centro di scambi culturali e di avanguardie artistiche. Herwarth Walden, proprietario della galleria berlinese Der Sturm, fornì una delle maggiori piattaforme per lo scambio artistico delle rispettive Avanguardie; sin dall'inizio egli propose regolarmente opere di Aleksandr Arčipenko, Marc Chagall e Vasilij Kandinskij. Nel novembre del 1918 aveva esposto Natal'ja Gončarova e Michail Larionov, gli "espressionisti russi", e tra gennaio e febbraio del 1921 le opere di Ivan Puni e Ksenija Boguslavskaja. Tra agosto e settembre del 1921, in occasione del decennale della galleria, la sua collettiva Gesamtschau comprendeva lavori di Arčipenko, Boguslavskaja, Chagall, Gončarova, Aleksej Javlenskij, Kandinskij, Larionov, Puni e Marianne Werefkin. Nel 1927 e nel 1929 inoltre presentò progetti di marionette e scenografie di Aleksandra Ėkster. Negli anni Venti, le esposizioni del Novembergruppe alla Große Berliner Kunstausstellung misero in mostra l'Avanguardia internazionale. Puni presentò nel 1922 il suo *Musicista sintetico*, mentre l'anno successivo Lissitskij propose la sua "Stanza Proun" per la nuova arte. Uno dei momenti salienti dell'esposizione del Novembergruppe nel 1927 alla Große Berliner Kunstausstellung fu la personale di Malevič. Nel 1926, l'Internationale Vereinigung der Expressionisten, Futuristen, Kubisten und Konstruktivisten, radunò, sempre alla Große Berliner Kunstausstellung, una mostra spettacolare con opere di oltre 60 artisti dell'Avanguardia internazionale. Isabel Wünsche ha esaminato le relazioni artistiche russo-tedesche e la partecipazione degli artisti dell'Avanguardia russa alle attività di quella internazionale a Berlino negli anni Venti. Particolare enfasi è stata data alle reti formatesi intorno alla galleria Der Sturm, al Novembergruppe e all'Internationale Vereinigung der Expressionisten, Futuristen, Kubisten und Konstruktivisten, nonché alle profonde interazioni tra i vari movimenti artistici (l'intensa collaborazione della seconda generazione degli Espressionisti con i Dadaisti e i Costruttivisti) e alla produttiva cooperazione tra artisti visuali, designers, architetti e musicisti.

La V sessione ("L'arte russa e l'arte sovietica in America e in Europa") si è aperta con l'affascinante intervento di John Ellis Bowlt dal titolo *L'arte russa in America: il caso di Vjačeslav Zavalin*. Lo scrittore (1915-1995) fu uno dei primi sostenitori dell'Avanguardia russa negli Stati Uniti. Poeta, narratore, traduttore e corrispondente per il quotidiano newyorkese "Novoe Russkoe Slovo", Zavalin ha scritto con autorevolezza e lucidità su autori quali Sergej Esenin e Nikolaj Gumilëv, così come su artisti quali Rublëv, Bulatov, Chudjakov, Re-Mi (Nikolaj Remizov), Anisfel'd, Filonov, Malevič

e Suetin. È stato anche importante critico di mostre di arte russa in spazi non pubblici (“L’arte russa dell’Avanguardia”, Leonard Hutton Gallery, 1971; “L’Avanguardia russa”, Dorothy Carus Gallery, 1975; “La Rivoluzione Russa dell’arte”, Rosa Esman & Rachel Adler, 1979) che tra il 1970 e il 1980 promossero negli Stati Uniti artisti come la Gončarova, Larionov, Malevič, la Popova e Rodčenko. L’intervento di Bowlt si è appuntato sulle reminescenze personali e sulle valutazioni critiche di Zavališin, nello specifico nel contesto dell’opera di Filonov (da adolescente era stato uno dei pochi a poter visitare la “non-mostra” di Filonov presso il Museo di Stato Russo a Leningrado, nel 1929) e di Malevič (il suo libro, *Kazimir Malevič*, uscì nel 1992). Instancabile, generoso ed entusiasta, Zavališin è stato una fonte vitale di informazioni sulla moderna arte russa, specialmente nel contesto dell’emigrazione, e ha operato moltissimo per favorire la riscoperta americana della Avanguardia russa.

Di seguito Christina Kiaer, ha svolto il suo intervento su *L’avventura americana dell’arte sovietica, 1934-1936*. Malgrado il titolo onnicomprensivo, la mostra “Arte della Russia sovietica”, inaugurata a Philadelphia nel dicembre del 1934, fallì nel tentativo di offrire un quadro significativo della vasta gamma dell’arte prodotta in URSS. Organizzata da VOKS per la parte sovietica e dal Pennsylvania Museum of Art per quella americana, congiuntamente con l’American Russian Institute of Philadelphia, la rassegna fu un deludente compromesso per entrambe le parti, esponendo appena 50 opere (un terzo di quelle programmate) e 190 lavori su carta. I materiali d’archivio mostrano che gli organizzatori americani erano partiti in effetti con piani ambiziosi per una ricognizione ‘comprensiva’ dell’arte sovietica degli ultimi quindici anni, incluse opere delle precedenti Avanguardie, come Malevič e Tatlin. Ma mentre la mostra avrebbe incluso ex artisti OST come Dejneka, Pimenov e Vil’jams, *bona fide* i protagonisti dell’Avanguardia alla fine non furono invitati e molti degli artisti partecipanti rappresentati in modo non accurato, perché l’esposizione fu organizzata solo con ciò che potevano prestare gli artisti. L’intervento di Kiaer ha considerato pertanto il seguente paradosso: l’eccellente mostra, con il suo mix di opere sul Realismo socialista (ritratti tradizionali e in piccola scala, paesaggi e modeste scene di campagna) affiancate da segni di Realismo e smorzato Modernismo, ottenne un clamoroso successo di pubblico e di critica. Gli organizzatori sarebbero potuti uscire dall’iniziativa in modo imbarazzante, ma il pubblico statunitense, viceversa, la apprezzò. Attraverso l’analisi dei documenti d’archivio e delle molte recensioni pubblicate sulla mostra, che ebbe diciassette diverse sedi espositive (tra cui Kalamazoo in Michigan e Denton in Texas, prima di tornare in Unione Sovietica nel 1936), si è cercato di dimostrare come l’entusiasmo americano per l’arte sovietica scaturisse – come già era avvenuto nel corso della seconda metà dell’Ottocento – dalla nozione di una speciale affinità tra l’America e la Russia.

