

Esporre il modernismo sovietico: dialogo con Aleksandra San'kova

a cura di Emilio Mari

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 173-187 ◇

ALEKSANDRA SAN'KOVA è fondatrice e direttrice del Museo del Design di Mosca [Moskovskij muzej dizajna], creato nel 2012 con lo scopo di raccogliere, tutelare e promuovere l'eredità del design russo. È stata curatrice o co-curatrice delle seguenti mostre presso il Museo: *Sovetskij dizajn 1950-1980* [Il design sovietico 1950-1980, 2016-2017]; *Sistema dizajna v SSSR* [Il sistema del design in URSS, 2017]; *Otkryvaja utopiju: zabytye archivy sovetskich dizajnerov* [Scoprendo l'utopia. Gli archivi dimenticati dei designer sovietici, 2016], vincitrice della Medaglia Utopia alla Biennale di Design di Londra; *Dizajn upakovki. Sdelano v Rossii* [Il design delle confezioni. Prodotto in Russia, 2013], e molte altre. Ha fondato l'organizzazione no profit Novaja grafika ed è stata consulente per gli Affari Culturali presso l'Ambasciata Reale dei Paesi Bassi a Mosca. È curatrice dei volumi e dei cataloghi d'arte: *23* (IndexMarket 2010), una raccolta di interviste ai maggiori designer russi; *Soviet Space Graphics. Cosmic Visions from the USSR* (Phaidon 2020); co-curatrice di: *Designed in the USSR: 1950-1989* (Phaidon 2018); VNIITÈ: *Discovering Utopia – Lost Archives of Soviet Design* (Unit Editions 2018); co-autrice del documentario *Istorija russkogo dizajna* [La storia del design russo, 2018]. È laureata in Graphic Design all'Accademia Statale di Arte e Industria S.G. Stroganov.

Emilio Mari *Iniziamo con un tema che tocca da vicino l'attività più recente del Museo del Design di Mosca: il design sovietico degli anni Cinquanta-Ottanta. Negli ultimi anni abbiamo assistito a un deciso ritorno di moda di questa fase della storia culturale dell'URSS. Ne sono testimonianza i numerosissimi studi*

dedicati al cosiddetto modernismo sovietico – la nuova architettura funzionalista dell'era di Chruščëv e di Brežnev – alla quale il Museo Statale di Architettura A.V. Ščusev ha dedicato l'anno scorso una importante retrospettiva (Pionery sovetskogo modernizma. Arhitektura i gradostroitel'stvo [Pionieri del modernismo sovietico. Architettura e urbanistica, 30 maggio-15 settembre 2019]). *La Novaja Treť jakovka, con il vostro supporto, ha avviato un progetto di ricerca sulla cultura tardo-sovietica, nel cui ambito sono state realizzate le esposizioni Ottepel' [Il disgelo, 16 febbraio-11 giugno 2017] e Nenavsegda 1968-1985 (Non per sempre 1968-1985, 7 luglio 2020-11 ottobre 2020). Lo stesso Museo del Design di Mosca ha offerto un importante contributo con la realizzazione del progetto Sovetskij dizajn 1950-1980 [Design sovietico 1950-1980]. Ci può raccontare dall'interno la storia di questa mostra e il filone di ricerca e divulgazione in cui si inserisce?*

Aleksandra San'kova Vorrei innanzitutto fare il punto della situazione sulle ricerche e sulla teoria del design nella Russia contemporanea. Tra le fasi più studiate c'è senza dubbio l'avanguardia. Questo periodo, caduto nel dimenticatoio e ritenuto persino tabù fino agli anni Sessanta, riemerse nelle cerchie di professionisti, fra i ricercatori e gli storici dell'arte impegnati nelle riviste “Dekorativno-prikladnoe iskusstvo” e “Techničeskaja estetika”.

In tutto il mondo il concetto di design russo viene associato principalmente a questa fase. Con la fondazione del Museo, mi proponevo di indagare e di esporre le diverse correnti del design, mostrare la consequenzialità del suo sviluppo e l'integrarsi

delle tradizioni. Nell'ultimo secolo il design russo ha invertito bruscamente la sua rotta evolutiva e ciò è dipeso dagli stravolgimenti globali, dalle rivoluzioni, dall'avvicinarsi dei regimi politici e dei modelli sociali ed economici.

Nel 2012 è stato fondato il Museo del Design di Mosca. Per la mostra inaugurale era necessario individuare un tema in grado di coinvolgere un pubblico di massa e ancor prima noi stessi: attraverso oggetti comuni e creati per la distribuzione di massa dovevamo raccontare le varie direzioni di sviluppo del design. In Russia il design è generalmente percepito come elemento ornamentale e il nostro obiettivo era proprio quello di sfatare questo mito ormai consolidato ma privo di fondamento.

Il Museo aveva in programma l'allestimento di una serie di mostre finalizzate a ripercorrerne la storia in Russia e a presentarne agli spettatori i diversi orientamenti. Al termine di questo percorso, per consolidare il lavoro svolto, abbiamo optato per l'apertura di un'esposizione permanente a Mosca sulla storia del design nazionale.



Fig. 1

Da parte mia, pur avendo studiato storia del design presso l'Accademia Statale di Arte e Industria S.G. Stroganov con l'illustre professore Aleksandr Nikolaevič Lavrent'ev, non avevo un'idea precisa del design sovietico degli anni Cinquanta-Ottanta. A quanto pare, anche i miei colleghi percepivano la stessa mancanza di informazioni sul periodo in questione, sebbene quelli fossero proprio gli anni della nostra infanzia e giovinezza.

La nostra generazione, che non serbava ricordi

negativi della vita in URSS, iniziò a interessarsi alla cultura materiale di quegli anni proprio mentre la vecchia generazione la considerava in modo nostalgico. L'inaugurazione della mostra coincise con l'ondata di interesse per l'epoca del disgelo.

