Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

in Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali

Tesi di Laurea

I Collezionisti di Arte Russa

Dagli Albori dell'Unione Sovietica alla Pandemia di Covid-19

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Silvia Burini

Correlatore

Ch.mo Prof. Matteo Bertelé

Laureanda

Maria Vittoria Quattromani

Matricola 864525

Anno Accademico

2020 / 2021

Ama l'arte in te stesso e non te stesso nell'arte

Valeri Dudakov

citando il regista Konstantin Stanislavskij

INDICE

INTRODUZIONE **1**

CAPITOLO I – IL CONTESTO STORICO-CULTURALE, I COLLEZIONISTI COME SPECULATORI DELLA SOCIETÀ **5**

1.1 Pierre Bourdieu: l'*habitus* e il *campo dell'arte* applicati al caso russo 5

1.2 Il XX secolo in Russia: cenni sul contesto storico-culturale 8

1.3 Aste, esportazioni ed espropri tra il 1918 e il 1938 17

CAPITOLO II – I RISCHI DEL COLLEZIONISMO **25**

2.1 Il 1978 e l'interesse del mercato occidentale 25

2.2 I furti 27

2.3. Repressioni e Scandali 31

2.4 Il mercato dei falsi 35

CAPITOLO III – I COLLEZIONISTI DI ARTE PROIBITA TRA GLI ANNI CINQUANTA E SETTANTA DEL XX SECOLO **39**

3.1 Le giovani leve del collezionismo 39

3.2 Georgij Kostaki 46

3.3 Valeri Dudakov 58

3.4 Solomon Šuster 64

3.5 Collezionisti occidentali di arte post-stalinista: Peter Ludwig e i coniugi Bar-Gera e Dodge 70

CAPITOLO IV – 1988 – 2021: DALL'ASTA DI SOTHEBY'S ALLA PANDEMIA **79**

4.1 7 luglio 1988: l'Asta di Sotheby's e l'inizio di una nuova era 79

4.2 Dal tramonto dell'Unione Sovietica al Covid-19: cenni sull'andamento del mercato artistico e sui nuovi collezionisti 87

1990 – 1999 89

2000 – 2008 93

2008 – 2017 94

Il biennio 2020 – 2021, ovvero la Pandemia di Covid-19 99

4.3 I collezionisti contemporanei di arte russa 102

I collezionisti contemporanei russi 102

Viktor Bondarenko 105

Pierre-Christian Brochet 108

Yuri Traisman 111

Lea Verny 114

CAPITOLO V – I LASCITI DEI COLLEZIONISTI 117

5.1 Il Museo delle Collezioni Private 118

5.2 L'eredità di Georgij Kostaki 121

5.3 *Seekers of Arts*, 21 aprile – 29 agosto 2021 124

CONCLUSIONI 129

INDICE DELLE FIGURE 131

BIBLIOGRAFIA 135

SITOGRAFIA 143

APPENDICE 151

INTRODUZIONE

Valeri Dudakov, collezionista d'arte russa, ha fatto suo il motto del regista Konstantin Stanislavskij che recita "ama l'arte in te stesso e non te stesso nell'arte"[1]. Partendo da questa citazione, tanto semplice quanto densa di significato, l'elaborato si pone come obiettivo principale quello di indagare e ripercorrere la storia di alcuni tra i più influenti collezionisti di arte russa, specialmente quelli che si sono appassionati e dedicati alla raccolta dell'arte delle avanguardie, anticonformista e contemporanea, tralasciando lo stile nazionale del *topos* totalitario creato dal realismo socialista.
Di conseguenza, l'arco di tempo su cui verte l'analisi spazia tra la fine dell'impero zarista con la Rivoluzione d'Ottobre all'attuale pandemia di Covid-19, ovvero, dal momento in cui, mediante l'abolizione della proprietà privata e l'avvento dello Stato Socialista, l'arte e le figure ad essa annesse, quali artisti e collezionisti, hanno mutato il loro ruolo e significato all'interno della società, sino alla più completa e recente rivalutazione in epoca contemporanea.

La scelta di questo argomento rispecchia e rispetta quelli che sono da considerare i frutti del mio percorso accademico: in qualità di studentessa di EGArt, infatti, ho sempre provato interesse per la filantropia che aleggia attorno alla figura del collezionista, da intendere come custode della memoria collettiva. Tuttavia, abituata a concepire una visione eurocentrica della storia dell'arte, non avevo mai avuto modo di approfondire la storia dell'arte russa, almeno non fino all'ultimo esame da me sostenuto, Storia dell'Arte Russa con la professoressa Silvia Burini. In aggiunta alle sue lezioni, ho trovato particolarmente illuminanti due approfondimenti: il primo affrontato dal dottor Giovanni Argan sulla figura di Georgij Kostaki, celebre collezionista che verrà citato a più riprese nel corso di questo elaborato, e il secondo a cura della professoressa Lucia Tonini, che ha illustrato un *excursus* di ampio respiro sulla storia del collezionismo russo, che, a differenza della controparte occidentale, gode di una storia molto più recente.

[1] S. Kishkovsky, *Art as Religion*, in "Russian Art Focus", Febbraio 2019, no. 4, https://4thissue8752.russianartfocus.com/art-as-religion/ [Ultimo accesso 31 agosto 2021].

Il collezionismo occidentale, infatti, già sorto in epoca classica e poi decaduto durante il medioevo, ha vissuto la sua rinascita a Firenze, a partire dal XV secolo. Gli storici dell'arte concordano sul fatto che le condizioni favorevoli alla *ri*-nascita del collezionismo sono dovute in prima istanza ad un mutamento sociale della considerazione dell'arte e dello stesso artista, il quale passò dall'essere il mero esecutore meccanico di un mestiere, a essere celebrato per il suo genio. Come diretta conseguenza di ciò, a evolversi fu anche la figura del mecenate, che lasciò spazio al collezionista, ovvero a colui che nutre interesse per l'opera d'arte in sé, anche avulsa dal suo contesto originario. In modo analogo, Walter Benjamin descrive l'ascesa storica del collezionismo d'arte come il conseguente risultato dello spostamento dell'interesse dalla sfera pubblica a quella privata.

Viceversa, come brevemente accennato in precedenza, l'alba della storia del collezionismo in Russia ha avuto avvio in tempi molto più recenti grazie allo Zar Pietro il Grande, anche se alcuni studiosi retrodatano la nascita a quasi un secolo prima, con il primo zar di tutte le Russie Ivan il Terribile[2].

Ciò che tuttavia è certo è che, a partire dal XVIII secolo, si sparse tra la nobiltà la «moda» di creare proprie collezioni d'arte in apposite gallerie, ove le tele venivano appese senza soluzione di continuità alle pareti, esattamente come un'iconostasi, ritagliate e assemblate per essere adattate ai muri.

Successivamente, nel secondo quarto di secolo, la pratica collezionistica iniziò a diffondersi anche nella borghesia più colta, declinandosi nelle più disparate arti e discipline, mentre, dalla seconda metà del XIX secolo l'intellighenzia collezionistica si arricchì con i magnati delle ferrovie, dell'industria tessile e via dicendo. È in questo periodo, infatti, che emersero le figure di Pavel Tret'jakov, fondatore dell'omonima galleria nota in tutto il mondo e che sarà più volte citata, e di Rovinskij, che, oltre a vantare il merito di aver salvato la memoria del *lubok*, fu il precursore della dinastia dei collezionisti studiosi e specialisti, fino ad arrivare ai più noti Ivan Morozov e Sergej Ščukin. Inoltre, è in questo periodo che inizia ad emergere la differenza tra i collezionisti per passione e coloro che avevano ricevuto collezioni in eredità. "La maggior parte dei collezionisti moscoviti apparteneva alla prima categoria e sapeva

[2] Cfr. B. Brodskij, *Tesori vietati. Capolavori e Misteri del Collezionismo Russo*, trad. di Anna Salzano, Firenze: Ponte alla Grazie, 1995 pp. 19-31.

trovare strade nuove, inconsuete, che spesso scandalizzavano i contemporanei antiquari russi”[3].

Tuttavia, come si vedrà nel corso di questo elaborato, l’arte collezionistica entrò sin da subito in conflitto con i valori della Nuova Politica Economica e con il regime socialista.

Peculiare, a questo punto, è lo stesso significato che veniva attribuito alla parola *kollekcioner* (collezionista) dal 1917 sino alla salita al potere di Gorbačëv, avvenuta il 10 marzo 1985: essa, infatti, era quasi un sinonimo di rapacità e di appropriazione illegale della proprietà altrui, in quanto le uniche collezioni e passioni ufficialmente consentite erano quelle approvate e fedeli alla linea, quali la filatelia, la raccolta di cartoline o di scatole di fiammiferi, e le «reliquie» di Lenin.

Questo elaborato, suddiviso in cinque capitoli, si propone quindi di indagare l’operato e i lasciti di queste appassionate figure, tanto ostacolate e incomprese, quanto custodi e salvatrici di una memoria artistica incommensurabile.

Il primo capitolo, di carattere più introduttivo, esplora il concetto di *habitus* secondo il sociologo Pierre Bourdieu, per poi delineare le caratteristiche storico-culturali in cui versava l’Unione Sovietica nel XX secolo. Senza queste premesse, infatti, risulterebbe impossibile comprendere le dinamiche riguardanti la vita e le scelte dei collezionisti.

A seguire, il secondo capitolo, inteso come un naturale proseguimento del primo, prende in esame quelli che sono considerati i rischi dell’attività collezionistica, da un lato in vista di un crescente interesse da parte del mercato occidentale per opere d’arte russe, e dall’altro a causa dei molteplici impedimenti da parte del KGB, quali furti, repressioni, scandali creati *ad hoc*, e la nascita di un florido mercato falsario.

Viceversa, il terzo capitolo analizza quelli che furono tra i più influenti collezionisti che operarono a cavallo tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta, sia collezionando le opere delle vietate avanguardie, sia comportandosi come mecenati nei confronti degli artisti anticonformisti a loro contemporanei. In particolare, alcune personalità prese in esame sono i già citati Georgij Kostaki e Valeri Dudakov, oltre a Solomon Šuster e i coniugi americani Nancy e Norton Dodge.

Il quarto capitolo si apre invece con una dettagliata analisi della celebre asta di Sotheby’s a Mosca del 1988. Considerata come un punto di svolta essenziale per il

[3] Ivi, p. 30.

mercato artistico russo e per le figure collezionistiche, essa è seguita da una breve analisi del mercato artistico dei trent'anni intercorsi tra il crollo dell'Unione Sovietica nel 1991 e la più attuale pandemia di Covid-19. Vengono poi presi in considerazione alcuni collezionisti contemporanei di arte russa – sempre specializzati in arte delle avanguardie, nonconformista e contemporanea – tra cui Viktor Bondarenko, Pierre-Christian Brochet, Yuri Traisman, di cui è presente una breve intervista in appendice, e Lea Verny, la quale ha dato avvio alla sua collezione di disegni proprio durante la prima quarantena del 2020.

Infine, nel quinto e ultimo capitolo, vengono elencati quelli che possono essere considerati come i lasciti dei collezionisti, sia attraverso l'istituzione del Museo delle Collezioni Private, sia attraverso delle recenti mostre che ne santificano e riconoscono l'operato, quali *George Costakis, Departure From the URSS* (2015), *Costakis' Choiche* (2020) e la recente *Seekers of Arts*, conclusasi lo scorso 29 agosto 2021 al Museo dell'Impressionismo Russo a Mosca.

CAPITOLO I

IL CONTESTO STORICO-CULTURALE, I COLLEZIONISTI COME SPECULATORI DELLA SOCIETÀ

1.1 Pierre Bourdieu: l'*habitus* e il *campo dell'arte* applicati al caso russo

Pierre Bourdieu, uno tra i massimi esponenti di sociologia in campo artistico del XX secolo, intrepretava come problematico il fatto che, sovente, l'arte viene concepita attraverso la chiave di lettura del modernismo. Tale concezione, infatti, porta a intendere l'artista come un ente individuale avulso dall'ambiente circostante, con il rischio di incombere nella percezione di una tipologia di arte puramente estetica, autonoma e priva di limitazioni esogene al processo artistico.

Di conseguenza, il sociologo francese riteneva che per comprendere l'arte, un artista, o un determinato movimento, fosse necessario partire dall'analisi del contesto da cui questi ultimi traggono origine: in tal maniera, il soggetto della produzione artistica non è più limitato all'oggetto in sé, bensì assume un significato più ampio, arrivando quindi ad includere

> The whole set of agents who are involved in art, are interested in art, have an interest in art and the existence of art, who live *on* and *for* art, the producers of works regarded as artistic […], critics, collectors, go-betweens, curators, art historians, and so on[1].

Considerando la sinergia di queste relazioni, Bourdieu giunse alla conclusione che ogni agente, operante in compartecipazione con altri, agisce all'interno del cosiddetto campo dell'arte, una forma astratta e autonoma che individua e segue leggi, regole e logiche proprie.

Il sociologo suggerisce, inoltre, che per analizzare un dato campo dell'arte siano necessarie tre operazioni: *in primis*, quest'ultimo deve essere delineato all'interno del suo campo di potere, riservando una particolare attenzione alla sua evoluzione nel tempo e alla prevalenza di nuove figure dominanti. In secondo luogo, è necessario esaminare il suo intero funzionamento, e, infine, bisogna analizzare l'*habitus* degli

[1] P. Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Polity Press, 1, gennaio 1993 qui in E.M. Herrala *What's the Matter with Moscow? Developing a Field of Art in a Postsocialist, Globalized World*, University of California, Berkeley, P. Burawoy, 2016, p. 7.

agenti che vi operano, ovvero la loro posizione e il loro capitale, da intendere in senso economico, politico e culturale[2].

Ed è proprio la nozione di *habitus*, elaborata all'interno della teoria dell'azione sociale, ad affiancare il concetto di campo sopra delineato: l'*habitus*, infatti, si forma negli individui a partire dall'infanzia, in risposta agli stimoli e alle condizioni esterne a cui essi sono sottoposti.

Il connubio tra questi due concetti, se trasposto e applicato al solo ambito artistico, assume un valore globale aggiunto, in quanto il valore di un'opera d'arte, intesa nel significato più ampio e inclusivo del termine, non deriva solamente dal suo valore intrinseco, bensì si fa portavoce di un più ampio valore simbolico: Bourdieu sostiene infatti che "[…] cultural production distinguishes itself from the production of the most common objects in that it must produce not only the object in its materiality, but also the value of this object, that is, the recognition of artistic legitimacy"[3].

Come suggerisce Herrala, sebbene gli studi di Bourdieu abbiano esercitato un'influenza notevole nell'ambito delle scienze umane e sociali, l'applicazione dei campi di produzione culturale, talvolta, può riscontrare delle difficoltà in modelli non occidentali: ad esempio, nello specifico caso della situazione russa, oggetto di questo elaborato, è necessario considerare che questo Paese, in un lasso temporale ristretto, è passato da un controllo statale della produzione culturale a essere totalmente immerso in un mondo dell'arte già globalizzato e ampiamente consolidato[4].

Di conseguenza, viene naturale considerare e osservare come gli stessi campi dell'arte siano soggetti a un contrappasso, ovvero, se da un lato l'arte ha bisogno di autonomia per essere creata e per proliferare, dall'altro non può esistere e resistere senza il supporto statale o di forme dominanti di potere. Bourdieu quindi identifica come questa tensione si rifletta nel tipo di arte che viene creata, ove, se in un polo si trova l'arte da lui definita «borghese», manifesto dello specchio politico ed economico, all'opposto è presente l'«arte per l'arte», indipendente dalle pressioni economiche:

---

[2] P. Bourdieu, L.J.D Wacquant, *An Invitation to reflexive* Sociology, University of Chicago Press, 1992, qui in E.M. Herrala *What's the Matter with Moscow? Developing a Field of Art in a Postsocialist, Globalized World*, 2016, p. 8.

[3] P. Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, cit., qui in E.M. Herrala *What's the Matter with Moscow? Developing a Field of Art in a Postsocialist, Globalized World*, cit. p. 9.

[4] Cfr. E.M. Herrala *What's the Matter with Moscow? Developing a Field of Art in a Postsocialist, Globalized World*, cit.

"[…] these separate poles [are] the two principles of hierarchization in the artistic field, bourgeois art representing the *heteronomous principle*, and art-for-art's sake representing the *autonomous principle*"[5].

Nel particolare caso dell'Unione Sovietica, Komaromi sostiene che nonostante la pittura e il genio degli artisti fossero ufficialmente controllati dal partito, un campo autonomo di arte non ufficiale, propriamente detta *andegraund*, riuscì a svilupparsi ugualmente, ed è esemplare considerare come, sebbene fosse prodotta inizialmente in maniera clandestina, questa tipologia di arte non si sarebbe potuta sviluppare altrove, suggerendo come "[…] 'autonomy' can manifest in many ways and […] the forms of resistance to power are more varied than a dominant Western critical discourse has tended to allow"[6].

Infine, per quanto concerne la figura del collezionista, il sociologo francese applica un approccio alquanto funzionalista, legando il collezionismo d'arte alla distinzione tra classi e allo *status*, suggerendo, velatamente, come la conoscenza e l'amore per l'arte altro non siano che una commistione tra la propria classe sociale, il proprio capitale culturale e l'*habitus* appreso nel tempo. In nuce, è forse proprio a causa di queste affermazioni che spesso la figura del collezionista, ancor più se russo, viene etichettata in maniera poco lusinghiera. E se da un lato, come si vedrà in maniera più approfondita nel quarto capitolo, vi è un fondo di verità in quest'ultima affermazione, è doveroso precisare tempestivamente come in realtà i primi collezionisti di arte russa, al contrario di quanto affermato da Bourdieu, fossero spesso formati da un'educazione sovietica che li privava di un *background* culturale tale da renderli amanti dell'arte per definizione, iniziando inoltre le loro collezioni in periodo sovietico, un momento storico in cui non solo l'arte era svuotata di ogni significato e valore economico, ma in cui la stessa società era immersa in un ambiente privo di classi, ove collezionare dipinti non costituiva in alcun modo un ritorno di immagine, anzi, al contrario, era perfino rischioso.