La terza relazione della sessione è stata quella di Faina Balachovskaja: *Amazzoni per sempre. Sul complesso rapporto tra Avanguardia e Femminismo. Capire per chiedere*. Sino ad anni recenti la partecipazione delle artiste al movimento dell'Avanguardia russa non era mai stata considerata eccezionale o degna di particolare attenzione. Non c'era in effetti una speciale sezione femminile tra i molteplici gruppi, fazioni, unioni e amicizie che costituivano l'Avanguardia. L'autrice ha ricavato un nuovo punto di vista sull'argomento assistendo nel 1992 a New York a un'azione delle Guerrilla Girls. Questa azione ha ispirato, in parte, la mostra "Amazzoni dell'Avanguardia", inaugurata al Guggenheim Museum di New York (settembre 2000). Risulta comunque difficile e complesso trovare un nesso logico tra le donne dell'Avanguardia e le Guerrilla Girls. In Russia le donne innovatrici divisero l'arte tra vecchia e nuova, tra vera e falsa, ignorando tuttavia, piuttosto che accentuare, la problematica di genere. Bisogna anche considerare che, per chi ha studiato questa materia negli anni del declino sovietico, una mostra di arte femminile, così come qualsiasi altra enfasi sulla natura femminile, veniva associata al sistema sovietico ufficiale, che vedeva di buon occhio ogni 'quota rosa'.

È stato poi il momento di Zel'fira Tregulova, con la relazione sul tema *I contrasti della percezione: il Realismo socialista*. L'intervento ha analizzato una serie di mostre rilevanti per la percezione del Realismo socialista, all'estero e in Russia. Si parte dalla prima mostra in America, "La scelta di Stalin", svoltasi al Museo P.S.1., a New York, nel 1993-1994, prima rassegna di una serie sul realismo socialista che suscitò grande interesse. Il paradosso fu che la mostra venne organizzata al Museo P.S.1. insieme alle più radicali esposizioni di arte attuale, con Allan Hayes in testa. Basandosi su opere che avevano ricevuto il Premio Stalin, gli organizzatori allestirono il fenomeno del Realismo socialista in modo critico e con una certa dose di ironia, rivelando proprio ciò che appariva interessante dal punto di vista dell'arte contemporanea e dell'allora attuale Soc-Art. Non a caso molte opere all'inizio tralasciate nei fondi di molti musei russi (tra cui un considerevole numero di dipinti della Galleria Tret'jakov), comparvero nelle sale del museo del Queens accanto alle migliori opere di Èrik Bulatov, Komar e Melamid, Il'ja Kabakov e altri. A distanza di molto tempo il pubblico russo ha potuto osservare le opere più importanti del Realismo socialista del periodo stalinista grazie all'esposizione permanente nella Galleria Tret'jakov, realizzata a metà degli anni Novanta. Per molti, una mostra di dipinti raffiguranti Stalin era come il simbolo di inatteso recupero del passato, paradossale nella situazione della Russia post-sovietica. Tregulova è poi passata a parlare di "Mosca-Berlino" (Berlino, Martin Gropius Bau – Mosca, Museo Puškin), del 1995-1996, una mostra di vastissima scala che presentava per la prima volta l'arte russa e sovietica in parallelo con l'arte tedesca, inclusa quella nazista. In "Agitazione per la felici-