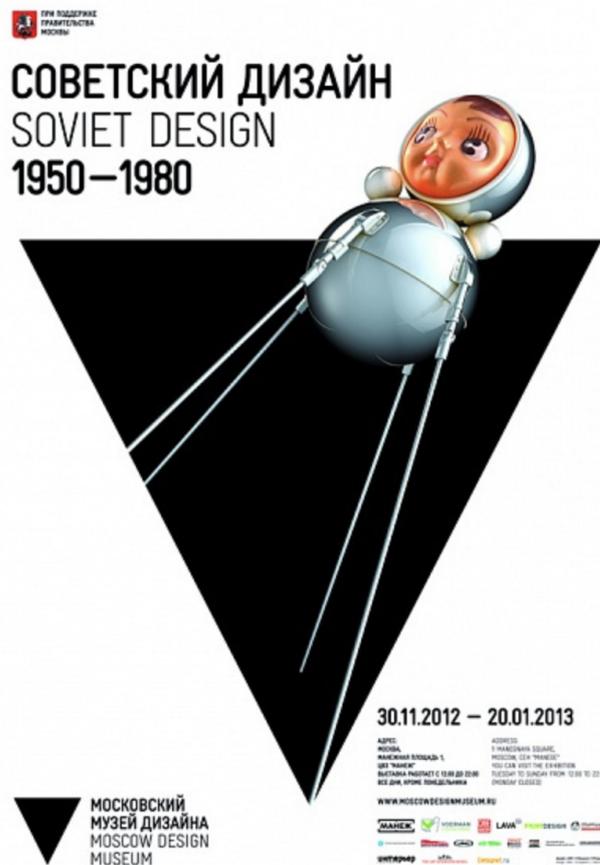


Fig. 2

La mostra *Design sovietico 1950-1980* offriva ai visitatori reperti legati al settore del design sportivo, al tema 'design e cosmo', al design grafico, ai prodotti tessili, al design per l'infanzia, dei mobili e degli elettrodomestici. In ciascuna sezione erano esposti gli oggetti più significativi creati per la distribuzione di massa, ma anche i loro prototipi, i bozzetti degli autori. Raccontavamo la storia della creazione di questi oggetti e, laddove possibile, indicavamo il nome del designer.

Quando tentavamo di attribuire a un autore gli oggetti selezionati per la mostra dalle nostre collezioni e persino dai musei, venne fuori che i nomi dei loro designer erano ignoti. La maggior parte degli oggetti iconici sovietici non aveva autore: in URSS tutti i marchi commerciali erano registrati dalle imprese e i

prodotti prendevano il nome degli stabilimenti di provenienza. Mentre i designer russi lavoravano negli studi statali per guadagnarsi lo stipendio ricevendo talvolta piccole retribuzioni per i brevetti, i loro colleghi occidentali erano famosi in tutto il mondo e riscuotevano i diritti d'autore per ogni esemplare prodotto. Fu necessario un lungo lavoro di ricerca per riportare alla luce i nomi dei personaggi di rilievo per la storia del design degli oggetti.

Ma l'obiettivo principale di questa mostra era di tipo educativo, cioè mostrare le diverse articolazioni del design, spiegare le peculiarità del lavoro del designer. Con l'ausilio di oggetti semplici, reperibili quasi in ogni abitazione, volevamo attirare l'attenzione del pubblico sul tema del design, illustrare i metodi di creazione di questi oggetti e costruire una base storica e teorica che spiegasse perché il design in URSS ha acquisito determinate caratteristiche.



Fig. 3

La mostra si componeva anche di elaborazioni concettuali, mai realizzate concretamente. Negli istituti di ricerca scientifica e negli studi di design artistico c'erano specialisti impegnati a redigere lavori teorici, a elaborare sviluppi futuri, a lavorare faccia a faccia con studiosi di cultura materiale e psicologi, a creare progetti internazionali legati al design, a pubblicare libri e raccolte sul design. È stato proprio con l'allestimento di questa mostra che abbiamo iniziato a interfacciarci con designer ed ex-collaboratori di istituti di ricerca responsabili dello sviluppo dei vari settori, a comprendere come si svolge l'attività professionale al loro interno e a riconoscere tra i progetti creati dai designer quelli più all'avanguardia.

In URSS c'era una scuola concettuale ben radi-

cata. Conosciamo tutti l'architettura di carta sovietica; da uno studio approfondito si evince che anche il design per molto tempo rimase solo 'sulla carta'. Ciò che progettavano i designer sovietici era di livello professionale anche su scala mondiale, ma entrava in contrasto con la pianificazione economica: occorreva modificare le linee guida per la produzione di nuove merci, sostituire o perfezionare le attrezzature esistenti. Queste complicazioni non contribuivano a mandare avanti la pianificazione, e il fruitore finale — l'uomo — si faceva sempre meno necessario in questo processo.

E.M. La 'rivoluzione abitativa' proclamata da Chruščëv con il decreto Sull'eliminazione del superfluo nella progettazione e nella costruzione (1955) rimetteva in un certo senso al centro l'uomo, avviando uno dei più intensivi processi di inurbamento della popolazione nella storia sovietica. In che modo l'edilizia sociale massificata trasformò gli ambienti domestici e, soprattutto, la percezione di questi da parte dei cittadini? La letteratura sovietica è ricca di testi leggibili in questa chiave: pensiamo ad esempio al ciclo moscovita di Jurij Trifonov o ai racconti di Vladimir Makanin. La pittura dell'epoca offre allo stesso modo una viva testimonianza dell'importanza dell'espansione urbana e della costruzione di nuove periferie vivibili e attrezzate nel discorso culturale dell'epoca. Furono gli interni essenziali quanto gli esterni nella percezione di una nuova 'modernità' alla portata di tutti?

A.S. Negli anni Venti fu coniata l'espressione 'cellula abitativa minima', uno spazio calcolato per ospitare una quantità determinata di persone e che prevedeva per ogni membro dell'unità familiare lo spazio minimo indispensabile, comprensivo di arredamento. In quegli anni la mancanza di spazio abitativo e le difficoltà economiche aumentarono la richiesta di mobili economici, standardizzati, pieghevoli, multifunzionali (sedie-scrivanie, divani-letto e così via). In Unione Sovietica l'affermazione del design d'interni e dell'industria di mobili ebbe inizio alla fine degli anni Cinquanta, anche se, di fatto, fino all'ini-

zio degli anni Sessanta esistevano soltanto alcune imprese che producevano mobili in serie limitate o su ordinazione dei singoli. Fu negli anni Sessanta che si registrò un incremento della richiesta di mobili, scaturito dall'avvio dell'edilizia abitativa di massa: furono costruiti edifici a cinque piani composti da appartamenti prefabbricati chiamati *chruščëvki*, dal cognome del Segretario generale del Partito.



Fig. 4

Le idee dei costruttivisti furono riprese e realizzate all'inizio degli anni Sessanta. Questa nuova tipologia di spazio abitativo richiedeva mobili di diverse dimensioni, multifunzione, in modo tale che un singolo ambiente potesse fungere contemporaneamente da camera da letto, salone e studio.

