

# L'acquisizione di grafica russa presso il Gabinetto delle stampe di Dresda come modello delle relazioni culturali fra Unione sovietica e Repubblica democratica tedesca

Matteo Bertelè

◇ eSamizdat 2005 (III) 2–3, pp. 111–132 ◇

## I. ANNI '60: AL LIMITE DEL LEGITTIMO FRA SCAMBI DI GRAFICA E COLLEZIONI PRIVATE

L'8 maggio del 1959 a Dresda viene solennemente inaugurata alla presenza delle autorità tedesche e sovietiche una mostra dal titolo *Der Menschheit bewahrt* con una parte delle opere restituite dal governo sovietico alla Ddr. Oltre un milione e mezzo d'oggetti d'arte, di cui oltre 600 mila provenienti dalle celebri collezioni statali d'arte di Dresda, erano stati sequestrati nel secondo dopoguerra in Germania dall'Armata rossa e, su disposizione della Commissione dei trofei, trasportati in Unione sovietica, dove furono conservati, in parte restaurati ed esposti in diversi musei. Solo nel 1955 era stata presa da Chruščëv la decisione, contro la maggioranza del Politbjuro del partito, di restituire le opere depredate ai legittimi proprietari. Già nel 1958 al Cremlino furono tuttavia stabilite delle restrizioni all'emendamento, per cui si stabilì che solo i patrimoni di proprietà statale sarebbero stati restituiti, mentre le collezioni private e della casa reale sassone sarebbero rimaste in Unione sovietica. In Germania, le opere d'arte sequestrate vennero chiamate *Beutekunst*, cioè "arte depredata", "arte-bottino", un nome, quindi, in cui il ricordo della sconfitta era ancora vivo; in Unione sovietica furono ovviamente viste con l'ottica del vincitore e assunsero il nome di *trofejnoj iskusstvo* [arte-trofeo]. La sorte delle opere d'arte sequestrate, molte delle quali in possesso di collezioni sia pubbliche che private, costituisce tuttora una questione delicata e irrisolta nelle relazioni fra Germania e Federazione russa, le quali per ora hanno portato avanti rivendicazioni, il più delle volte infondate, e non sembrano intenzionate ad avviare un dialogo aperto.

La mostra *Der Menschheit bewahrt*, inaugurata nel decimo anno di vita della Repubblica democratica tedesca e nel quattordicesimo anniversario della capitolazione della Germania nazista, segnò il trionfo degli ideali democratici della Ddr e ne sancì il legame di fedeltà e amicizia con l'Urss. La propaganda ufficiale della Ddr in effetti non parlò mai di sequestro d'arte, bensì di atto eroico dell'Armata rossa<sup>1</sup>, che salvò dal deterioramento e dal mercato nero le opere d'arte, occultate dalle truppe naziste in grotte e seminterrati quando l'esito della guerra era ormai deciso. La restituzione delle opere inaugura inoltre una serie di collaborazioni culturali fra l'Urss e la Ddr, come la prima coproduzione fra le due case cinematografiche nazionali, la Mosfil'm e la Defa, il film *Fünf Tage, fünf Nächte* sulla sorte dei quadri della Pinacoteca di Dresda, fra cui la celebre Madonna Sistina di Raffaello. Il clima di festoso entusiasmo avviato con la grande mostra del 1959 raggiunge il culmine l'anno successivo in occasione del quattrocentesimo anniversario della fondazione delle collezioni di Dresda. Alle giornate inaugurali viene inviata dall'Urss una delegazione di collaboratori scientifici e restauratori ai quali spetta il compito di illustrare il funzionamento dell'apparato culturale sovietico da adottare come modello nella prassi museale di Dresda.

Fra i sette musei di Dresda depredati, il Gabinetto delle stampe costituisce quello maggiormente colpito, considerato che possiede la collezione quantitativamente più ricca. Oltre mezzo milione di opere, pari al 95% del suo patrimonio originario, era stato spartito fra il Museo Puškin di Mosca (dove andarono le opere ritenute di primo rango, fra cui grafica e disegni di artisti

<sup>1</sup> Si veda A. Guber, "Gumanizm sovetskoj armii", *Spasennye šedevry*, Moskva 1977, pp. 32–36.

francesi, olandesi, italiani e tedeschi classici e la collezione di libri illustrati) e il Museo d'arte occidentale e orientale di Kiev, che accolse opere ritenute secondarie, soprattutto grafica tedesca e disegni del XIX secolo<sup>2</sup>. Nel 1958 si tenne al Museo Puškin l'ultima mostra con le opere del Gabinetto delle stampe di Dresda, la quale successivamente fece tappa a Leningrado, Berlino e quindi a Dresda, seguendo una precisa gerarchia in base al prestigio e al peso politico di ogni città. Al giorno d'oggi si calcola che circa 45.000 lavori grafici e 5.000 disegni non siano mai stati restituiti. Dichiarati dispersi, molti di questi ricompaiono regolarmente sul mercato dell'arte<sup>3</sup>, ma il museo ha perso qualsiasi diritto di restituzione. La sorte della biblioteca del Gabinetto delle stampe, composta da più di 100.000 volumi, è invece ufficialmente nota, in quanto venne assorbita definitivamente in quella del Museo Puškin.

A seguire le procedure di catalogazione delle opere del Gabinetto delle stampe, a Mosca era stato inviato un giovane storico dell'arte, Werner Schmidt, che di rientro a Dresda, viene nominato Direttore del museo, incarico che avrebbe poi mantenuto fino al 1990. Sotto la sua trentennale direzione, il Gabinetto delle stampe acquisirà oltre 64.000 opere, costituendo uno dei periodi più redditizi nella storia della collezione a partire dalla sua fondazione, nel 1560. È in primo luogo a Schmidt e ai suoi stretti legami, anche familiari, con l'Unione sovietica che si deve la quantità e il calibro di opere di artisti russi presenti al museo. Nonostante le restrizioni ideologiche, culturali e finanziarie, Schmidt e tutto il personale del museo lavoreranno per oltre un trentennio con fermezza e ostinazione, senza mai entrare in aperto conflitto con le autorità ma neppure scendendo a facili compromessi. Caratteristiche che valsero al direttore il nome di *Kupfer-Schmidt*<sup>4</sup>.

Negli anni Sessanta gli scambi culturali con l'Urss

erano ancora sporadici e nascevano quasi esclusivamente su iniziativa sovietica a scopi essenzialmente propagandistici. Nella Ddr una conoscenza empirica dell'Unione sovietica basata sui fatti e non sulle parole veniva ostacolata da un apparato burocratico volto a preservare un'immagine idealizzata del paese fratello, e a mantenere contemporaneamente un regime autarchico tedesco di matrice socialista. Sul piano culturale questa chiusura si riflette in un accentramento nelle mani dello Stato di tutti i mezzi, impedendo così qualsiasi tipo di scambio o contatto culturale al di fuori dei rapporti istituzionali promossi dal Ministero della cultura, dal Fondo culturale e dalla *Gesellschaft für die deutsch-sowjetische Freundschaft*. Nel concreto, il principale ostacolo all'acquisizione di arte sovietica, e in generale di qualsiasi altro paese straniero, era costituito dalla mancanza di valuta estera, un problema a cui a Dresda si cercò di ovviare con diverse strategie, fra cui il cosiddetto scambio di grafica.

Nel 1960 viene fondata la sezione di grafica sovietica del Gabinetto delle stampe di Dresda con l'acquisizione di 54 xilografie di Vladimir Favorskij. Inizialmente a Favorskij era stato proposto come retribuzione per le proprie opere un versamento in marchi orientali su un conto vincolato di Berlino est e incassabile solo nella Ddr, oppure l'acquisto e l'invio di articoli da disegno e beni di prima necessità<sup>5</sup>. In alternativa Favorskij propone a Schmidt di inviare a Mosca alcuni esemplari di grafica tedesca, una richiesta che suscita vivo entusiasmo a Dresda non solo al Gabinetto delle stampe, ma anche presso la Direzione generale delle collezioni d'arte. Ciononostante Schmidt non può contare sull'appoggio finanziario del Fondo culturale della Ddr e si vede costretto a rivolgersi direttamente ad artisti tedeschi per ottenere la donazione di alcuni lavori grafici. Per consentire uno scambio equo, i lavori di Favorskij vengono stimati per un valore medio a forfait, mentre quelli degli artisti tedeschi quotati singolarmente in base all'artista, all'anno di realizzazione e alla tiratura grafica. Il valore complessivo dei lavori di Favorskij viene quindi equiparato a quello degli artisti della Ddr in base a un cambio fisso di tre marchi per un rublo, e la differenza com-

<sup>2</sup> W. Schmidt, "Das Dresdener Kupferstich-Kabinett", *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 1959, pp. 76-83.

<sup>3</sup> Si veda *Weltsichten. Meisterwerke der Zeichnung, Graphik und Photographie*, a cura di W. Holler e C. Schnitzer, München-Berlin 2004, p. 205.

<sup>4</sup> B. Schulz, "Rückkehr ins Schloss", *Der Tagesspiegel*, 27.4.2004, p. 25. Il gioco di parole si spiega parafrasando il nome del Gabinetto delle stampe, *Kupferstich-Kabinett*, letteralmente "Gabinetto delle incisioni [Stich] su rame [Kupfer]". "Kupfer-Schmidt" riprende quindi foneticamente il nome "Kupferstich" e si potrebbe tradurre come "Schmidt di rame", cioè inflessibile, duro come il metallo.

<sup>5</sup> Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, fondo Kupferstich-Kabinett, Erwerbungen, n. 73, W. Schmidt, 9 ottobre 1965, 21 settembre 1966.

pensata in inchiostro e bulini da stampa. A conclusione dello scambio Schmidt scrive che

*Il Gabinetto di Dresda è il primo museo tedesco in possesso di una collezione del grande maestro della grafica sovietica*<sup>6</sup>.

È significativo notare che alcune delle opere inviate a Mosca appartenevano ad artisti che solo nel decennio precedente erano stati accusati di formalismo e pubblicamente diffamati in un noto articolo apparso nel '51 sul quotidiano *Tägliche Rundschau* dal titolo "Wege und Irrwege der modernen Kunst" e firmato con lo pseudonimo N. Orlov, sulla cui identità esistono voci discordanti<sup>7</sup>. L'articolo era accompagnato da una serie di riproduzioni fotografiche delle opere contestate, secondo una metodologia non lontana dalla campagna diffamatoria nazista di *entartete Kunst*, arte degenerata. Queste opere venivano presentate come "patologiche e antiestetiche"<sup>8</sup> e come il risultato di quel culto del brutto sorto con la deformazione esasperata dell'espressionismo e passato attraverso la scarna rappresentazione della Nuova oggettività. Nell'articolo compare spesso il termine "autorità", con il quale non veniva indicato lo stato, ma paradossalmente la personalità di quegli artisti che concepivano "l'uomo come 'parte della composizione', come 'macchia colorata'"<sup>9</sup>, e che quindi dimostravano di non aver nessun rispetto nei suoi confronti, imponendo egoisticamente la propria visione soggettiva e distorta della realtà. L'apparato culturale della Ddr venne quindi allineato a quello dell'Unione sovietica di Stalin. Secondo un facile schematismo, a un determinato stile appartenevano artisti di una certa tendenza politica, così sulla base di criteri estetici, e a prescindere dalle loro idee, raramente, fra l'altro, ostili al regime, venivano giudicati e spesso diffamati molti artisti. Così negli anni Trenta, comunisti convinti come El' Lisickij

furono bollati in Unione sovietica di formalismo borghese, mentre nella Germania di Hitler, artisti iscritti al Partito nazionalsocialista come Emil Nolde, vennero tacciati di modernismo degenerato<sup>10</sup>.

Nel '60 viene allestita una personale su Favorskij presso la sala di lettura della biblioteca centrale d'arte<sup>11</sup>, inaugurando in questa sede una tradizione di mostre di artisti osteggiati dalla critica ufficiale, presentati qui a una cerchia più ristretta e fidata di visitatori<sup>12</sup>. A partire dagli anni '60 Favorskij occupa una posizione di demarcazione fra l'arte ufficiale e un'estetica che poteva ancora essere bollata come "formalista", come è confermato da una dichiarazione di Vladimir Semenov, Vice-ministro degli esteri dell'Urss, che in una visita a Lothar Bolz, Ministro degli esteri della Ddr, chiese di mostrargli dalla sua rinomata collezione opere di artisti russi "un po' più a sinistra di Favorskij"<sup>13</sup>.

Nel '61 viene inaugurata la sezione di disegni di artisti russi con la donazione di alcuni lavori di Dmitrij Mitrochin, cui già l'anno successivo viene dedicata una mostra personale, la prima al di fuori dell'Unione sovietica. Mitrochin assume un ruolo fondamentale nella rivalutazione dell'attività del Mir Iskusstva [Mondo dell'Arte], di cui fu membro, aprendo la strada ad acquisizioni di altri artisti del gruppo pietroburghese, e in generale verso la grafica pre-rivoluzionaria, ancora decisamente ignorata dalla critica. Nel '64 viene allestita, sempre presso la sala di lettura della biblioteca, la personale di un giovane artista di Leningrado, Boris Ermolaev, con litografie a colori donate dall'artista. Anche le opere di Ermolaev non erano viste di buon occhio dalla critica ufficiale e negli anni successivi la Commissione degli acquisti della Direzione generale rifiuterà con un semplice "no" l'acquisizione di alcune sue litografie, nelle quali la figura umana veniva resa come una

<sup>6</sup> "Das Dresdener Kabinett besitzt nun als erstes deutsches Museum eine Sammlung von dem Hauptmeister der sowjetischen Graphik", Ivi, Erwerbungen n. 60, I, Idem, doc. non datato.

<sup>7</sup> Ulrike Goeschen ritiene che si tratti di un membro della Smad [Sowjetische Militäradministration in Deutschland – Amministrazione militare sovietica in Germania] oppure di un collettivo di autori tedeschi (si veda U. Goeschen, *Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus, Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR*, Berlin 2001, p. 45, n. 75). La critica ufficiale della Ddr sosteneva la tesi che fosse un collettivo di critici sovietici (si veda *Die SED und das kulturelle Erbe*, Berlin 1986, p. 203).

<sup>8</sup> "Pathologisch und antiästhetisch". N. Orlov, "Wege und Irrwege der modernen Kunst", *Tägliche Rundschau*, 20-21.1.1951.

<sup>9</sup> "Den Menschen als 'Teil der Komposition', als 'farbigen Fleck'", Ibidem.

<sup>10</sup> I. Golomstock, *Arte totalitaria nell'URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*, Milano 1990, pp. 130, 322.

<sup>11</sup> Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, fondo Kupferstich-Kabinett, Erwerbungen n. 60, I, W. Schmidt, 9 novembre 1960.

<sup>12</sup> L'anno successivo verranno allestite presso la sala di lettura mostre personali di artisti di grande calibro, ritenuti però non in sintonia con il clima di entusiasmo collettivo propagandato in quegli anni, come Oskar Kokoschka e Otto Dix.

<sup>13</sup> "Nemnožko levee Favorskogo", W. Schmidt, intervista a cura di M. Bertelè, 14.4.2004.

macchia pittorica, segno di un'inequivocabile estetica formalista<sup>14</sup>.