cità” (Brema, 1994, San Pietroburgo, Museo Russo, 2001), con la partecipazione di Eckhart Gillen e Hubertus Gassner, è stata esposta un’enorme quantità di opere provenienti dalla raccolta del Museo Russo di San Pietroburgo. “Il comunismo è la fabbrica dei sogni” (Francoforte, Schirn Kunsthalle, 2003, a cura di Zel’fira Tregulova e Boris Groys), evento programmato in concomitanza con il Salone del Libro di Francoforte, dove la Russia era l’ospite d’onore quell’anno, è stato uno dei più importanti progetti dedicati all’arte del periodo stalinista; l’A. ha analizzato l’arte di quel tempo – non solo la pittura e i poster, ma anche il cinema, in termini di creazione di un perfetto meccanismo di assoggettamento della coscienza umana, simile al meccanismo d’azione della cultura di massa. È stata poi affrontata la grande mostra “Realismi socialisti” (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 2011, curatori: Zel’fira Tregulova e Matthew Bown), organizzata nell’ambito dell’anno della cultura russa in Italia. Questo progetto rappresenta uno degli esempi più vividi e significativi dello sviluppo del Realismo socialista, dai primi anni ’20 agli anni ’70. Si è inoltre accennato a “L’arte sovietica tra Stalin e Trockij”, al Novyj Manež di Mosca, curata da Ekaterina Dëgot’, un progetto che appare un brillante esempio di lavoro da parte dei curatori, basato sull’interesse non verso le ‘immagini alte’ di ciò che si chiama Realismo socialista, quanto invece sull’analisi della reale lotta per il dominio e per il potere. Nel 2016-2017 si sono poi tenute diverse mostre dedicate al Realismo socialista, al periodo classico ‘stalinista’ e al successivo ‘Disgelo’. “Realismo romantico”, ancora al Manež di Mosca è la mostra d’arte più visitata nella capitale russa negli ultimi anni, con 180 mila persone in un mese, sia pure a ingresso gratuito. Qualcuno è venuto con nostalgia e ne ha parlato con grande candore, altri si sono resi conto di quanto l’esposizione mostri come tutti i maggiori artisti del tempo fossero di supporto al potere. Allo stesso tempo è risultato chiaro che spesso l’ideologizzazione era solo esteriore e che a lungo, sotto immagini conosciute, si è nascosta quella stessa iconografia cristiana la cui presenza si sta cominciando a riconoscere nelle opere a maggiore diffusione del Realismo socialista. La relazione ha affrontato, in conclusione, le rassegne “Disgelo” e “Disgelo moscovita”, alla Galleria Tret’jakov e al Museo di Mosca, della primavera 2017, nonché “Con la faccia rivolta al futuro. L’Europa 1945-1968” al Museo Puškin di Mosca: mostre molto importanti che attestano come i curatori potessero avere un ruolo anche creativo nella realizzazione delle esposizioni. Con lo sviluppo delle ricerche e dei progetti espositivi e editoriali sull’arte sovietica, la comprensione di quest’ultima risulta sempre più oggettiva e differenziata, anche in virtù del fatto che ricercatori e curatori utilizzano strumenti sempre più sofisticati e moderni. Questa è una tendenza molto importante, che sfata alcuni luoghi comuni sul realismo socialista e fornisce la possibilità di esprimere in modo ponderato ciò che, fino a poco tempo fa, era stato un tabù, almeno all’interno del contesto culturale russo.

Di seguito Il'dar Galeev ha parlato di *Max Penson, fotografo dell'Avanguardia sovietica: mostre e pubblicazioni in Occidente*. Max Penson, uno dei più celebri maestri dell'Avanguardia fotografica sovietica (1893-1959), lavorò tutta la vita come reporter per il quotidiano uzbeko "Pravda Vostoka", la principale pubblicazione bolscevica nell'Asia sovietica tra gli anni Venti e Trenta. Nato nel 1915 a Veliž (vicino alla Vitebsk rifugio di Chagall, Malevič e dei Suprematisti), partì con la famiglia per il Turkestan, tenendosi lontano dai pogrom e dalla guerra. Stanziato prima a Kokanda e poi a Taškent, Penson apprende l'arte della fotografia e lavora come fotografo documentarista per un quotidiano fino al 1925; diventa corrispondente ufficiale della "Pravda Vostoka" nel 1926. Tuttavia i suoi scatti comparivano spesso anche in quotidiani e riviste moscovite quali "Sovetskoe Foto", "SSSR na strojke", "Proektor", "Krasnaja Niva" e altri. Negli anni Trenta vinse premi come miglior fotografo in vari concorsi e, nel 1937, la sua *Madonna uzbeka* vinse il Grand Prix all'Esposizione Universale di Parigi. Nel 1949 fu licenziato da "Pravda Vostoka", nell'ambito della "lotta contro il cosmopolitismo". Morì in povertà e quasi del tutto dimenticato nel 1959. La sua eredità artistica, definita come "l'archivio infinito di Penson" da Sergej Ėjzenštejn, andò quasi perduta nel devastante terremoto avvenuto a Taškent nel 1966. L'archivio fu parzialmente recuperato grazie agli sforzi dei suoi figli e, a partire dagli anni Novanta, fu esposto in Russia e poi in Europa. La prima mostra all'estero si tenne nel 1996 alla galleria Carré Noir di Parigi e fu grandemente apprezzata da Henri Cartier-Bresson. Successivamente i lavori di Penson girarono in tutto il mondo (Italia, Austria, Svizzera, Svezia, Francia, Gran Bretagna, Germania e Stati Uniti d'America) e il suo nome divenne inseparabile dalla storia della fotografia europea d'anteguerra, le sue raccolte fotografiche uscivano in molti paesi oltre alla Russia. L'intervento ha posto l'attenzione sulla storia di queste mostre e sulle pubblicazioni dedicate all'arte fotografica di Penson.

La VI sessione ("Malevič, Tatlin, Ėl'Lissitskij") si è aperta con la relazione di Eva Forgacs dal titolo *La ricezione dell'Avanguardia russa all'estero negli anni tra le due guerre e negli anni Sessanta. Il caso di Malevič e il ruolo della nuova sinistra*. Il fascino per l'arte dell'Avanguardia russa all'estero inizia nella Berlino del post Prima Guerra Mondiale, dove la comunità di sinistra attendeva che si avverasse la previsione di Lenin, secondo cui la Germania sarebbe stato il secondo paese a soccombere al comunismo: la rivoluzione mondiale sarebbe dovuta avvenire a Berlino. Questa fu la struttura della Prima Mostra Russa del 1922, mentre un'estensione di quest'ultima fu la personale di Malevič del 1927. La riscoperta di Malevič negli anni Cinquanta fu parte del recupero del Modernismo e delle Avanguardie degli anni Venti in Europa occidentale. La ricomparsa di Malevič è il caso unico di un artista che, lasciate opere e scritti in Germania, fu riscoperto dopo la Seconda Guerra Mondiale.