Il Ministero dell'industria della lavorazione del legno creò l'Istituto del mobile (Istituto panrusso per la progettazione ingegneristica e tecnologica del mobile – VPKTIM), responsabile del coordinamento e della programmazione dell'intero settore, dell'unificazione e della standardizzazione della produzione di mobili. Le commissioni delle imprese elaborate dall'Istituto si inserirono all'interno della produzione in serie. Ulteriori potenziamenti richiedevano tecnologie di produzione più all'avanguardia, e spesso restavano solo in fase di progettazione. L'Istituto formulò alcuni parametri di base anche sulla qualità dei mobili degli anni Sessanta. Uno dei traguardi più importanti raggiunti dall'Istituto fu la collaborazione fra architetti e designer al fine di progettare mobili per appartamenti di piccole dimensioni. Jurij Slučevskij fu il primo in URSS a ideare un sistema

di mobili componibili, di gran lunga più funzionali dei modelli esistenti.



Fig. 5

I primi edifici del quartiere Novye Čerëmuški, ad esempio, furono utilizzati come spazi espositivi per mostre e concorsi, e solo in seguito trasformati in abitazioni arredate con mobili all'ultima moda per la fortuna dei loro nuovi inquilini. Le zone residenziali standardizzate con i loro mobili 'in serie' non spaventarono le famiglie sovietiche, allettate dalla possibilità di "vivere per conto proprio". Moltissimi cittadini risiedevano da decenni in edifici fatiscenti o in vecchie *kommunalki*.



Fig. 6

E.M. È in questa particolare fase di transizione, infatti, che si sviluppò un rinnovato interesse per il 'design industriale'. Se, come lei ha giustamente fatto notare, i primi esperimenti in tal senso risalivano agli anni Venti – dalla Bauhaus al costruttivismo – per le grandi masse (in URSS come altrove) non fu possibile appropriarsi di questa paradossale accezione di 'lusso in serie' prima del secondo dopoguerra. Fu la produzione industriale il fattore determinante della rivoluzione nel design sovietico o ci fu anche una più spontanea evoluzione del gusto (dei designer o persino dei consumatori)?

A.S. L'attività industriale in URSS fu inizialmente improntata alla difesa, all'ingegneria pesante, per questo il mondo del privato, e in particolar modo gli oggetti d'uso quotidiano, ebbero sempre un'importanza secondaria. Tuttavia, quando il paese si avviò verso la ripresa economica al termine della Seconda guerra mondiale, con l'attuazione di nuovi progetti di costruzione di massa e l'aumento del livello di benessere della popolazione, si riscontrò la necessità di progettare oggetti per il consumo di massa. Nell'aprile del 1962 fu varato il decreto n. 394 del Consiglio dei Ministri dell'URSS *Sull'implementazione della qualità della produzione di macchine e di oggetti culturali di uso quotidiano attraverso l'introduzione di metodi di progettazione artistica*.

Nello stesso anno iniziò a operare sotto la supervisione del Comitato di Stato per la scienza e per la tecnica l'Istituto panrusso di ricerca scientifica dell'estetica tecnica (VNIITÉ), diretto da Jurij Borisovič Solov'ëv. L'Istituto fondò un sistema di design in URSS e fu la principale organizzazione che rispose allo sviluppo del design nel paese. La sede centrale dell'Istituto si trovava a Mosca mentre le sue sette filiali erano sparse in tutta l'Unione: Leningrado, Sverdlovsk, Chabarovsk, Tbilisi, Erevan, Minsk, Kiev, Char'kov, Vilnius.



Fig. 7

L'Istituto era responsabile dell'elaborazione e dell'applicazione dei metodi di progettazione artistica (a partire dagli anni Venti il design prese il nome di progettazione artistica e i designer di progettisti artistici). Si occupò dell'introduzione di standard per il design industriale, condusse ricerche scientifiche, organizzò conferenze e mostre internazionali e pubblicò periodici professionali, tra cui la rivista "Techničeskaja èstetika". Al suo interno lavoravano più di 1.700 persone.

L'Istituto dettò i principi cardine del design in URSS. Durante gli anni della sua esistenza furono presentati migliaia di progetti, alcuni dei quali vennero concretamente implementati, mentre altri rimasero senza prospettive di realizzazione.

Il VNIITÉ elaborò progetti per mezzi di trasporto, elettrodomestici, radio, macchine fotografiche, ambienti industriali, materiali innovativi, strumenti per la navigazione, attrezzature sportive, mobili, supporti per persone con disabilità, elementi di arredo urbano e molto altro.

A partire dal 1962 per ogni ministero fu creato un proprio istituto di ricerca scientifico o un apposito studio per la 'progettazione artistica', responsabile dell'aspetto degli interni, dell'ergonomia, dell'economia e di altri aspetti della produzione industriale.

Ad esempio, nell'ambito della Commissione sta-

tale per la pianificazione dell'URSS, all'interno del Comitato statale per l'industria del legno, della cellulosa e della carta e della lavorazione del legno e per la silvicoltura, nel 1962 fu creato l'Istituto panrusso per la progettazione ingegneristica e tecnologica del mobile e presso il Ministero dell'industria leggera dell'URSS lo Studio artistico LEGPROM e l'Istituto panrusso di ricerca scientifica sui giocattoli – VNIII.

Nonostante tutti i tentativi del VNIITÈ e degli altri istituti e studi responsabili del design nei loro settori, tutte le elaborazioni dovevano essere necessariamente adattate alle capacità produttive. L'economia pianificata non era pensata per l'introduzione di elementi nuovi. Ogni nuovo prodotto per entrare in produzione doveva passare il vaglio di severe consultazioni tecnico-artistiche e spesso vi entrava comunque solo in seguito a modifiche radicali. La base industriale non era pronta al costante lancio di nuovi prodotti. In assenza di concorrenza e per via del deficit, tutti i prodotti disponibili andavano a ruba, indipendentemente dalla loro qualità. Il concetto di concorrenza, proprio del libero mercato, non esisteva e proprio la mancanza di concorrenti non contribuiva allo sviluppo del design. Per migliorare le qualità della merce e per consentire l'immissione sul mercato di nuovi prodotti più validi apparve il marchio di qualità. La possibilità di ottenere tale marchio per i prodotti forniva un incentivo alle organizzazioni che producevano e progettavano, vale a dire l'ottenimento di sussidi finanziari e 'bonus di reputazione', certificati e premi.



Fig. 8

E.M. *Parallelamente a questa produzione industriale di mobili e oggetti seriali desti-*

nati alle masse, esisteva nell'URSS degli anni Cinquanta-Ottanta una meno sbandierata e più esclusiva produzione immobiliare d'élite? In che modo e da chi erano arredati i nuovi appartamenti moscoviti della nomenclatura sovietica, diretti eredi delle famigerate 'case sul lungofiume' di epoca staliniana?