Ecco perché, secondo Herrala, i collezionisti di arte sovietica iniziarono a sviluppare un capitale culturale e un *habitus* in maniera autonoma al di fuori dei luoghi tradizionali, probabilmente perché spinti dalla necessità – e forse, anche dal dovere

[5] Ivi, p. 10.
[6] A. Komaromi, *The Unofficial Field of Late Soviet Culture*, in Slavic Review, 66, 2007, pp. 605-629.

morale – di preservare la cultura nazionale russa, come suggerito dal fatto che molteplici collezioni sono adornate da operazioni di catalogazione riguardanti anche la vita degli artisti.

1.2 Il XX secolo in Russia: cenni sul contesto storico-culturale

È quindi con l'intenzione di delineare il concetto di campo dell'arte e di *habitus* entro i cui confini si muovevano artisti e collezionisti che risulta necessario ripercorrere, sebbene a grandi linee, quelli che sono stati i principali avvenimenti riguardanti la sfera storico-artistica russa del XX secolo.

Per prima cosa, tuttavia, per comprendere la diversità e l'alterità insita nella storia della cultura russa, è necessario considerare due aspetti fondamentali, individuati da Silvia Burini. Se il primo di essi "[…] consiste nel fatto che bisogna tener conto di una radicale asimmetria tra la pittura occidentale e quella russa"[7], il secondo, riguardante il *meccanismo di assimilazione culturale*, risulta esserne direttamente collegato, in quanto identifica la cultura russa come incentrata "[…] sulla necessaria presenza di un modello straniero"[8], che porta ad una "[…] appropriazione creativa […], generando nuovi significati"[9]. Burini esamina quindi il rapporto con l'altro, il *čužoj*, proposto dal semiologo Juri Lotman, il quale sottolineava come questo "inneschi un nesso di primaria importanza, provochi un incontro che è, quindi, necessariamente anche uno scontro"[10]: fin dall'epoca di Pietro il Grande la Russia ha preso come punti di riferimento modelli stranieri,

> […] avviando periodicamente processi di revisione che si sono espressi in rifiuti radicali del proprio passato e in assunzioni di nuovi valori culturali. Il richiamo a modelli esterni, tuttavia, non priva affatto la cultura russa di una sua specifica originalità: le forme "altrui", trasferite sul terreno russo, acquisiscono infatti nuove funzioni[11].

---

[7] S. Burini, *Esplosioni e Cesure: Le Rivoluzioni Russe da Djagilev all'URSS*, (2017), in *La Rivoluzione Russa. L'arte da Djagilev all'Astrattismo 1898-1922*, a cura di G. Barbieri, S. Burini, Antiga Edizioni, 18 dicembre 2017, qui pp. 15-44, p. 16.
[8] Ibidem.
[9] Ibidem.
[10] J.M. Lotman, *La Semiosfera*, a cura di Nicoletta Silvestroni, Venezia, Marsilio, 1985 p. 33, qui in S. Burini, *Esplosioni e Cesure: Le Rivoluzioni Russe da Djagilev all'URSS*, (2017), in *La Rivoluzione Russa. L'arte da Djagilev all'Astrattismo 1898-1922*, cit. pp. 15-44, p. 16.
[11] S. Burini, *Esplosioni e Cesure: Le Rivoluzioni Russe da Djagilev all'URSS*, (2017), in *La Rivoluzione Russa. L'arte da Djagilev all'Astrattismo 1898-1922*, cit., p. 16.

Ed è proprio nel confronto con l'altro, nello specifico l'Occidente, che

> Boris Uspenskij [afferma che] "non è possibile leggere la storia della cultura russa come un processo di evoluzione naturale e organica"[12]. Essa è infatti "contrassegnata da continui scossoni rivoluzionari"[13] o – […] ricorrendo a Lotman e a uno dei temi centrali della sua riflessione – da "esplosioni"[14]. A questo proposito risulta molto interessante la posizione di Dmitrij Sarab'janov: proprio prendendo le mosse dalla concezione lotmaniana delle esplosioni, lo studioso non affronta tanto il tema della non consequenzialità dello sviluppo della cultura russa né del suo andamento a "balzi" – considerandoli un dato acquisito – quanto piuttosto il concetto di *razryv* ("strappo", "cesura") come il momento di una profonda rottura causata da uno *vzryv* (un'esplosione), ritenendolo non solo centrale per la storia dell'arte russa, ma molto spesso sincronizzato con un tentativo di confronto con l'Occidente[15].

Per tali motivi, in seguito verranno analizzati e presi in considerazione quelli che possono essere considerati degli «strappi» e delle «cesure» con il passato, in grado di portare innovazione nel corso dell'irregolare storia rutena.

In concomitanza con la fine della Prima Guerra Mondiale, alla quale la Russia aveva preso parte a partire dall'estate del 1914, il Paese, nel febbraio del 1917, fu attraversato dallo scoppio della Rivoluzione, che portò, nel marzo dello stesso anno, all'abdicazione dello zar Nicola II e alla rinuncia del Granduca Michele ad assumere il potere statale.

Inevitabilmente, con la fine della dinastia dei Romanov fu avviato un processo tortuoso che considera i fatti della Rivoluzione di Ottobre alla stregua di uno *razryv*, un'esplosione divenuta poi il principio dell'Unione Sovietica oltre che una forma di cesura con il «vecchio mondo», capace di stabilire un rinnovamento sotto ogni punto di vista, sia politico, sia economico e culturale. Questo cambio di regime, che vede nelle figure di Lenin e di Lev Trockij i principali leader, fu sostanzialmente avvolto da una *damnatio memoriae* culturale caratterizzata anche dalla distruzione fisica degli oggetti di tutti coloro che venivano identificati come il «nuovo» nemico, ovvero i portatori dei valori della vecchia élite. Di conseguenza, il patrimonio della corte

---

[12] B.A. Uspenskij, *La Pittura nella Storia della Cultura Russa,* in *Volti dell'Impero Russo. Da Ivan il Terribile a Nicola I,* catalogo della mostra, Milano, Electa, 1991, p. 41, qui in S. Burini, *Esplosioni e Cesure: Le Rivoluzioni Russe da Djagilev all'URSS,* (2017), cit. p. 16.

[13] Ibidem.

[14] Cfr J.M. Lotman, *La Cultura e Esplosione. Prevedibilità ed Imprevedibilità,* Milano, Feltrinelli, 1993, e id. *Cercare la strada,* a cura di Nicoletta Marcialis, Venezia, Marsilio, 1994, qui in S. Burini, *Esplosioni e Cesure: Le Rivoluzioni Russe da Djagilev all'URSS,* (2017), in *La Rivoluzione Russa. L'arte da Djagilev all'Astrattismo 1898-1922,* cit. p. 16.

[15] S. Burini, *Esplosioni e Cesure: Le Rivoluzioni Russe da Djagilev all'URSS,* (2017), in *La Rivoluzione Russa. L'arte da Djagilev all'Astrattismo 1898-1922,* cit. p. 16.

zarista, della nobiltà e del clero subì sorti comuni: ogni bene venne requisito e posto sotto processo, venendo talvolta distrutto, talvolta esportato in cambio di (spesso) modeste somme di denaro a una clientela straniera.

Lo scopo principale di questa nuova Repubblica Federale dei Soviet, perpetuato attraverso la *Monumental'naja Propaganda* (propaganda monumentale), con un controllo totale su tutti i mezzi di comunicazione, e il cosiddetto comunismo di guerra, era la soppressione completa della borghesia con l'annullamento della distinzione in classi sociali, l'abolizione di qualsiasi forma di sfruttamento umano e l'avvio del socialismo. Questi obiettivi furono perseguiti in prima istanza tramite la collettivizzazione della terra e l'abolizione della proprietà privata in ogni sua forma più generica, ove lo Stato, promotore e garante dei diritti dei cittadini, si prodigava nella ridistribuzione dei beni per la loro lavorazione.

Nel mondo artistico, in una fase iniziale, l'eclettismo e il vivace plurilinguismo delle avanguardie pittoriche e letterarie sembravano aver trovato la propria collocazione. Tuttavia, nonostante un'apparente apertura artistica, fu proprio in questi stessi anni che cominciarono le prime limitazioni per i collezionisti d'arte: ad esempio, il 5 ottobre 1918 venne emanato un decreto che prevedeva la registrazione, l'accettazione e la catalogazione di monumenti artistici e antichità di ogni genere da parte del Narkompros[16]. Tale provvedimento, in realtà, garantiva anche una sorta di espediente per poter mantenere i beni privati mediante il rilascio di permessi e certificati speciali, gli *ochrannaja gramota*.

Tuttavia, sebbene questi certificati fossero l'unico modo per mantenere le raccolte nelle mani dei privati, non garantivano una protezione totale dagli assalti arbitrari da parte di soldati, funzionari di partito, dalla folla o dalla confisca, tanto che anche lo storico e fondatore di *Mir Iskusstva* Aleksandr Benua lamentava di avere "più problemi che vantaggi"[17] in seguito al ricevimento dell'attestato.

Successivamente, con la salita al potere di Lenin, le misure adottate durante il comunismo di guerra lasciarono spazio, a partire dal 1921, alla Nuova Politica Economica, nota come NEP, la quale, vista come un punto di partenza in molte aree

[16] Istituito nel 1917 con la Rivoluzione di Ottobre e attivo fino al 1946, il Narkompros fu l'organo governativo competente nell'ambito della cultura e dell'educazione pubblica nella Russia Sovietica.

[17] Questa citazione, "more problems than advantages" appartiene al diario di Benua, "Iz dnevnika A. N. Benois (1923 g.)," *Otechestvennye arkhivy* 5 (2001): 66, qui in W. Bayer, *The Unofficial Market: Art and Dissent, 1956-88,* Zimmerli Journal, Fall 2008, No. 5. p. 60.

della vita sovietica, proponeva la legalizzazione di una considerevole quantità di attività economiche e private a favore di un commercio dedicato in parte alle esigenze e ai lussi dei nuovi ricchi, in netto contrasto con le misure precedentemente adottate dai bolscevichi.

Ingenti cambiamenti furono fatti anche dal punto di vista artistico, campo in cui si passò in breve tempo a una tipologia di arte asservita allo Stato, assoggettata al dominio del Partito, il quale tramite l'espediente del Realismo Socialista metteva in moto la macchina propagandistica ormai identificabile come *topos* di un regime di tipo totalitario. A partire dagli anni Trenta, inoltre, venne istituita l'Unione degli Artisti, *Sojuz Chudožnikov*, alla quale gli artisti erano obbligati ad aderire per non incombere nell'accusa di parassitismo e poter godere dei materiali necessari alle lavorazioni pittoriche: ecco quindi che i maestri russi, un tempo liberi, furono trasformati in "ingegneri sovietici di anime umane"[18], perdendo completamente ogni forma di indipendenza e autonomia.

Parimenti, le stesse opere d'arte erano valutate ufficialmente non tanto per le qualità estetiche o spirituali che incarnavano, quanto più per la loro manifestazione degli obiettivi promossi dal partito. Di conseguenza, il 1932 può essere considerata una data emblematica e rappresentativa per la nuova dottrina del realismo socialista, non solo per il metodo artistico, che, come teorizza Igor' Golomstock all'interno di un regime totalitario si veste di "un ruolo di primaria importanza: [ovvero] quello di trasformare la materia grezza dell'ideologia in immagini e miti destinati al consumo di massa"[19], ma anche per l'universo riguardante le strutture istituzionali del mondo dell'arte sovietico, a partire dalla riorganizzazione del sistema museale, il quale, con lo scopo di educare le masse, poteva raccogliere ed esporre solamente opere in linea con il pensiero marxista-leninista.

Per quanto riguarda il mecenatismo privato invece, esso veniva mal tollerato e ostacolato, limitato da una serie di decreti che ponevano il collezionismo di arte in URSS sotto il controllo e dominio diretto dell'intellighenzia, anche se, tuttavia, come

---

[18] A. Anemone, *Obsessive Collectors: Fetishizing Culture in the Novels of Konstantin Vaginov*, *The Russian Review* 59, no. 2 (2000): p. 254; lett. "Soviet engineers of human soul".

[19] I. Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, London 1990 (trad. it. *Arte totalitaria nell'URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*, Milano 1990, pp. 11–12), in S. Burini, *Realismo Socialista e Arti Figurative: Propaganda e Costruzione del Mito*, eSamizdat 2005 (III) 2-3, p. 66.

si vedrà in maniera più approfondita nel terzo capitolo, dopo la morte di Stalin, si vennero a creare delle condizioni in un certo senso favorevoli all'iniziazione della pratica collezionistica. Infatti, a causa degli sconvolgimenti economici legati alla Rivoluzione, i beni di lusso subirono un drastico calo dei prezzi, soprattutto poiché migliaia di famiglie appartenenti alla classe sociale medio-alta si videro costrette a vendere o barattare i propri averi e cimeli di famiglia per poter sopravvivere, causando quello che Anemone identifica come un mercato dell'arte saturo[20]. Bisogna inoltre considerare che i collezionisti privati hanno permesso di colmare un vuoto culturale che altrimenti sarebbe stato difficilmente recuperabile, non solo acquisendo opere artistiche, ma anche facendo un lavoro di ricostruzione, preservazione e restaurazione, arrivando quindi laddove lo Stato, contrariamente alle sue affermazioni ideologiche, applicava omissioni nella propria condotta.

Alla fine di ottobre del 1921, durante la VII conferenza del Partito, Lenin cercava di rassicurare i bolscevichi circa le figure dei *Nepmen*[21], essenziali alla causa del mantenimento dell'economia quotidiana almeno fino al momento in cui la macchina statale progettata con il piano quinquennale non fosse stata autosufficiente. La preoccupazione principale espressa dai bolscevichi e latente in Lenin risiedeva nell'espediente del baratto, mezzo di pagamento autorizzato nei mercati da un lato, ma trappola per la rinascita del capitalismo dall'altro. Nonostante fosse in vigore una legislatura che di fatto garantiva il lavoro agli imprenditori privati, i *Nepmen* erano considerati cittadini inaffidabili e di seconda classe, a cui erano precluse attività e agevolazioni, «vittime» di un vero e proprio contrappasso: "on the one hand the Civil Code granted them the right to engage in private business, but on the other, the Constitution disfranchised them if they exercised this right"[22].

Un altro concetto considerato problematico era quello della speculazione, che in generale le autorità cercavano di estendere per contrastare qualsiasi forma di commercio privato: a tal proposito, infatti, il Sovnarkom[23] nel luglio del 1921 decretò che chiunque avesse congiurato per alzare i prezzi o trattenere le merci sarebbe stato

[20] Ibidem.
[21] Piccoli commercianti che ricavavano i loro profitti dal commercio urbano-rurale durante l'applicazione del piano quinquennale.
[22] A. Ball, *Lenin and the Question of Private Trade in Soviet Russia*, Slavic Review, Autumn, 1984, Vol. 43, No. 3, p. 406.
[23] O SNK, era il Consiglio dei Commissari del Popolo della RSFSR Russa, istituito dal 1917 al 1946.

passibile di reato. E proprio alla stregua di uno speculatore era vista la figura del collezionista nella Russia sovietica, quotidianamente attaccata per l'alienazione dalle preoccupazioni e l'incauto gusto borghese, per l'interesse al passato a discapito del bene comunitario, in un'immersione nel *byt*, nel quotidiano, che Sergej Tret'jakov, uno dei più ferventi propagandisti di sinistra del periodo e fratello del già citato Pavel, identificava come "[…] form of counterrevolutionary fetishism, which literally enslaves the unwary Soviet citizen"[24]; motivo per cui la stampa del periodo della NEP era solita descrivere il collezionista come una creatura antisovietica e disinteressata al bene comune.

Tuttavia, se in un primo momento l'attività del collezionista poteva sembrare tollerata ma non incoraggiata, verso la fine degli anni Venti cominciarono i veri e propri conflitti con la nuova politica stalinista, che mirava a portare anche i mercati artistici e letterari sotto il controllo statale.

Quello che negli anni della NEP era identificabile come il principale fornitore di antiquariato era il mercato della *Sucharevka*, ove gli oggetti di valore artistico potevano transitare nelle mani della nuova borghesia all'interno dei *Kommissionny*, negozi statali in cui si poteva vendere e comprare facilmente ogni tipologia di merce. Per questo motivo, riferendosi ai nuovi collezionisti, un allarmato Efros annunciava che

> […] questo nuovo compratore non è ancora il vero collezionista, per ora è solo una persona che dà denaro in cambio di arte…ma c'è già l'embrione del collezionismo […] perché con i suoi mazzetti di banconote compra opere d'arte e non qualcos'altro, poi perché la sua tendenza a questo tipo di scambio è salda, duratura, non occasionale e limitata a un unico caso. Rispetto alle passate generazioni di collezionisti russi, in tutta la loro articolata tipologia, questo esemplare sta sul gradino più basso. Da questo punto di vista il nuovo periodo di accumulo delle opere d'arte nelle mani di privati che ha appena avuto inizio non ha analogie nella storia del collezionismo russo, in nessun momento della sua esistenza. Ma in nessuna sua variante, quello degli zar, dei mercanti, degli intellettuali, il collezionismo russo ha conosciuto questa figura primitiva che è oggi minacciosamente comparsa nella nostra società: il collezionista dell'accumulo selvaggio, che tanto ci preoccupa e provoca in noi una naturale sensazione di ripulsa, soprattutto quando proprio accanto a lui vediamo le vive figure degli ultimi moicani del collezionismo di un tempo[25].

---

[24] Sergéj Tret'jakóv, *Perspektivy futurizma*, in Literaiurnye manifesty (Munich, 1969), qui in A. Anemone, *Obsessive Collectors: Fetishizing Culture in the Novels of Konstantin Vaginov*, *The Russian Review* cit.

[25] A. Efros, *Consuntivi e Attese: le Prospettive del Collezionismo Russo,* in "Tra i Collezionisti", 1922, 1, qui in B. Brodskij, *Tesori vietati. Capolavori e Misteri del Collezionismo Russo*, cit.

Il 5 marzo 1953, all'età di settantatré anni, si spense Stalin, la cui dipartita è senza dubbio identificabile come un altro, pesante, *razryv*.