La storia successiva della sua rivalutazione e rilettura in Occidente è di grande importanza. Forgacs ha voluto affrontare la rinascita dell'interesse verso Malevič iniziando dall'acquisto nel 1957, da parte di Alfred Barr, di alcune sue opere, comparse nella mostra del Museo Stedelijk.

Di seguito Nicoletta Misler ha affrontato il tema *Kazimir Malevič va a Roma*. Tra gli anni Cinquanta e Ottanta, per ragioni culturali e ideologiche, l'Italia ha giocato un ruolo centrale nella riscoperta e nella promozione dell'Avanguardia russa; questo fatto è riflesso nelle pubblicazioni (ad esempio, la traduzione delle memorie di Benedikt Livšic da parte di Giorgio Krajski nel 1967), e nelle mostre ("Il contributo russo alle avanguardie plastiche", Milano, Gallerie del Levante, 1964). Tra queste imprese pionieristiche, oggi quasi dimenticate dalla recente storiografia sul Modernismo russo, ci fu, tra il 5 maggio e il 2 giugno, la mostra "Kazimir Malevič" organizzata da Palma Bucarelli, direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma. In seguito all'acquisizione di parte delle proprietà di Malevič da parte del Museo Stedelijk, la mostra "Kazimir Malevič" è stata la prima retrospettiva dell'artista in Italia, se non in Europa, e va considerata come pietra miliare nel processo di rivalutazione del Cubo-Futurismo e del Suprematismo russi. Attingendo da materiali d'archivio Misler ha discusso della composizione e ricezione da parte del pubblico della suddetta mostra e del suo catalogo (che comprende saggi introduttivi della Bucarelli e di Giovanni Carandente), prestando particolare attenzione alle reazioni di artisti del periodo in questione, quali Franco Angeli, Claudio Parmiggiani e Mario Schifano. Un essenziale punto di indagine è rappresentato dall'influenza della mostra della Bucarelli con il suo sostegno a Malevič nel movimento della Pop Art romana tra gli anni Sessanta e Settanta, e le sue connessioni con sostenitori quali ad esempio la Galleria La Tartaruga.

Il terzo intervento della sessione è stato quello di Natasha Kurchanova che ha affrontato il tema dal titolo *L'arte dell'oggetto: Tatlin attraverso gli occhi di Flavin*. Nel corso di quasi tre decenni, dal 1964 al 1990, l'affermato artista minimalista americano Dan Flavin ha realizzato 39 opere intitolate "monumenti" a Vladimir Tatlin, un non meno celebrato artista dell'Avanguardia russa. I lavori consistono in tubi di luce fluorescente accatastati gli uni sugli altri per raffigurare una torre o altre conformazioni leggermente differenti. Il titolo dell'opera e la sua forma prevalente richiamano il lavoro più celebre di Tatlin, il *Monumento alla Terza Internazionale* (1919-1920), chiamata spesso la "Torre di Tatlin". L'intervento ha esaminato le vicende che hanno visto l'affermazione di Flavin alla luce del fascino che l'Avanguardia russa suscitò nel Minimalismo americano, specialmente l'orientamento verso gli oggetti, che un prudente critico americano come Michael Fried ha contrapposto ai lavori su carta. L'intervento ha anche rivisitato le premesse mini-

maliste dell'“arte dell'oggetto” nella quale, secondo Donald Judd, l'opera si caratterizza per non essere “né pittura né scultura”, assomigliando a entrambe.

Di seguito Matthew Drutt ha parlato de *L'ambasciatore dell'Avanguardia in Occidente: l'eredità ebraica di Èl' Lissitskij*. A fianco di Kazimir Malevič e di Vladimir Tatlin, Èl' Lissitskij emerse come uno dei più celebrati membri del Modernismo russo in Occidente. Grazie ai suoi frequenti viaggi in Germania, Olanda, Svizzera e in altri paesi, collaborò personalmente con esponenti del design e dell'architettura, realizzò pubblicazioni, fotografie, mostre e tenne conferenze, esplorando idee e dibattiti sull'evoluzione del Modernismo. Partendo dalla sua prima visita a Berlino nel 1921 (provenendo da Vitebsk), stabilì rapidamente contatti tra artisti russi, tedeschi e olandesi, conservando il suo impegno verso la tematica ebraica, iniziata già nel 1916, quando faceva parte di un gruppo di artisti russi che si preoccupavano di stabilire un'identità nazionale per l'arte ebraica. Forse a causa della sua formazione di ingegnere e architetto fu naturalmente incline a questa collaborazione. Tra i suoi primi progetti a Berlino c'erano le illustrazioni per il libro di Il'ja Èrenburg *Sei storie che finiscono bene* (1922), contenente un *collage* di criptiche immagini a soggetto ebraico. Lo stesso anno, Èl' Lissitskij ed Èrenburg pubblicarono tre numeri di una rivista intitolata “Vešč' / Gegenstand / Objet”, che apparve in tre lingue; era una chiamata per la nuova arte in Russia e le sue connessioni con l'Avanguardia europea, con contributi di scrittori e artisti russi e di figure quali Le Corbusier, Theo van Doesburg, Fernand Léger e Gino Severini. Pur ampiamente esposto e collezionato in Occidente, poche mostre o pubblicazioni puntarono sulla sua identità ebraica, un tratto che conservò per tutta la sua vita, nonostante la retorica pubblica possa apparentemente contraddirlo. L'intervento si è focalizzato sui suoi lavori dal periodo della tarda adolescenza fino agli anni Venti, quando sia la sua virata verso un linguaggio visuale non oggettivo che la sua figura pubblica di artista orientato a Occidente suggerivano che fosse ormai passato oltre una forma di espressione secolare, mentre invece Lissitskij continuò a rimanere legato in modo più o meno palese al retaggio ebraico.