A.S. L'Istituto panrusso per la progettazione ingegneristica e tecnologica del mobile non elaborava soltanto progetti standard: al suo interno c'era anche un reparto che si occupava della progettazione degli interni del Cremlino, degli studi dei direttori delle imprese e degli interni delle dacie governative. Questi progetti 'speciali' erano profondamente diversi da quelli presentati ai semplici cittadini: i mobili avevano dimensioni maggiori ed erano prodotti e rifiniti con legni costosi, tessuti pregiati e accessori importati dall'Occidente o realizzati su misura. Era Zoja Battel', collaboratrice del VPKTIM, a occuparsi della realizzazione di questi interni. Spesso raccontava quanto i committenti di una certa posizione sociale amassero i mobili italiani e di come i progetti fossero improntati sulla falsariga dei modelli in voga in Italia in quel periodo.

Anche nelle altre regioni dell'URSS c'erano piccoli laboratori artigianali che realizzavano oggetti d'arredo su ordinazione. Tra i mobili più pregiati ricordiamo quelli dei Paesi baltici: erano manufatti decisamente riconoscibili, visivamente molto diversi dalla maggior parte dei mobili sovietici per via della loro peculiare eleganza e dell'accostamento di colori tenui. Nella collezione del Museo del Design di Mosca c'è un set di mobili realizzato su commissione per l'appartamento di uno scrittore sovietico. I mobili impiallacciati con i loro angoli smussati sarebbero stati troppo costosi per la produzione di massa; il divano, abbastanza massiccio e profondo, poteva fungere da letto senza essere smontato, e all'interno dei braccioli erano inseriti un vano per la biancheria e alcuni scaffali per i libri. Le forme dei mobili ci riportano al periodo dell'Art déco sovietica, una corrente artistica che ebbe una vita breve ma intensa intorno alla metà degli anni Trenta.



Fig. 9

Nella collezione del museo c'è inoltre uno straordinario set eseguito su progetto di Jurij Solov'ëv, ideatore e direttore del VNIITÉ. Tale complesso è stato realizzato in unico esemplare da uno storico mobilificio della Transcarpazia, lo stesso stabilimento dal quale Solov'ëv aveva precedentemente ordinato i materiali per la rifinitura degli interni degli yacht del governo e le cabine della motonave Lenin. Gli sportelli degli armadietti avevano un profilo ondulato, gli angoli dei comodini e degli schienali dei letti erano arrotondati. Troneggiavano enormi credenze asimmetriche e il pontile era abbellito dalle linee fluide degli arredi. Ogni singolo elemento del mobilio era un'opera d'arte. Questo set rimase di proprietà di Solov'ëv per tutta la vita, nel suo appartamento presso la meravigliosa Casa sul lungofiume (Casa del governo; nota anche come I Casa dei Soviet, Casa CIK e SNK dell'URSS). Recentemente il set è stato donato al Museo dal nipote di Jurij Solov'ëv, Sergej Martynovič. Nell'appartamento di Jurij Borisovič c'era anche un altro oggetto sorprendente, un divanetto pieghevole 'a libro' foderato in similpelle nera, parte della produzione pilota del VNIITÉ di Mosca, che sfortunatamente è andato perduto. Il design era minimalista, l'unico tratto distintivo era la superficie trapuntata dello schienale e della seduta. Un oggetto d'arredo che aveva ben poco a che vedere con ciò che l'industria produceva per le masse in quel periodo.

E.M. Si trattava, è vero, di pezzi unici o semi-artigianali ben diversi per stile e qualità dei materiali da quelli che arredavano gli appartamenti popolari, ma al tempo stesso come i secondi crea-

ti appositamente per il loro scopo. Che ruolo avevano invece in URSS le pratiche di riuso degli oggetti del passato? Nella fattispecie, una volta archiviata la stagione della propaganda iconoclasta degli anni Venti, fu mai recuperato fra le élites politiche e culturali il concetto di antiquariato?

A.S. In URSS e persino nella Russia contemporanea c'è poco di antiquariato, era possibile trovarlo però nelle case delle grandi dinastie di intellettuali. Negli anni difficili della guerra i mobili in legno, a prescindere dal loro valore, furono bruciati nelle stufe per riscaldarsi. Allo stesso modo gran parte del mobilio delle famiglie più abbienti andò distrutta. A seguito della Rivoluzione e dei processi di industrializzazione, nelle città si riversò una moltitudine di gente che andò a costituire la nuova forza lavoro. Per dar loro una sistemazione si decise di 'accorparli': gli appartamenti furono trasformati in *kommunalki* e le case in ostelli. Con una densità di popolazione così elevata non c'era certo posto per l'antiquariato. Un armadio capiente o una credenza occupavano quasi l'intero spazio abitativo. Solo in pochissimi riuscirono a conservare piccoli pezzi d'antiquariato familiare.

Alcuni miei conoscenti collezionisti affermano che una seconda fase di liberazione dall'antiquariato iniziò poi negli anni Sessanta, decennio in cui le masse si trasferirono negli appartamenti singoli. A causa delle dimensioni ridotte del varco delle porte e dell'intera superficie abitativa, non era possibile introdurre mobili antichi e, ovviamente, era molto scomodo vivere con essi. Per questa ragione iniziò a diffondersi la moda dei mobili a incasso, mentre quelli più vecchi furono buttati. Ecco perché fu proprio in questi anni che gli intenditori che disponevano di uno spazio abitativo sufficiente o di una dacia recuperarono mobili antichi dalle discariche.

C'è poi anche un altro fattore: in URSS coloro che si trovavano in condizioni di totale indigenza impararono a essere incredibilmente creativi. Potevano costruire con le loro mani le stesse dacie, riparare automobili, creare mobili, cucire dei vestiti, assemblare e aggiustare apparecchi radio. Tutto era reso più difficile dall'estrema esiguità dei ma-

teriali a disposizione. Spesso erano gli inquilini a costruire il mobilio per le proprie dacie, dagli sgabelli fino ai mobili incassati e persino i set da cucina.