Al leader sovietico successe Nikita Chruščëv, che, dissociandosi dall'operato di Stalin, avviò il periodo del cosiddetto *ottepel'*, il disgelo, un'epoca caratterizzata da una relativa libertà culturale. Ed è proprio in questi anni, in uno slancio propositivo di apertura, che vennero organizzate le prime mostre di arte internazionale, come ad esempio quella di Picasso al museo Puškin di Mosca nel 1956. A dimostrazione della volontà di prendere le distanze con il passato, Chruščëv, nel discorso tenuto in occasione del XX Congresso del Partito comunista dello stesso anno, annunciò l'avvio della destalinizzazione, mediante la rimozione di tutte le effigi del defunto premier, criticandone apertamente il culto della personalità, e promettendo, inoltre, che gli artisti non avrebbero più potuto essere denunciati come formalisti per la loro arte: sembrava davvero l'idillio di una nuova era.

Un altro importante segno di apertura fu il *Sesto Festival Internazionale della Gioventù e degli Studenti*, che si tenne al parco *Sokol'niki* di Mosca nell'estate del 1957. Esso divenne un'importante occasione di incontro in cui, tra le altre manifestazioni, giovani artisti provenienti da cinquantadue paesi differenti ebbero modo di esporre oltre 4500 opere in una mostra d'arte visiva, e, per la prima volta dopo oltre un quarto di secolo, il pubblico sovietico riuscì a confrontare la propria arte con ciò che veniva creato oltre la cortina di ferro.

Nonostante questi innegabili segni di apertura, il Realismo Socialista continuò ugualmente ad essere considerato l'arte ufficiale del Partito fino al 1991, anno del crollo dell'Unione Sovietica, ma, tra la metà degli anni Cinquanta e la metà degli anni Settanta, si poté assistere alla nascita di un fenomeno artistico e letterario non ufficiale o non conformista, propriamente definito *andegraund*.

Anche a festival concluso si continuava a respirare un clima di euforia generale, tanto che gli artisti dell'*andegraund*, ormai usciti dalla sfera del privato, incontrandosi tra loro, diedero il via a quella che può essere definita come una vera e propria vita sotterranea e parallela, con ritrovi ed esposizioni all'interno delle *kommunalki*. Inizialmente, né la stampa, né il Partito o il KGB sembravano curarsi troppo di loro, almeno fino al 1962, anno in cui la vita relativamente tranquilla di questi artisti subì l'ennesima esplosione: era infatti in corso una mostra al Manež di Mosca, con lo scopo

di celebrare i Trent'anni della Sezione Moscovita dell'Unione degli Artisti. All'inaugurazione era presente anche il premier Chruščëv, il quale concluse la sua visita con un'invettiva contro l'arte non conformista ivi rappresentata: già dal XXII Congresso del Partito comunista del 1961, infatti, sosteneva come fosse necessario che l'arte appartenesse al popolo e fosse di facile comprensione per le masse.

Un quarto strappo può essere collocato nel 1964, quando Leonid Brežnev venne eletto segretario del PCUS e Chruščëv messo da parte: sotto la guida di Brežnev ebbe inizio il periodo della stagnazione, *zastoj* in russo, durante il quale molte politiche dell'era antecedenti all'*ottepel'* vennero ripristinate, accompagnate da un inasprimento della rete ideologica e un rinnovamento della censura, nonché a un ritorno al controllo stretto da parte del Partito su tutte le attività culturali. In relazione a ciò, Brežnev inaugurò la prassi di chiudere le mostre non autorizzate dopo qualche ora dalla loro inaugurazione: è difficile esprimere un aperto dissenso durante gli anni della stagnazione, periodo in cui, in aggiunta, i dissidenti venivano esiliati o obbligati alle cure mediche.

> Comunque sia, benché la storia dell'arte *andegraund* sia costellata di sanzioni amministrative, chiusure di mostre semi-legali, espulsioni dei pittori dall'Unione degli artisti, arresti per brevi periodi con falsi pretesti e interrogatori del KGB, sarebbe un errore considerare l'arte non-ufficiale come il mero prodotto della pressione dello Stato totalitario sull'*intelligencija* creativa. La situazione durante il «disgelo» chruščeviano e la «stagnazione» brežneviana non era paragonabile a quella del tentacolare Stato totalitario del periodo staliniano, capace di inglobare e controllare capillarmente ogni forma di espressione. Si trattava, invece, di una situazione che permetteva, all'interno e nei limiti dell'esistenza privata, di essere più o meno svincolati dal ruolo assegnato agli artisti nelle *performance* pubbliche messe in scena dall'autorità. Tale atteggiamento mentale, tale «doppiezza di pensiero» (*double thinking*), divennero una norma culturale, un modello[26].

Quinta e ultima esplosione che viene presa in considerazione è la salita al potere di Michail Gorbačëv nella primavera del 1985. Quest'ultimo avviò un piano di riforme sotto l'egida della *perestrojka*, ricostruzione, della *glasnost'*, trasparenza, e dell'*uskorenie*, ovvero l'accelerazione commerciale.

Nonostante la deregolamentazione nella sfera artistica fosse in ritardo rispetto alle altre sfere sociali, già nel 1987 i cambiamenti risultavano essere ormai evidenti, incoraggiando un pluralismo di opinioni e una più ampia diffusione di varietà di

[26] S. Burini, *Undeground/Andegraund, Note sul Noncoformismo*, in *Mockba Underground, Pittura Astratta dal 1960, Collezione Aleksandr Reznikov*, (Ca' Foscari Esposizioni, 6 ottobre – 12 novembre 2012), a cura di G. Barbieri, S. Burini, S. Aleksandrov, N. Kotrelev, 2012, pp. 16-21, qui p. 18.

pratiche artistiche, andando quindi oltre al campo del realismo imposto dal regime socialista. Al contempo, anche la crescente apertura del Paese al mondo occidentale, con un sempre maggiore coinvolgimento dell'arte russa nei mercati globali artistici, sfidò le norme e le gerarchie preesistenti. Di conseguenza, si può affermare come la trasformazione della vita sociale e politica sotto Gorbačëv ebbe un effetto quasi tangibile sul corso della vita artistica, ormai contagiata da un'ottimistica attesa di cambiamenti imminenti e speranza di innovazioni. A questo proposito, Maximova identifica due fattori principali per spiegare l'intensificazione e la trasformazione artistica del periodo: il primo fattore, ovvero la diffusione dell'arte alternativa,

> was provoked by the statute 'On amateur associations' introduced in 1986. It allowed the establishment of interest clubs 'on the basis of voluntary involvement, common creative interests and individual membership for the purpose of satisfaction of spiritual needs and interests of people'[27]. […] Alternative artists also used this opportunity to officially register their previously unofficial associations, examples of which were the amateur association of artists *Hermitage*, established in 1986, or the Club of Avant-Gardists [*Klava*], established in 1987[28].

Il secondo fattore, invece, riguarda l'apertura verso il mercato globale dell'arte, traducibile nel crescente interesse europeo e nordamericano per la vita sovietica in generale, comprese le arti. Come si vedrà nel terzo capitolo, anche se gli stranieri avevano occupato a lungo una posizione di rilievo sulla scena artistica moscovita, negli anni Ottanta la popolarità dell'arte sovietica ebbe modo di diffondersi ben oltre questa ristretta cerchia di intenditori, soprattutto grazie alla prima asta di Sotheby's a Mosca, al punto in cui se da un lato le preferenze degli stranieri iniziarono ad avere importanti influenze sulle nuove produzioni artistiche, dall'altro l'intervento e l'apprezzamento di questi ultimi per le avanguardie fece riconsiderare alle autorità l'atteggiamento dei loro predecessori nei confronti del patrimonio artistico russo.

La commistione di questi due fattori, quindi, puntò i riflettori su quella che ormai era divenuta una crescente irrilevanza dei criteri precedentemente adottati e dominanti, secondo cui l'arte veniva creata, valutata, conservata e promossa.

---

[27]Anonimo, Regolamento sull'associazione amatoriale, club di interesse del 13.05.1986, in *Kulturno-prosvetotel'skaia rabota* [Lavoro culturale ed educativo], no. 5 (1986), qui in M. Maximova, *Transformation of the Canon: Soviet Art Institutions, the Principles of Collecting and Institutionalisation of Contemporary Soviet Art*, Journal for Art Market Studies, Vol 3, no. 1, 2019.

[28] M. Maximova, *Transformation of the Canon: Soviet Art Institutions, the Principles of Collecting and Institutionalisation of Contemporary Soviet Art*, cit. pp. 6-7.

1.3 Aste, esportazioni ed espropri tra il 1918 e il 1938

Come è stato anticipato nel secondo paragrafo, la Rivoluzione d'Ottobre è da ritenersi la causa principale che ha dato il via alle espropriazioni in ambito culturale, colpendo prima la nobiltà e il clero, poi i privati cittadini, impegnando le milizie nelle operazioni di confisca. Tali procedimenti, dai quali traevano beneficio i musei e le finanze statali, furono legittimati dai bolscevichi, i quali identificavano come essenziale il regolamento dei conti con quello che era ritenuto essere il nuovo nemico di classe, nonché, come verrà approfondito in seguito, come una fonte di guadagno per le casse statali.

Attualmente, la Russia, con l'ausilio di musei, di sponsor e del Ministero della Cultura, sta compiendo innumerevoli sforzi per recuperare l'arte e gli oggetti di valore esportati e venduti tra la Prima e la Seconda guerra mondiale, al fine di ricostruire l'ombra che per anni ha minato la memoria del patrimonio sovietico, anche se è pur vero che le nazionalizzazioni alla base delle esportazioni sono tutt'ora considerate legittime. A tal proposito, la fondazione Veksel'berg ha sottolineato come "le entrate delle esportazioni di allora sono state utilizzate per finanziare il primo piano quinquennale"[29], trovando quindi una giustificazione dietro il mito della necessità per ragioni economiche, affiancato da una lettura in chiave politico-ideologica e politico-culturale.

Inizialmente, le confische dei primi mesi post-rivoluzionari erano garantite legalmente in maniera limitata, trovando una scusante nei decreti sulla nazionalizzazione delle terre e della proprietà privata emanati nei primi mesi del 1918. Poco dopo, tuttavia, il governo proibì l'esportazione e la vendita di oggetti artistici di ogni genere previo il permesso delle autorità, e, al contempo, le librerie antiquarie e i commercianti d'arte prima, i privati cittadini poi, erano tenuti a dichiarare i loro averi e registrarsi presso funzionari di partito.

Un destino simile ma ostico fin dal principio, venne invece riservato ai beni clericali e monastici, i quali vennero espropriati secondo un decreto del 1918, che introduceva la separazione tra lo Stato e la Chiesa[30]. A partire dal gennaio dello stesso anno, tutte le

---

[29] W. Bayer, *Der legitimierte Raub: Der Umgang mit Kunstschätzen in der Sowjetunion 1917-1938*, Osteuropa, Vol 56, n. 1/2, Gen-Feb 2006, pp. 55-70.

[30] Il *decreto del soviet dei commissari del popolo sulla separazione della chiesa dallo stato e della scuola dalla chiesa* del 23 gennaio 1918 prevedeva: 1) La Chiesa viene separata dallo Stato; 12) Nessuna comunità ecclesiastica e religiosa ha il diritto di possedere proprietà. Nessuna comunità ha

comunità ecclesiastiche della Russia sovietica furono private delle loro proprietà, e appena sei anni più tardi fu approvata una legge sulla liquidazione dei beni religiosi, seguita poco dopo dal decreto che autorizzava la confisca di oggetti devozionali posseduti dai fedeli con lo scopo di minare il prestigio del clero, accresciuto grazie ad opere di carità perpetuate durante la carestia del 1921.

Su istruzioni dello stesso Lenin le requisizioni furono effettuate in tempi brevi, riservando sanzioni molto severe nei confronti degli oppositori, tra cui la pena di morte: il leader del Partito ipotizzava, infatti, che questi espropri e la loro rivendita avrebbero rimpinguato le casse statali con "diverse centinaia di milioni, forse anche diversi miliardi, di rubli d'oro"[31]. Nel giro di quattro mesi furono quindi perquisite quasi settecento tra città, villaggi e monasteri, ma degli oltre ventiquattromila oggetti confiscati, quasi la metà vennero distrutti.

Allo stesso modo, alla nazionalizzazione delle proprietà legate alla dinastia Romanov corrisponde un decreto emanato il 13 luglio 1918, pochi giorni prima dell'assassinio della famiglia reale a Ekaterinburg. Un buon esempio di esproprio legato al rango nobiliare potrebbe essere quello perpetuato da parte della *Čeka* ai danni della collezione dei principi Meščerskij, operazione condotta senza un processo preventivo e in assenza dei legittimi proprietari. O, ancora, la collezione di pittura classica dei conti Sulavov, quella delle porcellane danesi della principessa Marija Fedorovna, quella di pittura russa dei Botkin: molte di esse passarono sotto il controllo di una fondazione statale incaricata di distribuirle ai diversi musei, altre furono invece destinate a diventare amabili cornici per uffici ed enti pubblici, o indirizzate alla vendita in qualità di curiosità, dovendo considerare che "dopo l'annientamento della nobiltà […] non rispondevano più ai gusti degli acquirenti"[32], che erano ormai mutati.

Un altro fenomeno che trovò margine di respiro all'inizio della Rivoluzione fu il cosiddetto "ripopolamento dei professionisti": ad ingegneri, insegnanti e medici fu imposto di cedere parte delle loro abitazioni a nuovi inquilini provenienti dal mondo

---

diritto alla personalità giuridica; 13) Tutte le proprietà delle comunità ecclesiastiche e religiose, esistenti in Russia, sono dichiarate patrimonio nazionale. Gli edifici e gli oggetti destinati in modo peculiare a scopo liturgico, sono lasciati, per deliberazione speciale dell'autorità locale o centrale dello stato, in uso gratuito delle rispettive comunità religiose.

[31] W. Bayer, *Pretiosen für Devisen: Sowjetische Kunstexporte nach Deutschland in der Zwischenkkriegszeit*, Jahrrbücher für Geschichte Osteuropas, 2000, pp. 259-260.

[32] B. Brodskij, *Tesori vietati. Capolavori e Misteri del Collezionismo Russo*, cit. p. 34.

operaio. Capitava spesso che i padroni di casa non sapessero dove mettere i loro vecchi arredi, che diventavano quindi proprietà dei nuovi inquilini, i quali ne ignoravano il vero valore, e, come conseguenza, "nelle cucine comuni i cetrioli venivano messi sotto sale in vasi di porcellana. Dipinti e altre opere d'arte che non avevano trovato impiego nella vita quotidiana venivano ammucchiati in scantinati"[33].

Già nel giugno del 1919 i bolscevichi fondarono la Commissione d'acquisto, con lo scopo di acquisire legalmente i beni artistici privati. Quest'ultima, creata per volere del rinomato storico dell'arte Igor' Grabar', spese circa 613.715 rubli in dipinti solo nei primi due anni di attività, considerando tuttavia il vantaggio dato dal fatto che la sistematica requisizione e raccolta di opere d'arte private poteva essere controllata centralmente.

Fare il conto delle opere d'arte che nell'ex Unione Sovietica sono state vittime degli espropri a cavallo tra le due guerre risulta arduo, se non impossibile: secondo le stime basate sulle liste di evacuazione redatte durante la Seconda guerra mondiale, almeno dieci milioni di beni artistici e culturali sono stati confiscati tra il 1918 e il 1923, per un valore che preventivamente, nel 1915, veniva calcolato attorno ai dieci miliardi di rubli. Anche solo considerando questa stima si può quindi notare come fosse chiara l'intenzione di utilizzare oggetti di valore come fonte di finanziamento per le urgenze, mentre anche lo stesso Trockij, giustificando i metodi brutali, riteneva che al di fuori del Partito "quasi nessuno [...] ha idea dei molteplici frutti che questa operazione può dare"[34].

Gli oggetti sequestrati, se non andavano incontro al destino della vendita all'asta, come si vedrà in seguito, era probabile che riemergessero dal limbo delle bancarelle dei mercatini delle pulci, abbandonati magari per decenni, o, ancora, transitavano per le mani dei borsari neri, rivenditori che nei periodi di carestia barattavano oggetti in cambio di pagnotte o lardo ai cittadini affamati.

Nonostante le intenzioni, almeno in un primo momento la conservazione del patrimonio artistico aristocratico e clericale era una preoccupazione importante per i bolscevichi, motivo per cui furono fondati dozzine di nuovi musei «proletari» nei

[33] Ivi, p. 37.
[34] W. Bayer, *Der legitimierte Raub: Der Umgang mit Kunstschätzen in der Sowjetunion 1917-1938*, cit. p. 61.

palazzi dismessi, di cui il primo fu aperto nel centro di Mosca per il primo anniversario della Rivoluzione, il 7 novembre 1918.

L'obiettivo programmatico di queste istituzioni, elaborato da Grabar', era quello di "[…] portare le parti più rappresentative delle collezioni nazionalizzate, staccate dal loro contesto originale, ad un pubblico culturalmente inesperto"[35]. L'impegno popolare però fu di breve durata, al punto che nel 1923 gran parte della rete museale era stata smantellata. Questi musei proletari se da un lato mostrano un parallelo con i musei rivoluzionari francesi dall'altro delineano quale fosse l'importanza economica degli oggetti requisiti per il governo sovietico. Il piano per le vendite, da attuare sia in patria sia all'estero, fu stabilito da Leonid Krasin, all'epoca commissario del popolo per il commercio e l'industria, il quale suggerì allo scrittore Maksim Gor'kij di fondare a Pietrogrado la Commissione di valutazione antiquaria, il cui compito sarebbe stato quello di "registrare e valutare l'arte e gli oggetti di valore conservati in decine di depositi, appartamenti abbandonati, librerie antiquarie e banchi di pegno della città"[36]. Già il giorno seguente fu fondato il *Gochran*[37] che, posto sotto il diretto controllo della *Čeka*, aveva come scopo quello di redigere documenti segreti in merito alle esportazioni: solo nel biennio compreso tra il 1920 e il 1921 nelle casse del *Gochran* confluirono oltre 805 milioni di rubli.