La VII sessione (“L'arte non conformista sovietica e la sua ricezione all'estero”) ha visto come primo intervento quello di Jane Sharp che ha affrontato il problema della *Traduzione culturale nella transizione: episodi nella critica d'arte durante il periodo della Guerra Fredda*. La celebre copertina di “Opus International” del dicembre 1967 aveva appaiato due Superman, uno rappresentante l'URSS, l'altro gli Stati Uniti d'America, sintetizzando così lo stallo raggiunto durante la Guerra Fredda sul fronte culturale e politico-ideologico. Ancora nel 1980, avendo assimilato il primo numero della rivista d'arte della nuova emigrazione, “A-Ja”, due artisti russi con base a New York, Vitalij Komar e Alexander Melamid assunsero il ruolo di critici impegnati

che operano simultaneamente all'interno di due mondi artistici, per considerare il danno provocato da ciascuna parte durante il periodo della Guerra Fredda. L'intervento di Sharp ha tracciato, in entrambi i contesti, le strane fratture e le deviazioni che hanno fatto pensare a momenti di supposta vicinanza alla fine degli anni Sessanta, quando la serie della *Doccia* di Il'ja Kabakov e i progetti *Dviženie* di Lev Nusberg potevano essere facilmente collocati all'interno della più ampia traiettoria dell'Avanguardia europea, e all'inizio degli anni Ottanta. In realtà la situazione degli artisti russi che vivevano e operavano in Occidente coniugava curiosamente il successo occasionale del mercato con l'emarginazione quasi totale della critica. L'intervento ha affrontato il ruolo delle riviste dell'Europa centrale e dei critici d'arte negli anni Sessanta, così come quello degli artisti stessi negli anni Ottanta, concentrandosi principalmente sui due articoli di Komar e Melamid: *Fiori sterili del male* e *Alla ricerca della religione*, entrambi pubblicati in "Artforum".

Natal'ja Mazur ha considerato poi *Il "punteggio di Amburgo"* come *fattore nello sviluppo dell'arte nell'URSS durante la Stagnazione*. Le memorie di Anatolij Černjaev, funzionario presso la sezione internazionale del Comitato Centrale del Partito Comunista dell'Unione Sovietica, contengono un resoconto della cosiddetta "Mostra dei Bulldozer". La domenica prima dell'evento, 11 artisti, tra cui quelli che in conformità con le indicazioni del Ministero della Cultura avevano esposto più volte a New York e a Londra guadagnandosi "denaro sonante" (a beneficio dello Stato, naturalmente), decisero di organizzare una mostra su un terreno abbandonato alla periferia di Mosca. Prima dell'evento chiesero il permesso al Consiglio comunale di Mosca; non seguì alcuna risposta, e così considerarono il silenzio come consenso. In realtà vennero invece inseguiti dai bulldozer. I loro dipinti furono confiscati, alcuni distrutti. Due di loro vennero arrestati e rinchiusi per cinque giorni, mentre alcuni giornalisti stranieri e un diplomatico furono malmenati. L'intera faccenda acquistò immediatamente notorietà internazionale. Giornali e stazioni radio alzarono un clamoroso polverone. Anche giornali ideologicamente vicini all'URSS come "Humanité", "L'Unità", "Morning Star", e perfino "Land og Folk" denunciarono questa azione, dichiarando che i rispettivi partiti comunisti avrebbero avuto una diversa politica culturale, una volta al potere. Un paio di giorni dopo, i dipinti confiscati furono restituiti agli artisti con delle scuse e fu concesso loro il permesso di organizzare una mostra a Izmajlovo. Subito dopo venne ordinato di punire i colpevoli, ovviamente gli artisti dei bulldozer. Questo esempio indica il valore della ricezione occidentale nelle interazioni tra il "campo del potere" e "il campo dell'arte" nell'era sovietica di Brežnev, nelle sue dimensioni politiche, economiche e simboliche. La ricezione occidentale ha svolto un ruolo importante nella formazione delle gerarchie interne nell'arte ufficiale e non ufficiale e nella creazione di una

zona intermedia di arte 'semi-ufficiale'. È possibile che *il punteggio di Amburgo* (che misura l'effettivo valore di una prestazione, come si evince dal celebre libro di Viktor Šklovskij) avesse condizionato anche tutta una serie di azioni, che spaziano da un acceso impegno per ottenere un riconoscimento in Occidente a un altrettanto acceso rifiuto del medesimo. Nell'intervento, sulla base delle tradizioni della storia sociale dell'arte e mediante il ricorso a casi concreti e testimonianze, Mazur ha considerato le possibili direzioni per l'analisi del ruolo della ricezione occidentale nello sviluppo dell'arte sovietica durante il periodo della Stagnazione.