Grazie all'intercessione di Favorskij, a Dresda vengono avviate le procedure per uno scambio di grafica con il Museo Puškin. In una lettera a Wipper, collaboratore del museo moscovita, Schmidt descrive come intende procedere:

*Per prima cosa si potrebbe pensare a uno scambio iniziale di un numero di esemplari fra i 10 e i 20. Mi immagino che voi ci inviate una lista di quegli artisti tedeschi di cui vi piacerebbe possedere lavori grafici. Allo stesso modo noi compileremo una lista di artisti sovietici desiderati. Poiché non abbiamo la possibilità di avere un'immagine affidabile sui risultati raggiunti nella grafica in Unione sovietica, la nostra lista probabilmente non comprenderà i migliori artisti. Per questo motivo vi pregherei di integrare o correggere la nostra lista. Allo stesso modo saremmo disposti a rendervi noto se nella vostra lista avete tralasciato artisti di fondamentale importanza<sup>15</sup>.*

Nella prima stesura della lista compilata da Schmidt compaiono Mstislav Dobužinskij, Kuz'ma Petrov-Vodkin, Natan Al'tman, Anna Ostroumova-Lebedeva, Natal'ja Gončarova, Martiros Sar'jan, Kazimir Malevič, Vladimir Majakovskij, Nikolaj Kuprejanov, Boris Kustodiev, Aleksej Kravčenko, Lisickij, Mitrochin e Favorskij<sup>16</sup>. Parallelamente a questa lista, Schmidt ne compila una seconda con artisti attivi prevalentemente prima del 1917. In questa lista vi sono Valentin Serov, Michail Vrubeľ, Isaak Levitan, Ivan Bilibin, Konstantin Somov, Viktor Borisov-Musatov, Aleksandr Benois e Lev Bakst<sup>17</sup>. L'anno 1917 segna quindi il confine fra due epoche artistiche e stabilisce un vero e proprio ordine gerarchico fra una fase pre-rivoluzionaria, retaggio di una tradizione ancora fortemente legata al principio de *l'art pour l'art*, e vista, nello specifico russo del Mir iskusstva, "come tendenza all'ornamento sovraccarico,

come preferenza per una decorazione leziosa"<sup>18</sup>, e un'epoca rivoluzionaria, segnata da una decisa presa di posizione di molti artisti e dal loro ruolo attivo all'interno della realtà in fase di trasformazione. La presenza nella prima lista di Dobužinskij e Kustodiev, due artisti di formazione pre-rivoluzionaria e membri del Mir iskusstva, si spiega con l'impegno politico dimostrato a partire dalla rivoluzione del 1905 e affrontato in numerosi lavori di entrambi<sup>19</sup>; questo spiega in parte la facile reperibilità delle opere dei due artisti sul mercato dell'arte della Ddr.

Raccolte le opere tedesche per un totale di 100 lavori grafici e 3 libri illustrati, Schmidt si reca quindi a Mosca, al Museo Puškin, dove stila una seconda stesura della lista di opere per Dresda, indicando per ogni artista un numero massimo e uno minimo di esemplari desiderati (l'ammontare esatto sarebbe stato stabilito dai collaboratori del Museo Puškin al momento della cernita finale): Kravčenko 70/50; Nikolaj Kuprejanov 10/7; Favorskij 40/22; Šterenberĝ 20/15; Dobužinskij 12/12; Piskarev 20/11; Mitrochin 15/10; Pavlinov 9/9; Konaševič 5/3; Staronosov 5/3; Falileev 2/1; Ostroumova-Lebedeva 5/5; Nivinskij 3/2; Gončarov 13/4; Poljakov 5/0; Judovin 5/0; Korovin 2/1; Tukačov 1/0; Golycyn 1/1; Zacharov 1/1; Jurkunas 5/0; Krasauskas 2/0; Bulaka 3/0.

Le opere del Museo Puškin accordate per il Gabinetto delle stampe vengono depositate nell'aprile 1962 presso l'ambasciata della Ddr a Mosca, dove, in attesa del permesso di esportazione del Ministero della cultura dell'Urss, vi rimarranno fino alla fine del '64. Delle 130 accordate inizialmente, a Dresda ne giungeranno però soltanto 95. L'artista maggiormente colpito da queste epurazioni sarà Šterenberĝ, di cui non viene inviata nemmeno un'opera<sup>20</sup>. Nel '63 Schmidt era stato effettivamente informato dalla Direzione generale sulle difficoltà riscontrate nell'ottenere il permesso di esportazione per le opere di Šterenberĝ, poco prima accusato in patria di formalismo. Alla richiesta di compilare una

<sup>14</sup> Dresden, Fondo KK, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, fondo Kupferstich-Kabinett, Erwerbungen n. 72, 6 luglio 1966.

<sup>15</sup> "Zuerst könnte man an einen Tausch von 10 bis 20 Exemplaren denken. Ich stelle mir dabei vor, dass Sie uns eine Liste derjenigen deutschen Künstler senden, deren graphische Arbeiten Sie gern in Ihren Besitz aufnehmen möchten. Auf dieselbe Weise werden wir eine Wunschliste mit sowjetischen Künstlern zusammenstellen. Da wir keine Möglichkeit haben, ein verlässliches Bild der graphischen Leistungen in der Sowjetunion zu bekommen, wird unsere Liste wahrscheinlich nicht die besten Künstler beinhalten. Aus diesem Grund würde ich Sie bitten, unsere Liste zu ergänzen oder korrigieren. Auf eben diese Weise sind wir bereit, Ihnen mitzuteilen, ob Sie auf Ihrer Liste Künstler ersterangiger Bedeutung vernachlässigt haben", Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, fondo Kupferstich-Kabinett 66, Graphik Tausch Sofia Budapest Moskau, W. Schmidt, 6 settembre 1960.

<sup>16</sup> Ivi, Idem, 21 e 26 giugno 1961.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> "Als Hang zu übermäßiger Ausschmückung, als Vorliebe für allzu üppige Verzierungen", E. Loginowa, *Sowjetische Märchenillustrationen*, Berlin 1974, introduzione.

<sup>19</sup> A. Sidorov, *Grafika*, Moskva-Leningrad 1949, p. 20.

<sup>20</sup> Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, fondo Kupferstich-Kabinett 66, Graphik Tausch Sofia Budapest Moskau, W. Schmidt, 7 novembre 1964.

seconda lista, epurata del nome dell'artista<sup>21</sup>, Schmidt si oppose fermamente facendo notare che molte opere di Šterenberg erano custodite nei musei moscoviti, e che l'artista, verso la fine degli anni '20, era a capo del Mossch [Moskovskij sojuz sovetskich chudožnikov – Unione moscovita degli artisti sovietici]<sup>22</sup>. Di fatto Šterenberg era stato nominato presidente dell'Izo [Otdel' izobrazitel'nych iskusstv – il Dipartimento di Arti Figurative in seno al Narkompros – Narodnyj kommissariat prosvěščenija – Commissariato del popolo per l'istruzione] e fu fra i fondatori, insieme a Al'tman e Majakovskij, del Komfut, che riuniva comunisti e futuristi. Šterenberg non era mai stato a capo del Mossch, e l'imprecisione di Schmidt, può essere certo dovuta a una svista, ma è altresì probabile che fosse intenzionale. In ogni caso l'adesione di Šterenberg all'Izo e al Komfut, cui facevano parte artisti di sinistra contestati in maniera crescente dal partito bolscevico, non poteva certo essere un argomento a favore di Šterenberg, per lo meno non fino alla riabilitazione delle avanguardie moderne. Presumibilmente Schmidt preferì quindi menzionare l'Unione moscovita degli artisti, più vicina al potere centrale, per accrescere la rispettabilità dell'artista agli occhi della critica ufficiale. Le critiche a Šterenberg furono sollevate in seguito all'esposizione di alcune sue opere alla mostra tenutasi nel '61 presso la sede moscovita del Maneggio, passata alla storia per la violenta reazione di Chruščev. Le conseguenze di questo avvenimento, che in Urss avevano segnato la fine di un periodo di relativa libertà nell'ambito culturale, si ripercuotono quindi anche sulla vita culturale della Ddr.

È comunque interessante notare che nel 1963 Violetta Šterenberg, figlia dell'artista, aveva inviato a Dresda una significativa selezione di grafica del padre, estesa a tutta la sua evoluzione artistica, dalle prime litografie e xilografie di stampo cubista degli anni '20, fino alle acquetinte e alle acqueforti eseguite negli anni '30<sup>23</sup>. In questo caso, così come vedremo in molti altri, il Gabinetto delle stampe ebbe quindi la sua rivincita sulle rigide limitazioni ideologiche grazie alla diplomazia inau-

gurata da Schmidt e fondata sulla conoscenza personale di molti artisti, o dei loro parenti, e sull'acquisizione di opere, il più delle volte donazioni, per vie decisamente informali.

La principale figura di contatto fra il Gabinetto delle stampe di Dresda e l'Urss resta per tutti gli anni '60 il critico d'arte Michail Alpatov, le cui monografie su artisti contemporanei costituivano nella Ddr i principali canali di diffusione della grafica russa. Tramite Alpatov si diffonde a Mosca e a Leningrado la fama del Gabinetto delle stampe, e in più casi saranno gli artisti stessi a contattare Schmidt e a inviare spontaneamente alcune delle loro opere<sup>24</sup>. Alpatov inoltre mette in contatto Schmidt con una serie di giovani pittori moscoviti come Erik Bulatov e Oleg Vasil'ev, di cui il Gabinetto delle stampe aveva acquistato nel '63 presso la libreria Das internationale Buch tre libri di favole illustrate<sup>25</sup>. Le illustrazioni dei due artisti avevano attirato l'attenzione dei collaboratori del museo per la raffigurazione non conformista e ricca di espliciti riferimenti al modernismo classico, in particolar modo all'opera di Paul Klee, Mark Chagall e Joan Mirò<sup>26</sup>.

Nel 1964 viene pubblicato un testo fondamentale per completezza e quantità di dati, dal titolo *150 Jahre russische Graphik 1813–1963. Katalog einer Berliner Privatsammlung*, edito a Dresda in occasione dell'omonima mostra. Il nome del collezionista, Bolz, Ministro degli esteri della Ddr, non poteva essere menzionato pubblicamente per ovvi motivi di incoerenza con il principio di statalizzazione dell'arte. Bolz, raffinato estimatore della cultura russa, nutriva molte amicizie negli ambienti artistici e in pochi anni riuscì a mettere insieme la più grande collezione di grafica russa al di fuori dell'Unione sovietica<sup>27</sup>. La pubblicazione, curata da Schmidt, non solo è un'esauriente catalogazione scientifica di tutte le opere della collezione di Bolz, ma

<sup>24</sup> Fra questi, molti sono allievi di Favorskij, i nuovi rappresentanti della scuola moscovita di grafica, fra cui Kravčenko, Golycyn e Gurij Zacharov.

<sup>25</sup> Si tratta di *Kak neposlušnaja chrjuška edva ne sgorela* [Come il porcellino disobbediente per poco non si bruciò, 1961] di Igor' Cholin, *Narisanoe solnce* [Il sole dipinto, 1962] di Heinrich Saggir, e *Pro ceplenka, solnce i medvežka* [Storia di un pulcino, del sole e di un orsacchiotto, 1962] di Gennadij Zyferov, tutti editi dalla casa editrice *Detskij mir* di Mosca.

<sup>26</sup> W. Schmidt, intervista a cura di M. Bertelè, 14.4.2004.

<sup>27</sup> *150 Jahre russische Graphik 1813–1963, Katalog einer Berliner Privatsammlung*, a cura di W. Schmidt, Dresden 1964, introduzione.

<sup>21</sup> Ivi, Dr. Ebert, 25 gennaio 1963.

<sup>22</sup> Ivi, W. Schmidt, 31 gennaio 1963.

<sup>23</sup> W. Schmidt, "Neu erworbene Werke russischer Meister im Dresdener Kupferstich-Kabinett", *Bildende Kunst*, 1965, 8, p. 438.

è concepita come un vero e proprio manuale generale di grafica russa. L'edizione divenne rapidamente un testo di riferimento in tutta Europa, e in particolar modo in Unione sovietica, dove mancava una pubblicazione così esauriente su questo tema priva di implicazioni ideologiche (e presumibilmente proprio per questo motivo non venne mai tradotta). Goeschen sostiene che il volume di Schmidt costituisce nella Ddr il primo tentativo degno di nota di avvicinamento non ideologico al modernismo russo<sup>28</sup>. Scopo della mostra e del catalogo è quello di proporre una visione critica e aggiornata della grafica russa, in particolar modo della produzione della prima metà del XX secolo, trovandosi essa in parte ancora soggetta a una serie di (pre)giudizi critici affermatasi sotto Stalin, e in parte ritenuta troppo attuale per poter essere giudicata con la debita distanza e oggettività<sup>29</sup>. L'estensione cronologica di un secolo e mezzo permette inoltre di porre la grafica in relazione non soltanto con il presente sovietico, ma anche con il passato russo e le sue antiche tradizioni popolari, incarnate dal *lubok*. Il catalogo fa quindi i conti con lo stalinismo, così nella biografia di alcuni artisti, come Nikolaj Dmitrevskij, leggiamo che l'artista fu arrestato nell'ottobre del 1937 e che morì l'anno successivo in carcere. La riabilitazione giunse solo nel 1957<sup>30</sup>.

Fra i lavori esposti nel '64 suscita particolare interesse una serie di litografie sulla vita degli ebrei di Russia eseguite dal giovane artista di Leningrado Anatolij Kaplan, di cui l'anno successivo viene organizzata la prima personale in assoluto in un paese socialista, principalmente con prestiti da collezioni private. Per l'occasione viene redatto un catalogo, il primo dedicato a Dresda a un singolo artista russo. Nell'introduzione di Schmidt, Kaplan viene inserito nella ricca tradizione di artisti ebrei russi, di cui già facevano parte Robert Fal'k, Lisickij, Ben Shahn, Chaim Soutine e Osip Zadkin, e che nel genio di Chagall aveva potuto affermare la propria grandezza. L'opera di Kaplan viene quindi interpretata in chiave comparativa con quella di Chagall, sottolineando però nel primo una più marcata propensione per la raffigurazione degli "umiliati e offesi", interpretata come contributo dell'artista alla travagliata storia del suo

popolo, vittima delle persecuzioni hitleriane e staliniane. La biografia stessa di Kaplan si pone su questa linea della sofferenza, con l'esperienza vissuta in prima persona dell'assedio di Leningrado durante la Seconda guerra mondiale, e ripreso dall'artista in un ciclo di litografie dal titolo *Leningrad v dni Otečestvennoj vojny* [Leningrado nei giorni della Guerra mondiale]. Con questo lavoro Kaplan aveva tentato di guadagnarsi un ampio consenso in patria, dove le sue opere a soggetto apertamente ebraico non erano viste di buon occhio dalla critica ufficiale. Solo con l'interesse dimostrategli da Bolz, alto funzionario di un paese alleato, Kaplan iniziò a entrare nelle attenzioni delle autorità sovietiche. Quando Bolz annunciò la sua prima visita a Kaplan, le autorità di Leningrado fornirono all'artista, fino a quel momento alloggiato in una stanza alla periferia di Leningrado, un appartamento nel centro della città, in cui avrebbe potuto accogliere degnamente il diplomatico. In quell'occasione Bolz stipulò con Kaplan un accordo col quale si impegnava a fare visita all'artista a Leningrado ogni qualvolta si fosse recato a Mosca per motivi di lavoro<sup>31</sup>. In tale maniera furono create le condizioni per il grande patrimonio di opere di Kaplan disseminate in tutta la Ddr.