A partire dal 1921 si tennero delle aste organizzate dal Commissariato per il Commercio Estero, prima a Pietrogrado, e a seguire all'estero, in città come Amsterdam, Anversa, Stoccolma, Londra e in Germania. Quest'ultima si è dimostrata essere uno tra i mercati più importanti in seguito alla convenzione commerciale stipulata nell'agosto dello stesso anno tra la Russia sovietica, isolata politicamente, e il cancelliere e il ministro dell'economia del Reich, allo scopo di vendere tesori artistici russi per un valore compreso tra i Trecento e i Seicento milioni di marchi.

Poco dopo, inoltre, dal 15 ottobre 1922 e per le sei settimane successive, al numero 21 *Unter der Linden*, alla galleria *Van Diemen* di Berlino fu organizzata *l'Ertse Russische Kunstaustellung Berlin 1922*, ovvero, la prima mostra di arte russa a Berlino. Quest'ultima, fortemente voluta dal Narkompros, raccolse più di duecento tra le

[35] Ibidem.
[36] Ivi, p. 62.
[37] Ovvero il Deposito statale della RSFSR.

migliori opere di avanguardia e di antichità, con un catalogo di trentun pagine curato da Ėl' Lisickij.

Hans Richter, artista e sperimentatore cinematografico, disse che:

> When the First Russian Art Exhibition opened at the Galerie Van Diemen in Berlin during the winter of 1922, we were astonished (as Central and Western Europeans) to see what had been going on in Russian art during the war and the revolution. Altogether independently […] Russian artists had been engaging in experiments that were very similar to those of the West[38].

Il successo di questa mostra, che sarebbe dovuta divenire itinerante toccando diverse capitali europee, è ascrivibile, oltre che a un notevole incasso di qualche milione di marchi, al fatto che servì essenzialmente come "catalizzatore per la mobilitazione delle organizzazioni artistiche tedesche fortemente orientate a sinistra, sottolineando così il grande impegno negli affari culturali all'estero del nuovo stato sovietico"[39].

La strada per la vendita sembrava ormai essere in discesa, e sicuramente un'importante svolta fu data anche dalla collaborazione con la rinomata casa d'aste berlinese Rudolph Lepke. Dal 1923, infatti, la società berlinese assunse il diritto di inviare messi esperti a Pietrogrado per visionare e selezionare *in loco* la merce desiderata. Per anni la casa d'aste ha goduto del vantaggio di poter comprare e vendere arte e antichità sia sul mercato privato sia nei negozi statali, priva di ogni forma concorrenziale. Questo almeno fino al 1927, anno in cui Lepke affrontò concorrenti internazionali nei suoi rapporti con l'Unione Sovietica, che dal suo canto aveva un'urgente necessità di valuta forte per attuare il piano quinquennale, e, su iniziativa dell'allora commissario per il commercio estero, Anastas Mikojan, vagliava lo studio di un'esportazione di arte su larga scala, a partire da quella europea stipata nei musei sovietici.

Il primo avversario di Lepke fu Stepan Mussuri, commerciante internazionale che il 12 luglio 1927 firmò un accordo con il Narkomtorg[40], che lo rendeva partner commerciale di Angarskj[41], veterano del partito bolscevico. Tale accordo autorizzava Mussuri a

> Comprare e acquisire su commissione oggetti antichi e di lusso entro i confini dell'URSS, come: vecchi mobili, beni di uso quotidiano, oggetti di culto

[38] H. Richter, *Encounters from Dada till Today* (Munich: Prestel, 2013), pos. 641, in M. Häßler, *Moscow Merz and Russian Rhythm, Tracking Vestiges of the* Erste Russische Kunstausstellung, *Berlin, 1922*, in Experiment, 11 ottobre 2017, pp. 117-118.

[39] S. Burini, *Traduzioni e dialoghi: la ricezione dell'arte russa all'estero,* Europa Orientalis 36 (2017), p. 482.

[40] Comitato sovietico per il commercio estero.

[41] Al secolo Nikolaj Klestov.

> religioso, oggetti di bronzo, porcellane, cristalleria, argenteria, manufatti in broccato, tappeti, arazzi, quadri, manoscritti originali, pietre preziose, arti decorative e simili che non costituiscono tesori da musei[42].

I prezzi venivano fissati dal partner sovietico, sebbene il commerciante greco-tedesco fosse autorizzato ad abbassarli qualora riscontrasse ostilità nel trovare acquirenti.
Mikojan, forte della politica che incitava a "un convoglio di trattori per un Rembrandt"[43], chiese ai musei di selezionare le opere da esportare entro la fine di marzo 1928: se inizialmente le cifre si aggiravano attorno ai quattro/cinque milioni di rubli, ben presto le pretese arrivarono ai tre miliardi. In seguito, a causa di trattative deludenti, il commissario per il commercio estero ne avviò di nuove direttamente con i maggiori collezionisti internazionali, tra cui spiccano il magnate parigino Gulbenkian e l'allora Segretario del Tesoro americano Andrew Mellon, che acquisì ventuno capolavori per un totale di 6,6 milioni di dollari.
Parallelamente, le aste, talvolta dichiaratamente denominate di arte russa, talvolta identificabili in operazioni miste, continuarono in tutta Europa fino alla metà degli anni Trenta, formando e *in*-formando un sempre più vasto pubblico di estimatori.
Basti pensare che l'asta tenutasi a Berlino nel 1928 organizzata da Lepke suscitò l'interesse di oltre novecento avventori, fruttando ai sovietici oltre 2 milioni di marchi, nonostante in sala fossero presenti anche emigranti sovietici che riconobbero tra i lotti venduti le loro opere precedentemente espropriate.

Nonostante la molteplicità delle fonti, al momento risulta complicato tracciare un bilancio puntuale sulle esportazioni che hanno avuto luogo nell'Unione Sovietica di Stalin e Lenin, tuttavia Bayer è dell'opinione che esse "hanno avuto un impatto molto maggiore sulle collezioni del paese rispetto a tutte le attività dei nazisti"[44].
Nell'ottobre del 1933 l'Ermitage poté finalmente interrompere le sue consegne a favore dell'Antikvariat, e, a partire dal 1938, il governo impose un rigido divieto sui trasferimenti, ponendo fine all'epoca delle esportazioni. Gli elenchi degli archivi del museo documentano le enormi perdite subite: nel solo periodo che spazia tra il 1928 e il 1933 furono consegnati quasi tremila quadri, tra cui trecentocinquanta di particolare

---

[42] W. Bayer, *Pretiosen für Devisen: Sowjetische Kunstexporte nach Deutschland in der Zwischenkkriegszeit*, cit. pp. 253-255.
[43] W. Bayer, *Der legitimierte Raub: Der Umgang mit Kunstschätzen in der Sowjetunion 1917-1938*, cit. p. 65.
[44] Ivi, 67-70.

importanza, cinquantanove capolavori e circa 16.500 oggetti di arte applicata, mentre le liste redatte da Antikvariat dall'ottobre del 1928 all'ottobre del 1929 identificano 5,5 milioni di oggetti.

In conclusione, si può notare come le esportazioni registrate ufficialmente ebbero luogo tra il 1929 e il 1936, mentre i maggiori profitti si ottennero nei primi anni, ad esempio, nel lasso di tempo che va dal 1929 al 1932 furono registrati un totale di 20 milioni di rubli, contro i 2,9 milioni dell'ultimo biennio.

Nonostante queste ingenti somme di denaro, i risultati delle esportazioni non sembrano aver reso "ricco" lo Stato Sovietico: se da un lato ciò può essere dovuto a una sostanziale mancanza di conoscenza dei mercati dell'Europa occidentale e degli Stati Uniti, dall'altro è da considerare anche il fatto che i prezzi dettati dall'Antikvariat erano troppo esosi e spesso venivano ridimensionati, portando a un'estrema svalutazione dei dipinti. Di conseguenza, le rosee aspettative di Lenin furono disattese, e sicuramente anche la crisi economica globale ebbe un impatto drastico, basti pensare ai rapporti di esportazione instaurati con la Germania, segnata negli anni Venti da una forte inflazione: le aste furono sì in grado di attirare un pubblico internazionale con ampio potere d'acquisto, facendo incassare all'Unione Sovietica valuta estera e qualche scandalo facilmente risolvibile, ma le perdite registrate a seguito del crollo della borsa di *Wall Street* del 1929 furono inevitabili.

CAPITOLO II

I RISCHI DEL COLLEZIONISMO

2.1 Il 1978 e l'interesse del mercato occidentale

Prendendo in considerazione i trascorsi travagliati e la mancanza di linearità della storia dell'arte e del collezionismo sovietico, non si fatica a immaginare come, in breve tempo, si vennero a creare due condizioni favorevoli alla nascita di un mercato sommerso illegale, seguito da repressioni, furti e minacce a carico degli amanti dell'arte.

La prima condizione è, ancora una volta, da ricercare nelle ristrettezze legali, che non appena avviate, anziché sopire il collezionismo, ne coltivarono una forma criminale. Già nel novembre del 1976, infatti, il giornale *Literaturnaja Gazeta* pubblicava un articolo intitolato "*È Ora di Donare*"[1], in cui sosteneva che "dopo la fase della raccolta [era giunto] il momento di donare le collezioni allo stato"[2]. Questa affermazione può essere interpretata come un'ombra di presagio per la legge riguardante la «protezione e la gestione dei monumenti della storia e della cultura» che sarebbe stata promulgata solamente due anni più tardi, vietando, più o meno implicitamente, qualsiasi forma di collezionismo, come si evince dal testo dell'Art. 4 paragrafo 48:

> La raccolta di antiche opere documentarie, di antiche opere della pittura, dell'arte decorativa, dell'arte applicata, da parte di enti, organizzazioni o cittadini, viene permessa in presenza di permessi speciali rilasciati e registrati nei modi previsti dalla legge[3].

Ragione per cui, per la prima volta dalla morte di Lenin, il governo disponeva *de facto* di un mezzo legale per confiscare le collezioni.

Alla base di questa legge si trova, esattamente come accaduto sei decenni prima, la volontà di sottrarre i beni artistici dalle mani dei collezionisti, che venivano descritti da Nikolaj Vorob'ev come personaggi ormai "privati del diritto su cui si fonda la loro stessa ragion d'essere: quello di raccogliere opere"[4]. Vorob'ev aggiunge inoltre che

---

[1] Cit. in B. Brodskij, *Tesori Vietati: Capolavori e Misteri del Collezionismo Russo*, cit. p. 149.
[2] Ibidem.
[3] N. Vorob'ev, *Storia di una Collezione*, 1982, qui in B. Brodskij, *Tesori Vietati. Capolavori e Misteri del Collezionismo Russo*, cit. pp. 145-146.
[4] Ibidem.

“nessuna autorità aveva il potere di rilasciare tali credenziali. Di conseguenza, non un solo collezionista sovietico possedeva la registrazione richiesta; il collezionismo era sempre più spinto nell'illegalità dopo decenni di tolleranza ufficiale”[5].

Viceversa, il secondo aspetto affonda le sue radici all’esterno dell’Unione Sovietica, causato – quasi paradossalmente – dalle esportazioni e dalle aste effettuate dal Partito per rinsanguare le casse statali. Nel mercato occidentale, infatti, vi era una richiesta sempre maggiore di arte russa, e per soddisfare la legge della domanda e dell’offerta, il KGB si vide costretto a interessarsi alle pratiche di acquisto e di vendita dei collezionisti.

Tuttavia, è doveroso precisare che già alla fine degli anni Sessanta vi erano dei precursori di pratiche illegali, lungimiranti avanguardisti che avevano compreso il potenziale del mercato artistico. In numerose città erano infatti nati dei gruppi di giovanissimi scapestrati, che, autodefinendosi con l’appellativo di «squadre», si appropriarono in breve tempo degli itinerari dei collezionisti di icone. In possesso di quella che potrebbe sembrare una «mappa del tesoro», questi giovani dissoluti, con le loro “*Niva* e *Žiguli*”[6] ricolme di prelibatezze da tempo dimenticate, giungevano nei villaggi, perpetuando dei veri e propri rastrellamenti: Brodskij racconta infatti come

> nel cortile della casa del maestro o dell’infermiere del villaggio la macchina della «squadra» scaricava latte condensato, salami, scatolette di carne. Per ottenere queste ghiottonerie ormai dimenticate il padrone di casa doveva andare a frugare nelle *izbe* del villaggio, una dopo l’altra[7].

Quasi sempre i viveri rappresentavano una proposta sufficientemente allettante, ma talvolta capitava che i possessori dei beni rifiutassero il baratto. Ecco quindi che i balordi

> […] non si facevano scrupolo di infilarsi di notte nelle loro case, e a volte anche di ucciderli. [Inoltre] svaligiare le chiese ormai vuote era per loro addirittura un giuoco: di solito non venivano custodite in alcun modo. E se la chiesa era di legno, la incendiavano dopo averla saccheggiata[8].

Se da un lato, dunque, negli anni Sessanta il bottino era concentrato nelle mani di incettatori moscoviti e leningradesi, dall’altro, dagli anni Settanta in poi anche gli alti

---

[5] N. Vorob’ev in Pravda 26 settembre 1980, qui in W. Bayer, *Der Kriminelle Kunstmarkt: Sowjetische Sammler unter Breznev und Gorbačev*, Osteuropa, Vol. 49, n. 3, marzo 1999, p. 316.
[6] Automobili, N. Vorob’ev, *Storia di una Collezione,* cit. qui in B. Brodskij, *Tesori Vietati. Capolavori e Misteri del Collezionismo Russo*, cit. pp. 145-146.
[7] B. Brodskij, *Tesori Vietati: Capolavori e Misteri del Collezionismo Russo*, cit. p. 145.
[8] Ibidem.

funzionari del Partito iniziarono a trarre tutti i vantaggi possibili, cooperando con la cosiddetta mafia della *Dnipropetróvs'ka oblast'*[9]. Al fine di esemplificare gli avvenimenti, è necessario citare il generale e ministro degli interni Nikolaj Ščëlokov, membro della mafia e accusato di aver sottratto alla tesoreria statale fino a settecentomila rubli, una cifra spropositata equiparabile "all'incirca allo stipendio medio di un normale operaio o impiegato per duecentonovant'anni"[10]. Nello specifico, Ščëlokov non disdegnava uno stile di vita esageratamente lussuoso, in cui si beava di sperperare le risorse del demanio per soddisfare sia capricci personali, sia quelli dei suoi amici, arrivando inoltre ad acquisire ripetutamente anche proprietà statali, talvolta già espropriate: "sapeva sfruttare anche l'accesso diretto ai beni confiscati. In seguito a un'incursione di un grosso commerciante nero di gioielli e di valuta estera, la milizia ha sequestrato anche settantatré quadri, sculture e mobili antichi"[11].
Come si vedrà nel corso di questo capitolo, che sia un fatto accidentale o meno, le forme di connessione tra la criminalità e il collezionismo coincidono, almeno cronologicamente, "con la nascita di un fenomeno sociale completamente nuovo: l'affermarsi del collezionismo tra personaggi ai vertici del potere"[12].

2.2 I furti

Uno dei maggiori rischi che il collezionista è costretto ad affrontare, tra l'altro in maniera del tutto passiva e in una condizione di impotenza, è il furto della propria collezione. Ovviamente, anche la storia del collezionismo russo è costellata da una molteplicità di rapine, e, sebbene ad oggi alcune dinamiche e meccanismi sembrano sfuggire agli interessi degli studiosi, grazie alla cooperazione con l'Interpol si stanno ricostruendo alcune vicende ormai divenute famose. Tra tutti i beni artistici, Bayer evidenzia che, ad essere particolarmente minacciati e fonte di interesse per i ladri

[9] Provincia ucraina – nome di un gruppo di politici capeggiati da Brežnev.
[10] W. Bayer, *Der Kriminelle Kunstmarkt: Sowjetische Sammler unter Breznev und Gorbačev*, cit. p. 316.
[11] Ibidem.
[12] B. Brodskij, *Tesori Vietati. Il Collezionismo Privato in Unione Sovietica: Capolavori e Misteri del Collezionismo Russo*, cit. p. 150.

fossero “le antiche icone russe, l’arte delle avanguardie e la più recente anticonformista”[13].

Christina Burrus definisce il periodo della stagnazione di Brežnev come il “periodo più duro per i collezionisti sovietici”[14], infatti, la stigmatizzazione per questi ultimi si intensificò a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, quando le rapine divennero più frequenti e al contempo la stampa contribuiva ad alimentare i pregiudizi. A questo proposito, infatti, nel 1976 *Literaturnaja Gazeta* giungeva alla sommaria conclusione che l’assassinio di Boris Kirillov, collezionista di porcellane e oggetti d’arte applicata, freddato da due sicari assoldati dal figlio, avesse come unico movente un elemento individuabile nella sfera della collezione personale[15].

Come accaduto in questo caso, non era raro che nelle prime rapine venissero ingaggiati dei professionisti del settore: come racconta Brodskij, infatti, a commettere gli illeciti

> si dedicavano, di solito, giovani appartenenti a famiglie benestanti e di buona cultura. Quando la polizia catturò i ladri che avevano svaligiato la casa della Aleksandrova e di Popov, e li portò da loro sotto scorta, le due vittime del furto, ingannate dall'aspetto, non esitarono a stringere la mano ai ladri: uno risultò essere un medico, un altro si era diplomato al conservatorio, un terzo, ammaestratore di animali del Circo di Mosca, aveva frequentato per tre anni l'istituto tecnico superiore. Questi ladri di solito non avevano pratica di scasso, e dovevano dunque incaricare dell'operazione scassinatori professionisti: nella maggioranza dei casi erano i dissidi sorti tra scassinatori e committenti a permettere la scoperta dei furti[16].

Tra i furti più celebri si annoverano sicuramente quelli subiti dal collezionista greco Georgij Kostaki[17], che fu vittima di ben tre rapine – oltre che innumerevoli ammonizioni – in tempi ravvicinati.

Il primo furto, meno plateale degli altri, risale al 1975, quando gli furono sottratte alcune opere di Vasilij Kandinskij e di Ivan Kljun direttamente dal suo appartamento, fatto che gli fece prendere la decisione precauzionale di dislocare parte della sua collezione nella dacia di Bakovka.