Di seguito Sabine Hängsen ha parlato di come sia possibile *Tradurre il Concettualismo moscovita: l'esperienza tedesca*. Fin dalla sua prima pubblicazione (*Kulturpalast: New Moscow Poetry and Performance Art*, 1984), Sabine Hängsen si è impegnata in ricognizioni che affrontano l'arte, la letteratura e le performance dal tardo periodo sovietico. Sulla base della sua esperienza come traduttrice, editor, video documentarista e curatrice, ha affrontato in questa sede alcuni punti essenziali nella ricezione del Concettualismo moscovita nel contesto tedesco: nella traduzione letteraria, a partire dalle sue traduzioni in lingua tedesca dell'opera poetica di Vsevolod Nekrasov, è evidente constatare, se si paragonano la cultura tedesca e quella russa, come gli artisti e i poeti riflettano sul loro passato totalitario con mezzi estetici. Nel 1984, in un momento in cui lo stato sovietico controllava strettamente tutti i mezzi di riproduzione tecnica, Hängsen riuscì a introdurre una videocamera ad alta tecnologia dalla Germania in Unione Sovietica, per girare un documentario all'interno del circolo concettualista di Mosca. Il suo obiettivo era quello di documentare uno spazio unico di comunicazione estetica che sembrava in pericolo di venire distrutto, censurato o dimenticato. In seguito ha pubblicato questo materiale in un video con un libretto di accompagnamento (*Moskau Moskau. Video Pieces*, 1987). Ha voluto così sollevare la discussione in forme alternative su comunicazione e cooperazione, al di là del mercato e della circolazione dei mass-media. Nell'ultima parte della sua presentazione Hängsen ha parlato della sua installazione sulla documentazione del gruppo Azioni Collettive nella Mostra comparata *Subversive Practices* (Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 2009). Aprendo una prospettiva 'planetaria' attraverso le recenti immagini satellitari, sulle quali sono segnate le rispettive località in cui le performance del gruppo Azioni Collettive hanno avuto luogo nel corso di oltre trent'anni, la riflessione artistica sull'ideologia e il potere nel tardo comunismo è stata così ampliata per comprendere i processi contemporanei della globalizzazione.

Tomáš Glanc è intervenuto invece sul tema *Dviženie/Movimento: status singolare e ricezione specifica*. Il suo intervento si è concentrato sulla ricezione internazionale e le attività pubbliche di Lev Nussberg e il suo gruppo

Dviženie (Movimento, 1962-1981). Questo gruppo occupò un posto unico nella scena culturale della tarda Unione Sovietica. Dviženie ha, una parte legami con la comunità dei cosiddetti artisti non ufficiali e, attraverso di essi, con l'eredità dell'allora perseguitata Avanguardia russa. D'altra parte, Nussberg e Dviženie hanno ottenuto contratti per progetti importanti di arte dalle istituzioni sovietiche, quali il Komsomol e le organizzazioni che lavorano nel campo della scienza, della ricerca e delle tecnologie. Il programma del gruppo si è concentrato sul cosmo, sulla cibernetica, sull'arte cinetica e su nuovi materiali, che si adattavano perfettamente alle esigenze delle autorità sovietiche; Nussberg usò questa situazione ambigua, facendo un doppio gioco. La ricezione all'estero del gruppo si è basata su più fattori. In primo luogo, Dviženie è stato inteso come un successore dell'Avanguardia russa, offrendo un nuovo aggiornamento post-bellico su astrazione, arte geometrica, principi di Costruttivismo, *performance*, cibernetica e provocazione estetica. In secondo luogo, ha rappresentato la cultura sovietica ufficiale, incentrata sulle attività culturali dei giovani nell'Unione Sovietica, esportando le idee sulla ricerca scientifica riguardo l'universo, le visioni utopiche della società futura, così come la diffusione della scienza sovietica e i suoi successi. In terzo luogo, facendo parte anche della scena dell'arte non ufficiale, è diventato particolarmente attraente per la sua ricezione in Cecoslovacchia verso la fine degli anni Sessanta. Questa presentazione ha discusso alcuni dei progetti artistici di Nussberg, compiuti insieme a Dviženie, mostrando come questi progetti siano stati ben compresi da eminenti teorici dell'arte ceca e da critici, come Jindřich Chaloupecký, Dušan Konečný, Petr Spielman e altri, i quali non solo promossero il gruppo in Cecoslovacchia attraverso scritti e mostre, ma aprirono anche la porta alla ricezione del gruppo in altri contesti occidentali.

L'VIII sessione ("Esporre l'arte russa all'estero. I rischi del curatore") si è aperta con un intervento congiunto di Silvia Burini e di Giuseppe Barbieri sul tema *Esporre l'arte russa a Ca' Foscari*. Silvia Burini ha preso in considerazione uno dei più geniali curatori del nostro tempo, Harald Szeemann ("Contemporaneo per me non vuol dire lavorare con gli altri, ma 'andare assieme'"),⁵ che ha presentato come motivo ispiratore delle attività espositive del Centro CSAR nel corso di questi anni, nate da una profonda condivisione tra curatori e artisti contemporanei russi. E l'espressione "arte russa contemporanea" apre alcune questioni di rilievo, da almeno un secolo, dato che lo stesso Szeemann, a proposito delle rivoluzioni espressive che segnano l'avvio del XX secolo, ha osservato: "I gesti iniziali del nostro secolo – come li chiamo io – sono dunque i quadri di Malevič, il 'caos' di Kandinskij, Mon-

⁵ Cf. in C. Bertola, *Curare l'arte*, Milano, Electa, 2008, p. 249.