Il successo dello scambio di grafica con il Museo Puškin spinge la Direzione generale a intraprendere questa tipologia di acquisizione anche con altri musei, e in breve tempo lo scambio di opere d'arte fra istituzioni culturali dei paesi socialisti diventa una prassi diffusa. Con la pianificazione dei prestiti di opere d'arte fra i musei di Dresda e le collezioni sovietiche vengono gettate a livello istituzionale le basi per una collaborazione concreta e bilaterale fra gli enti culturali dei due paesi. Inoltre, su un piano puramente teorico, si comincia a parlare di influenza dell'arte tedesca su quella russa, invertendo quindi la direzione usuale. Sintomatico del cambiamento in atto è il paragone fra due articoli di Aleksej Sidorov, massimo esperto sovietico di grafica tedesca. In un testo del '49, egli descriveva l'evoluzione della grafica sovietica nella prima metà del XX secolo considerandone esclusivamente il suo rapporto con il potere, e delineando un'evoluzione che parte dalla critica allo zarismo, sfociata nella rivoluzione del 1905 e nella sua violenta repressione, ripresa da alcuni autori del

<sup>28</sup> U. Goeschen, *Vom sozialistischen Realismus*, op. cit., p. 191.

<sup>29</sup> W. Schmidt, "Neu erworbene Werke", op. cit., p. 437.

<sup>30</sup> Idem, *150 Jahre*, op. cit., p. 48.

<sup>31</sup> Idem, intervista a cura di M. Bertelè, 14.4.2004.

Mir Iskusstva, e che continua con la satira ai tempi della “prima guerra contro la Germania”, cui si dedicarono alcuni artisti, fra cui Majakovskij. Questo sviluppo di una grafica dichiaratamente rivoluzionaria e profondamente autoctona culminava nella propaganda politica negli anni della “seconda guerra contro la Germania”, con i celebri manifesti dei Kukryniksy sulla violazione del patto di non aggressione Ribbentrop-Molotov e sull’invasione delle truppe di Hitler<sup>32</sup>. Quindici anni più tardi Sidorov pubblica un altro testo, di stampo decisamente revisionistico, in occasione del quattrocentesimo anniversario della nascita della grafica in Russia. In esso si ricorda che una copia della Bibbia tradotta in tedesco e illustrata da seguaci di Albrecht Dürer ebbe un notevole impatto sull’attività delle tipografie moscovite già alla corte di Ivan IV, mentre nell’Ottocento il critico d’arte Vladimir Stasov elogiava l’opera del pittore realista prussiano Adolf Menzel, vedendovi un forte legame con l’attività del gruppo dei Peredvižniki [Pittori ambulanti]. L’influenza della grafica tedesca sarà tuttavia dominante nel Novecento, grazie alla formazione di numerosi artisti russi presso l’Accademia di Monaco, e alla pubblicazione di riviste come *Jugend* e *Simplissimus* di grande impatto sull’attività grafica del Mir iskusstva<sup>33</sup>.

Queste nuove interpretazioni rientrano in una revisione storica del passato, e in particolar modo delle due guerre mondiali, ora descritte non più come lotta “contro la Germania”, intesa come popolo o nazione, bensì contro un nemico comune dal nome fascismo, che per lungo tempo aveva tenuto ingiustamente separate la cultura tedesca da quella russa. È interessante notare come nella dialettica propagandistica la cultura tedesca presa in considerazione fosse ovviamente quella socialista della Ddr, presentata come eredità della tradizione antifascista tedesca, mentre il fascismo continuava a vivere nella Repubblica federale tedesca sotto le mentite spoglie del capitalismo. Nella ritrascrizione delle relazioni culturali fra l’Urss e la Ddr non vi è più posto per egoismi nazionali e rigurgiti di revanscismo, e le due culture possono essere comparate, mettendone

in evidenza i punti di contatto e le influenze reciproche, grazie al loro riavvicinamento dovuto al socialismo reale nei due paesi. Una delle premesse indispensabili per poter avviare delle relazioni culturali sgravate da pregiudizi consiste quindi nel ricucire la storia lacerata del passato, affrontando direttamente alcuni temi ancora scottanti del dibattito russo-tedesco, come la Seconda guerra mondiale. In questo senso va letta la donazione di Vladimir Bogatkin di 2 litografie e 16 disegni eseguiti nell’immediato dopoguerra a Dresda e a Berlino, dove l’artista si trovava come soldato dell’Armata rossa<sup>34</sup>.

Contemporaneamente, verso la metà degli anni ’60 inizia un lento ma inesorabile processo di riabilitazione del modernismo, dopo due lunghi periodi, entrambi dalla durata approssimativa di quindici anni, in cui era stato messo all’indice: il primo dall’ascesa al potere di Hitler fino alla conclusione della Seconda guerra mondiale, il secondo dalla fondazione della Ddr nel ’49 fino al presente. Fra questi due periodi, nell’immediato dopoguerra, il modernismo aveva rivissuto nel campo delle arti un breve ma significativo periodo di riaffermazione, in cui due movimenti delle avanguardie erano stati particolarmente rivalutati, l’espressionismo e il Bauhaus. A determinare la riabilitazione di entrambi i movimenti era stata sia la loro origine tedesca che il dichiarato orientamento rivoluzionario e antifascista, sfociato, nel caso di molti loro esponenti, con l’adesione al Partito comunista tedesco. Il fatto che entrambi i movimenti fossero caduti vittime del regime nazista (il Bauhaus venne chiuso a Berlino nel ’33, mentre l’espressionismo fu al centro della campagna *Arte degenerata*) si prestava quindi perfettamente alla caratterizzazione a posteriori dei comunisti tedeschi come martiri. Nella riabilitazione del Bauhaus in atto negli anni ’60 verrà esaltato esclusivamente il suo carattere funzionale e utilitaristico, negandone di fatto qualsiasi pretesa estetica e artistica e ignorando altre scuole interne di pensiero, come il filone astratto-spirituale di Vasilij Kandinskij e Klee. La riabilitazione del Bauhaus, così come delle successive correnti artistiche moderne, viene ora sentita come un “dovere scientifico”:

*La partecipazione artistica agli ideali del partito e l’oggettività storica sono da soppesare a vicenda con le giuste proporzioni, ciò significa che le*

<sup>32</sup> A. Sidorov, *Grafika*, op. cit., introduzione.

<sup>33</sup> Idem, “Deutsche Graphik in Russland, Professor Max Seydewitz zu Ehren”, *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 1967, pp. 11–12.

<sup>34</sup> Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, fondo Kupferstich-Kabinett, Erwerbungen, n. 72, 31 dicembre 1965.

*correnti realistiche vengono bene e abbondantemente rappresentate nella collezione. Poiché il Gabinetto delle stampe svolge anche i doveri di un archivio scientifico, devono altresì essere presi in considerazione esempi dall'opera dei principali maestri delle correnti astratte*<sup>35</sup>.

Nel '67 la casa editrice d'arte di Dresda pubblica una monografia su Lisickij. L'intera vita di Lisickij costituisce di per sé un legame continuo fra l'Unione sovietica e la Germania (non per ultimo la vedova dell'artista, Sophia Lisickij-Küppers, curatrice del testo in questione, era tedesca) e questo in parte sta all'origine della riabilitazione della sua opera nella Ddr a partire già dagli anni '60. Anche attraverso l'attività e gli spostamenti di Lisickij giunsero in Germania, e quindi in Europa, gli ultimi sviluppi dell'arte sovietica degli anni Venti, il suprematismo e il costruttivismo. La pubblicazione della rivista *Vešč'-Objet-Gegenstand* redatta da Lisickij e Il'ja Erenburg a Berlino costituì uno dei primi tentativi di plasmare un'arte internazionale improntata su una riorganizzazione totale della vita secondo i principi e l'estetica costruttivisti. Come sostiene Golomstock, l'esportazione in Germania di un'arte ancora decisamente rivoluzionaria e avanguardistica venne a un certo punto promossa dal giovane governo sovietico, non soltanto perché sempre meno tollerata in patria, ma con una precisa funzione propagandistica in politica estera. Il partito bolscevico vedeva nella Germania della Repubblica di Weimar, lacerata da crisi economiche e forti contrasti sociali e con un'intelligencija spiccatamente progressista, il terreno ideale per il divampare di una rivoluzione proletaria in Europa. In Germania venne quindi esportata una cultura di sinistra, che nella Russia rivoluzionaria non veniva ancora fisicamente oppressa, ma nemmeno sovvenzionata dallo Stato (benché questa, come spesso ricorda Boris Groys, fosse una delle principali richieste degli artisti stessi) e presentata come il risultato culturale della rivoluzione proletaria, la quale, posta sotto questa luce, diventava anche una rivoluzione di gusto<sup>36</sup>. La celebre *Erste russische Kunstausstellung*, tenutasi a Berlino nel '22 presso la Galleria

Van Diemen, fu un vero e proprio shock per il pubblico tedesco, ancora fortemente influenzato dall'opera di artisti come Kandinskij e Chagall, e rivelò le ultime tendenze rivoluzionarie dell'arte russa. La Germania e in primo luogo la sua capitale divennero in breve tempo il suolo sul quale molti artisti sovietici in esilio poterono continuare le sperimentazioni artistiche avviate in patria, contribuendo a creare il mito del fervore culturale del *Russkij Berlin* [Berlino russa]. Certo il regime instauratosi in Germania negli anni '30 non si rivelerà più tollerante verso movimenti artistici divergenti dalla linea culturale ufficiale. Così lo spazio astratto *proun* [abbreviazione di Proekt utverždenija novogo – Progetto per l'affermazione del nuovo] allestito da Lisickij al Museo regionale di Hannover venne completamente distrutto nel 1936 dai nazisti<sup>37</sup>. Le vicende biografiche di Lisickij si inseriscono quindi perfettamente nel discorso di lotta comune contro il fascismo, visto, più che come ideologia corrotta, come imposizione totalitaria di un regime contro la libertà di espressione artistica individuale. Il semplice fatto che nella presentazione dell'artista vengano accennati due totalitarismi, quello nazista e quello staliniano, costituisce già di per sé un'evoluzione nella ricezione storica e artistica del passato delle due nazioni.

Nel '67 vengono mostrate per la prima volta nella Ddr alcune opere di Lisickij, esclusivamente prestite dalla Russia, all'interno dell'esposizione collettiva *Die grosse Oktoberrevolution in der sowjetischen Graphik*. Alla mostra vengono inoltre esposte alcune litografie di Vladimir Lebedev eseguite su motivi delle *Okna Rosta*, allestite dall'artista nel '20 e '21 a Pietrogrado. Schmidt elogia nell'opera di Lebedev l'essenzialità del tratto e la riduzione a forme minime nella rappresentazione della realtà, a conferma del fatto che l'espressività dei personaggi e delle situazioni può essere ottenuta tramite un'estetica che non rinunci né al figurativismo, né all'astrattismo, ma che anzi dall'integrazione dei due elementi raggiunga pieno valore artistico. Lebedev aveva imparato da Malevič a comporre e assemblare forme e colori, imprimendo loro un significato nuovo, per cui dalle sue opere sembra spirare un "soffio rivoluzionario"<sup>38</sup>. La mostra collettiva del '67 costituisce sicu-

<sup>35</sup> "Künstlerische Parteilichkeit und historische Sachlichkeit sind in den richtigen Proportionen miteinander auszuwägen, d. h. in der Sammlung werden entsprechend der Kulturpolitik unseres Staates die realistischen Richtungen besonders umfangreich und gut vertreten. Da das Kupferstich-Kabinett daneben auch die Aufgaben eines wissenschaftlichen Archivs hat, müssen Beispiele aus dem Schaffen der führenden Meister der abstrakten Richtungen berücksichtigt werden", Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, fondo Kupferstich-Kabinett, Erwerbungen n. 75, 5 aprile 1965.

<sup>36</sup> Si veda I. Golomstock, *Arte*, op. cit., pp. 83-87.

<sup>37</sup> A. Bird, *Storia della pittura russa*, Torino 1991, pp. 244-245.

<sup>38</sup> "Atem der Revolution", W. Schmidt, *Russische Graphik des XIX und XX*

ramente un passo fondamentale verso la riabilitazione del modernismo, avviata, come si è visto, con la rivalutazione del funzionalismo del Bauhaus. L'esposizione tuttavia non vuole essere una rassegna sulle avanguardie artistiche russe, ma è concepita in funzione della rivoluzione d'ottobre, quindi all'interno di una precisa contestualizzazione ideologica e propagandistica che ha ancora valore politico nel presente. La mostra apre comunque la strada verso nuove importanti acquisizioni, fra cui un disegno di Vladimir Tatlin, acquistato dalla vedova dell'artista, Aleksandra Korsakova<sup>39</sup>, pure artista, di cui successivamente verranno acquistati due disegni, non senza ostruzionismo da parte della Commissione degli acquisti<sup>40</sup>.

Nel 1967 viene pubblicato un secondo catalogo-manuale dal nome *Russische Graphik des XIX und XX Jahrhunderts*, sempre centrato sulla collezione di Bolz, ma ben distinto dalla precedente edizione. Senza dubbio la collaborazione di storici dell'arte russi (Kornilov, Kovtun, Levitin, Rusakov e Sidorov) contribuisce notevolmente a creare uno studio sulla grafica russa di più ampio respiro e di stampo comparatistico, mentre il catalogo del '64, compilato quasi esclusivamente a Dresda, costituiva una presentazione della grafica russa liberata sì da implicazioni ideologiche, ma essenzialmente monolitica e chiusa nella sua integrità, appunto perché analizzata dall'esterno. Per quanto riguarda l'attività del gruppo del Mir iskusstva, di cui era già stata accettata l'influenza della grafica tedesca, ora viene messo in luce il ruolo fondamentale della grafica inglese, in particolar modo nell'opera di Aubrey Beardsley. Un'altra tappa fondamentale dell'apertura dell'arte russa è costituita dallo *vesčestvo* [tuttismo] di Larionov e della Gončarova, di cui viene evidenziato il forte legame non solo con varie forme dell'arte russa, dall'icona al *lubok* fino alle insegne, ma anche con la scultura africana, la stampa giapponese, le illustrazioni popolari cine-

si, tartare, indiane e persiane, nonché con le esperienze europee del gruppo Die Brücke e dei Fauves (da cui l'utilizzo frequente del termine "espressionismo" per definire l'attività dei due artisti). L'opera di Pavel Kuznecov acquista nuovi stimoli e ispirazioni grazie all'incontro con altre culture, quella dell'Asia centrale innanzitutto, ripresa nel suo ciclo di litografie *Turkestan*. L'apporto di artisti russi residenti all'estero, quindi particolarmente suscettibili alle evoluzioni artistiche in atto in Europa, rappresenta un ulteriore esempio di connessione internazionale di arte e stili, che spesso vede la grafica come felice luogo d'incontro. Così a partire dal '22, Chagall si dedica a acqueforti e litografie, Kandinskij riprende l'attività grafica con la serie *Kleine Welten* e Aleksej Javlenskij con i cicli di *Teste*<sup>41</sup>. Fondamentale nel volume inoltre è l'integrazione delle bibliografie di riferimento ai singoli artisti con testi pubblicati anche in Germania occidentale, certo non facilmente reperibili nella Ddr o in Urss, ma comunque di valore scientifico.