E.M. *Mi paiono spunti molto interessanti e connessi l'un l'altro: da una parte la volontà dell'intelligencija di legare la cultura materiale alla sfera degli affetti e di arredare la casa secondo il proprio gusto con materiali di 'scarto'; dall'altra i tentativi delle masse di 'personalizzare' gli spazi abitativi standardizzati attraverso piccoli sforzi di creatività, limitati al tempo libero ma non per questo meno indicativi. È forse anche questo un segno del mutare dei tempi, se ripensiamo al concetto di samodejatel'nost' elaborato durante lo stalinismo e ai mezzi messi in campo dal regime per politicizzare anche l'ultima 'zona grigia' del quotidiano, quella dello svago e del dopolavoro. Vorrei ora che ci spostassimo su un piano altrettanto importante del 'discorso' tardo-sovietico sulla domesticità: la cultura visuale. Il cinema, in particolare, ha catturato forse meglio di ogni altra arte la 'poetica del quotidiano' caratteristica di quel tempo, da Vesna na zarečnoj ulice [Primavera in via Zarečnaja, 1956] a Ja šagaju po Moskve [A zozzo per Mosca, 1964] e Ijul'skij dožd' [Pioggia di luglio, 1967], passando ovviamente per Ironija sud'by, ili S lëgkim parom! [Ironia del destino o buon bagno di vapore, 1975], pellicole in cui l'intérieur abitativo svolge un ruolo non meno centrale del paesaggio cittadino nell'economia narrativa.*

A.S. I film che ha citato sono memorabili ed effettivamente riflettono bene il *byt* sovietico, nel caso particolare di *Ironija sud'by* esasperandolo fino all'assurdo. C'è anche un'altra commedia di Èl'dar Rjazanov prodotta dal Mosfil'm, *Služebnyj roman* [Storia d'amore in ufficio, 1977], che mostra l'edilizia tipologica e gli appartamenti standard sovietici. La trama si svolge sullo sfondo degli interni dell'Ufficio statistico di Mosca tra un impiegato dell'organizzazione e la direttrice, una donna cinica e sola che i colleghi chiamano di nascosto 'arpia'. A metà film, quando i due si innamorano, gli spettatori hanno

accesso agli appartamenti dei protagonisti. È interessante osservare da vicino *l'intérieur* della casa della direttrice e del vicedirettore, da poco tornato da un viaggio all'estero: il loro livello di benessere e la misura in cui hanno accesso ai beni materiali determinano l'aspetto delle abitazioni. La direttrice possiede nel suo appartamento mobili polacchi, mentre il vicedirettore, un uomo più scaltro e con molte conoscenze, ha nel suo appartamento mobili prodotti in Romania, scaffali cecoslovacchi e persino un'opera d'arte — una scultura cinetica chiamata *mobile* (il proprietario racconta di quanto sia famoso all'estero il suo inventore Alexander Calder) e uno sgabello da bar molto probabilmente proveniente dall'Italia.



Fig. 10

Nella storia del cinema sovietico ci sono altri film forse meno noti, ma legati in modo altrettanto diretto all'architettura. Pellicole i cui protagonisti sono gli architetti e i loro progetti.

Ad esempio, il tema delle *chruščëvki* sovietiche è indagato in un film-musical che ripercorre il periodo di costruzione del quartiere Novye Čerëmuški, prodotto proprio con l'intenzione di celebrare la nuova edilizia sociale. *Čerëmuški* è una commedia musicale di Gerbert Rappaport, la trasposizione cinematografica dell'operetta di Dmitrij Šostakovič *Moskva, Čerëmuški*. Nel 1963 il film fu leader nella distribuzione cinematografica in URSS e fu visto da 28,8 milioni di persone.

I protagonisti del film sono due novelli sposi, che hanno sancito la loro unione già da un anno, ma che non hanno ancora mai trascorso una notte in-

sieme perché il giovane abita in una stanza insieme ai genitori e alla famiglia di sua sorella, mentre la ragazza condivide la camera di un ostello con le sue compagne di corso. La coppia sogna un appartamento tutto per sé. L'appartamento che gli è stato promesso nel quartiere sperimentale Čerëmuški sembra un castello ai loro occhi: si immaginano nella nuova casa e la vedono piena di mobili, e così cantano questo bellissimo duetto:

Ecco il nostro ingresso, ecco il nostro appendiabiti,
La nostra stanza, Saša, la nostra stanza, Maša.
Tutto l'appartamento è nostro, nostro. Anche la cucina è nostra,
nostra.
Le nostre finestre, le nostre porte, non riesco a credere ai miei
occhi.
C'è uno studio accogliente, il parquet brilla come fosse di
cristallo.

La storia ha un lieto fine: i protagonisti diventano i proprietari effettivi di uno dei pochi appartamenti agognati da tutti. Il film mostra ciò che costituiva l'oggetto del desiderio negli anni Sessanta, presentando l'edilizia tipologica e la possibilità di disporre di arredi propri come l'aspirazione massima della popolazione.



Fig. 11

Negli anni Settanta, quando l'edilizia tipologica e la produzione massificata di mobili raggiunsero proporzioni enormi, il cinema iniziò a criticare e a deridere apertamente la monotonia del *byt* cittadino e dell'aspetto esteriore degli edifici. Sergej Gerasimov, regista del film *Ljubiti' čeloveka* [Amare l'uomo, 1972], ad esempio, dà all'edilizia tipologica di massa una connotazione completamente diversa. In quel periodo in URSS gli edifici e i quartieri spuntavano come funghi. Il film racconta di un grup-

po di giovani specialisti di uno studio d'architettura che partecipano a un convegno internazionale. Dopo aver concluso la parte ufficiale, organizzano un ricevimento informale durante il quale proiettano un cartone animato prodotto da loro a mo' di scherzo. Il cartone mostra come per motivi economici e a causa dei restrittivi standard edilizi e dell'ottusità burocratica, i progetti proposti dagli architetti non sono altro che semplici rettangoli.



Fig. 12

Nel film sono presentati numerosi edifici chiave dell'architettura modernista moscovita ed è condotta un'interessante cronaca della costruzione dei grattacieli sul Nuovo Arbat.

Uno dei giovani architetti, inventore di alcuni complessi polifunzionali all'estremo Nord dotati di cortili coperti utilizzabili come spazi comuni durante le gelate e le notti polari, si trasferisce a Noril'sk per realizzare il suo sogno, ma qui entra in un conflitto inconciliabile con il potere e con l'apparato burocratico che si rivela quasi fatale per lui. Diverse scene mostrano gli interni della casa sperimentale a Mosca, alla quale lavora il gruppo di architetti. Di grande interesse sono anche gli interni della casa del protagonista a Noril'sk, i mobili e le attrezzature presenti negli studi di architettura.

E.M. Entrando invece più nel concreto dell'attività del Museo e del progetto Il design sovietico 1950-1980, se dovesse indicare, fra gli oltre 500 reperti esposti (e i molti altri della collezione del Museo), tre oggetti domestici in grado di raccontare la vita privata di tarda epoca sovie-

tica e trasmetterne i valori ideologici ed estetici al pubblico contemporaneo, quali sarebbero?

A.S. 1. Bottiglie per i prodotti lattiero-caseari.