drian e la piccola valigia di Duchamp”.⁶ Benché in questa *short list* compaiano ben due artisti russi (su quattro), molto spesso la pregnanza del loro “gesto” è stata, quanto meno, mal interpretata. Questo non significa naturalmente che si debbano ossessivamente cercare radici russe in ogni artista contemporaneo. Sarebbe ancora peggio, poi, osservare gli artisti russi con la lente di un entomologo, come fenomeni esotici in una sorta di limbo lontano, temporale e spaziale. Purtroppo si deve constatare che la percezione e la considerazione dell'arte russa, almeno in Occidente, si connotano per una visione esotica e approssimativa, o, nel migliore dei casi, per una negligente e dilatata forma di ‘agnosticismo’. Al contrario, nella convinzione che sia necessario affrontare e valutare l'arte contemporanea russa all'interno di una più generale e internazionale vicenda, è altrettanto indispensabile tenere in debita considerazione le sue originali peculiarità e riflettere sulle caratteristiche intrinseche che essa ha in comune con l'insieme della cultura russa. L'impegno di curare in Italia mostre di arte russa ha posto il problema di cosa significhi essere curatori oggi, ma soprattutto se la *curatorship* sia uno standard internazionale o muti in diverse aree culturali del mondo. La figura del curatore è tutto sommato recente e le fasi della sua definizione ed evoluzione sono legate al modificarsi del concetto di mostra a partire dalla fine degli anni Sessanta fino alla fine degli anni Novanta. Uno spazio temporale breve ma assolutamente cruciale in cui è avvenuto un ribaltamento nel rapporto tra pubblico e opere. E in cui, il tratto non è marginale, si è affermato l'impiego della tecnologia multimediale all'interno dei percorsi espositivi. Dal 2010 l'Università Ca' Foscari ha iniziato un lungo periodo di eventi dedicati all'arte russa (oltre trenta). La prima mostra, “Russie! Memoria. Mistificazione. Immaginario”, si focalizzò su due collezioni private italiane, divenute ‘pubbliche’ grazie a un certosino lavoro di ricerca documentaria e di catalogazione. Le successive opportunità sono emerse grazie a collaborazioni con importanti istituzioni della Federazione Russa, il Ministero della Cultura, ROSIZO, i principali musei russi e le accademie d'arte, fondazioni e collezionisti, collettivi d'arte e artisti singoli. Tali collaborazioni hanno permesso al centro CSAR, fondato un anno dopo la mostra “Russie!”, di costruire un'effettiva e autorevole rete di contatti, compreso un certo numero di musei regionali della Federazione Russa. Molte mostre sono state realizzate all'interno degli spazi universitari, permettendo specifici e innovativi esperimenti sull'uso del prodotto artistico con vari e originali usi delle nuove tecnologie multimediali. Inoltre le mostre dello CSAR hanno toccato varie città (Mosca e Milano, ad esempio) e vari centri della città di Venezia (Fondazione Querini Stampalia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti e l'ex Chiesa di Santa Caterina).

⁶ Ivi, p. 253.

L'ampia gamma di attività corrisponde pienamente agli obiettivi del centro, prendendo in considerazione i punti di vista occidentali con alcune delle principali problematiche dell'arte russa nel XX e nel XXI secolo con risultati critici e una storiografia di valore riconosciuto.

Giuseppe Barbieri ha sottolineato a sua volta, con una serie di esempi ricavati dalle attività espositive dello CSAR, l'importanza dell'impiego delle Information and Communication Technologies (ICT) nella fruizione dell'opera d'arte, anzitutto per costruire un contesto culturale per il visitatore. Se ogni mostra è una incisione, un taglio molto specifico all'interno di un contesto più vasto, il contesto generale cui si fa riferimento non è risolvibile con una semplice *legenda* introduttiva. Come 'interlocutori di contesto' sono stati impiegati in ogni mostra CSAR dei 'mediatori culturali', studenti che rispondono alle domande del pubblico per conto dell'opera d'arte mentre implicitamente la inseriscono in un contesto. Oltre ai mediatori sono state impiegate – come criterio di fondo e non come accessorio – le ICT, proponendo originali *devices* specifici: i monitor di "Russie!", le carte da gioco interattive per "Avanguardia Russa", 2011, il tavolo multimediale per "Mockba Underground", 2012, il retrotela di Popkov (2013), le pareti interattive, sperimentate per la prima volta per una mostra di Grisha Bruskin, "Alefbet" (2015), e poi sviluppate per la mostra di Kandinskij a Milano nella primavera del 2017 e in quelle successive, la prima ancora di Bruskin ("Icane sovietiche"), la seconda dedicata alle 'esplosioni' culturali che scandiscono la storia artistica russa dal 1898 al 1922 ("La Rivoluzione russa. Le arti da Diaglev all'Astrattismo"). È stato ampiamente usato l'immaginario visivo russo del Novecento: dalla fotografia al cinema, affiancando fotografie a tele, inserendo opere di Avanguardia russa tra antiche icone del XVI sec., giocando su scale visive, mescolando parole (della poesia, della letteratura) e immagini. Quasi tutto quello cui si è accennato sarebbe stato possibile realizzarlo, in una certa misura, anche per un'arte non russa. Nell'arte russa c'è tuttavia qualche cosa di specifico. Per le modalità stesse con cui si è articolata la sua secolare vicenda, l'arte russa ha certamente una matrice precisa – per cui parlare di icona in Russia ha un senso diverso che parlarne in USA –, ha un rapporto profondo con la storia (e non solo con la committenza), rivela una forte inter-testualità (che lega insieme la poesia, la riflessione filosofica e il fatto visivo) e prima di tutto si sforza molto spesso di comunicare un messaggio. Questo significa che nei suoi confronti si può procedere così come faceva Aby Warburg con l'arte antica, in una prospettiva di memoria in cui è importante tracciare con esattezza le genealogie. La prospettiva warburghiana del *Bilder-Atlas Mnemosyne* (che è stato messo a centro di un prossimo progetto espositivo sull'opera di Boris Orlov) può essere efficacemente applicata all'arte russa, che è altra rispetto alla nostra, che ha una storia (anche paradossale)

diversa da quella occidentale e non sovrapponibile a questa. Se a questa prospettiva si applica l'impiego esigente, rigoroso, e talvolta anche un po' creativo, delle ICT, si viene a formare una sorta di efficace 'sguardo occidentale' sull'arte russa, anche contemporanea. Dalla mostra su Kandinskij in poi si è provato a definire anche con un nome questo approccio che consente al visitatore di capire quale sia la genealogia di un testo visivo, quale sia la sua logica compositiva, o l'universo di immagini che la circonda (quello che possiamo chiamare il contesto visivo): il nome individuato è quello di *Visualtelling*, un racconto in cui sono le immagini a chiarire i contorni e la semantica di un'altra immagine.