## II. ANNI '70: DONAZIONI PUBBLICHE E PRIVATE

L'anno 1970 segna una serie di ricorrenze che, così come lo era stato nel 1960, vennero sontuosamente celebrate e magistralmente strumentalizzate a scopi politici. L'occasione per rinnovare l'amicizia fra l'Urss e la Ddr è questa volta offerta dalla coincidenza del centesimo anniversario della nascita di Lenin con la venticinquesima commemorazione della liberazione dal regime nazista, che si cerca anche di spacciare come il venticinquesimo anniversario della fondazione della Sed [Sozialistische Einheitspartei Deutschlands – Partito per l'unità socialista della Germania, il partito unico della Ddr], nonostante questa fosse avvenuta soltanto nel 1946, e come il ventesimo anniversario della Ddr, fondata già nel 1949. Le elucubrazioni di Leonid Brežnev sulla nascita dell'*homo sovieticus*, risultato di mezzo secolo di socialismo reale, vengono riprese anche nella giovane Ddr. A Dresda viene così inaugurata una mostra dal titolo *Ein neuer Mensch – Herr einer neuen Welt*, con rappresentazioni plastiche e grafiche di Lenin, eseguite sia in Unione sovietica che in Germania a partire dal 1917. La mostra giunge a Dresda dopo due allestimenti in altre sedi, il primo a Ber-

*Jahrhunderts, eine Berliner Privatsammlung*, Leipzig 1967, p. 20.

<sup>39</sup> Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, fondo Kupferstich-Kabinett, Erwerbungen n. 73, 16 febbraio 1966.

<sup>40</sup> Ivi, 14 novembre 1967. Nel corso di due sessioni della commissione viene rifiutato l'acquisto dei disegni della Korsakova, ritenuti troppo cari. Effettivamente il prezzo proposto da Schmidt era notevolmente superiore alla media dei prezzi di allora per i disegni, e questo si spiega col fatto che il direttore si era proposto di aiutare economicamente la vedova dell'artista, caduta da anni in miseria, W. Schmidt, intervista a cura di M. Bertelè, 14.4.2004.

<sup>41</sup> Si veda W. Schmidt, "Zur Geschichte der russischen Graphik", *Russische Graphik*, op. cit., pp. XI-XXIV.

lino nel 1967, in occasione del centesimo anniversario della nascita di Käthe Kollwitz, il secondo a Mosca e Leningrado per il centocinquantenario della nascita di Marx. L'allestimento fu riadattato ogni volta in base alle esigenze locali e allo spazio espositivo, ma il fatto che la mostra venisse "riciclata" in luoghi e occasioni diverse costituisce una palese dimostrazione dell'asservimento e dell'adattamento dell'arte alla causa cultural-politica, particolarmente evidente in esposizioni di questo genere.

Nella prima metà degli anni '70 un fitto scambio di mostre coinvolge le collezioni statali di Dresda, del Cremlino, il Museo Puškin e l'Ermitage<sup>42</sup>, mentre nel '75 viene organizzata la prima mostra collettiva di artisti di Leningrado e Dresda, presentata come dimostrazione non solo di amicizia fra la Ddr e l'Urss, ma nello specifico, come frutto della collaborazione fra le due città gemellate<sup>43</sup>. Nello stesso anno viene allestita una mostra con il nucleo originario della collezione di grafica dell'Ermitage, acquisita dalla collezione del duca sassone Genrich von Brühl da Caterina II, la quale, come è risaputo, era tedesca (dell'Anhalt, una regione confinante con la Sassonia)<sup>44</sup>. La storia stessa della collezione Brühl dà quindi adito al legame oramai secolare fra la Germania e la Russia, e, nello specifico, fra Pietroburgo e Dresda. In occasione del duecentocinquantenario anniversario del Gabinetto delle stampe, celebrato nel 1970, l'Ermitage elargisce 16 opere di artisti di Leningrado, fra cui Kaplan, Ermolaev, Mitrochin e Aleksander Vedernikov<sup>45</sup>, mentre il Ministero della cultura della Ddr mette a disposizione dei fondi speciali a condizione che vengano spesi esclusivamente per l'acquisizione di grafica di paesi socialisti. Una buona parte dei fondi viene investita in disegni di artisti fra cui Benois, Kaplan, Kustodiev e Il'ja Maškov, acquistati dal suocero di Schmidt, Anatolij Varlamov, secondo una procedura

che si ripeterà negli anni a venire<sup>46</sup>. Varlamov, residente a Mosca, agisce come agente sul luogo e sarà anche grazie a lui che a Dresda verranno concluse tempestivamente acquisizioni di artisti contemporanei. Varlamov inoltre acquistava in rubli, e successivamente veniva risarcito in marchi, ovviando in tale maniera al problema della mancanza di valuta estera.

Nel 1976 vengono organizzate due grandi mostre dedicate a Chagall, la prima presso la sede dell'Albertinum, la seconda nella sede del Gabinetto delle stampe, entrambe allestite con prestiti di collezioni pubbliche e private, fra cui quella della famiglia Chagall. La mostra all'Albertinum attirò oltre 200.000 visitatori e costituisce l'esposizione dedicata a un artista russo più visitata nella storia del Gabinetto delle stampe. Nel catalogo si legge:

Egli salutò la Rivoluzione d'ottobre come triplice liberazione: in quanto giovine privo di mezzi, la cui casa paterna di origine piccolo-borghese era stata declassata a rango proletario, in quanto ebreo e non per ultimo in quanto artista. L'abolizione delle discriminazioni razziali significò molto per Chagall, in quanto egli fu il primo grande pittore a elevare a proprio tema artistico principale le usanze religiose e la vita del proprio popolo, trasmesse di generazione in generazione. Egli fu, così come tutti gli artisti moderni russi, grato al governo sovietico non soltanto per la nuova possibilità di azione concessagli, ma anche perché intravide nella liberazione politica e sociale del popolo un profondo legame con le proprie ambizioni artistiche<sup>47</sup>.

L'esilio del '22 dalla Russia viene visto come incompiuta l'esperienza di Chagall per la condizione post-rivoluzionaria in cui imperversava il suo paese:

Con i nuovi arricchiti del periodo della Nep non aveva nulla in comune. Così la sua decisione di insediamento temporaneo all'estero, dove lo attendevano delle possibilità di azione favorevoli, non va assolutamente inteso come emigrazione dovuta al ripudio del socialismo<sup>48</sup>.

Non vengono quindi accennati i contrasti fra Chagall e altri artisti dell'epoca, Malevič in prima linea, motivo

<sup>46</sup> Ibidem.

<sup>47</sup> "Die Oktoberrevolution begrüßte er als ein dreifach Befreier, als unbestimmter Jüngling, dessen Elternhauses von kleinbürgerlicher Herkunft in proletarische Verhältnisse geraten war, als Jude und nicht zuletzt als Künstler. Die Aufhebung der Rassendiskriminierung musste für Chagall um so mehr bedeuten, als er der erste grosse Maler ist, der das altüberlieferte religiöse Brauchtum seines Volkes und dessen Leben zum Hauptthema seiner Kunst erwählte. Er war – wie alle modernen russischen Künstler – der Sowjetregierung nicht nur dankbar für die neue Wirkungsmöglichkeit, sondern er erblickte in der politischen und sozialen Befreiung des Volkes eine tiefe Verwandtschaft zu seinen künstlerischen Bestrebungen", Idem, *Marc Chagall Graphik*, Dresden 1977, p. 7.

<sup>48</sup> "Mit den Neureichen der NÖP-Periode hatte er nichts gemein. So bedeutete sein Entschluss zur zeitweiligen Übersiedlung ins Ausland, wo ihn günstige Wirkungsmöglichkeiten erwarteten, keineswegs Emigration aus Ablehnung des Sozialismus", Ivi, p. 8.

<sup>42</sup> Si veda "Schätze des Kreml nach Dresden", *Dresdener Kunstblätter*, 1972, 4, p. 112 e I. Antonowa, "Meisterwerke aus dem Ermitage Leningrad und dem Puschkin-Museum Moskau im Albertinum", Ivi, pp. 113-117.

<sup>43</sup> G. Müller, R. Stachowski, "Brüderlich verbunden, zur ersten Gemeinschaftsausstellung Leningrader und Dresdener Künstler im Albertinum", Ivi, 1975, 3, pp. 78-83.

<sup>44</sup> "Zeichnungen alter Meister aus der Ermitage zu Leningrad – die Sammlung Brühl – im Albertinum", Ivi, 1972, 11, pp. 43-46.

<sup>45</sup> W. Schmidt, *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 1970-71, p. 275.

per cui abbandonò la natale Vitebsk. Di fatto, la rivoluzione artistica andava presentata come un fronte unito. Il primo lavoro grafico compiuto di Chagall, il ciclo di acqueforti *Ma vie*, eseguito a Berlino nei primi anni Venti, fu acquistato dal Gabinetto delle stampe nel '25, ma venne successivamente requisito con l'accusa di provenire da "un artista di razza inferiore". Diversamente dagli artisti bollati di "degenerazione", giudicati da un punto di vista estetico, oppure di *Kulturbolschewismus*, quindi su basi politiche, le accuse all'opera di Chagall si muovono sul piano in assoluto più discriminante, quello razziale, per cui l'artista era condannato a priori e a prescindere dalla sua opera, presentata come espressione artistica di una razza impura. Come ricorda Golomstock, nell'Unione sovietica di Stalin le accuse ad artisti si muovevano pure su un piano estetico e politico, e come si è detto bastava una delle due incriminazioni per dimostrare l'altra, la diffamazione di un artista su basi nazionalistiche e razziali fece la sua comparsa tuttavia soltanto dopo la Seconda guerra mondiale<sup>49</sup>.

A Dresda si cercò di recuperare l'opera di Chagall solo a partire dal '60, con le prime timide ripercussioni nella Ddr della condanna del culto della personalità di Stalin e, implicitamente, dell'antisemitismo a esso connesso. Così, già nel 1976, il patrimonio di grafica dell'artista ammontava a 65 litografie, la prima delle quali, *Il diario di Anna Frank*, era stata acquistata dal *Front National Français de Libération*, ed esposta nel '63 in una grande mostra dedicata all'arte socialista contemporanea. L'opera di Chagall viene quindi sapientemente utilizzata all'interno del culto dell'antifascismo, e la sua opera presentata, così come lo era stato due anni prima con Kaplan, come tipica della produzione artistica di un popolo a lungo perseguitato e discriminato. Nel nome di questa generalizzazione a posteriori della cultura artistica ebraica, nella lettura critica dell'attività di Chagall manca un'analisi degli aspetti particolari della sua fede, la dottrina chassidica, certo non trascurabile per una comprensione profonda della sua opera. Nel 1977, a soli sei mesi dalla chiusura della mostra su Chagall, viene organizzata una mostra di respiro internazionale dal titolo *Plakate der Galerie Maeght, Paris*, quattro dei quali eseguiti da Chagall, unico artista russo presente. In questa esposizione, Chagall viene inserito in un con-

testo occidentale ed equiparato al maestro Picasso, lungi quindi dalla lettura in chiave ideologica e campanilistica dell'artista fatta nella mostra precedente.

Nel 1969 Schmidt si mette in contatto con Elena Liessner-Blomberg, un'artista da tempo ignorata da critica e pubblico, dichiarandosi interessato al suo lavoro, in cui vede un interessante esempio di arte russa contemporanea<sup>50</sup>. L'artista cerca tuttavia di deviare l'attenzione del direttore sui suoi lavori ed esperienze legati agli anni Venti<sup>51</sup>, e dona alcune preziose testimonianze di questa epoca, fra cui un'edizione del 1920 di *Dvenadcat' [I dodici]* di Aleksandr Blok, illustrata da Larionov e dalla Gončarova<sup>52</sup>. Schmidt coglie immediatamente l'occasione di avere una testimone vivente (per di più residente proprio nella Ddr) di un'epoca ancora relativamente poco nota. Così, nel giro di pochi anni, fra acquisizioni e donazioni viene raccolto un ingente patrimonio di disegni e *collages* che offrono un'esauriente panoramica sull'evoluzione dagli anni '20 agli anni '70 dell'artista, a cui nel '77 viene dedicata una mostra. Nel catalogo viene in prima linea sottolineato il ruolo della Liessner-Blomberg nella società in quanto donna, sintomatico di una realtà, la Russia rivoluzionaria, in cui per la prima volta fu attivo un così alto numero di artiste. La sua biografia viene schematicamente divisa in tre parti: gli esordi artistici nella Mosca pre-rivoluzionaria, l'esilio volontario a Berlino, cui seguì la dominazione nazista, e il ritrovamento degli ideali rivoluzionari nella Repubblica democratica tedesca, dove decise di trasferirsi definitivamente nel '51<sup>53</sup>. Viene quindi sottolineato il legame di continuità non tanto fra la Russia e la Germania quanto fra l'Urss e la Ddr e, come nel caso di Brecht, viene elogiato l'insediamento volontario di un artista nella Repubblica democratica tedesca. L'anno successivo alla mostra viene pubblicata una monografia della Liessner-Blomberg redatta da Schmidt sulla base dei ricordi dell'artista, scomparsa lo stesso anno. Nel testo viene messa in luce una costante della sua ricca produzione artistica, il ruolo quasi dittatoriale del ma-

<sup>50</sup> Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, fondo Kupferstich-Kabinett, Erwerbungen n. 86, II, W. Schmidt, 20 febbraio 1969.

<sup>51</sup> Ivi, Erwerbungen n. 82, II, E. Liessner-Blomberg, 5 marzo 1969, 16 marzo 1971.

<sup>52</sup> Ivi, Idem, 16 febbraio 1971.

<sup>53</sup> W. Schmidt, *Elena Liessner-Blomberg Wladimir Weißberg*, Dresden 1977, p. 1.

<sup>49</sup> I. Golomstock, *Arte*, op. cit., p. 125.

teriale che determina, in base a null'altro che alla propria struttura interna, la realizzazione di un'opera. Solo nella fase di lavorazione fisica e concreta di un materiale, un'opera assume quindi la propria forma, diventa un'opera d'arte. L'artista aveva scritto "è incredibile cosa improvvisamente possa saltar fuori nella fase di lavorazione"<sup>54</sup>; se costretta in una forma predefinita, la materia può addirittura ribellarsi: "questo disegno è molto spontaneo e non voleva restare nella cornice"<sup>55</sup>. La monografia del '78 segna decisamente un passo avanti verso una lettura più libera e incondizionata della produzione dell'artista<sup>56</sup>, cui verrà dedicata una seconda personale solo molto più tardi, nel 2002. In questo caso si parlerà di "gioia sperimentale non dogmatica"<sup>57</sup>.

Le opere della Liessner-Blomberg vengono esposte insieme a disegni di Vladimir Vejsberg, con cui il Gabinetto delle stampe era in contatto fin dalla prima visita di Schmidt all'artista moscovita nel '67. La mostra allestita a Dresda costituisce la prima personale in assoluto dedicata a Vejsberg. Nella breve introduzione al catalogo, le sue opere vengono associate ai lavori monocromatici di Malevič e Morandi; non più forzatamente inserite in un contesto socio-politico, esse "mantengono la propria autonomia come campo di una percezione immediata della realtà"<sup>58</sup>.