Furono prodotte in URSS dalla fine degli anni Cinquanta alla fine degli anni Ottanta. Operando in un contesto di estrema ristrettezza economica, i designer sovietici tentarono di mettere in pratica l'idea di riutilizzo dei prodotti e di riciclaggio dei rifiuti, ciò che oggi chiameremmo 'sostenibilità'. Ad esempio, le bottiglie dei prodotti caseari (*kefir*, latte o *rjaženka*) non avevano etichette: i prodotti erano identificabili grazie al diverso colore dei tappi. Al momento della restituzione delle bottiglie si riceveva in cambio una piccola somma di denaro. L'assenza dell'etichetta di carta e della colla per applicarla era una soluzione ingegnosa, perché semplificava il processo di lavaggio e sterilizzazione delle bottiglie. Anche i tappi erano fatti di lamina metallica, un materiale facilmente riciclabile.

2. Il frigorifero ZIL.

Il frigorifero fu ideato e realizzato nella fabbrica di automobili ZIL a Mosca (lo stabilimento Lichačëv, specializzato nella produzione di mezzi pesanti). Era un oggetto di ottima fattura. L'economia pianificata e il deficit in URSS non lasciavano certo spazio al consumismo, i beni venivano acquistati una volta e per sempre. Così, mentre in Occidente tutti inseguivano l'ultima moda del design, i cittadini sovietici si prendevano massima cura degli oggetti di loro proprietà, sperando che in questo modo non sarebbe mai arrivato il giorno di sostituire, ad esempio, una macchina da cucire con un'altra. In URSS le cose erano funzionali e affidabili, ma al tempo stesso sgraziate e persino rozze, pur essendo solide. I mobili, gli elettrodomestici, le posate e le biciclette, fatto il loro tempo in città tornavano utili nelle case di campagna. I frigoriferi ZiS-ZiL, in particolare, furono prodotti dagli anni Cinquanta fino all'inizio degli anni Novanta. Oltre a vantare un aspetto piacevole e materiali di qualità, erano anche tecnicamente robusti e sopportavano gli sbalzi di tensione, ragion per cui molti frigoriferi continuarono a funzionare per anni dopo il trasferimento dagli appartamenti cittadini alle dacie.

3. *Samovar* elettrico 'Sputnik'.



Fig. 13

Il *samovar* fu prodotto nello stabilimento di Suk-sun (regione di Perm') e in quello di Tula a partire dal 1976. In linea con la direzione generale dell'industria sovietica, esso costituì un chiaro esempio di diversificazione: ogni stabilimento che lavorava per l'industria bellica doveva mettere in atto uno dei piani varati dal ministero per la produzione di beni di uso quotidiano. In una fabbrica di missili o cisterne, ad esempio, potevano essere prodotti pentole e giochi per bambini. Il *samovar* 'Sputnik' fu inserito in questo programma di diversificazione. Aveva in effetti l'aspetto di un oggetto spaziale: un *samovar*-pianeta poggiato su tre gambe a forma conica, simile a un satellite. Faceva parte del *samovar* anche un infusore, anch'esso perfettamente rotondo. L'artista di Perm' Konstantin Sobakin ricorda che gli fu richiesto di conferire al *samovar* una forma inusuale: "Abbiamo bisogno di un *samovar* con una forma innovativa, che non ricordi né un cono né un cilindro. Era il periodo delle prime missioni spaziali, così pensai: perché non disegnare un piccolo satellite?". I *samovar*-satelliti furono offerti in regalo ai cosmonauti sovietici.

E.M. Al tema della corsa allo spazio, fra l'altro, il Museo ha dedicato un recente catalogo da lei curato che raccoglie i materiali grafici a soggetto 'cosmico' prodotti all'epoca del disgelo (Soviet Space Graphic: Cosmic Visions from the USSR, Phaidon 2020). Ha citato il caso del samovar 'Sputnik', furono realizzati mobili in stile analogo ed ebbero questi una reale diffusione su vasta scala?

A.S. L'acquisizione del cosmo' si ripercosse senz'altro su tutti gli aspetti della vita quotidiana del cittadino sovietico, dall'edilizia ai giochi per bambini. Si affermò il cosiddetto 'stile cosmico' dell'architettura sovietica: le case in costruzione e gli edifici pubblici ricordavano le navicelle spaziali, i satelliti e i dischi volanti. Nelle aree per l'infanzia apparvero pianeti, missili e improvvisate stazioni scientifiche; le mura dei giardini e delle scuole furono decorate con raffigurazioni di stelle e galassie, persino nelle stazioni della metropolitana furono inserite immagini dei cosmonauti. Il tema dello spazio era dominante anche nelle decorazioni delle feste popolari che celebravano gli ultimi traguardi della scienza e il lancio delle navicelle: le strade erano piene di slogan e di manifesti che annunciavano: "I comunisti costruiscono la strada per le stelle", "La scienza e il comunismo sono inseparabili".

Nelle case fecero ingresso gli aspirapolvere 'Saturn' e 'Buran', lampade a forma di missile, e altri motivi cosmici furono utilizzati per tessuti, posate, vasi decorativi e orologi da tavolo.

Il Museo del Design di Mosca inserisce spesso questi pezzi d'arredo all'interno dei suoi progetti, così come oggetti di design grafico: riviste e manifesti, libri e cartoline legati al tema del cosmo.

Nella collezione del nostro collega Azat Romanov c'è lo 'Sputnik', un pratico sgabello pieghevole a tre gambe molto raro, fabbricato nel 1972 a Dnepropetrovsk dall'Industria meccanica meridionale A.M. Makarov. Fu realizzato in lega di alluminio, plastica, gommapiuma e pelle artificiale. È interessante che tra gli oggetti prodotti dallo stesso complesso industriale ci fossero missili spaziali e balistici e trattori JUMZ. Le gambe dello sgabel-

lo erano a forma di telescopio, si piegavano e si ritraevano sotto la seduta per consentire di riporlo in una custodia rotonda provvista di cerniera lampo.



Fig. 14

E.M. È facile immaginare il fascino esotico che oggetti del genere, quasi una moderna Wunderkammer del socialismo, possano esercitare sui più giovani. D'altra parte, negli ultimi anni si è parlato molto e si continua a parlare di nostalgia dell'URSS in tutte le sue declinazioni nazionali e regionali. Se per i visitatori stranieri o per le ultime generazioni potrebbe prevalere appunto un senso di semplice curiosità 'etnografica', come sono recepite le iniziative del Museo dal pubblico russo adulto? È ancora troppo presto per uno 'sguardo da lontano', post-ideologico?

A.S. In effetti è estremamente interessante osservare la risposta dei visitatori della vecchia generazione alle mostre di oggetti del periodo sovietico. Le reazioni sono abbastanza inconsuete ed emotive, non di rado quando proponiamo una visita guidata ci rispondono: "E che me ne faccio? Potrei condurla io stesso!". Accogliamo sempre volentieri proposte simili e ascoltiamo con interesse le storie che i visitatori hanno da raccontare, solitamente aneddoti ed esperienze personali. Noi stessi condividiamo le nostre conoscenze legate alla storia del design, che risultano nella maggior parte dei casi completamente nuove per loro.