---

[13] W. Bayer, *Der Kriminelle Kunstmarkt: Sowjetische Sammler unter Breznev und Gorbačev*, cit. p. 314.

[14] C. Burrus, *Art Collector of Russia. The Private Treasures Revealed*, London 1994, p. 203, qui in W. Bayer, *Der Kriminelle Kunstmarkt: Sowjetische Sammler unter Breznev und Gorbačev*, cit. p. 314.

[15] Cfr. in B. Brodskij, *Tesori Vietati: il Collezionismo Privato in Unione Sovietica: Capolavori e Mosteri del Collezionismo Russo*, cit. p. 149.

[16] B. Brodskij, *Tesori Vietati: il Collezionismo Privato in Unione Sovietica: Capolavori e Misteri del Collezionismo Russo*, cit. p. 145.

[17] Per un approfondimento si veda il terzo capitolo.

A seguire tuttavia, come racconta Brodskij, nel 1977, fu proprio la dacia ad essere presa di mira, devastata da un incendio di origine dolosa appiccato molto probabilmente sia per intimidire il collezionista, sia per coprire eventuali tracce che potessero condurre ai malviventi.

A questo punto, Kostaki decise di controllare la parte di collezione gelosamente custodita nell'appartamento cittadino, giungendo ad un'altra amara scoperta: dalla cassaforte mancavano un centinaio di opere tra studi e acquerelli. Stremato e impaurito, il collezionista greco effettuò una mossa inusuale che creò un'eco di scalpore attorno alla sua persona, rilasciando un'intervista ai corrispondenti della stampa estera in cui dichiarava che la polizia sovietica si rifiutava di collaborare e dar seguito alla sua denuncia.

È molto probabile che queste sue parole furono considerate come il punto di rottura tale da giustificare il flusso quasi ininterrotto di telefonate con minacce di ritorsioni, che lo portarono di lì a poco a ritirare la nipotina Katja da scuola e a lasciare Mosca[18].

Un'altra rinomata rapina è quella avvenuta ai danni del fisico Abram Čudnovskij, nella Leningrado del 1978. All'epoca dei fatti, la collezione Čudnovskij era la più vasta collezione al mondo di pittura russa degli anni Dieci e Venti[19], comprendente quasi duecentocinquanta opere a manifesto dello sviluppo e dell'evoluzione dell'avanguardia figurativa.

L'illecito si svolse in pieno giorno, quando i ladri, agendo indisturbati, sfondarono la porta dell'appartamento e immobilizzarono il figlio del collezionista. In tutto vennero rubate ventitré tele, dipinte da Malevič, Tatlin, Gončarova, e Larionov, e non molto tempo dopo ne furono restituite undici. Secondo Čudnovskij i ladri erano quasi sicuramente ignoranti in materia d'arte, al contrario agirono su ordine di funzionari di alto livello, probabilmente appartenenti alla milizia o al KGB.

Anche la collezione dell'ingegnere meccanico Iosif Ėzrach non venne risparmiata: una banda di criminali, infatti, dopo aver affittato l'appartamento confinante a quello del collezionista, in maniera rocambolesca, praticò un foro nel

[18] Cfr. B. Brodskij, *Tesori Vietati: il Collezionismo Privato in Unione Sovietica: Capolavori e Misteri del Collezionismo Russo*, cit. p. 151.
[19] Cfr. W. Bayer, *Der Kriminelle Kunstmarkt: Sowjetische Sammler unter Breznev und Gorbačev*, cit. p. 315.

muro, coprendolo in seguito con un dipinto di grandi dimensioni. In questo modo riuscirono – quasi indisturbati – a svaligiare la collezione di Ėzrach a più riprese[20].

Tuttavia, in quegli stessi anni, oltre alle bande di svaligiatori di collezioni private, cominciarono a formarsi anche bande di ladri museali, composte in questo caso da personaggi colti e con operazioni coordinate da Leningrado, in quanto "[…] queste squadre non hanno mai ucciso nessuno, incendiato nulla, ed era pressoché impossibile cogliere in flagrante i loro membri, ciò che ha impedito di far luce sulla loro reale organizzazione"[21]. Oggetto principale delle loro rapine erano le opere delle avanguardie, che nel corso degli anni Venti, come visto in precedenza, erano state espropriate e distribuite in più di cento musei. E se durante queste operazioni alcune tele andarono smarrite o danneggiate, altre vennero nascoste nei magazzini, finendo talvolta nelle case dei dipendenti museali: "[…] questi amatori […] si separavano di buon grado dalle opere in loro possesso se la richiesta veniva da persone raccomandate da storici dell'arte con documenti scritti"[22]. Tuttavia, Brodskij afferma che "questi documenti erano, di norma, falsi. Un intercettatore, certo L.P., si faceva passare anche per il sottoscritto"[23].

I furti ai danni dei collezionisti scemarono verso la fine degli anni Ottanta, anche se, ad oggi, risulta complicato affermare con certezza quali ne furono le reali motivazioni, che da un lato potrebbero essere legate all'estinzione delle bande, mentre dall'altro, a misure di difesa più efficaci. Ciò che invece è certo, è che la polizia, più che per le dinamiche del furto, nutriva interesse per le modalità in cui i collezionisti erano entrati in possesso delle opere: era più semplice accusare loro, quindi le vittime, piuttosto che cercare i veri responsabili.

---

[20] Cfr. P. Arzhenovskova, *The Story of the Soviet Citizens Who Saved Russia's Modernist Masterpieces,* in "The Calvet Journal", 23 giugno 2021, https://www.calvertjournal.com/features/show/12887/modernist-masterpieces-soviet-collectors-seekers-of-art-moscow-moma [Ultimo accesso 13 settembre 2021].
[21] Ivi, p. 149.
[22] Ivi, 150.
[23] Ibidem.

2.3. Repressioni e Scandali

Dagli anni Ottanta, inoltre, la latente passività della polizia iniziò a tingersi delle sfumature di un attivismo *sui generis*. Verranno di seguito riportati quattro casi emblematici di ritorsioni ai danni dei collezionisti, al fine di comprendere il clima in cui essi operavano.

Il primo di essi, legato allo scandalo della Libreria Antiquaria n. 15, risale al 1985. Il direttore del negozio fu accusato di pratiche illecite di compravendita, e poco tempo dopo le medesime accuse furono estese anche a una cerchia di clienti. Le indagini vennero condotte da Chorkin, all'epoca funzionario corrotto del GUVD[24].
Nonostante la maggior parte del materiale incriminato sia stato raccolto direttamente alla Libreria, in un paio di giorni furono effettuate le prime perquisizioni nelle abitazioni dei collezionisti imputati, prive sia del consenso del pubblico ministero, sia di metodi ortodossi. I collezionisti infatti, "[…] sono stati colti di notte, interrogati fino a ventisette ore senza interruzione, senza sonno e senza cibo da diversi ufficiali, e le loro collezioni sono state confiscate"[25].
Rivolgendosi alla Sessione del Soviet Supremo dell'Unione Sovietica, il collezionista V.E.M testimoniava che:

> dalle sette di mattina di sabato 6 aprile alle otto di mattina di domenica 7 aprile, per venticinque ore di seguito, senza concedermi pause per dormire, alcuni gruppi di funzionari del GUVD moscovita hanno operato una perquisizione illegale nel mio appartamento con l'infondata accusa di speculazione di oggetti d'antiquariato. Mancava il mandato del procuratore. In sostanza non si è trattato di una perquisizione, ma di sottrazione di tutti i miei averi. Mi è stato detto che avevano avuto l'ordine di confiscare tutti i beni che costassero più di un rublo. E hanno inventariato solo una parte della mia collezione... I quadri sono stati trasportati alla rinfusa senza nessun tipo di imballaggio, pezzi rarissimi di fragile porcellana venivano messi nelle scatole uno sull'altro. Non mi è stato mostrato l'atto di accusa. Sono stato convocato come testimone della causa protocollata con il numero 1042[26].

Per rendere in seguito il ministro degli interni a conoscenza del fatto che

> Il 30 maggio sono stato convocato nella stanza n. 520 del GUVD moscovita da M. Chorkin per essere interrogato in veste di testimone. Verbalizzava l'inquirente V. Kljuev. Unica decorazione della stanza era un ritratto di Stalin... In piedi sotto

[24] Direzione statale degli affari interni.
[25] W. Bayer, *Der Kriminelle Kunstmarkt: Sowjetische Sammler unter Breznev und Gorbačev*, cit. pp. 317-319.
[26] B. Brodskij, *Tesori Vietati*: *il Collezionismo Privato in Unione Sovietica: Capolavori e Misteri del Collezionismo Russo*, cit. p. 151.

> quel ritratto, Chorkin mi faceva le domande in tono brusco e derisorio, trasformando l'interrogatorio in un'umiliante procedura[27].

Utilizzando metodi bruti, Chorkin cercò di estorcere ai testimoni delle false dichiarazioni ai danni di terzi, come riportato anche dalla deposizione di Garin:

> Sono stato interrogato tutta la notte: hanno cominciato alle diciassette del 6 aprile e terminato alle dieci del mattino successivo, senza che potessi riposare o mangiare. Eravamo quattro o cinque testimoni. Esigevano che testimoniassi contro V.E.M[28].

Tra le altre cose, i testimoni furono minacciati di dormire in celle infestate dai ratti e ricattati ai danni dei propri cari, ecco infatti che

> un altro testimone venne minacciato, sempre da Chorkin, con la prospettiva di un lungo fermo che avrebbe provocato la morte della madre: una donna sola a cui bisognava somministrare dei medicinali più volte al giorno. Gli inquirenti esigevano prove false in cambio della vita di una persona cara[29].

I capi di accusa spaziavano dalla corruzione allo spionaggio per il nemico, come si poteva facilmente intuire tra le pagine del giornale *Sovestkaja Kultura* del 29 marzo 1988: "tutto questo dà all'inquirente la possibilità di presentare ad altri testimoni V.E.M. come un traditore della patria, una spia del Giappone, una persona corrotta, un parassita e in questo modo ottenere false testimonianze contro di lui"[30].

La macchina mediatica, tuttavia, era stata azionata già nello stesso 1985, anno in cui la televisione moscovita etichettava i collezionisti come malviventi e truffatori, riprendendo un soddisfatto colonello Sterligov che dichiarava a gran voce che "l'operazione a lui affidata aveva restituito ai cittadini sovietici oggetti di grande valore che erano stati tolti agli speculatori"[31].

Lo scandalo si concluse con l'incarcerazione dell'ormai ex direttore del negozio, reo di aver accettato tangenti, per poi essere dichiarato innocente. Al contrario, nei confronti di Chorkin non venne preso alcun provvedimento, nonostante la cattiva condotta messa a verbale nel 1988, che venne in parte giustificata "in nome del recupero del patrimonio nazionale"[32].

---

[27] Ivi, 152.
[28] Ibidem.
[29] Ibidem.
[30] In ibidem.
[31] Ivi, p. 20.
[32] Ivi, p. 152.

Il secondo caso di un collezionista caduto vittima di un complotto da parte delle milizie è individuabile nella vicenda di Igor' Bondarenko nel 1986, che fu ingiustamente accusato di traffico illegale di icone e condannato a due anni di reclusione. Degli ottomila beni confiscati meno di un terzo tornò poi tra le mani del proprietario: molti andarono perduti, altri invece furono danneggiati in trasporti maldestri e superficiali.

Bayer evidenzia come "i processi alla Libreria Antiquaria n. 15 e di Bondarenko illustrano che è stata la liberalizzazione culturale sotto Gorbačëv a porre le basi per una crescente criminalizzazione del mercato dell'arte sovietico"[33]. Di conseguenza, individua sia nella cooperazione con i paesi occidentali sia nel crollo delle strutture nazionali esistenti una falla tale da permettere ai funzionari statali di poter commettere illeciti restando impuniti. Secondo gli elenchi, infatti, le rapine di beni culturali registrati in Unione Sovietica nel solo 1989 sono state 1125, di cui quasi quattrocento avvenute nella Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa.

Il terzo caso, che ottenne le attenzioni del ciclone mediatico, avvenne il 27 luglio 1990, all'interno dell'abitazione moscovita del collezionista Viktor Magids. Tre malintenzionati fecero irruzione nell'appartamento, e, dopo aver malmenato il collezionista, si dedicarono alla rapina, guidati da un quarto complice, arrivato in un secondo momento ed esperto in materia artistica. Il valore della merce trafugata è stato stimato attorno al milione di rubli. La faccenda venne in seguito ricostruita quattro anni più tardi, grazie alla collaborazione di Stepanov, quinto complice con il ruolo di autista, che, rivolgendosi alla polizia, fece i nomi di alcuni tra i presenti quel giorno: gli esecutori Butorin e Tokarev, subito arrestati, e l'esperto di storia dell'arte Fel'dman, il quale riuscì a lasciare il paese a pochi giorni dal colpo trasferendosi a Bruxelles, per poi suicidarsi un mese più tardi. Tuttavia, secondo i conoscenti, la salma, trasferita in patria e poi cremata, non era compatibile con il fisico da pugile del fuggiasco, motivo per cui si pensa che in realtà abbia inscenato la sua morte.

L'indagine fu accompagnata dalla restituzione di circa un ottavo dei beni a favore di Magids, che riuscì a recuperare altre opere anche durante il corso di cinque aste di Sotheby's a Londra, coadiuvato da un impiegato del KGB.

---

[33] W. Bayer, *Der Kriminelle Kunstmarkt: Sowjetische Sammler unter Breznev und Gorbačev*, Osteuropa, cit. p. 319.

Il processo giudiziario durò quasi un anno e mezzo, ma, fatalmente, Stepanov venne assassinato a pochi giorni dall'udienza finale.
È soprattutto grazie alla ricostruzione dettagliata dei fatti che "[…] il furto della collezione di Magids rappresenta un'eccezione nella moltitudine dei crimini d'arte raramente risolti"[34], prima di lui infatti "i collezionisti sovietici danneggiati si astenevano dall'intraprendere azioni legali"[35].

Infine, un altro caso degno di nota è quello dedicato all'insegnante di fisica Georgij Michailov, che, entrato in contatto con la scena artistica *andegraund*, cominciò ad organizzare delle mostre private all'interno della sua abitazione.
Se in un primo momento il Partito non sembrava interessato alla cosa, nel giro di poco tempo iniziò a perseguitare il fisico, mal sopportando il "vespaio"[36] che ronzava attorno alla sua figura. Dal momento in cui secondo la legge sovietica le mostre organizzate privatamente non costituiscono un reato, il KGB tentò di incastrare il collezionista attraverso vie secondarie, ad esempio recitando la parte di "storici dell'arte in borghese"[37], che si introducevano nel suo appartamento organizzando "meetings […] with foreigners who tried to buy contemporary art for hard currency. At other times, he was put into contact with dealers who offered him extremely high prices for his holdings"[38]. Tuttavia, dal momento in cui il commercio di valuta estera e la speculazione erano reati penali, Michailov, temendo di essere perseguitato, iniziò a declinare tutti gli inviti e le donazioni che riceveva.
In seguito, nel 1979, fu arrestato e condannato a quattro anni di lavori forzati in Siberia con l'accusa di speculazione artistica, vendita illegale di fotografie e possesso di opere *andegraund*. Rilasciato, Michailov fu poi nuovamente arrestato nel settembre del 1985, e condannato a sei anni di prigionia in uno dei campi più severi del regime[39]. Tuttavia, venne scarcerato solamente un anno più tardi grazie all'intercessione del presidente francese Mitterrand presso Gorbačëv. A questo punto, Michailov, la cui collezione ammontava a novecento dipinti, si attivò per la sua divulgazione e per

[34] W. Bayer, *Der Kriminelle Kunstmarkt: Sowjetische Sammler unter Breznev und Gorbačev*, cit. p. 320
[35] Ibidem.
[36] W. Bayer, *Gegen alle Widerstände: Ein Neues Museum in Petersburg"*, Osteuropa 5 (1997): 470, qui in W. Bayer, *The Unofficial Market: Art and Dissent, 1956-88*, cit. p. 76. Lett. "wasp's nest".
[37] Ibidem, Lett. "Art historians in plain clothes".
[38] Ibidem.
[39] Cfr. Ibidem.

ottenere risarcimenti per le angherie subite: Sergej Stepašin, capo della sezione pietroburghese dell'FSB prima, e primo ministro in seguito, ammise infatti i precedenti errori del KGB.

2.4 Il mercato dei falsi

Come è stato visto in precedenza, con l'avvento dell'Unione Sovietica il fuoco rivoluzionario delle avanguardie pittoriche e letterarie andò via via scemando fino a scomparire del tutto nel 1932, per poi riemergere gradualmente all'inizio degli anni Settanta, quando il già citato Kostaki, annoiato dai dipinti dei vecchi maestri, cominciò a scovarle e a collezionarle, sollevando il velo della *damnatio memoriae* in cui erano avvolte.

Negli stessi anni, il KGB e il Partito concentravano i loro sforzi nell'immissione di più opere possibili all'interno del mercato occidentale: tra le tele, occasionalmente, erano presenti anche dei dipinti contraffatti, cosa che, almeno inizialmente, non sembrava costituire un grosso problema. Tuttavia, ciò cominciò ad essere considerato tale almeno una ventina di anni dopo, quando l'industria del falso iniziò a crescere in misura eccessiva e incontrollata, servendosi della scusante del *background* nebuloso che aleggiava attorno alle opere, che "made it easier to concoct credible legends about an artwork's non-existent provenance, although that issue does not seem to be a major concern for those ready to buy what the forgers are offering"[40], e questo, probabilmente avviene anche perché attualmente "most of the buyers who accept those offers simply cannot resist the chance of obtaining a great name at a major discount to its normal cost. *Greed can rarely resist a bargain*"[41].

Al giorno d'oggi, una delle maggiori autorità mondiali nel collezionismo di arte russa è il mercante londinese James Butterwick, che ormai da tempo si occupa anche della problematica dei falsi. In un'intervista rilasciata nel 2017, Butterwick afferma che per i dipinti preferisce non utilizzare "la parola «falsi» quanto piuttosto

[40] O. Kabanova, R. Wallis, *An Epidemic of Russian Fake*, in "Russian Art Focus", no. 17, Aprile 2020, https://17thissue.russianartfocus.com/an-epidemic-of-russian-fakes/ [Ultimo accesso 20 agosto 2021]
[41] Ibidem.