L'opera grafica di Kaplan era già stata esposta, come si è visto, nel '65, mentre l'anno successivo il Gabinetto delle stampe aveva iniziato ad acquisire disegni dell'artista<sup>59</sup>. Nel 1979 viene quindi organizzata una personale dal titolo *Anatoli Kaplan Zeichnungen, Gouachen, Pastelle und keramische Werke*. Ai tempi Kaplan era non solo l'artista russo rappresentato dal maggior numero di opere al Gabinetto delle stampe di Dresda, ma ve-

rosimilmente l'artista straniero col più alto numero di lavori, mostre, riproduzioni e pubblicazioni in tutta la Ddr<sup>60</sup>. Kaplan viene presentato come artista poliedrico, assolutamente unico e indipendente nel contesto internazionale, definitivamente sgravato dalla figura ingombrante di Chagall. Scopo della mostra è di presentare al grande pubblico gli originali alla base di molti lavori grafici di Kaplan, noti nella Ddr tramite innumerevoli riproduzioni<sup>61</sup>. In questo raro caso viene quindi constatata l'esistenza dell'originale e affermato il suo valore in quanto esemplare unico e portatore del valore artistico primigenio. Così afferma Ekaterina Degot':

Naturalmente la tentazione dell'esemplare unico rimase grande, anche in Urss si erano conservati rudimenti del XIX secolo con il suo feticismo per l'originale (musei con divani imbottiti, il culto della "maestria tecnica" e dei "grandi nomi") [...] L'originale poteva essere esposto in un museo come oggetto di consumo elitario, tuttavia dal punto di vista della priorità culturale la cartolina ottenuta dall'originale era più importante<sup>62</sup>.

Il valore di un'opera risiedeva quindi non tanto nell'esemplare unico, quanto nel suo potenziale riproduttivo e divulgativo, secondo un principio democratico di accessibilità al prodotto artistico espanso a tutti, e questo spiega in parte l'altissima considerazione di cui godeva la grafica nei paesi socialisti.

### III. ANNI '80: IL RITORNO DELLE AVANGUARDIE STORICHE E CONTEMPORANEE

Gli anni '80 nella Ddr sono segnati da una linea politica decisamente più aperta e imprevedibile da parte delle autorità nell'ambito culturale. Il X congresso della Sed, conclusosi nell'aprile del 1981, aveva trattato solo in maniera marginale temi di natura cultural-politica, evitando di imporre direttive categoriche<sup>63</sup>. Abilmente

<sup>54</sup> "Was man bei der Arbeit dann plötzlich entdeckt ist toll", Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, fondo Kupferstich-Kabinett, Erwerbungen n. 86, II, E. Liessner-Blomberg, 3 dicembre 1970.

<sup>55</sup> "Diese Zeichnung ist aber sehr "spontan" u. wollte nicht im Rahmen bleiben", Ibidem.

<sup>56</sup> Si veda *Elena Liessner-Blomberg oder die Geschichte vom blauen Vogel*, a cura di G. Wolff, J. Rennert, W. Schmidt, Berlin 1978.

<sup>57</sup> "Undogmatische[r] Experimentierfreude", K. von Berswordt-Wallrabe, *Elena Liessner-Blomberg 1897-1978, Eine Russin in Berlin (Zeichnungen, Collagen, Applikationen)*, Schwerin 2002, p. 7.

<sup>58</sup> "Behalten diese Blätter ihre Eigenständigkeit als Feld der unmittelbaren Aufnahme von Wirklichkeit", W. Schmidt, *Elena*, op. cit., p. 4. Si veda anche Idem, "Wladimir Weissberg in den Dresdener Museen", *Dresdener Kunstblätter*, 2004, 6, pp. 406-409.

<sup>59</sup> Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, fondo Kupferstich-Kabinett, Erwerbungen n. 82, Idem, 11 febbraio 1966.

<sup>60</sup> Idem, *Anatoli Kaplan Zeichnungen, Gouachen, Pastelle und keramische Werke*, Dresden 1979, pp. 1.

<sup>61</sup> Idem, "Anatoli Kaplan, Zeichnungen, Gouachen, Pastelle und keramische Werte", *Dresdener Kunstblätter*, 1979, 4, pp. 98-103.

<sup>62</sup> "Natürlich blieb die Versuchung der Unikalität weiterhin gross, auch in der UdSSR hatten sich Rudimente des 19. Jahrhunderts mit seinem Originalfetischismus erhalten (Museen mit Plüschsofas, der Kult der 'technischen Meisterschaft' und der Kult der 'grossen Namen') [...] Das Original konnte im Museum als Objekt elitären Konsums ausgestellt werden, doch aus der Sicht der kulturellen Prioritäten war die nach dem Original gefertigte Postkarte wichtiger", E. Degot', "Zwischen Massenreproduktion und Einzigartigkeit: offizielle und inoffizielle Kunst in der UDSSR", *Berlin-Moskau / Moskau-Berlin, 1950/2000, Chronik*, a cura di P. Choroschilow, J. Harten, J. Sartorius, P.K. Schuster, Berlin 2003, pp. 134-135.

<sup>63</sup> M. Jäger, *Kultur und Politik in der DDR 1945-1990*, Köln 1995, p. 187.

spacciata come flessibilità, o addirittura tolleranza nelle questioni culturali interne, questa mancanza di una decisa linea cultural-politica ha comunque una precisa funzione in politica estera. In seguito al riconoscimento internazionale della Ddr e all'insediamento sul suo territorio di rappresentanti della diplomazia e della stampa occidentale, una delle priorità in politica estera è quella di imprimere e consolidare un'immagine rispettabile della Ddr agli occhi della comunità internazionale, evitando qualsiasi tipo di scandalo, o per lo meno una sua eventuale divulgazione<sup>64</sup>. L'esperienza sovietica del decennio precedente aveva in effetti dimostrato quanto le ingerenze del governo sulla libertà d'espressione potessero incidere sui rapporti con le democrazie occidentali. Uno degli "interventi" statali tristemente più noti, effettuato in occasione della mostra di artisti non conformisti tenutasi nel '74 alla periferia di Mosca (passata poi alla storia come *Bul'dozernaja vystavka* [Mostra dei bulldozer]), era stato apertamente denunciato dai dissidenti interni e dalla stampa estera, provocando una tale pressione sul governo, certo pure strumentalizzata a scopi politici, al punto che le autorità preferirono riparare con un'altrettanta celebre mostra, poi nominata *Woodstock sovietico*, piuttosto che compromettere ulteriormente l'immagine del paese. La mostra dei bulldozer entrò a pieno titolo nella storia della cultura sovietica come mito all'origine della caratterizzazione dello stato come tiranno e degli artisti come martiri della libertà d'espressione in Unione sovietica<sup>65</sup>.

La mancanza di una linea cultural-politica netta e imposta dall'alto è riscontrabile anche nella prassi museale di Dresda, per cui a partire dai primi anni '80 è evidente un netto calo di manifestazioni ufficiali di stampo celebrativo e una diminuzione generale di acquisizioni per vie ufficiali di opere di artisti sovietici. Questo vuoto viene in buona parte compensato da una coincidenza di interessi, contatti e acquisizioni che creano le condizioni necessarie alle prime mostre dedicate al modernismo classico, quasi esclusivamente russo e tedesco. Già negli anni '60 erano stati analizzati i profondi legami fra l'avanguardia russa e quella tedesca; in una conferenza tenuta presso la Humboldt Universität, Kurt Junghanns aveva parlato non solo di affinità concettuali e stilistiche, ma anche dei legami personali esistenti fra Walter Gropius e Kandinskij, Bruno Taut e Erenburg, e propose il parallelismo, oramai consolidato, fra le scuole del Bauhaus e dello Vchutemas [Vysšie chudožestvennye techničko-masterskie – Laboratori superiori tecnico-artistici]<sup>66</sup>. Una sola considerazione, certo non secondaria, divideva profondamente le avanguardie nei due paesi. In Urss le nuove condizioni offerte dalla rivoluzione d'ottobre avevano creato il suolo ideale per il fiorire delle arti, così il ritorno in patria di artisti russi dopo il '17 viene interpretato come intenzione di porre la propria attività al servizio del nuovo Stato, di forgiare un'arte consona alla nuova realtà<sup>67</sup>. Come dire, create e consolidate le basi di una nuova struttura, era possibile iniziare a elaborare una sovrastruttura adeguata. In Germania, invece, i primi tentativi di creare un'arte rivoluzionaria, a partire dall'attività del Novembergruppe<sup>68</sup>, erano falliti in quanto subito assorbiti dalla "borghese" Repubblica di Weimar :

All'epoca la maggior parte degli esponenti dell'*intelligencija* era cadu-

<sup>64</sup> Il caso più eclatante nella Ddr fu sicuramente quello di Wolf Biermann, cantautore idolatrato in patria, cui venne tolta la cittadinanza in seguito a un concerto tenuto a Colonia. La decisione provocò mobilitazioni e proteste nell'ambiente intellettuale tedesco di entrambi gli Stati, e dimostrò l'intransigenza con cui le autorità trattavano chiunque avesse l'intenzione di discreditarla Ddr, soprattutto agli occhi dell'opinione pubblica estera. Se da una parte il gesto servì allo Stato da monito per tutti gli artisti della Ddr, dall'altro danneggiò notevolmente l'immagine del governo e fu quindi visto come un errore di politica estera da evitare assolutamente nel futuro.

<sup>65</sup> Sull'infondatezza di alcuni miti creati e affermatasi durante la Guerra fredda si veda E. Degot', "Zwischen Massenreproduktion", op. cit., pp. 133–137. La Degot' sostiene che le metodologie con cui alcuni eventi vennero ingigantiti dai dissidenti interni e dalla stampa estera, creando un'opposizione antagonista viscerale fra gli artisti non riconosciuti e lo Stato, rientra perfettamente nella logica di opposizione bipolare e radicale sviluppatasi durante la Guerra fredda da entrambe le parti della cortina di ferro, ed ha assunto un valore dogmatico che tuttora, a oltre quindici anni dalla caduta del muro di Berlino presso molti ambienti culturali e scientifici non permette di andare oltre i luoghi comuni prepotentemente affermatasi.

<sup>66</sup> K. Junghanns, "Die Beziehungen zwischen deutschen und sowjetischen Architekten in den Jahren 1917 bis 1933", *Wissenschaftliche ZS der Humboldt-Universität zu Berlin, Gesellschafts- und Sprachwissenschaft*, 1967, 3, pp. 369–381.

<sup>67</sup> Fra questi, Šterenberg, Anton Pevsner e Naum Gabo, mentre molti altri artisti russi, fra cui Chagall e Malevič, fecero ritorno in patria prima della rivoluzione, allo scoppio della Prima guerra mondiale, preparando quindi in anticipo, secondo un'interpretazione della critica ufficiale, il terreno allo spirito rivoluzionario.

<sup>68</sup> Gruppo di artisti rivoluzionari fondato nel '18 in seguito all'instaurazione dei governi socialisti provvisori a Berlino e Monaco e all'abdicazione dell'Imperatore Wilhelm II. Il gruppo era costituito da artisti rivoluzionari, fra cui molti espressionisti e diversi futuri membri del Bauhaus, fondato l'anno successivo da Gropius in parte sugli stessi ideali del Novembergruppe.

ta nell'illusione che un rinnovamento spirituale, anche solo un rinnovamento artistico, sarebbe stato il presupposto ai mutamenti nella società. Sulla base dell'esperienze politico-storiche della Repubblica di Weimar, della dittatura fascista e della Seconda guerra mondiale, si affermò la consapevolezza che un rinnovamento culturale sarebbe stato possibile solo in connessione con dei completi sovvertimenti politico-sociali<sup>69</sup>.

L'arte rivoluzionaria in Germania si sarebbe quindi potuta realizzare compiutamente solo nel momento in cui gli ideali rivoluzionari, già messi in pratica nella realtà sovietica, fossero stati applicati anche alla società tedesca. In questo caso la dialettica cultural-politica portava alla caratterizzazione, ancor prima dell'Unione sovietica come esempio per la Ddr, della Russia come modello per la Germania.

Nell'80 il Gabinetto delle stampe acquisisce i primi lavori di Aleksandr Rodčenko e di Varvara Stepanova, donati dalla figlia dei due artisti, e già nel 1981 viene allestita una mostra dal titolo *Alexander Rodtschenko Warwara Stepanowa. Zeichnungen, Linolschnitte und Photographien*. Nel catalogo viene elogiata la capacità del primo Rodčenko di rappresentare il "tema sovietico" in tutti i suoi aspetti e con ogni tecnica a lui nota. Di tutt'altro tono è l'interpretazione della fase conclusiva dell'attività dell'artista:

Tuttavia il conflitto fra l'utopia sociale e le condizioni della realtà cominciarono ad avere effetto; spinsero gradualmente Rodčenko, a partire all'incirca dal 1928, verso una posizione di difesa<sup>70</sup>.

In tale maniera viene giustificato il fallimento di molti suoi progetti, rimasti solo sulla carta, e il suo graduale passaggio verso nuovi ambiti sperimentali ritenuti più innocui ("ludici" nel testo), come il teatro e il circo. L'ambito in cui Rodčenko raggiunse risultati più innovativi fu comunque la fotografia, intesa non più come artificio, messa in scena di oggetti o persone bloccate in una posa, ma sentita come istantanea della

realtà. La fotografia assume quindi lo *status* di documento, soprattutto dopo la benedizione di Lenin, citata appositamente nell'introduzione di un articolo su Rodčenko:

La storia si scrive molto bene con l'obiettivo. Questa storia è più chiara e comprensibile nelle fotografie. Nessun artista è in grado di immortalare su una tela quello che una macchina fotografica vede<sup>71</sup>.

L'ironia della sorte vuole che proprio Lenin sarà al centro di una metamorfosi nell'arte sovietica, che andrà proprio in direzione contraria al principio appena espresso. La celebre foto di Lenin ritratto su una tribuna mentre tiene un comizio davanti alla folla<sup>72</sup> fu ripresa non soltanto per la *Model' tribuna Lenina* [Modello per tribuna di Lenin] progettata da Lisickij, ma servì da soggetto per uno dei quadri più noti del realismo socialista, *Lenin na tribune* [Lenin sulla tribuna], eseguito da uno dei suoi padri fondatori, Aleksandr Gerasimov. Si tratta in questo caso di una tela su olio, in cui l'istantanea della foto originaria viene sostituita con un quadro monumentale e celebrativo, ottenuto tramite una tecnica pittorica piena di pathos e l'inserimento di artifici, come le bandiere rosse poste alla base della tribuna che isolano, e al tempo stesso innalzano, la figura di Lenin. In questa metamorfosi è contenuta una delle istanze fondamentali alla base del realismo socialista. Groys afferma:

Proprio il passaggio dalla fotografia alla pittura rivela la volontà artistica che si cela dietro alla fattualità della fotografia. In tal modo il realismo socialista formula apertamente il principio e la strategia della sua mimesi: difendendo una resa severamente "obiettiva", "fedele" della realtà esterna, nello stesso tempo esso inscena, prepara la regia di questa stessa realtà<sup>73</sup>.

Il fatto stesso che la pittura del realismo socialista venisse spesso contestata come anacronistica in un'epoca in cui la fotografia aveva raggiunto il massimo di fedeltà nella riproduzione della realtà, veniva ribattuto con l'esternazione che il realismo socialista trascende la realtà del presente e rappresenta "la vita nel suo sviluppo rivoluzionario". Così se da una parte le avanguardie moderne mettono a nudo i meccanismi, l'ossatura della

<sup>69</sup> "Damals waren die meisten Angehörigen der Intelligenz in der Illusion befangen, eine geistige Erneuerung, ja sogar allein eine künstlerische Erneuerung, sei die Voraussetzung gesellschaftlicher Wandlungen. Aufgrund der politisch-historischen Erfahrungen der Weimarer Republik, der faschistischen Diktatur und des zweiten Weltkrieges hatte sich die Erkenntnis durchgesetzt, dass eine kulturelle Erneuerung nur im Zusammenhang mit den umfassenden politisch-gesellschaftlichen Umwälzungen möglich war", *Die SED*, op. cit., p. 74.