Anna Frants ha poi parlato de *L'arte russa contemporanea sulla scena internazionale*. Attualmente lo spazio dell'arte russa contemporanea sulla scena internazionale è trascurabile; non ha guadagnato una statura tale da essere equiparata a quella occidentale, per due motivi: il primo è legato al fatto che la Russia ha perso 50 anni di sviluppo artistico, il secondo è legato al mercato d'arte russo, nato soltanto con la caduta dell'Unione Sovietica. L'arte non conformista e la Soc-Art in particolare rappresentano due eccezioni. La prima è il movimento artistico russo del dopoguerra più celebre in Occidente, connesso con la storia di resistenza all'estetica sovietica ufficiale e perché reso accessibile al pubblico occidentale attraverso la Norton and Nancy Dodge Collection dello Zimmerli Art Museum presso la Rutgers University, e gli sforzi della Kolodzei Art Foundation. La situazione è migliorata negli ultimi anni, in cui sono emerse nuove forme artistiche con un grande potenziale rispetto a quelle tradizionali, ad esempio l'arte dei nuovi media e l'arte che ricorre all'uso delle tecnologie. Questa svolta tecnologica in ambito artistico si è sviluppata dal cambio di percezione da parte delle giovani generazioni, con la presenza costante delle tecnologie nella nostra vita quotidiana e con l'interesse museale nell'espone e nell'acquisire l'arte dei nuovi media. Queste tendenze contemporanee si stanno sviluppando sul fondo della ricca storia russa di innovazioni del XX secolo.

L'intervento di Julia Tulovsky si è concentrato sul tema de *I cambiamenti dell'esposizione dell'arte russa in America*. Tulovsky ha trattato la storia espositiva dell'arte non conformista sovietica e dell'arte russa contemporanea negli Stati Uniti e ha affrontato il mutato atteggiamento nella presentazione da parte dei curatori di tale materiale e nella percezione del pubblico; ha considerato brevemente i maggiori eventi che hanno presentato l'arte non conformista al pubblico americano, partendo dall'innovatrice "New Art from the Soviet Union", organizzata nel 1977 a Washington D.C. da Norton Dodge e Alison Hilton. Da questa premessa ha analizzato i mutamenti di atteggiamento intervenuti in America verso l'arte russa a causa di particolari circostanze storiche e del clima politico, fornendo una essenziale descrizione delle sedi

disponibili a preservare l'arte russa, tra cui gallerie e musei. Ha inoltre considerato vantaggi e svantaggi nel presentare l'arte russa contemporanea negli Stati Uniti, basati sull'esperienza di lavoro presso la Norton and Nancy Dodge Collection. Situata nello Zimmerli Art Museum presso la Rutgers University, la Dodge Collection è la più grande al mondo in questo settore. La sua vicinanza a New York City e la sua doppia ipostasi – centro studi in un'importante università ed ente di primo piano per la comunità locale – lo Zimmerli Museum e la Dodge Collection presentano un importante e sfaccettato caso di studio per riferirsi alla percezione dell'arte russa da parte di esperti, accademici, studenti e pubblico in generale. L'intervento ha infine impostato i termini di discussione sulle strategie per esporre e pubblicizzare l'arte contemporanea russa in America, ma anche sui possibili modi per una sua successiva integrazione nella storia dell'arte mondiale.

L'ultima relazione della sessione è stata quella di Nicolas Liucci-Goutnikov che ha parlato della recente esperienza di *Esporre una collezione di arte russa: le sfide della singolarità*. Da settembre 2016 a marzo 2017, il Centre Pompidou ha presentato una donazione di oltre 250 opere riunite grazie alla generosità della Vladimir Potanin Foundation e di svariati collezionisti e artisti. La mostra ha offerto un panorama di circa quarant'anni d'arte contemporanea, dall'URSS alla Russia post-sovietica, dai tardi anni Cinquanta fino ai primi anni del XXI secolo, comprendendo l'arte non ufficiale, l'arte non conformista e il Concettualismo. Questa vasta donazione ha determinato un grande incremento alle raccolte del museo, sottolineando la significativa presenza di artisti russi e sovietici durante il XX secolo, con nomi quali Marc Chagall, Natal'ja Gončarova, Vasilij Kandinskij e Michail Larionov. Il Centre Pompidou è così in grado di spiegare vari aspetti della storia dell'arte moderna e contemporanea in Unione Sovietica e in Russia, dal 1905 a oggi, e di affrontare la singolarità di un contesto nel quale l'arte doveva fronteggiare gli imperativi ideologici di un sistema statale dove ogni espressione è stata posta sotto controllo per decenni. L'intervento ha esaminato il problema di come illustrare questa singolarità e come articolare in un resoconto complessivo la sua storia specifica con altre narrazioni riportate dalla collezione del Centre Pompidou.

Il convegno si è concluso con due tavole rotonde. Alla prima, "Collezionare l'arte russa (in memoria di Norton Dodge)", moderata da Alla Rosenfeld, hanno partecipato Inna Baženova, Aleksandr, Leonid Frants, Natalia Koldzei, Daniel Kroll e Boris Mints. Alla seconda, "Prove di mostre internazionali", moderata da Nicolas Iljine hanno preso parte Andrej Egorov, Ekaterina Kibovskaja, Semen Michailovskij, Julija Petrova, Ol'ga Šiško e Ol'ga Sviblova.