«inaccettabili» perché privi di provenienza”[42]. Afferma in seguito che “succede molto di frequente di imbattersi in opere prive di provenienza. […] Una provenienza come «Collezione privata russa» non è accettabile”[43].

Già nel 2013 Butterwick vinse una causa civile per diffamazione indetta contro di lui in Italia, dopo che descrisse come “un’assoluta vergogna” [44] la mostra mantovana *Avanguardia Russa dal Cubofuturismo al Suprematismo*, tenutasi dal 30 novembre 2013 al 23 febbraio 2014 nella Casa del Mantegna. Infatti, la totalità delle sessantun opere esposte – precedentemente sconosciute – era priva di qualsiasi forma di certificazione che ne attestasse la provenienza e l’originalità, fatta eccezione per l’analisi dei pigmenti effettuata dal Politecnico di Milano, etichettata da Butterwick come “senza senso, [in quanto le opere erano databili] negli anni Novanta e negli anni 2000”[45].

Tuttavia, lo scandalo più recente e compromettente, che vede come protagoniste ventiquattro opere inedite di avanguardia, identificate in seguito come false, è quello della mostra *Russian Modernism 1910 – 1930* aperta al Museo di belle Arti di Gand nell’ottobre 2017.

Tali opere, che vantavano nomi illustri quali Malevič, Tatlin, Lisickij, Gončarova e Larionov, facevano parte della collezione di Igor’ e Olga Toporovskij, una coppia di magnati russi. La mostra venne chiusa ad inizio 2018, in seguito alle accuse mosse da undici esperti e mercanti d’arte internazionali, firmatari di una lettera aperta alle autorità, in cui denunciavano le opere esposte come falsi. Prima della pubblicazione della lettera, Butterwick afferma di essersi messo in contatto con Catherine de Zegher, allora direttrice dell’istituzione, dandole un consiglio sul motivo per cui, in qualità di

---

[42] S.A. Barrilà, *Avanguardie Russe a Rischio Falsi. Come Evitarli Secondo il Gallerista James Butterwick di Londra,* in “Il Sole24Ore”, 6 marzo 2017, https://www.ilsole24ore.com/art/avanguardie-russe-rischio-falsi-come-evitarli-secondo-gallerista-james-butterwick-londra-AEERIyi?refresh_ce=1, [Ultimo accesso 20 agosto 2021].

[43] Ibidem.

[44] S. Hewitt, *More Questions than Answers After “Miracolous” Russian Avant-Garde Show,* in “The Art Newspaper”, 1 marzo 2014, https://www.theartnewspaper.com/news/more-questions-than-answers-after-miraculous-russian-avant-garde-show [Ultimo accesso 23 settembre 2021] Lett. “An absolute disgrace”; e Cfr. J, Butterwick, *James Butterwick Wins Avant Garde Defamation Case*, in “James Butterwick Russian and European Fine Artist”, 11 febbraio 2020 https://www.jamesbutterwick.com/2020/02/11/james-butterwick-wins-avant-garde-defamation-case/, [Ultimo accesso 20 agosto 2021].

[45] S. Hewitt, *More Questions than Answer After “Miracolous” Russian Avant-Garde Show,* cit. Lett “«meaningless» […] in the 1990s and 2000s”.

gallerista, non si sarebbe mai assunto i rischi e le responsabilità di vendere le opere della collezione Toporovskij:

> *Could I resell the work on the primary market, […] through Christie's or Sotheby's? Is the work acceptable for resale by any major dealer? Is the work acceptable for a major museum exhibition?* Imagine the scenario. A client buys a painting from me and wishes to resell it at auction a few years later, only to be told that the auction house cannot accept the work as it is unable to "guarantee authenticity". The client's next port of call would be a top dealer, but they also refuse. Where does this leave the seller? Many of the paintings I decline are accompanied by "certificates of expertise", signed by certain academics who, unlike myself as a seller, are not financially liable. When I have crossed swords with such figures over the years, they have frequently been amazed that I would quibble with their learned opinions. Perhaps they would like to explain to buyers who have bought paintings with their certificates why these have been rejected for resale and not accepted for any major museum show[46]?

D'altra parte, era la stessa de Zegher ad aver annunciato di voler riscrivere la storia dell'avanguardia russa, trovandosi invece a dover rinunciare al suo incarico, o come complice del crimine, o come incauta vittima della sua stessa euforia.

Anche lo storico dell'arte Konstantin Akinsha paragona la vicenda del museo di Gand, che si concluse con l'arresto dei coniugi Toporosvskij, rei di frode, riciclaggio di denaro e traffico di beni contraffatti, a un orribile esempio di corruzione[47].

Tuttavia, capita sovente che i falsi vengano introdotti all'interno dell'ambito museale proprio mediante l'organizzazione di mostre, che ne sanciscono idealmente la legittimità della provenienza e ne aumentano il valore di mercato, come avvenne anche nel caso del *businessman* israeliano Edik Natanov, sventato dall'*Operazione Maleviz*[48]. Butterwick individua quindi come possibile soluzione quella di assecondare il mercato, affidandosi a galleristi e commercianti, come, ad esempio, per citarne alcuni, Alex Lachmann, Julian Barran e Vivian Barnett che, tuttavia, specialmente nel caso delle avanguardie russe, peccano di prudenza e diffidenza.

---

[46] J. Butterwick, *When it comes to understanding authenticity, listen to the dealers and the market –not the academics Display of works purportedly by Russian avant-garde artists fails to meet three key criteria*, in "The Art Newspaper", 29 gennaio 2018, https://www.theartnewspaper.com/comment/when-it-comes-to-understanding-authenticity-listen-to-the-dealers-and-the-market-not-the-academics [Ultimo accesso 20 agosto 2021].

[47] Cfr. A. Lander, M. Antsiperova, *Falsi nei Musei*, in "Blueprint", 4 marzo 2021, https://theblueprint.ru/culture/art/poddelki-v-muzeyah [Ultimo accesso 26 agosto 2021].

[48] Cfr. S. Röbel, A. Wassermann, *Russian Avant-Garde Art: Police Break Up Suspected Forgery Ring. German and Israeli police now believe they have broken up a "cartel",* in "Abcnews" 2 agosto 2013, trad. E. Ornstein,https://abcnews.go.com/International/russian-avant-garde-art-police-break-suspected-forgery/story?id=19846547, [Ultimo accesso 26 agosto 2021].

Infine, si può affermare come i falsari abbiano recentemente avuto la loro rivalsa, grazie a una mostra che ha avuto luogo al Ludwig Museum di Colonia, *Russian Avant-Garde at the Museum Ludwig: Original and Fake. Question, Research, Explanations*, aperta dal 26 settembre 2020 al 3 gennaio 2021.

Anche se non è la prima volta che delle opere dichiaratamente false vengono esposte come tali all'interno della cornice museale, questa mostra evidenzia come l'industria del falso sia cresciuta in maniera esponenziale e incontrollata dopo il crollo dell'Unione Sovietica, colpendo il settore "come nessun altro"[49], come affermato da Rita Kersting, vicedirettrice del museo e curatrice della mostra. A sostegno di ciò, Butterwick ha descritto la mostra come un "very important reference point, [exposing] the massive problems connected with the Russian Avant-Garde"[50].

[49] J. Butterwick, *Original or fake? James Butterwick Gives Interview to the Arts Newspaper about Museum Ludwig Recent Exhibition*, in "James Butterwick Russian and European Fine Artist", 12 ottobre 2020, https://www.jamesbutterwick.com/2020/10/12/original-or-fake-james-butterwick-give-interview-to-the-arts-newspaper-about-museum-ludwig-recent-exhibition/ [Ultimo accesso 20 agosto 2020]. Lett. "Like no other"

[50] Ibidem.

CAPITOLO III

I COLLEZIONISTI DI ARTE PROIBITA TRA GLI ANNI CINQUANTA E SETTANTA DEL XX SECOLO

3.1 Le giovani leve del collezionismo

Secondo quanto riportato nei capitoli precedenti, un privato cittadino, in epoca totalitaria, non avrebbe dovuto né potuto possedere opere d'arte considerate di una certa rilevanza per la cultura nazionale. Infatti, le confische delle collezioni, avviate nel secondo ventennio del XX secolo, avrebbero dovuto fungere da monito a tutti coloro che avrebbero potuto nutrire una qualche forma di interesse per il collezionismo di stampe, quadri e porcellane antiche.

Tuttavia, in tutto il paese, gli appassionati hanno trovato il modo di continuare la loro opera di raccolta di materiale artistico, poiché quasi "nessuno cataloga queste collezioni, nessuno d'altra parte saprebbe come la cosa andrebbe fatta"[1].

Come verrà illustrato all'interno di questo capitolo, anche in URSS vi erano diversi collezionisti che, spinti da differenti motivazioni, si adoperavano per continuare a incrementare, o, iniziare, nuove collezioni di arte appartenente alle avanguardie storiche o alle seconde avanguardie russe, senza prestare particolare attenzione allo "stile internazionale della cultura totalitaria"[2] incarnato dal realismo socialista, a cui, al contrario, era riservato un destino differente.

Sicuramente, un evento che ha contribuito a "un pubblico vasto di rendersi conto delle dimensioni raggiunte dal collezionismo privato in Unione Sovietica"[3] fu l'esposizione delle opere dei maestri di pittura occidentale, che ebbe luogo al Museo Puškin nel 1973. E anche se è pur vero che diverse mostre di opere appartenenti a collezioni private furono organizzate anche prima di questa data, come ad esempio la mostra sui ventagli della collezione Višnevskij al museo di Ostankino, si trattava

---

[1] B. Brodskij, *Tesori Vietati: il Collezionismo Privato in Unione Sovietica: Capolavori e Misteri del Collezionismo Russo*, cit. p. 20.

[2] I. Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, London 1990 (trad. it. *Arte totalitaria nell'URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*, Milano 1990, pp. 11–12), in S. Burini, *Realismo Socialista e Arti Figurative: Propaganda e Costruzione del Mito*, eSamizdat 2005 (III) 2-3, p. 66.

[3] Ivi, p. 22.

soprattutto di mostre "[…] per così dire collettive di opere provenienti da varie collezioni che non dicevano nulla riguardo l'entità di ognuna di esse, o la mostra veniva organizzata alla periferia della città, quindi al di fuori della portata del grosso pubblico"[4].

Inoltre, non si può negare che sia l'ideologia sia il regime totalitario hanno avuto un ruolo centrale nel mutamento dei rapporti tra i collezionisti e i musei. Un caso che vale la pena citare è quello del collezionista Veličko, il quale, nel corso di cinquant'anni, si è impegnato a raccogliere una vasta collezione, composta anche da opere risalenti dalla seconda metà del XVIII secolo alla fine del XIX secolo di Orest Kiprenskij, Vasilij Vereščagin, e Vladimir Borovikovskij. Negli anni Cinquanta, il collezionista mise per iscritto il suo testamento, decretando che, alla sua morte, la collezione dovesse essere interamente devoluta ai musei. Tuttavia, "sono occorsi trenta lunghi anni perché la sua volontà fosse esaudita"[5]. Paradossalmente, infatti, i musei continuavano a rifiutare la donazione, sebbene la stampa facesse continui appelli in cui le istituzioni culturali scongiuravano raccolte.

Nonostante i rischi e i divieti, Brodskij nota:

> Il collezionismo non può essere fermato da nessuno: si afferma in esso l'espressione dell'individualità di una persona, il suo carattere, il suo spirito d'iniziativa, la sua passione per il rischio. Su un piano individuale, il collezionismo è un fatto assolutamente privato e comporta problemi di ordine personale. Il collezionismo può esprimere la coscienza del proprio dovere sociale, nazionale, storico, come anche il desiderio di un'attività libera, senza controlli di alcun tipo. Nel collezionismo può nascondersi la sete di verità come il desiderio di isolarsene a qualsiasi costo. Una collezione può essere il risultato di sacrifici come manifestazione di avidità, di protesta sociale o al contrario di sostegni all'assetto sociale esistente[6].

Di conseguenza, il collezionista viene investito di una missione culturale e memoriale, diventando "specchio della vita quotidiana e di quanto in essa accade"[7]. La raccolta collezionistica cela dentro di sé una storia, narrandola a chi è disposto a coglierne il significato più recondito. Tutto ciò nel caso sovietico appare ancora più ostico, a tratti enigmatico, in quanto mancano dati chiari e trasparenti quali aste, cataloghi o resoconti pubblici. Viceversa, proprio a causa delle restrizioni, di molte collezioni non è rimasta

[4] Ibidem.
[5] Ivi, pp. 23-24.
[6] Ibidem.
[7] Ibidem.

alcuna traccia, e dei possessori si ricorda solamente il nome o qualche blanda informazione.

Alexandr Borovskij si interroga sul perché la figura del collezionista venga vista alla stregua di un elemento inadeguato e disarmonico all'interno del contesto russo, sostenendo che "more likely, however, the problem stems from an instability in institutions of artistic representation and a lack of understanding of the true role of the collector"[8], intendendo in questo caso il collezionista "as an agent of restraint, a mediator in the struggle between competing influences"[9]. Borovskij prosegue sostenendo che la figura del collezionista, infatti, apporta al processo artistico un connubio di valori, quali imparzialità, stabilità e una «realtà incarnata».

Anche se, come visto in precedenza, ogni collezionista possiede le proprie motivazioni personali per intraprendere questa impresa, Brodskij cerca di individuare delle macrocategorie, dei *topos* suddivisi per base motivazionale.

Nella prima categoria ascrive i cosiddetti «collezionisti-eroi», di cui un buon esempio sono da un lato i coniugi Tatjiana Aleksandrova e Igor' Popov e dall'altro il docente di belle arti Il'ja Zil'berštejn. Queste figure, che vedevano il collezionismo non solo come "il principale scopo della vita, ma [anche come] una sorta di iniziazione all'eternità"[10], sono accomunate da diversi fattori. Il primo di essi riguarda sicuramente la volontà di salvare opere messe in pericolo dal contesto bellico, da cui l'epiteto «eroi»: i coniugi, soprannominati dagli amici gli «Sterratori», poiché abili a trovare nel quotidiano i frammenti sparsi dell'eterno, mossi dal "presentimento della minaccia che incombeva sulla cultura […] continuarono il quotidiano giro dei *Kommissionnyj* moscoviti nei terribili anni della guerra"[11]. Zil'berštejn, invece, malato di diabete, entrò in una Leningrado sotto assedio riuscendo a portare in salvo la serie dei ritratti dell'insurrezione decabrista del 1825.

Inoltre, sia gli Sterratori sia il docente di belle arti, pur essendo entrambi molto poveri, videro coronati i frutti dei loro sforzi, rispettivamente con la collocazione della loro

---

[8] A. Borovskij, *The Role of the Collector in Contemporary Russian Culture and Russian Art Collections in the West*, Trad. a cura di I. Miller, E. Durst, in "Russianartsfoundation.com", s.d., http://russianartsfoundation.com/#!eng/search/?query=The+Role+of+the+Collector+in+Contemporary+Russian+Culture+and+Russian+Art+Collections+in+the+West [Ultimo accesso 01 settembre 2021].
[9] Ibidem.
[10] B. Brodskij, *Tesori Vietati: il Collezionismo Privato in Unione Sovietica: Capolavori e Misteri del Collezionismo Russo*, cit. pp. 79-81.
[11] Ivi, p. 79.

collezione all'Ermitage e con la costruzione del Museo delle Collezioni Private presso il Museo Puškin, che si avrà modo di approfondire nel quinto e ultimo capitolo. Viceversa, divergevano sugli interessi collezionistici: "Zil'berštejn non aveva alcun interesse per le rarità curiose, mentre gli 'Sterratori' vedevano nell'originalità funzionale di un oggetto un prezioso anello che legava l'effimero all'eterno"[12].

Il secondo bacino di collezionisti individuato da Brodskij riguarda quelli che erano mossi da un animo di protesta, ovvero coloro a cui premeva collezionare quella stessa cultura che lo Stato considerava proprio monopolio.

Tra questi si possono annoverare G.S. Bloch e Rossijskij. Il primo, promettente giurista che dopo la rivoluzione iniziò a inventare e costruire balocchi, "aveva la fama di esperto conoscitore della pittura tra il vecchio e il nuovo secolo"[13]. Sempre vestito con camicia bianca e papillon, simboli di sfida alla morale sovietica, a Bloch si deve il fatto che fu uno tra i primi a riconoscere il valore delle opere di Robert Fal'k, dal quale acquistò innumerevoli tele. A lui risale infatti "[…] lo scherzoso paradosso: 'nonostante la firma, il quadro è risultato autentico'. Dietro questa frase si nascondeva una tenace ricerca di autenticità in tutto: nella cultura, nella vita, nei rapporti umani"[14]. Rossijskij invece, divenuto lo psichiatra di fiducia dell'NKVD[15], si occupava della redazione dei documenti ufficiali riguardanti lo stato di salute degli accusati dei processi politici. In tal maniera, tuttavia, perse tutte le amicizie, ritrovandosi di colpo da solo, cominciando a "dedicare tutto il tempo libero all'incetta di opere d'arte"[16]. L'ampia disponibilità economica e i prezzi bassi "[…] in cui nei negozi inaccessibili ai comuni mortali venivano venduti i beni confiscati, permettevano a Rossijskij di comperare tutto […]. Acquistava oggetti in tale quantità che per conservare i quadri doveva staccare le tele da cornici e telai"[17]. Tuttavia, a differenza di molte altre collezioni, quella dello psichiatra non era accessibile a nessuno, fatta eccezione per Mironov, che frequentava il collezionista in qualità di esperto. Per Rossijskij, in una

[12] Ivi, p. 83.
[13] Ivi, pp. 83-84.
[14] Ibidem.
[15] Commissariato Nazionale degli Affari Interni.
[16] B. Brodskij, *Tesori Vietati: il Collezionismo Privato in Unione Sovietica: Capolavori e Misteri del Collezionismo Russo*, cit. p. 84.
[17] Ibidem.

visione cruda e brutale, "il senso del collezionismo consisteva nel «portar via» ad altri oggetti d'arte"[18].