<sup>70</sup> "Doch auch die Konflikte zwischen gesellschaftlicher Utopie und den Bedingungen der Wirklichkeit begannen sich auszuwirken; sie drängten Rodtschenko etwa seit 1928 zunehmend in eine Verteidigungsposition", R. Mayer, *Alexander Rodtschenko Warwara Stepanowa. Zeichnungen, Linolschnitte und Photographien*, Dresden 1981, pp. 1-2.

<sup>71</sup> "Sehr gut schreibt sich die Geschichte mit dem Objektiv. Sie ist klarer und verständlicher, diese Geschichte, in den Aufnahmen. Kein einziger Künstler ist in der Lage, das auf der Leinwand festzuhalten, was ein Fotoapparat sieht", V. Lenin, cit. in H. Olbrich, "Rodtschenko und die frühe sowjetische Fotografie", *Bildende Kunst*, 1982, 6, p. 272.

<sup>72</sup> Della foto esistono più versioni, alcune successivamente epurate dalle figure di Trockij e Kamenev, originariamente in piedi sulla tribuna di fianco a Lenin.

<sup>73</sup> B. Groys, *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, Milano 1992, p. 70.

realtà, come la scarna impalcatura progettata da Lisickij, il realismo socialista ne camuffa la struttura, tramite un processo pseudo-mimetico, che crea un'illusione di (ri)produzione realistica. La nuova realtà viene così affermata nelle opere del realismo socialista, che crea una realtà di "non luoghi" e "fa "vedere l'invisibile" attraverso la strategia dell'inganno, dell'utopia solo parzialmente realizzata, ma spacciata come reale"<sup>74</sup>. La tarda attività fotografica di Rodčenko viene interpretata in questa chiave "realista", come superamento del "nuovo dato di fatto socialista"<sup>75</sup>, il quale, quindi, non necessita di un'ulteriore conferma, di una registrazione documentaristica di una realtà già data come esistente ed evidente a tutti. La fattualità di cui parla Groys viene del tutto superata:

La nuova fabbrica non è solo un semplice fatto, ma un fatto d'orgoglio e di gioia verso l'industrializzazione della terra dei Soviet, e ciò è quello che noi vi dobbiamo trovare<sup>76</sup>.

La mostra di Rodčenko e della Stepanova ha una funzione essenzialmente divulgativa dell'opera dei due artisti; nell'introduzione al catalogo il termine "costruttivismo" non compare e i tratti peculiari dei due, alcuni dei quali volutamente enfatizzati, come l'asservimento dell'arte alla causa della rivoluzione, vengono implicitamente elevati a denominatori comuni delle avanguardie sovietiche. L'evoluzione successiva nell'opera di riabilitazione del modernismo sarà di innalzare consapevolmente il costruttivismo a vera e propria esperienza comune a tutte le correnti artistiche rivoluzionarie, saldata a sua volta sul funzionalismo della scuola del Bauhaus. Essendo la Russia il primo paese rivoluzionario, va da sé che il costruttivismo russo assume il ruolo di guida dell'arte rivoluzionaria internazionale. All'origine di questa nuova lettura critica si trovano i testi di Harald Olbrich, critico d'arte e caporedattore del *Lexikon der Kunst*. In una cultura fortemente nominativa e nozionistica, il suo ruolo sarà fondamentale per le sorti della ricezione del modernismo nella Ddr. Nell'edizione del '71 Olbrich determina il costruttivismo in base a un'evoluzione storica e lo definisce come superamento di tutte

le espressioni artistiche *fin de siècle* e tentativo di "impostare il nostro sguardo sulle nuove condizioni oggettive"<sup>77</sup>. Quindi determina il costruttivismo in relazione sia al passato, come risposta alle urgenti necessità di cambiamento della società post-rivoluzionaria, sia al futuro, come fondamentale tappa dello sviluppo del realismo socialista<sup>78</sup>. In un'edizione successiva del *Lexikon der Kunst*, Olbrich avalla l'ipotesi che fra le varie forme artistiche rivoluzionarie possa essere considerato anche il non-figurativismo, e cita come esempi il Modello per il monumento alla III Internazionale di Tatlin e il Monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg di Mies van der Rohe. In tale maniera egli crea un grande gruppo dal nome *Proletarisch-revolutionäre Kunst*, in cui rientrano tutti i movimenti artistici impegnati sviluppati dal 1917 al 1945. L'esistenza di un'arte proletaria in una fase pre-rivoluzionaria viene quindi negata, e questo spiega, e giustifica, l'uso dell'aggettivo "sovietico", anziché "russo", solitamente abbinato alle avanguardie. Il carattere decisamente belligerante di molte correnti delle avanguardie, il più delle volte proprio nei confronti di altri movimenti artistici contemporanei, viene quindi asservito alla creazione apocrifia di un fronte compatto delle arti rivoluzionarie, fra le quali il costruttivismo detiene il primato<sup>79</sup>.

Su questo principio viene inaugurata nell'83 una mostra dal titolo *Von Malewitsch bis Mondrian. Graphik und Zeichnungen des Konstruktivismus*. Nell'introduzione al catalogo si legge:

Il concetto di costruttivismo viene qui usato in senso largo. Al centro dell'attenzione si trova la composizione astratta con forme geometriche e la sua applicazione nell'allestimento di interni e nel libro. A esso si collegano ambizioni vicine alla rappresentazione costruttiva dell'oggetto, del paesaggio, della figura e del capo, ma anche l'inclusione di forme e oggetti tecnoidi. L'intreccio di costruttivismo con il futurismo, l'espressionismo, il cubismo, il dadaismo, la Nuova oggettività e alcune correnti dell'arte proletario-rivoluzionaria mostra la forza irradiante della sua posizione stilistica<sup>80</sup>.

<sup>77</sup> "Unser Sehen auf die neuen objektiven Bedingungen einzustellen", H. Olbrich, *Lexikon der Kunst*, Leipzig 1971, p. 683.

<sup>78</sup> Idem, *Studien zu Theorie und Geschichte des Konstruktivismus*, Berlin 1977, p. 10.

<sup>79</sup> Idem, *Lexikon der Kunst*, Leipzig 1975, pp. 970-974.

<sup>80</sup> "Der Begriff des Konstruktivismus wird hier in weiterem Sinne gebraucht. Im Mittelpunkt steht die abstrakte Gestaltung mit geometrischen Formen und deren Anwendung auf Innenraum und Buch. Daran schliessen sich verwandte Bestrebungen der konstruierenden Darstellung von Gegenstand, Landschaft, Figur und Kopf, aber auch die Einbeziehungen technoider Formen und Gegenstände an. Die Verflechtung des Konstruktivismus mit Futurismus, Expressionismus, Kubismus, Da-

<sup>74</sup> G.P. Piretto, *Il radioso avvenire*, Torino 2001, p. 131.

<sup>75</sup> "Neue[n] sozialistische[n] Tatsache[n]", H. Olbrich, "Rodtschenko", op. cit., p. 274.

<sup>76</sup> "Die neue Fabrik ist nicht ein einfaches Faktum, sondern ein Faktum des Stolzes und der Freude an der Industrialisierung des Landes der Sowjets, und das ist es, was wir finden müssen", Ibidem.

Viene quindi prima di tutto definito il costruttivismo in quanto stile, descrivendone i tratti essenziali in base a classi estetiche più che sociali, storiche o di contenuto. La fortuna del costruttivismo viene al contrario spiegata con categorie decisamente geo-politiche:

Il legame dell'avanguardia con le forze socialiste è dimostrato dall'impegno politico di molti artisti, dalle loro singole opere ma anche dal bilancio storico, per cui il costruttivismo si è sviluppato in maniera redditizia nei centri di sviluppo rivoluzionario, come la Russia, la Germania e l'Ungheria<sup>81</sup>.

Il libro del cubofuturismo russo occupa un ruolo di primo ordine all'interno della mostra. Del libro *Vzorval'* [Esplosività], edito a Pietroburgo nel 1913 con testi di Aleksej Kručnych, vengono esposte alcune illustrazioni di Ol'ga Rozanova e Malevič.

Il libro "esploso" [...] si presenta in carte sciolte non numerate, stampate su un solo lato ed esteticamente autonome, quindi in un ordine spazio-temporale all'origine e per principio non fissabile, sempre virtualmente aperto a mutazioni che nel nuovo correlarsi dei testi vengono a creare ogni volta un'opera diversa<sup>82</sup>.

Sul principio di questa libertà di lettura e interpretazione viene concepita l'esposizione di altri libri dell'avanguardia russa. Del libro *Dochlaja Luna* [Luna crepata], edito dal gruppo futurista Gileja nel 1913, vengono esposte tre litografie e un'acquaforte a punta secca di Vladimir Burljuk e una litografia di David Burljuk. Le pagine, estratte dal libro, un quaderno con una semplice rilegatura a filo, vengono esposte singolarmente e in seguito alla mostra catalogate non più nella sezione dei libri illustrati, ma separatamente nel reparto delle opere grafiche, dove tuttora si trovano. Si tratta di una prassi usuale che consente quindi di adattare provvisoriamente, là dove è possibile, la forma di un'opera alle necessità espositive<sup>83</sup>.

---

da, Neuer Sachlichkeit und manchen Strömungen der proletarisch-revolutionären Kunst zeigt die ausstrahlende Kraft seiner stilistischen Position", W. Schmidt, *Von Malewitsch bis Mondrian. Graphik und Zeichnungen des Konstruktivismus*, Dresden 1983, p. 3. Alla mostra sono esposte oltre 150 opere realizzate fra il 1913 e il 1930 da 48 artisti, di cui 15 russi.

<sup>81</sup> "Die Verbundenheit der künstlerischen Avantgarde mit den sozialistischen Kräften erweist sich in der politischen Haltung mehrerer Künstler und in einzelnen inhaltlich bekenntnishaften Werken, aber auch in der historischen Bilanz, dass sich der Konstruktivismus in Zentren revolutionärer Entwicklung, wie Russland, Deutschland, Ungarn besonders fruchtbar entfaltet", Ibidem.

<sup>82</sup> G. Pagani Cesa, *Il libro dell'avanguardia russa*, a cura di Idem e A. Trevisan, Milano 2004, p. 55. Su *Esplosività* si veda anche L. Magarotto, "Il libro del cubofuturismo russo e dintorni", Ivi, pp. 29-30.

<sup>83</sup> H.U. Lehmann, intervista a cura di M. Bertelè, 7.4.2004.

Nell'85 Olbrich pubblica su *Bildende Kunst*, la rivista d'arte della Ddr, un articolo su Malevič, impostato su un saggio critico di Larisa Žadova, edito inizialmente solo in tedesco nel '78<sup>84</sup>, e considerato il primo testo scientifico pubblicato in un paese socialista a presentare l'opera di Malevič come nucleo del modernismo russo-sovietico<sup>85</sup>. L'intenzione di Olbrich è di allontanare la figura di Malevič da qualsiasi sospetto di formalismo, cioè di volontà di azione sulla realtà tramite l'utilizzo di forme soggettive (= non realiste). I risultati più radicali di Malevič, ottenuti nel periodo suprematista, vengono interpretati come "elementarizzazione ultrapersonale delle forme e dei colori"<sup>86</sup>, di cui viene elogiata la logicità e la coerenza interna, e i quali vanno considerati come espressione soggettiva e strettamente individuale dell'artista, sulla quale non ci si deve porre la domanda se sia corretta, fedele o sincera nei confronti della realtà. L'opera di Malevič, privata di ogni pretesa politica, risulta quindi innocua, e ogni sua ambizione metafisica viene confutata, poiché la sua arte non trascende, ma resta chiusa in sé, nelle sue leggi intransitive e autoreferenziali. Questa lettura rientrava nell'interpretazione generica data da Olbrich alle avanguardie, definite come produzione meccanico-creativa, che rinuncia a priori a qualsiasi speculazione metafisica<sup>87</sup>.

In un articolo di data posteriore dedicato a Malevič, viene accennato il ritorno al figurativismo dell'artista negli anni '30, inserito, e motivato, in un contesto europeo di "ritorno all'ordine"<sup>88</sup>. È interessante paragonare questa interpretazione, che di fatto non affronta il tema nella sua specificità, con due posizioni più recenti. Schmidt vede nella ripresa di elementi figurativi da parte di Malevič esclusivamente un compromesso dell'artista con i dettami del realismo socialista e la sua unica via di scampo nelle società sovietica degli anni '30. E stronca ogni tipo di interpretazione, soprattutto da parte di chi non ha vissuto nel socialismo reale, volta a individuare un'intenzione artistica da parte di Malevič<sup>89</sup>.

---

<sup>84</sup> L. Shadowa, *Suche und Experiment, russische und sowjetische Kunst 1910 bis 1930*, Dresden 1978.

<sup>85</sup> U. Goeschen, *Vom sozialistischen Realismus*, op. cit., p. 203.

<sup>86</sup> "Überpersönliche Elementarisierung der Formen und Farben", H. Olbrich, "Lebendiges Interesse an der Zukunft", *Bildende Kunst*, 1985, 5, p. 230.

<sup>87</sup> H. Olbrich, *Lexikon* [1975], op. cit., p. 972.

<sup>88</sup> G. Brühl, "Kasimir Malewitsch", *Bildende Kunst*, 1989, 5, pp. 45-46.

<sup>89</sup> W. Schmidt, intervista a cura di M. Bertelè, 14.4.2004.

Groys al contrario nega ogni tipo di “external pressure”<sup>90</sup> e definisce la ritrovata rappresentazione figurativa come:

the logical development that originated in the suprematism of Malevich's earlier career. Once the artist had recorded the disintegration of the old world into its constituent elements in his suprematist works, he set about constructing a new world and a new image of humanity from those same elements<sup>91</sup>.

Il Gabinetto delle stampe aveva acquistato regolarmente opere di Kandinskij fino al 1937, anno in cui tutti i suoi lavori vennero bollati come “degenerati” e confiscati. Nell'attività post-bellica di recupero del patrimonio disperso vengono acquisite numerose opere di Kandinskij, facilmente reperibili grazie alla lunga permanenza dell'artista in Germania. Alla mostra del 1983 vengono esposti quattro disegni a china di Kandinskij eseguiti da fotografie scattate alla celebre ballerina di Dresda Gret Palucca, la cui danza viene scomposta dall'artista in linee e forme geometriche. La Palucca pensava in un primo momento di donare i disegni, insieme a numerose fotografie, all'Accademia di belle arti di Dresda, dove era in progetto l'apertura di un archivio a suo nome, ma finì per donarli al Gabinetto delle stampe, cedendo all'insistenza di Schmidt:

*Il documento autentico della Sua danza sono quindi le foto, e decisamente meno le semplificazioni disegnate da Kandinskij. [...] Gli aspetti delle linee analitiche tirate da Kandinskij e utili per la Sua danza possono essere ottenuti senza limitazioni dalle riproduzioni. I disegni sono quindi soltanto testimonianze secondarie dell'arte di Palucca, ma hanno per l'arte di Kandinskij il valore di fonti primarie, di originali della sua attività artistica [...] Per questo è di particolare importanza che i Suoi quattro originali giungano là dove il loro valore artistico possa avere la massima utilità sociale*<sup>92</sup>.