Molti portano con sé i figli e i nipoti, raccontando loro il proprio vissuto. Altri visitano le mostre con gli amici, in compagnia, per condividere le nostalgia e ricordare quanto fosse difficile reperire i beni. Spesso

riceviamo in regalo oggetti dai visitatori, che ci dicono: “Finalmente ho capito come mai l’ho conservato per tutti questi anni e, pur non usandolo, non riuscivo a disfarmene”. Abbiamo ricevuto così una serie di biglietti per i Giochi olimpici di Mosca 1980, alcuni numeri della rivista “Ogonëk”, una collezione di manifesti e cartoline postali. Ma soprattutto, accade spesso che, dopo aver visitato il Museo o ascoltato un servizio radiofonico o televisivo, gli eredi dei designer sovietici ci donino i loro archivi di famiglia. Abbiamo stretto amicizia con designer sovietici di vari enti e organizzazioni dell’epoca, in modo particolare con gli ex collaboratori del VNIITË, che ci hanno donato una grande quantità di materiali d’archivio per la nostra collezione. L’ultima generazione di professionisti sovietici ha apprezzato la nostra iniziativa, i designer ci hanno incoraggiato e aiutato in prima persona.



Fig. 15

E.M. Tornando infine un po' indietro nel tempo, mi sembra che rispetto all'attuale riscoperta degli anni Cinquanta-Ottanta e agli ormai classici studi sugli anni Venti, gli anni Trenta e Quaranta siano invece meno indagati (e forse meno rilevanti?) dal punto di vista specifico del design d'interni. D'altra parte, l'analisi dell'architettura 'neoclassica' realsocialista – basti pensare a Kul'tura 2 di Vladimir Paperny – ha contribuito in modo determinante a una comprensione più ampia e profonda dello 'spirito' dell'epoca staliniana. Che ruolo svolse la progettazione di interni in questo quadro? Si può parlare, per analogia alla letteratura, alle arti visive

e alla stessa architettura, di un 'canone realsocialista' nell'ambito degli arredi domestici?

A.S. L'ideologia permeava ogni cosa e gli arredi non facevano in tal senso eccezione. Ciononostante, negli anni Trenta e Quaranta l'arredamento dell'*intérieur* domestico non occupava una parte così preponderante della vita del cittadino sovietico quanto gli arredi prodotti per gli 'interni' pubblici (la metropolitana di Mosca, le biblioteche, le sedi delle organizzazioni, i teatri, i club e i ristoranti) e per gli spazi cittadini (parchi di cultura e riposo, sanatori, ecc.). In questo periodo, tuttavia, convivono e si sviluppano due stili: l'Art déco sovietica e lo Stile impero staliniano.

Lo Stile impero era abbastanza eclettico, riuniva elementi del neobarocco, del tardo classicismo, del neogotico, del costruttivismo e dell'Art déco: i complessi monumentali e gli edifici indipendenti, gli archi e i padiglioni decorati con sculture, bassorilievi, mosaici, affreschi, vetrate, fontane. Per la costruzione degli edifici venivano spesso utilizzati materiali preziosi quali il bronzo, l'alluminio, il marmo e il granito. Negli esterni e negli interni la simmetria e gli ordini architettonici si combinavano con la ricca decorazione: lo sfarzo doveva essere la prova di un benessere ormai raggiunto. Un chiaro esempio di questa tendenza è l'Esposizione Pansovietica dell'Agricoltura a Mosca (VSCHV). Nel 1934 il governo decise di allestire una mostra per il ventesimo anniversario del potere sovietico, che avrebbe dovuto celebrare i successi della collettivizzazione agricola. La progettazione e la prima fase dell'allestimento del VSCHV risalgono agli anni 1935-1939. Ma la simbologia realsocialista penetrò ovunque: nell'architettura, nella produzione industriale, nelle arti applicate, nei prodotti tipografici. I protagonisti di queste trame divennero gli operai, i kolchoziani, i capi militari e i leader di partito, accompagnati inamancabilmente dalle stelle a cinque punte e dalle corone d'alloro, dalle cornucopie dell'abbondanza e dalla falce e martello. L'oro e il rosso (nelle sue diverse sfumature) erano i colori dominanti di una tavolozza piuttosto varia e luminosa. Negli interni predominavano invece il legno scuro e le dimensioni

monumentali. Gli arredi erano ingombranti ma di proporzioni classiche, le sedie erano in tessuto verde e i massicci divani sfoggiavano braccioli in legno.

Mi sembra che rispetto a questi progetti, quelli in stile Art déco formino una categoria a parte, su cui vorrei soffermarmi più nel dettaglio. Non molto tempo fa presso la Galleria Heritage a Mosca è stata allestita una mostra ad essa dedicata, curata dalla storica dell'architettura Aleksandra Selivanova. Era un progetto molto interessante che distingueva l'Art déco dallo Stile impero sovietico. Tale esposizione mostrava come al posto del costruttivismo si sviluppò uno stile più solenne ed elegante, che ricordava l'Art déco occidentale. Era una rielaborazione dell'idea dei razionalisti e dei costruttivisti, tendente a un design meno radicale, più confortevole e curato, a forme fluide e materiali costosi.

All'inizio degli anni Trenta, all'interno del Mossovet, sotto la direzione del pittore e grafico Naum Borov fu aperto lo studio n. 12, i cui interni, arredi e illuminazioni furono creati da artisti-decoratori. Nella collezione del Museo del Design di Mosca è conservata la cartella n. 2 *Lavori degli studi architettura* con i lavori dei reparti di progettazione del Mossovet. In questa cartella si trova un interessantissimo progetto degli arredi dei bagni del Soviet di Mosca: sedie, divani, *chaise-longue*. La *chaise-longue*, in particolare, fu progettata da N. Borov, G. Zamskij e I. Jang nel 1933 e costituisce un chiaro esempio di Art-déco sovietica.

Allo stesso modo si può considerare la decorazione interna e l'arredamento della sede della "Pravda", costruita su progetto di P. Golosov nel 1934. L'ufficio del caporedattore del giornale, realizzato da N. Borov, G. Zamskij e I. Jang, ha un aspetto solido e armonico. Le divisioni verticali dei comparti delle librerie riprendono le linee di rifinitura della scrivania. Ma l'elemento più notevole è la poltrona, la cui seduta, apparentemente sospesa in aria, si sostiene su tubi d'acciaio ricurvi. Sono interessanti anche gli uffici dei redattori, i corridoi e la reception della redazione, in cui alcune poltrone abbastanza voluminose, morbide e profonde acquisivano una silhouette più leggera per via della struttura convessa e dei graziosi braccioli in legno ricurvi.