Vi sono poi anche importanti figure che, in un periodo compreso tra gli anni Sessanta e Ottanta, si sono prodigate nel gettare le basi di quello che viene ora concepito come collezionismo contemporaneo. Tra tutti, si ricordano Georgij Kostaki, Valeri Dudakov, Solomon Šuster, Evgenij Nutovič e Leonid Taločkin: in molti casi, il sostegno che i collezionisti erano in grado di offrire agli artisti era più simbolico che economico, "yet, as they assembled collections of art drawn from numerous sources, they fulfilled an important function of restraint and conciliation and aided in the search for common ground"[19].

Infatti, alla fine degli anni Cinquanta molti pittori non conformisti facevano la fame. Con Kostaki, come si vedrà nel secondo paragrafo, riprese la vendita delle tele direttamente dall'*atelier* dell'artista all'acquirente. E, anche quando il celebre collezionista smise di acquistare opere contemporanee, si impegnò a promuoverle presso quanti più avventori stranieri gli fosse possibile. Tuttavia, per rendere più agevoli e semplici i procedimenti di compravendita, erano necessarie le fotografie delle tele, riproduzioni spesso assenti per mancanza di denaro. Ecco perché si è soliti legare alla figura di Evgenij Nutovič l'evoluzione della documentazione inerente all'arte sovietica non conformista.

Nutovič, infatti, che viene definito da Brodskij come "uomo dal destino complesso, poeta fallito"[20], era assunto alla Galleria Tret'jakov in qualità di fotografo, e, "per i giovani pittori in difficoltà economiche prestava la sua opera gratuitamente".

Il primo artista a richiedere l'aiuto del fotografo fu Oskar Rabin, uno degli esponenti della *Lianozovskaja gruppa* (gruppo di Lianozovo), che, in segno di riconoscenza gli regalò uno dei suoi quadri (Fig. 1). Libero da ogni stereotipo, vibrante di passione e ricercatore del bello, "Nutovič imparò presto a «vivere» il mondo figurativo dei pittori per cui faceva le sue foto […] e a giudicare un quadro «dall'interno», arte così rara nei critici di professione"[21].

---

[18] Ivi, p. 86.

[19] A. Borovskij, *The Role of the Collector in Contemporary Russian Culture and Russian Art Collections in the West*, cit.

[20] B. Brodskij, *Tesori Vietati: il Collezionismo Privato in Unione Sovietica: Capolavori e Misteri del Collezionismo Russo*, cit. p. 113.

[21] Ibidem.

Speculare all'evoluzione storica, già alla metà degli anni Sessanta la collezione del fotografo si era trasformata "in una documentazione sistematica degli inizi delle nuove tendenze artistiche in Unione Sovietica, nel periodo più difficile e «romantico» della loro evoluzione"[22], periodo che vedrà al contempo la sua acme e chiosa nel 1974, con l'emblematica «Mostra dei Bulldozer», in cui i pittori rifiutati dall'Unione degli Artisti decisero di organizzare un'esposizione in un terreno non fabbricato nella zona Sud Ovest di Mosca, che venne in poco tempo smantellata da poliziotti in borghese, che, selvaggiamente, distrussero le opere d'arte con l'ausilio di bulldozer.

Fig. 1

La collezione di Nutovič, una delle più significative esistenti all'interno dell'Unione Sovietica, viene descritta dal professor John Bowlt nel seguente modo:

> È una collezione di cui il proprietario è parte organica, una parte che documenta, spiega e moltiplica lo specifico artistico. Evgenij Nutovič è un entusiasta, la sua energia ed eloquenza si uniscono a una fede appassionata e a una lucida coscienza del valore storico ed estetico della pittura degli anni 1960-'70, quelli della 'seconda avanguardia'. Le opere dei pittori 'non ufficiali' Bilijutin, Kropivnickij, Krasnopevnev, Masterkov, Nemuchin, Rabin, Štejnberg, Vejsberg, Zverev [sic], molto raramente venivano comperate dai collezionisti e pochissimi potevano prevedere l'interesse che avrebbe in seguito suscitato il loro strano talento. Nutovič fu uno dei pochissimi a capire immediatamente il significato di questi pittori, e oggi la sua collezione è una delle maggiori testimonianze della loro

[22] Ivi, 114.

attività. La gamma delle sue preferenze spazia dagli esperimenti astratti di Bilijutin alle diafane nature morte di Vejsberg, dal tenebroso universo di Rabin alla nervosa espressività di Zverev. Per lui ogni pittore era un anello di un'arte misconosciuta per un quarto di secolo[23]. (Fig. 2)

Fig. 2

Un altro collezionista che si vide impegnato con la «Mostra dei Bulldozer» e per il quale l'epilogo fu, in un certo senso, sorprendentemente positivo, fu Leonid Taločkin, entrato a far parte del circolo degli artisti *andegraund* a partire dagli anni Sessanta. Taločkin, che non ebbe mai ricevuto un'educazione artistica, per non incombere nel reato di parassitismo fu costretto a destreggiarsi in lavori umili, quali la guardia notturna, il portiere e il fuochista. Paradossalmente, l'esito disastroso della mostra ha permesso "la registrazione ufficiale della collezione di arte alternativa"[24] assemblata nel corso della seconda metà del XX secolo. Taločkin, infatti, era talmente attivo nella scena *andegraund* moscovita da divenirne "[…] il suo cronista non ufficiale e l'artefice di numerose esposizioni"[25], e grazie a ciò, già a metà degli anni Settanta la sua collezione era composta da circa seicento opere, la maggior parte delle quali,

[23] J.E. Bowlt cit. in B. Brodskij, *Tesori Vietati: il Collezionismo Privato in Unione Sovietica: Capolavori e Misteri del Collezionismo Russo*, cit. pp. 114-115.
[24] M. Maximova, *Transformation of the Canon: Soviet Art Institutions, the Principles of Collecting and Institutionalisation of Contemporary Soviet Art*, cit. p. 5. Lett. "The official registration of the collection of alternative art".
[25] Ibidem. Lett. "[…] Its unofficial chronicler and creator of many art displays".

appartenendo alla corrente anticonformista, venivano di rado mostrate nelle sedi autorizzate dallo Stato. Per questo motivo la collezione "resided in Talochkin's home, but as the building was due to be demolished the issue of its long-term location and preservation became urgent"[26]. Il collezionista si rivolse quindi al direttore del tempo dell'Amministrazione delle Belle Arti e del Patrimonio Culturale, Chalturin, che, facendo registrare la collezione, garantì al collezionista un appartamento più grande in cambio di quello che a tutti gli effetti sembrò come un tentativo "di ottenere un miglior controllo sulla circolazione di tale «arte pericolosa»"[27]. Tuttavia, l'idillio del sostegno governativo e il conseguente interesse nutrito nei confronti della collezione si interruppe non appena Chalturin lasciò il Ministero della Cultura. Ad oggi, la collezione e l'archivio di Taločkin sono conservati rispettivamente alla Galleria Tret'jakov e al Garage Museum[28].

3.2 Georgij Kostaki

È molto probabile che la collezione più famosa di arte sovietica scaturita dall'iniziativa di una singola persona, la collezione Kostaki e il destino che ha subito il suo artefice, esemplifichino perfettamente le condizioni e le vicende dei numerosi collezionisti di arte sovietica, impossibilitati a compiere la loro vocazione.

Georgij Kostaki nacque a Mosca nel 1907 da una famiglia di greci immigrati nella Russia zarista in cerca di fortuna. Si può affermare che Kostaki crebbe in un ambiente benestante: se il padre era un importante imprenditore di tabacco con piantagioni in Grecia e in Egitto, la madre, donna estremamente colta, era di nobili natali.

Verosimilmente, nel periodo in cui Kostaki frequentava la scuola, i bolscevichi stavano ristrutturando l'intero sistema educativo: l'obiettivo di Lenin, infatti, era quello di "elevare gli *standard* culturali ed espandere l'alfabetizzazione attraverso

[26] Ibidem.
[27] Ibidem. Lett. "[…] To gain better control of the circulation of such 'dangerous' art".
[28]Cfr. Leonid Talochkin Archive, in "Russian Art Archive", https://russianartarchive.net/en/catalogue/collection/leonid-talochkin-archive [Ultimo accesso 01 settembre 2021].

un'educazione di massa"[29], tuttavia, "la situazione reale durante quegli anni […] era di confusione e opportunità limitate"[30]. A differenza dei fratelli maggiori, la cui educazione e il cui *habitus* – per dirlo alla Bourdieu – rispecchiavano l'eco di una realtà borghese che andava oramai scomparendo, Georgij, probabilmente anche a causa delle origini elleniche[31], non riuscì a completare gli studi, anzi, successivamente iniziò a scherzarci sopra affermando: "mi ha creato la mia collezione"[32].

Dal 1922 la famiglia fu costretta a trasferirsi in una dacia a Bakovka, poco fuori Mosca, lasciando l'abitazione signorile ai bolscevichi, di cui non erano grandi sostenitori, essendo infatti "pii cristiani ortodossi [,] ci si potrebbe aspettare che si opponessero anche solo per motivi religiosi"[33].

Nel 1930, grazie all'intercessione del fratello Spyridon[34], Georgij cominciò a lavorare come autista nella legazione greca a Mosca. Parallelamente, nello stesso anno, venne organizzata una personale di Malevič alla Galleria Tret'jakov, evento che, tuttavia, passò del tutto inosservato sia per Kostaki sia per la maggior parte dei suoi contemporanei: "infatti, il movimento delle avanguardie artistiche era ormai in declino"[35].

Oltre a ciò, il lavoro all'interno della legazione, rappresentava in prima istanza una forma di garanzia in un mondo ove la famiglia Kostaki incarnava a trecentosessanta gradi il nemico di classe, tanto per le discendenze elleniche quanto per il ruolo di *Nepmen* rivestito all'interno della società. A esemplificare questo fatto, a cavallo tra il 1936 e il 1937 il governo sovietico emanò una serie di restrizioni nei confronti della

---

[29] A. Zander Rudenstine, *The George Costakis Collection,* in M. Rowell, A. Zander Rudenstine, *Art of the Avant-Garde in Russia: Selections from the George Costakis Collection*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1981, pp. 9-14. Lett. "[…] To raise cultural standards, and to expand literacy through mass education".

[30] Ibidem. Lett. "The actual situation during these years […] was one of confusion and limited opportunity".

[31] Cfr. W. Bayer, *Die Sammlung Costakis*, Osteuropa, Vol 46, N. 12, dicembre 1996, pp. 1215-1227.

[32] B. Brodskij, *Tesori Vietati: il Collezionismo Privato in Unione Sovietica: Capolavori e Misteri del Collezionismo Russo,* cit. p. 89.

[33] A. Zander Rudenstine, *The George Costakis Collection,* cit. pp. 9-14. Lett "Pious orthodox Christians they could be expected to oppose it on religious grounds alone".

[34] Spyridon Kostaki, campione sovietico di motociclismo, ricevette proposte di collaborazione da parte del KGB in qualità di infiltrato all'interno della legazione greca, che tuttavia declino. Morì in un incidente motociclistico per cause misteriose, si pensa proprio per mano del KGB.

[35] A. Zander Rudenstine, *The George Costakis Collection,* cit. pp. 9-10. Lett. "Indeed, the avant-garde movement in the arts was by then waning".

comunità greca, tanto che tutti i membri della famiglia Kostaki che non godevano della protezione garantita dalla legazione furono mandati in un *gulag*[36].

Inoltre, fu proprio grazie alla mansione di autista che Kostaki ebbe modo di avvicinarsi al mondo artistico: capitava sovente infatti che dovesse accompagnare diplomatici all'interno dei negozi di antiquariato, in cui "riuscì a farsi preziose idee sul funzionamento del mercato artistico sovietico"[37], e in cui fece il suo primo acquisto, ovvero un vaso decorato con un ritratto equestre di Napoleone.

Le condizioni e il periodo in cui Kostaki comincia a collezionare sono estremamente favorevoli sul piano economico: comprare beni artistici o di antiquariato, infatti, rappresentava l'unica forma di investimento possibile in una realtà in cui il rublo subiva continue fluttuazioni e svalutazioni, senza considerare il fatto che, essendo ormai entrati in vigore i provvedimenti che vietavano ai cittadini sovietici di acquistare o anche solo possedere tali beni, di fatto, erano solo i cittadini stranieri o i *Nepmen* a poterne godere, ostentando la loro meritata ascesa sociale[38].

Kostaki è a tutti gli effetti greco, stipendiato con un salario in dollari: ciò significa che, *de facto*, può permettersi di acquistare nei luoghi preclusi agli altri collezionisti russi.

Inizialmente, il collezionista compra alla cieca, senza seguire un vero e proprio progetto, d'altronde "non c'era nulla a Mosca negli anni Trenta che non fosse stato collezionato da qualcuno. [...] Era un'epidemia"[39].

E anche se a posteriori considerò questi anni di collezionismo come "tempo perso"[40], fu grazie a queste acquisizioni che riuscì a creare una

> base adeguata al suo impegno successivo: infatti, fu proprio la collezione di tappeti afgani, porcellane, argenti della vecchia russa, dipinti dei vecchi maestri olandesi e icone che Kostaki accumulò […] a rappresentare un notevole investimento di capitale che gli permise di sopravvivere al difficile periodo successivo alla chiusura della legazione greca (1939)[41].

La legazione, infatti, fu chiusa subito dopo il trattato di non belligeranza tra Molotov e Ribbentrop, motivo per cui Kostaki fu costretto a trovare lavoro prima come guardiano presso l'ambasciata svedese e in seguito in quella britannica. Il contratto

---

[36] Ovvero la madre, la zia e il fratello minore.
[37] W. Bayer, *Die Sammlung Costakis, Osteuropa*, cit. pp. 1215-1227.
[38] Inoltre, nei negozi di antiquariato si poteva pagare solamente in valuta estera, che ai cittadini sovietici era vietato possedere per evitare forme di speculazione.
[39] W. Bayer, *Die Sammlung Costakis*, cit. pp. 1215-1227.
[40] ibidem.
[41] Ibidem.

prevedeva un alloggio, ma era privo di retribuzione: Kostaki si trovò quindi in un periodo di guerra e penuria di viveri senza la possibilità di poter acquistare generi alimentari. Perciò l'unica soluzione possibile parve quella di iniziare a rivendere pezzi della sua collezione.

Successivamente, nel 1943, avvenne un'importante svolta all'interno della sua carriera, e venne assunto dall'ambasciata canadese a Mosca in qualità di impiegato, mansione che ricoprirà per trentacinque anni, e, senza alcun'ombra di dubbio, ciò "ha fornito la base economica e politica essenziale per la sua passione per il collezionismo"[42].

Il diplomatico canadese Leolyn Wilgress accettò di pagare parte dello stipendio del neoassunto in valuta estera, secondo lo stesso schema che veniva applicato ai dipendenti canadesi fino al 1960:

> in primo luogo, tutti gli stipendi dei cittadini non sovietici furono trasferiti su conti bancari canadesi. In secondo luogo, tutti i canadesi che lavoravano all'estero ricevevano indennità speciali dovute all'aumento del costo della vita, che venivano pagate a Mosca in rubli, per di più a un tasso di cambio estremamente favorevole[43].

Kostaki, essendo in possesso di un passaporto greco, era identificato a pieno titolo come «cittadino non sovietico», e inoltre, dal momento in cui molti colleghi stranieri non utilizzavano la totalità di rubli a loro disposizione, erano inclini a lasciarli ai colleghi greci: "Kostaki poteva quindi ricevere non dieci ma venticinque rubli per un dollaro in modo del tutto legale tra il 1943 e il 1960"[44].

In questi stessi anni, in particolare nel 1946, Kostaki iniziò ad avvicinarsi al leggendario mondo avanguardista. Leggendario per il fatto che, come visto in precedenza, le avanguardie erano scomparse dalla scena artistica da circa una decina di anni ed erano state etichettate come «formaliste» e «decadenti». Molti artisti infatti erano emigrati altrove, altri invece avevano preso le distanze dalle loro opere giovanili, rinnegato il loro passato o addirittura distrutto il loro operato per timore di ripercussioni, come fece ad esempio Nadežda Udal'cova nel 1938, per fuggire allo stesso destino del marito, l'artista Aleksandr Drevin, fucilato dal KGB.

---

[42] Ibidem.
[43] Ibidem.
[44] Ibidem.

Anche il teorico Nikolaj Tarabukin aveva ormai perso ogni speranza riguardo a una possibile ripresa del movimento avanguardista, aggiungendo anzi che "his compatriots had suffered significant blows to their self-confidence and their achievements went unappreciated by both the public and by the Bolshevik regime"[45].

Ad ogni modo, Zander Rudenstine sottolinea come sia difficile, quasi impossibile "determine the extent to which such changes in attitude were the result of simple fear in response to pressure and hostility, or of a quite human desire to conform, or of an actual loss of faith the achievements of avant-garde art"[46].

Con la prima collezione Kostaki vantava opere di valore, che dopo le vendite ammontavano a "una trentina di dipinti olandesi"[47], tuttavia "he was beginning to tire of them: their somber colors depressed him, and he no longer derived great satisfaction from owning them"[48]; inoltre, essi non rappresentavano nulla che in qualche modo potesse essere considerato come innovativo o sorprendente, viceversa, il collezionista era fortemente intenzionato a creare qualcosa di rivoluzionario.

Un giorno, all'interno dell'*atelier* di un artista, gli venne mostrato *Banda Verde* (Fig. 3), un quadro dalle tinte vivaci e brillanti di Ol'ga Rozanova, artista a lui ignota. L'impatto sul collezionista fu istantaneo: "I was dazzled by the flaming colors in this unknown work, so unlike anything I had seen before"[49].

Kostaki accarezzò l'idea di cambiare rotta alla sua collezione: in un primo momento si rivolse quindi allo storico dell'arte moscovita Nikolaj Chardžiev, il quale, come riporta Aliki, figlia del collezionista greco, considerava come "unici nomi importanti Malevič ed Ėl' Lisickij, tutti gli altri [invece] li definiva imitatori"[50], sconsigliando al greco di lanciarsi in una simile impresa, poiché avrebbe solamente "ingombrato la sua collezione di schifezze"[51].