I disegni di Kandinskij assumono un particolare significato artistico non soltanto in quanto frutto della collaborazione fra artisti russi e tedeschi, ma anche come sin-

tesi di diverse forme espressive. Parlando di Kandinskij, la Palucca afferma:

Mi richiamava l'attenzione sul cerchio e sul triangolo Una volta dovetti danzare nel suo studio, nessuna danza elaborata del mio repertorio, ma esercizi con cerchi e triangoli<sup>93</sup>.

Kandinskij afferma in un suo scritto teorico:

Ogni arte sprofonda in se [sic] stessa qualcuno direbbe che si specializza. Ma al tempo stesso apre una porta verso il nuovo mondo: il mondo della combinazione delle arti isolate in un'unica opera, il mondo dell'arte monumentale. Diviene così possibile – come un'espressione dell'arte monumentale – la composizione scenica, che in un prossimo avvenire consisterà di tre elementi astratti:

1. Il movimento musicale.
2. Il movimento dei colori.
3. Il movimento della danza.

Appare chiaro che questi tre elementi possono esser utilizzati secondo la necessità interiore, nelle combinazioni più varie<sup>94</sup>.

Alla mostra viene infine esposta un'opera di un artista anonimo, la copertina di un libro raffigurante il *Märzgefallenen-Denkmal* (del marzo 1848), eretto su progetto di Gropius a Weimar nel 1922. In questa illustrazione convivono quindi gli ideali del primo tentativo di rivoluzione democratico-liberale sul suolo tedesco e l'estetica del Bauhaus.

La seconda metà degli anni '80 è caratterizzata da un progressivo allontanamento politico, di conseguenza anche culturale, della Ddr dall'Unione sovietica. La politica della *perestrojka* inaugurata da Michail Gorbačëv viene vista con crescente preoccupazione dal governo della Ddr, ostile di principio a qualsiasi tipo di riforma, e ora il ruolo dell'Unione sovietica come modello culturale viene messo in discussione e affrontato nella sua complessità :

Nel reale processo culturale ci furono a questo riguardo una serie di perdite per attrito, poiché alcuni tentativi nella fase di formazione della nuova cultura, e soprattutto delle arti, si esaurirono nell'imitazione di modelli sovietici, il che portò in parte – soprattutto nelle arti figurative – a porre in discussione gli effetti della cultura sovietica come esempio [...] Questo orientamento unidirezionale portò con sé il pericolo di rimanere arenati nell'epigono<sup>95</sup>.

<sup>90</sup> B. Groys, “Utopian mass culture”, *Traumfabrik Kommunismus*, a cura di Idem e M. Hollein, Ostfildern-Ruit 2003, p. 27.

<sup>91</sup> Ibidem.

<sup>92</sup> “Das authentische Dokument Ihres Tanzes sind also eher die Photos, weit weniger die zeichnerische Vereinfachung Kandinskys [...] Die Aspekte, die aus Kandinskys analytischen Lineaturen für Ihren Tanz zu gewinnen sind, können ohne Einschränkung aus Reproduktionen entnommen werden. Sind also die Zeichnungen nur Sekundär-Zeugnisse der Kunst Paluccas, so haben sie für die Kunst Kandinskys den Wert von Primärquellen, von Originalen seiner schöpferischer Arbeit selbst [...] Deshalb erhält es besonderes Gewicht, dass Ihre vier Originale dahin gelangen, wo ihr künstlerischer Wert den höchstmöglichen gesellschaftlichen Nutzen bringt”, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, fondo Kupferstich-Kabinett, Erwerbungen n. 304, W. Schmidt, 5 maggio 1981.

<sup>93</sup> “Er wies mich darauf hin, wie das nun eigentlich mit dem Kreis oder mit dem Dreieck sei. Da musste ich einmal in seinem Atelier tanzen, keine erarbeiteten Tänze aus meinem Repertoire, sondern Übungen mit Kreisen und Dreiecken”. G. Palucca, “Palucca erinnert sich an ihre Begegnungen mit Künstlern”, *Künstler um Palucca*, Dresden 1986, p. 20.

<sup>94</sup> V. Kandinskij, *Il suono giallo e altre composizioni sceniche*, Milano 2002, p. 29.

<sup>95</sup> “Im realen Kulturprozess gab es in dieser Hinsicht eine ganze Reihe von Reibungsverlusten, weil sich manche Versuche bei der Herausbildung

Un esempio significativo di questa nuova epoca può essere la considerazione che il 1987 costituisce il primo anno a partire dal 1960 in cui non viene acquisita nemmeno un'opera dall'Unione sovietica<sup>96</sup>.

L'unico artista russo esposto negli anni '80 e non forzatamente inserito nel contesto delle avanguardie (che, nell'accezione ancora in uso, era in primo luogo sinonimo di arte astratta) è Fal'k, cui viene dedicata una personale nell'88, dal titolo *Robert Falk. Zeichnungen und Gemälde*. Verso la metà degli anni '60, la vedova dell'artista, Angelina Ščekin-Krotova, aveva iniziato a donare al Gabinetto delle stampe un notevole quantitativo di opere, secondo una politica che rientrava nella sua "attività di popolarizzazione di Fal'k"<sup>97</sup>. Nel catalogo della mostra, il rifiuto di Fal'k per l'arte astratta viene elevato a virtù:

Al contrario dei suprematisti e dei costruttivisti, Fal'k rimase fedele al primato della rappresentazione del visibile. Egli si riconosceva in quella tradizione della pittura europea che aveva conferito al concetto di immagine un significato spirituale sempre nuovo attraverso un processo di sublimazione artistica durata secoli. Fal'k afferma sì la necessità del lavoro pionieristico di artisti come Malevič, Rodčenko e Tatlin, cui era personalmente vicino. Ma era soprattutto convinto del fatto che la strada segnata da Jan van Eyck e Piero della Francesca avrebbe portato anche nel futuro artistico a dei risultati proficui<sup>98</sup>.

Fal'k era un artista particolarmente conosciuto e apprezzato a Dresda, soprattutto in seguito alla pubblicazione di un'esauriente monografia redatta da Dmitrij Sarab'janov per la Casa editrice dell'arte di Dresda. Nel testo sono frequenti i richiami all'attività pedagogica di

Fal'k, integrati dalle dichiarazioni di due suoi emeriti studenti, Semen Čuikov e Bulatov, due artisti accomunati dall'insegnamento di Fal'k, ma profondamente diversi per il ruolo che occuperanno in futuro all'interno del panorama artistico sovietico (Semenov, pluripremiato pittore della migliore tradizione del realismo socialista, e Bulatov, uno dei più noti esponenti dell'arte non ufficiale sovietica). La scelta dei due artisti è sintomatica della nuova percezione a tuttotondo e non dogmatica dell'arte sovietica contemporanea, sempre meno categoricamente scindibile in ufficiale e non, e ricca di mezze tinte e posizioni trasversali. Questa nuova ricezione si riflette anche sulle acquisizioni del Gabinetto delle stampe di opere di artisti che occupano una posizione a sé e sfuggono a ogni tipo di facile catalogazione, e per i quali Fal'k può essere ritenuto esempio assoluto di integrità e autonomia artistica. Dmitrij Žilinskij, esponente di spicco del cosiddetto *surovyj stil'* [stile severo], fu a capo di una corrente interna all'Unione degli artisti moscoviti (poi definita anche Gruppo Žilinskij) che propugnava un'apertura totale della pittura a soggetti e stili di varia natura. Di lui, e della moglie Nina Žilinskaja, il Gabinetto delle stampe di Dresda acquisisce nel '72 alcuni studi a matita, donati personalmente dagli artisti<sup>99</sup>. Sintomatico del legame controverso fra modernismo e potere è il rapporto fra Chruščev e lo scultore Ernst Neizvestnyj, uno dei primi artisti dichiaratamente non-allineati, a partire dall'eroica difesa della sua opera dagli attacchi dell'allora segretario del partito durante la già citata visita al Maneggio. Pur restando regolarmente sorvegliato dal Kgb e sottoposto a frequenti attacchi da parte di colleghi e critici dell'arte, Neizvestnyj godette successivamente del favore di Chruščev, finendo addirittura per scolpirne la tomba. La fama di Neizvestnyj, presto diffusasi anche all'estero, è riscontrabile nelle parole espresse da Schmidt in seguito alla donazione da parte dell'artista di alcuni lavori grafici: "è stata per me una grande gioia poterLe far visita e conoscere finalmente le Sue opere"<sup>100</sup>.

Nel'88 viene pubblicato un numero di *Bildende Kunst* interamente dedicato all'Unione sovietica e as-

---

der neuen Kultur und besonders auch der Künste in der Nachahmung sowjetischer Vorbilder erschöpften, was teilweise vor allem in den bildenden Künsten-dazu führte, die Beispielwirkung der Sowjetkultur selbst in Frage zu stellen [...] Diese einseitige Ausrichtung brachte die Gefahr mit sich, im Epigonalen stecken-zubleiben", *Die SED*, op. cit., pp. 156-157.

<sup>96</sup> Si veda *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 1987, pp. 163-164.

<sup>97</sup> "Tätigkeit der Popularisierung von Falk", Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, fondo Kupferstich-Kabinett, Erwerbungen n. 76, A. Ščekin-Krotova, data non leggibile.

<sup>98</sup> "Im Gegensatz zu Suprematisten und Konstruktivisten hielt Falk am Primat der Wiedergabe des Sichtbaren fest. Er bekannte sich zu jener Tradition der europäischen Malerei, die dem Begriff des Bildes als Abbild jahrhundertlang durch künstlerische Sublimierung immer wieder neue geistige Bedeutungen verliehen hatte. Falk bejahte durchaus die Notwendigkeit der umwälzenden Pionierarbeit von Künstlern wie Malewitsch, Rodtschenko, oder Tatlin, dem er persönlich nahe stand. Aber er war überzeugt, dass sie seit Jan van Eyck und Piero della Francesca gebahnten Wege auch künftig zu künstlerischen fruchtbaren Gefilden führen würden", W. Schmidt, *Robert Falk, Zeichnungen und Gemälde*, Dresden 1987, p. 1.

<sup>99</sup> Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, fondo Kupferstich-Kabinett, Erwerbungen n. 84, 25 luglio 1972.

<sup>100</sup> "Es war mir eine große Freude, Sie besuchen zu können und endlich Ihre Werke kennenzulernen", Ivi, Erwerbungen n. 83, W. Schmidt, 25 luglio 1972.

solamente innovativo per la lettura revisionistica dell'arte russa del XX secolo e per il quadro delineato, certo non senza toni polemic, sulla situazione attuale dell'arte in Urss. Il fatto che il numero affronti questioni culturali da un punto di vista già ampiamente diffuso in Unione sovietica (una buona parte degli autori sono di fatto cittadini sovietici), è un'ulteriore dimostrazione della posizione di arretratezza culturale della Ddr nei confronti dell'Urss. Nell'analisi delle avanguardie moderne è evidente l'utilizzo del doppio aggettivo "russo-sovietico" al posto del semplice "sovietico", da cui l'affermazione dell'esistenza di un'arte se non ancora rivoluzionaria, per lo meno avanguardistica, prima del 1917. Di fondamentale importanza è la constatazione di un paradosso insito nella vita culturale sovietica della seconda metà degli anni '80, caratterizzata nella teoria dal recupero e dallo studio delle avanguardie russo-sovietiche, ma ostacolata nella prassi dall'inaccessibilità al pubblico, e spesso anche agli studiosi, di opere e manoscritti. Questo portava a un paradosso di più vaste dimensioni, per cui molti studi su artisti russi di fama internazionale venivano curati e pubblicati esclusivamente all'estero<sup>101</sup>.

Il carattere totalizzante delle avanguardie, l'intenzione di molti artisti di creare un'opera d'arte totale, estesa quindi anche alla vita stessa, viene pienamente affermato e legittimato. Di Velimir Chlebnikov si dice: "la sua opera non parla, ma è verità pratica"<sup>102</sup>. In un articolo sul gruppo artistico del Bubnovyj valet [Fante dei quadri], l'opera del gruppo viene presentata come teatralizzazione della vita e intenzione degli artisti di provocare reazioni nello spettatore non soltanto tramite la pittura, ma anche con la "messa in scena di sé stessi"<sup>103</sup>. Sul versante dell'arte contemporanea va consolidandosi la ricezione dell'arte non ufficiale sovietica come continuazione delle avanguardie storiche, da cui la sigla "seconde avanguardie" per definire tutti i movimenti artistici più o meno ispirati al modernismo e divergenti dalla linea ufficiale<sup>104</sup>. Di conseguenza alcuni

articoli della rivista sono dedicati a mostre di arte contemporanea, come l'esposizione *Geometrija v iskusstve* [Geometria nell'arte], allestita in una galleria moscovita nell'88. In questo caso appare evidente l'intento della critica di dimostrare i legami di continuità dell'arte contemporanea non ufficiale con il modernismo classico. Così una dichiarazione di Boris Orlov, che definisce la sua opera "un ramo più geometrico della Soc-art"<sup>105</sup>, viene giudicata come una manifestazione "di una certa indolenza di pensiero, che è tipica di ogni neofita"<sup>106</sup>. A questa dichiarazione, vista come una dilettestantica e ingenua esternazione, vengono contrapposte le opere di altri artisti, come Vjačeslav Kolečuk e Ivan Čuikov, definite "molto pacate, come le citazioni classiche"<sup>107</sup>. Il riferimento alla *soc-art*, la corrente artistica non ufficiale sovietica, insieme al concettualismo moscovita, più nota e affermata anche, e soprattutto, all'estero, non fa che aumentare i toni polemic della critica ufficiale. Le opere della *soc-art* venivano viste in Unione sovietica, così come nella Ddr, come espressioni irriverenti nei confronti della società socialista, di cui mettevano in ridicolo i simboli, di conseguenza l'esistenza stessa. Questo vale non solo per la critica ufficiale, ma anche per chi si occupava di arte da un punto di vista decisamente non dogmatico. Sintomatico è il fatto che le due persone che ho avuto modo di intervistare, Schmidt e Hans-Ulrich Lehmann, tuttora ignorino il termine *soc-art*, pur conoscendone alcune opere. Schmidt, ad esempio, riferendosi al ciclo di tele di Komar e Melamid *Nostalgic Socialist Realism*, critica aspramente questa pittura come "kitsch caravaggesco"<sup>108</sup>.

A questo punto è opportuno soffermarsi sul termi-

---

temente formulate per definire l'arte sovietica non ufficiale. Al generico *novej iskusstvo* [nuova arte] utilizzato nella seconda metà degli anni '60 in Unione sovietica, nel decennio successivo subentrano "arte non conformista", utilizzata da Aleksandr Glezer in occasione delle mostre della sua collezione in Occidente, e "arte non ufficiale", diffusa dalla rivista *A-Ja*, edita dal '79 al '86 a Parigi. Si veda E Degot', "Zwischen Massenreproduktion", op. cit., p. 133. Alla lista va aggiunto il termine *drugoe iskusstvo* [l'altra arte], da cui prende il nome la collezione di Leonid Taločkin, ora conservata presso il *Rossijskij Gosudarstvennyj Gumanitarnyj Universitet* [Università di Stato russa delle scienze umanistiche] a Mosca. Si veda L. Taločkin, *Drugoe iskusstvo*, Moskva 1991.