Gli elementi cardine erano la solidità e la rifinitura dei materiali e le forme aerodinamiche, le cui linee fluide imitavano gli aeroplani e le automobili da corsa. Questo stile non poteva essere per tutti, i costi di produzione erano molto elevati, si prestava soprattutto agli spazi pubblici. Per la popolazione di un paese ai limiti della povertà, la costruzione di stazioni della metropolitana o di edifici pubblici sontuosi assumeva un significato sociale. Mentre le stazioni negli altri paesi erano semplici e funzionali, la metropolitana in URSS si trasformò in un palazzo sotterraneo, alla cui costruzione lavoravano i migliori artisti, scultori e designer. La metropolitana di Mosca ha ricevuto numerosi premi internazionali anche grazie alle belle stazioni in stile Art déco Kropotkinskaja e Majakovskaja.

E.M. Una delle ultime iniziative promosse dal Museo è la mostra *Everyday Soviet. Soviet Industrial Design and Nonconformist Art*, inaugurata nel febbraio del 2020 presso il Zimmerli Art Museum della Rutgers University (New Brunswick, NJ). È in preparazione un'uscita editoriale ad essa legata e, in generale, ci sono altri progetti in cantiere che vorrebbe anticipare ai lettori di "eSamizdat"?



Fig. 16

A.S. In collaborazione con il Zimmerli Art Museum abbiamo allestito presso la Rutgers University la prima mostra negli Stati Uniti dedicata al desi-

gn industriale sovietico e all'arte non ufficiale della seconda metà del XX secolo. Il progetto, che sarà attivo fino alla metà del 2021 e prevede anche un programma didattico online, indaga la cultura materiale dell'epoca sulla base di più di 300 oggetti della collezione del Museo del Design di Mosca. Abbiamo effettuato una comparazione tra gli oggetti quotidiani, la moda, i manifesti, gli schizzi dei prodotti e degli interni, e le opere dell'arte sovietica della collezione di Norton e Nancy Dodge esposta al Zimmerli Museum. Le analogie che emergono tra gli oggetti di design e i lavori degli artisti anticonformisti permettono di analizzarne il simultaneo percorso di sviluppo e l'influenza reciproca. Inserendo in un unico spazio gli abiti sovietici, i manifesti e il quadro di Èrik Bulatov *Ulica Krasikova* del 1977, oppure un tessuto a motivo cosmico della nostra collezione accanto all'opera di Francisco Infante *Cortina di stelle* (dai *Progetti di ricostruzione del cielo stellato*) del 1965-1967, si profilano una visione d'insieme e sorprendenti associazioni.

Per questa occasione, il Museo del Design di Mosca ha mostrato per la prima volta gli arredi della sua collezione negli Stati Uniti. Nel 2021 uscirà per Rutgers Press il catalogo redatto dai curatori della mostra Julija Tulovskaja e Aleksandra San'kova. L'edizione comprende più di 250 illustrazioni e diversi saggi firmati dai curatori, da Aleksandr Lavrent'ev, Prorettore alla Ricerca dell'MGChPA S.G. Stroganov, e da Susan E. Reid, professoressa di Storia Moderna Europea e Transnazionale presso la Durham University.

Il prossimo progetto del Museo sarà un'esposizione sulla storia del design russo, allestita in collaborazione con la Galleria Statale Tret'jakov. Alla mostra saranno esposti i principali oggetti di design dagli anni Venti del Novecento ad oggi, suddivisi in tre periodi: l'avanguardia (1920-1930), il design sovietico (1940-1980) e il design contemporaneo (1990-2000).

Parallelamente, il Museo prosegue nelle sue ricerche sui materiali donati dai designer sovietici e dai loro eredi. Nel 2020 abbiamo ottenuto una sovvenzione dal Fondo Potanin per la digitalizzazione e la sistematizzazione della collezione: è un lavoro im-

pegnativo che porteremo avanti insieme all'attività espositiva. Una volta terminata la fase di digitalizzazione degli archivi, renderemo i materiali prodotti (50.000 slide, documenti e fotografie degli oggetti della collezione) accessibili agli studiosi.

Il nostro scopo è lo studio e la divulgazione dell'eredità culturale sovietica e del design contemporaneo; siamo lieti di partecipare a progetti e mostre internazionali e aperti a ogni tipo di collaborazione. Vorrei ringraziare la redazione di "eSamizdat. Rivista di culture dei paesi slavi" dell'interesse per la nostra collezione e le ricerche svolte dal Museo del Design di Mosca.

www.esamizdat.it ◇ *Esporre il modernismo sovietico: dialogo con Aleksandra San'kova*, a cura di Emilio Mari ◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 177-187.

◇ *Exhibiting Soviet Modernism: A Conversation with Aleksandra San'kova* ◇
ed. by Emilio Mari

Abstract

The interview with Aleksandra San'kova is focused on the various stages of the Soviet Design history and, in particular, on the most representative and singular examples of the everyday objects.

Keywords

Soviet Design, Soviet Furniture, Space Style in USSR, Exhibitions.

Author

Aleksandra San'kova is the General Director and founder of the Moscow Design Museum. The exhibitions she curated and co-curated at the museum include *Soviet Design 1950–1980* (2016, 2017), *Packaging Design. Made in Russia* (2013), and *Discovering Utopia: Lost Archives of Soviet Design* (2016), which received the Utopia Medal at the London Design Biennale 2016, *History of Russian Design 1917-2017* (2017, 2018), *The Design System in the USSR* and many others. She is the author of *23* (IndexMarket, 2010), a collection of interviews with Russia's pre-eminent designers, *Soviet Space Graphics. Cosmic Visions from the USSR* (Phaidon, 2020), and a co-author of *Designed in the USSR: 1950–1989* (Phaidon, 2018), *VNIITE - Discovering Utopia* (Unit Editions, 2018), documentary *Design territory. The Netherlands* (2014), documentary *History of Russian Design* (2018).

Author

Emilio Mari received his PhD in Literary, Linguistic and Comparative Studies from the University of Naples 'L'Orientale'. In 2012, he earned a Master's degree in Theatre and Performance Studies at Sapienza University of Rome, and in 2013, a second Master's degree in Slavonic Studies at the same university. Since 2017 he has been teaching Russian Literature and Culture at the University of International Studies of Rome. His areas of research include Russian popular culture, folklore and mass culture; the semiotics of space; relationships between literature, architecture and landscape. He is a co-editor of "eSamizdat. Journal of Slavic Cultures" and the author of the book *Between the Rural and the Urban: Landscape and Popular Culture in Petersburg, 1830-1917*, winner of the 2019 International Pushkin Award.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2020) Aleksandra San'kova, Emilio Mari