<sup>101</sup> V. Zoffka, "Der Suprematist Kasimir Malewitsch", *Bildende Kunst*, 1988, 11, p. 507.

<sup>102</sup> "Sein Werk spricht nicht über, es ist praktische Wahrheit", C. Claus, "Notizen zu Chlebnikow", Ivi, p. 493.

<sup>103</sup> "Selbstinszenierung der Künstler", A. Raev, "Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack", Ivi, p. 489.

<sup>104</sup> La sigla "seconde avanguardie" si viene ad aggiungere ad altre precedenti

<sup>105</sup> "Ein mehr geometrischer Zweig der Soz-Art", B. Orlov, cit. in W. Mejland, "Fortsetzung einer Tradition", Ivi, p. 512.

<sup>106</sup> "Eine gewisse 'Gedankenträgheit', die jedem Neophyten eigen ist", W. Mejland, *Ibidem*.

<sup>107</sup> "Sehr ruhig, wie die klassischen Zitate", *Ibidem*.

<sup>108</sup> W. Schmidt, intervista a cura di M. Bertelè, 14.4.2004.

ne kitsch, apparso in Germania verso la metà del XIX secolo, in piena epoca Biedermeier, e inizialmente privo di un'accezione valutativa. Negli anni '30 il kitsch compare nelle teorie di alcuni critici d'arte, primo fra tutti Clement Greenberg, il quale contrappone la cosiddetta cultura alta, retaggio delle avanguardie moderne, al kitsch inteso come contaminazione della cultura alta con aspetti della cultura popolare, d'intrattenimento e di consumo, e terreno ideale per la affermazione di ideologie totalitarie. Le avanguardie diventano quindi manifestazione di un'epoca fortemente cosmopolita, liberale e progressista, mentre il kitsch è espressione diretta di una cultura nazionale, reazionaria e fossilizzata. Per Margarita Tupycina la nascita "ufficiale" dell'arte non ufficiale sovietica coincide con il momento in cui, all'inizio degli anni '60, alcuni artisti recepiscono l'arte ufficiale come puro kitsch e vi contrappongono la propria arte individuale, assumendo come modello il modernismo occidentale, reso in parte accessibile nel periodo del disgelo tramite mostre e riproduzioni<sup>109</sup>. Parallelamente, come ricorda Svetlana Bojm, la parola kitsch appare sulla stampa sovietica negli anni '60 in articoli di stampo decisamente polemico sulla cultura di massa occidentale<sup>110</sup>. Il kitsch viene quindi percepito ovunque nella sua accezione diffamatoria come sinonimo di cattivo gusto (se non sua assoluta mancanza) e automaticamente tradotto in corruzione (o assenza totale) di ideali. Ancora una volta regna quindi l'ideologia. Quindi Bojm afferma:

Dalla fine degli anni '60 si smette di guardare al kitsch come *Weltanschauung* e come atto etico, ed esso si trasforma in uno stile estetico, in *kitsch* fra virgolette. Allo stesso tempo il pathos etico dei modernisti, la politicizzazione dell'arte passano di moda. Nella subcultura del post-modernismo la critica e la lotta per il gusto iniziarono a essere considerati di cattivo gusto<sup>111</sup>.

Così negli anni '70 il termine kitsch diventa d'uso co-

mune in Unione sovietica, e, al contrario del termine assai più radicato nella cultura russa di *pošlost*<sup>112</sup>, viene percepito esclusivamente nell'accezione estetica, mentre "l'origine straniera del termine contribuì a una sua estetizzazione ed esotizzazione nella lingua russa"<sup>113</sup>. È interessante notare come Groys utilizzi proprio gli stessi due termini, nella forma però autoriflessiva di "Selbstexotisierung" e "Selbstästhetisierung"<sup>114</sup>, per definire le avanguardie post-moderne sovietiche. Gli artisti degli anni '70 e '80, al contrario dei dissidenti modernisti, non cercano più l'"internazionale, l'universale e il 'normale'"<sup>115</sup> nell'arte, al contrario fanno del "tipicamente sovietico" l'oggetto della loro indagine, riprendendo nelle proprie opere il *byt* [vita quotidiana] del loro ambiente e adottando quindi un'estetica volutamente locale<sup>116</sup>. Questa intenzione degli artisti trova riscontro (soddisfacendo quindi un'esigenza di mercato) nell'immagine diffusa in occidente sull'Unione sovietica, percepita come "altro", quindi facilmente soggetta a un processo di esotizzazione; e le opere della *soc-art* vengono lette innanzitutto come manifestazioni di un *way of life* oltrecortina, e conferma degli stereotipi affermatasi in occidente. Questo fattore, unito alla lettura ideologica di queste opere come espressione ironico-polemica nei confronti del sistema sovietico, spiegano il successo riscosso in occidente dalla *soc-art* e dal concettualismo moscovita, per i quali sono stati proposti e imposti modelli di lettura prettamente occidentali (a partire dai nomi stessi)<sup>117</sup>. Sempre secondo Groys, l'utilizzo

<sup>112</sup> Vladimir Nabokov parla di *pošlost* (che, essendo difficilmente traducibile, viene reso in italiano come "posclismo") come qualcosa che "non è soltanto ciò che è palesemente scadente, ma soprattutto lo pseudo importante, lo pseudo bello, lo pseudo ben fatto, lo pseudo attraente", V. Nabokov, *Lezioni di letteratura russa*, Milano 1987, p. 353.

<sup>113</sup> "Inostrannoe proischozdenie slova sposobstvovalo ego estetizacij i ekzotizacij v russkom jazyke", S. Bojm, *Za chorošij vkus*, op. cit., p. 87.

<sup>114</sup> B. Groys, "Paradise revisited, die Ästhetik des Spätkommunismus", *Berlin/Moskau*, op. cit., p. 141.

<sup>115</sup> "Universal, international und 'normal'", Ibidem.

<sup>116</sup> Bulatov, ad esempio, parla di "spazio sociale" riferendosi alla realtà concreta e contingente, la realtà sovietica, come unico spazio in cui egli ha vissuto e vive (prima del suo insediamento a Parigi nel '90) e che, di conseguenza rappresenta il soggetto unico delle sue opere.

<sup>117</sup> Il termine *soc-art* fu coniato nel 1972 da Vitalij Komar e Aleksandr Melamid, unendo al concetto di *socialističeskij realizm* [realismo socialista] quello tipicamente americano di *pop-art*. "Concettualismo romantico moscovita" è invece il titolo dell'articolo con cui Groys apre il primo numero della rivista A-JA, pubblicata all'estero, e in cui si rifà alla tradizione dell'arte concettuale, diffusa in occidente a partire dalla fine degli

<sup>109</sup> M. Tupitsyn, *Arte sovietica contemporanea*, Milano 1990, pp. 23-37. Fra le mostre vanno ricordate quella su Picasso del 1956, l'esposizione allestita in occasione del Festival mondiale della gioventù del 1957, con opere dell'espressionismo astratto americano, e la mostra di grafica americana del 1963; fra le riviste soprattutto *Amerika*.

<sup>110</sup> S. Bojm, "Za chorošij vkus nado borot'sja": socrealizm i kitč", *Socrealističeskij kanon*, a cura di Ch. Gjunter e E. Dobrenko, Sankt-Peterburg 2000, p. 87.

<sup>111</sup> "S konca 1960-ch kitč perestaet rassmatrivat'sja kak mirooščuščenie i kak etičeskij akt i prevraščajetsja v estetičeskij stil', v kitč v kavyčkach. Odnovremenno etičeskij pafos modernistov, politizacija iskusstva vychodjat iz mody. V subkul'ture post-modernizma kritika i bor'ba za vkus stali sčitat'sja plochim vkusom", Ivi, p. 88.

di soggetti e stili presi direttamente dal realismo socialista costituisce l'unica possibilità di emancipazione dalla figura tirannico-paterna di Stalin. Così la ripetizione ossessiva del mito staliniano, la rivisitazione di slogan e simboli tratti dal *byt* sovietico, spesso priva di qualsiasi intenzione esplicitamente decostruttiva e ironica, come nel caso della produzione artistica di Bulatov, devono essere interpretati come una sorta di processo di affrancamento dal passato sovietico<sup>118</sup>. In tale maniera Groys giunge a definire Komar e Melamid "i migliori allievi di Stalin"<sup>119</sup> e, allargando la cerchia anche a Kabakov e Bulatov, "the last representatives of the new humanity"<sup>120</sup>, poiché a loro, oggi si deve "la tutela e la conservazione di questo specifico contesto nel sistema della memoria culturale internazionale"<sup>121</sup>.

L'articolo di chiusura del numero esaminato di *Bildende Kunst* è dedicato alla mostra tenutasi proprio al Gabinetto delle stampe di Dresda nell'88, dal titolo *Erik Bulatow, Wladimir Jankilewski, Ilja Kabakow, Oleg Wasiljew*. Il testo dell'articolo viene preso di pari passo dall'introduzione al catalogo della mostra:

Bulatov, Jankilevskij, Kabakov e Vasil'ev non formano un gruppo, ma si conoscono e apprezzano a vicenda. Ognuno di loro segue la propria strada. Il loro proposito comune è bensì trovare una risposta artistica a domande insistenti sul presente in cui vivono. [...] Questi artisti rimproverano i gesti idealizzanti che hanno determinato l'arte sovietica a partire dai tardi anni Venti. Hanno scelto il modernismo classico, soprattutto l'avanguardia sovietica, come modello. Ma non hanno portato avanti incondizionatamente l'astrazione, al contrario ne hanno collegato le esperienze e le conoscenze con il linguaggio visivo del loro ambiente attuale. [...] Come comune tratto fondamentale della loro attività è evidente l'utilizzo del quotidiano. Con un procedimento progressivo di denudamento del loro ambiente, gli artisti scoprono motivi visivi di portata sociale. [...] L'estetizzazione del triviale si trova già nel modernismo classico, solo dall'inizio degli anni Sessanta ha però assunto un nuovo significato, cui gli artisti russi sono giunti per vie del tutto diverse rispetto agli artisti americani o dell'Europa occidentale<sup>122</sup>.

anni '60.

<sup>118</sup> "Nel momento in cui si libera dalla sua staticità, il mito staliniano libera da se stessi gli artisti e il loro pubblico. Questa liberazione non avviene però come negazione del mito, anzi, al contrario, come suo ampliamento fino a dimensioni che il suo potere originario (il potere del socialismo in un solo paese) ormai non potrebbe raggiungere", B. Groys, *Lo stalinismo*, op. cit., pp. 116–117.

<sup>119</sup> Ivi, p. 112.

<sup>120</sup> Idem, "Utopian mass culture", op. cit., p. 33. L'ambizione di forgiare una nuova umanità risale alle avanguardie moderne, e secondo Groys viene portata all'estreme conseguenze da Stalin e ripresa nell'opera degli artisti citati.

<sup>121</sup> "Rettung und Aufbewahrung dieses spezifischen Kontextes im System des internationalen kulturellen Gedächtnisses", Idem, "Paradise", op. cit., p. 142.

<sup>122</sup> "Bulatow, Jankilewski, Kabakov und Wassiljew bilden keine Gruppe,

Il Gabinetto delle stampe colleziona sin dalla metà degli anni '60 opere donate personalmente dai quattro artisti, a volte in cambio di materiale da disegno o beni di prima necessità, durante le frequenti incursioni di Schmidt nei loro studi moscoviti. Gli artisti erano consapevoli del fatto che neppure a Dresda le loro opere sarebbero state esposte, restava loro comunque la soddisfazione di essere rappresentati in un prestigioso museo straniero<sup>123</sup>; inoltre, per chi lo richiedeva, esisteva la possibilità di ammirare le opere dei suddetti artisti nella sala di lettura della biblioteca centrale d'arte. Bulatov e Vasil'ev, presenti all'inaugurazione della mostra, eseguono due disegni acquistati inizialmente e privatamente da Schmidt in modo di poter finanziare il soggiorno dei due artisti nella Ddr, e successivamente acquistati coi fondi del Gabinetto delle stampe<sup>124</sup>. In oltre vent'anni di donazioni, scambi o acquisizioni semi-clandestine, questa è la prima volta in cui vengono stanziati fondi "trasparenti" del museo per l'acquisto diretto di opere di artisti non ufficiali sovietici. Sicuramente questa considerazione può essere vista come un effetto della politica della *glasnost* sull'attività del Gabinetto delle stampe di Dresda.

In conclusione un'ultima osservazione: la distensione inaugurata da Gorbačev, nell'ambito cultural-politico si espande effettivamente in tutte le direzioni, per cui

obwohl sie einander kennen und schätzen. Jeder beschritt seinen eigenen Weg. Ihr gemeinsames Ziel ist eine künstlerische Antwort auf drängende Fragen ihrer Gegenwart. [...] Diese Künstler verwerfen die idealisierenden Gesten, die seit den späten 1920er Jahren die sowjetische Kunst weitgehend bestimmten. Sie wählten die klassische Moderne, besonders die sowjetische Avantgarde, zum Vorbild. Aber sie führten die Abstraktion nicht unmittelbar weiter, sondern verbanden deren Erfahrungen und Erkenntnisse mit der Bildsprache ihrer Umgebung. [...] Als gemeinsamer Grundzug ihres Schaffens tritt die Hinwendung zum Alltag hervor. In schlichten Vorgängen aus ihrer Umgebung entdecken die Künstler Bildmotive von gesellschaftlicher Tragweite. [...] Die Ästhetisierung der Trivialen findet sich schon in der klassischen Moderne, sie gewann aber seit den 1960er Jahren neue Bedeutung, wobei die russischen Künstler auf anderen Wegen als die amerikanischen oder die westeuropäischen zu eigenen Ergebnissen gelangten", W. Schmidt, "Erik Bulatow, Wladimir Jankilewski, Ilja Kabakow, Oleg Wassiljew im Kupferstich-Kabinett Dresden", *Bildende Kunst*, 1988, 11, pp. 516–517. Si veda anche Idem, *Erik Bulatow, Wladimir Jankilewski, Ilja Kabakow, Oleg Wassiljew*, Dresden 1988, pp. 1–2.

<sup>123</sup> H.U. Lehmann, intervista a cura di M. Bertelè, 7.4.2004. A tale proposito la Degot' parla di "status già quasi mitico di 'essere famosi' all'estero" ("den schon fast mythischen Status, 'im Ausland bekannt zu sein"), E. Degot', "Zwischen Massenreproduktion", op. cit., p. 133.

<sup>124</sup> Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, fondo Kupferstich-Kabinett 66, Erwerbungen n. 435, W. Schmidt, 18 agosto 1988.

non deve stupire l'acquisizione nell'88 di una litografia di Lev Durasov dall'atmosfera ancora (o forse già?) vagamente nostalgica. Come nota Lehmann:

Anche nel caso di Stalin, gli aspetti documentaristici hanno naturalmente un ruolo preciso [...] In esso rientrano anche questa tribuna d'onore, e il culto staliniano [soggetto della litografia], ed è giusto che se ne conservi un ricordo<sup>125</sup>.

[www.esamizdat.it](http://www.esamizdat.it)

---

<sup>125</sup> "Selbst wenn dort Stalin, natürlich spielen auch dokumentarische Aspekte eine Rolle [...] Dann gehört diese Ehrentribune mit so einem Stalinkult, das gehört schon dazu und das ist schon ganz gut, dass man das auch zu Erinnerung hat", H.U. Lehmann, intervista a cura di M. Bertelè, 7.4.2004.