---

[45] A. Zander Rudenstine, *The George Costakis Collection,* cit. p. 11.
[46] Ibidem.
[47] Ivi, p. 10. Lett. "About thirty Dutch pictures".
[48] Ibidem.
[49] Ibidem.
[50] A. Kostaki, *George Costakis e la Sua Collezione* in *Il Collezionismo in Russia, da Pietro I all'Unione Sovietica, Atti del Convegno. Napoli, 2-4 febbraio 2006.* Formia, Artistic & Publishing Company, 2009, pp. 191-196.
[51] W. Bayer, *Die Sammlung Costakis*, cit. p. 1218. Bayer specifica che "La storica dell'arte Ĕ.P. Gomberg-Veržbinskaja, che conosce l'autobiografia del collezionista, in un'intervista con l'autore (Vienna, 17.5.1996) ha ritenuto eccessive le dichiarazioni di Kostaki su Chardžiev, che a suo parere era notevolmente coraggioso e colto".

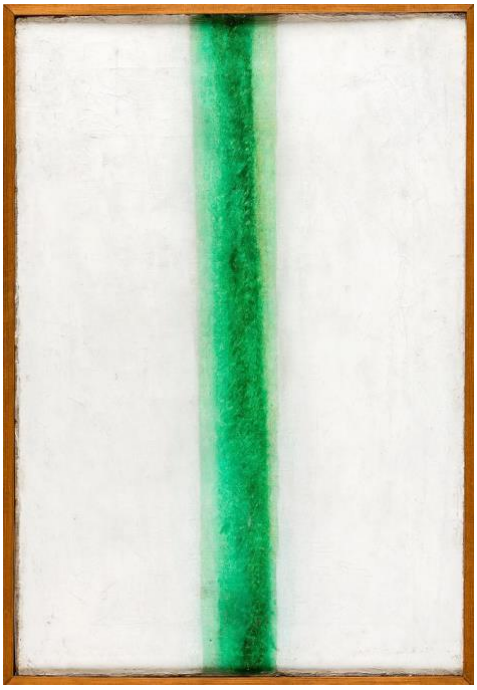

Fig. 3

Kostaki, tuttavia, “non concordava con questa opinione e continuava, anzi, sempre a cercare nuovi nomi”[52]. Nonostante il grande entusiasmo, è doveroso ricordare che quando iniziò a realizzare la sua collezione, non disponeva di un «quadro» completo del periodo, anzi, privo di cataloghi, pubblicazioni o esperti, Kostaki

> approached the entire span of two decades as a vast panorama embracing a multitude of characters and events; he focused not simply on those which were ‘important’ and even well- known, but also on those which seemed minor, or idiosyncratic or even insignificant[53].

Mosso da una sorta di carattere missionario, il collezionista, paragonando gli artisti ai corpi dell’esercito, era solito ripetere che:

> The army was huge. Most art historians whom I met as I began to learn about the avant-garde told me of a dozen artists, or at most fifteen: Tatlin was mentioned, Malevich, Larionov, Goncharova, Exter, Kandinsky, Chagall, Lissitzky, and a few others. But these art historians had too narrow a view. There were Generals, Majors, Colonels, Captains, Sergeants, and – not to be forgotten – many foot soldiers. If you forget these, you do not understand the avant-garde. I collected the work of about fifty-eight artists; I'm sure that there were many more; probably three hundred[54].

---

[52] A. Kostaki, *George Costakis e la Sua Collezione* in *Il Collezionismo in Russia, da Pietro I all’Unione Sovietica, Atti del Convegno. Napoli, 2-4 febbraio 2006,* cit. pp. 191-196.
[53] A. Zander Rudenstine, *The George Costakis Collection,* cit. p. 12.
[54] Ibidem.

Tuttavia, le opere delle avanguardie non erano affatto semplici da trovare, e di conseguenza, la lunga e minuziosa ricerca di Kostaki può essere paragonata senz'ombra di iperbole ad uno "[…] scavo archeologico privato"[55].

Agli occhi dei collezionisti moscoviti Kostaki era un "greco matto"[56], invece, con pazienza, il collezionista ha gradualmente creato "[…] la sua «mappa» personale del percorso avanguardista"[57]. Kostaki, infatti, si trovò in quel momento ad agire in un terreno nuovo, inesplorato e poco familiare, in quanto le strutture predisposte dal mercato dell'arte sovietico, quali negozi di antiquariato o librerie, si erano tramutate in una fonte poco vantaggiosa. Il collezionista, infatti, si trovava nella condizione di dover approfittare di quei "meccanismi informali che avevano tradizionalmente caratterizzato il mercato russo in misura elevata rispetto alla controparte occidentale"[58], ovvero, ad esempio, i contatti personali. Ecco perché Kostaki, fidandosi della sua intuizione, "ha rintracciato il resto del patrimonio dei leader di questo movimento, che era rimasto presso parenti o proprietari accidentali"[59], che spesso non pensavano e non sapevano, nella maniera più assoluta, di avere tra le mani dei veri e propri capolavori.

Ad esemplificazione di ciò, basti pensare al modo in cui Kostaki riuscì a reperire le opere di Ljubov' Popova, che in seguito divenne una delle sue artiste preferite: dopo aver acquisito la totalità della collezione ereditata dal fratello dell'artista, Kostaki si recò a Zvenigorod, dal figliastro di quest'ultima. Lì trovò un quadro di Popova "sopra al quale era appeso ad asciugare un cesto di biancheria"[60], mentre un altro, di grande formato "serviva come riparo al posto della finestra nel fienile"[61], e fu solamente quando il collezionista propose di trovare un degno sostituto che il figliastro accettò di vendergli anche quest'opera, "insieme al resto dei dipinti, per un prezzo vergognosamente basso"[62].

---

[55] Ivi, p. 11. Lett. "[…] private archaelogical excavation".
[56] B. Brodskij, *Tesori Vietati: il Collezionismo Privato in Unione Sovietica: Capolavori e Misteri del Collezionismo Russo*, cit. p. 90.
[57] A. Zander Rudenstine, *The George Costakis Collection*, cit. p. 11. Lett. "[…] his own 'map' of the avant-garde terrain".
[58] W. Bayer, *Die Sammlung Costakis*, cit. p. 1221.
[59] Ibidem.
[60] Ivi, p. 1222.
[61] Ibidem.
[62] Ibidem.

Si potrebbe quasi essere portati a pensare che ciò accadesse poiché Popova era di fatto un'artista sconosciuta, ma in realtà, questo disinteresse era un destino riservato anche a quegli artisti che erano considerati famosi, come ad esempio Vasilij Kandinskij, rappresentato nella collezione sia con opere giovanili, sia con opere semi-astratte: i figli della sua governante avevano infatti gettato le tele, sostenendo che, in fin dei conti, non ci fosse dipinto nulla.

Anche il genio di Ivan Kljun è entrato nella collezione del greco grazie alla mediazione della famiglia dell'artista: Kostaki, infatti, che aveva avuto modo di conoscerlo prima della sua morte nel 1942, non era a conoscenza delle sue opere avanguardiste. Nonostante la valutazione negativa di Chardžiev, che considerava Kljun come un pessimo imitatore di Malevič, Kostaki acquistò ugualmente ciò che restava delle sue opere[63]. Il collezionista, risoluto, riuscì a contattare anche Rodčenko che, stupito del fatto che qualcuno era interessato ai suoi vecchi lavori giovanili, lo autorizzò a frugare tra il ciarpame accumulato in soffitta nel corso degli anni, in cui era celata e ammaccata la *Costruzione Spaziale No. 12* (Fig. 4).

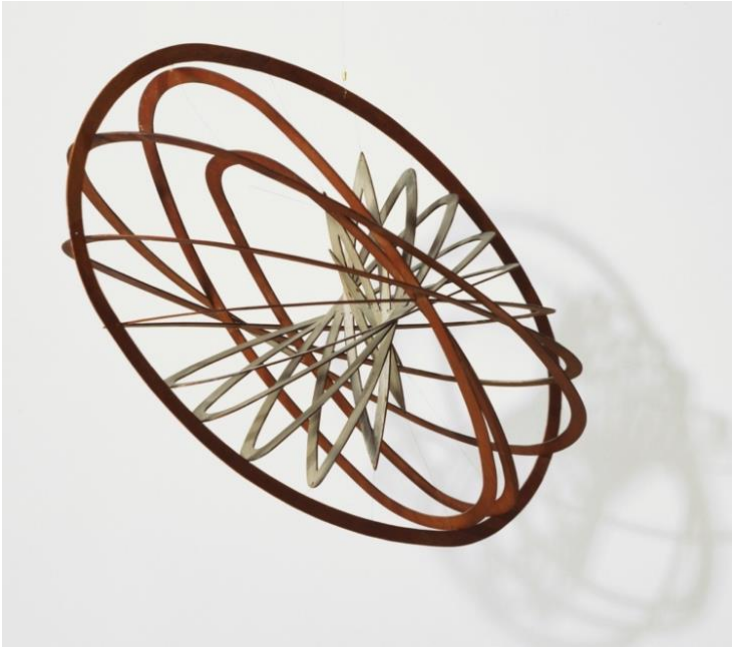

Fig. 4

[63] «Conservate» in un terrazzo per mancanza di spazio, molte furono utilizzate come assi di legno per costruire, verosimilmente, casette sull'albero. Ivi, p. 1222-1223.

Proprio come affermato da Brodskij, "negli anni Cinquanta e Sessanta Kostaki si considerava lo scopritore dell'avanguardia russa: non soltanto riportava alla luce […] un capolavoro dopo l'altro, ma, andando a caccia di un maestro ne scopriva causalmente di altri dimenticati o ignoti"[64].

Circa un decennio dopo aver acquistato la prima opera d'avanguardia, Kostaki, che fino ad allora "si era affidato in gran parte a contatti informali, possedeva già la più grande collezione internazionale di opere di questo movimento artistico"[65].

Il collezionista, con un lavoro minuzioso, non si è limitato a collezionare solo le opere, ma anche gli archivi e i documenti, in modo tale da ricostruire integralmente il profilo storico artistico e la memoria del movimento avanguardista. Proprio per questo, infatti, a mano a mano che "lo scopo della sua vita di collezionista veniva prendendo forma"[66], si impegnava "[…] anche a testimoniare i principali periodi creativi"[67] di ciascun artista. Secondo la stessa logica, inizia anche a collezionare artisti considerati minori, che certamente senza la sua intercessione sarebbero caduti nell'oblio.

Kostaki, inoltre, attribuisce la chiave del suo successo a cinque regole da lui inventate, che riassumeva per i principianti del settore nel seguente modo:

> Prima regola: Il vero collezionista deve sentirsi milionario anche se non possiede un centesimo. Deve comportarsi come se i soldi gli crescessero nell'orto. Se un'opera gli piace, se la capisce, se è certo della propria scelta, deve acquistarla senza nessun timore. Un'opera di alto livello artistico è, nel senso letterale della parola, inestimabile per il collezionista; vale venti volte di più della somma pagata, anche la più astronomica. […].
> Seconda regola: Il buon senso è il peggior nemico del collezionista.
> Terza regola: il vero collezionista è pronto a dare tutto ciò che ha per un'opera d'arte di cui si sia innamorato. È più facile per lui sopportare difficoltà materiali che cedere l'oggetto che ha scoperto. […].
> Quarta regola: il collezionista non deve discutere sul prezzo di un oggetto. È di gran lunga più vantaggioso pagarlo di più che di meno. […] Se il collezionista cerca di tirare sul prezzo rischia di farsi sfuggire l'opera, ma è ancora peggio se il venditore cede alle sue insistenze. Più tardi, quando l'ex-proprietario spenderà i soldi ricevuti, comincerà a rimpiangere la propria arrendevolezza e non si rivolgerà mai più al collezionista cui ha ceduto. Ma ciò che può rivelarsi più spiacevole è che l'ex-proprietario, indispettito, vada a raccontare ad altri la tattica del collezionista. Così il risparmio finisce col rivoltarsi contro il collezionista stesso.

---

[64] B. Brodskij, *Tesori Vietati: il Collezionismo Privato in Unione Sovietica: Capolavori e Misteri del Collezionismo Russo*, cit. pp. 87-98.
[65] W. Bayer, *Die Sammlung Costakis*, cit. pp. 1223-1224.
[66] B. Brodskij, *Tesori Vietati: il Collezionismo Privato in Unione Sovietica: Capolavori e Misteri del Collezionismo Russo*, cit. p. 90.
[67] Ibidem.

> Quinta regola: il collezionista deve definire con la massima precisione e addirittura spietatezza i limiti della propria collezione; deve ricordare a sé stesso con estrema fermezza che la sua impresa non può aver ragione dell'impossibile[68].

Come ricordato dalla figlia Aliki, la "sua passione non si esprimeva solo nel collezionare, ma anche nel condividere la sua gioia di collezionista con gli altri"[69]. Proprio per questo motivo la collezione, ampliata in segreto, venne resa gradualmente accessibile al pubblico a partire dalla morte di Stalin, servendo anche come "modello per i non conformisti che si formarono al di fuori dell'*establishment* artistico ufficiale negli anni Cinquanta e che trovarono un ambiente di mecenatismo attivo in Kostaki e nella sua cerchia"[70]. Ecco quindi che Kostaki, iniziando a collezionare opere della contemporanea arte *andegraund* compì il salto da collezionista a mecenate, sostenendo economicamente questi artisti reietti, mostrando loro la collezione affinché potessero studiare dal vero e affinare il loro stile, promuovendoli in seguito presso papabili acquirenti (Fig. 5).

Fig. 5

[68] Ivi, pp. 93-94.
[69] A. Kostaki, *George Costakis e la Sua Collezione* in *Il Collezionismo in Russia, da Pietro I all'Unione Sovietica, Atti del Convegno. Napoli, 2-4 febbraio 2006,* cit. pp. 191-196.
[70] W. Bayer, *Die Sammlung Costakis*, cit. pp. 1215-1227.

In un primo momento, a gravitare attorno alla sua mitica collezione, che "quando […] poté dirsi completata […] annoverava ben cinquantasei artisti"[71], erano soprattutto curiosi e increduli colleghi di lavoro, diplomatici desiderosi di ottenere consigli da quel semplice impiegato che aveva riscoperto e rivalutato le avanguardie. Questi ultimi viaggiavano, tornavano nei loro paesi e narravano di questo fantomatico appartamento, stipato all'inverosimile di dipinti, spargendo *de facto* la voce all'estero, oltre alla cortina di ferro. Parallelamente, gli studiosi in viaggio a Mosca rimasero a dir poco delusi nel constatare che le opere avanguardiste alla Galleria Tret'jakov non fossero accessibili, bensì ancora conservate sottochiave: di conseguenza, l'unico modo per poterne godere era visitare la casa di quel «greco pazzo».

Tra le tante personalità illustri che visitarono l'appartamento si annoverano l'allora direttore della Tate Gallery di Londra Sir Norman Reid, Igor' Stravinskij, Marc Chagall, David Rockefeller, il primo ministro canadese Pierre Trudeau e il senatore americano Edward Kennedy. Con i direttori delle gallerie Kostaki discuteva riguardo possibili mostre all'estero e prestiti delle sue opere. Inoltre, in seguito alla visita di Camilla Gray, autrice di *The Great Russian Experiment*, e al tour organizzato dal professor Haltzer in Inghilterra, Stati Uniti e Canada, l'interesse per il mondo delle avanguardie sbocciò completamente e la notorietà del collezionista greco crebbe a dismisura.

Tuttavia, parallelamente al crescente riconoscimento in Occidente, aumentarono anche le difficoltà per Kostaki nella quotidianità dell'Unione Sovietica. Come visto nel capitolo precedente, infatti, Kostaki subì ben tre furti a danno della sua collezione, oltre che diversi tentativi di intimidazione, inizialmente innocui, con semplici ritardi burocratici, poi sempre più invadenti con la sorveglianza permanente del KGB, sia all'appartamento, sia alla sua persona.

Nonostante ciò, Kostaki era anche vittima di accuse che lo dipingevano al pari di una spia e collaboratore dei servizi segreti, come in seguito riproporrà sulle pagine del *New York Times* il critico d'arte Hilton Kramer:

> come poteva un piccolo impiegato dell'ambasciata, in un'epoca in cui centinaia di migliaia di persone erano nei campi e nelle prigioni e in cui la politica culturale

[71] A. Kostaki, *George Costakis e la Sua Collezione* in *Il Collezionismo in Russia, da Pietro I all'Unione Sovietica, Atti del Convegno. Napoli, 2-4 febbraio 2006*, cit. pp. 191-196.

> ufficiale screditava le avanguardie, mettere insieme una collezione delle dimensioni di tale portata, indisturbato e senza protezione dall'alto[72]?

Ciò, come fa notare Bayer, denota una mancanza di conoscenza della biografia del collezionista, nonché dell'*establishment* culturale sovietico, secondo le motivazioni viste precedentemente[73].

In preda allo sconforto e alla disperazione e per il bene della sua famiglia, Kostaki decise quindi, nel gennaio del 1978, di lasciare Mosca. Per merito dell'intercessione di Vladimir Semënov, collezionista politicamente influente a cui Kostaki si era rivolto, fu stipulato che l'80% della collezione di fama mondiale dovesse rimanere in Russia in qualità di donazione, suddivisa tra la Galleria Tret'jakov di Mosca e il Museo Russo di Leningrado, viceversa, la collezione di icone, raccolta con l'ausilio di Vasilij Sitnikov, fu destinata al Museo Andrej Rublëv di Mosca.

Kostaki ebbe infine il permesso di esportare il restante 20% della collezione, formata principalmente da opere avanguardiste e non conformiste: solo questa parte venne stimata attorno ai cinquanta milioni di dollari[74].

Il collezionista greco fece quindi ritorno alla terra dei suoi avi, ad Atene, dove morì senza mai sentirsi veramente a casa nel 1990, il giorno dopo aver appreso la richiesta, pubblicata dalla rivista "Sovetskaja Kultura", di fondare a Mosca un museo d'arte moderna a lui dedicato: in Russia era ormai iniziato il processo della sua riabilitazione, tanto che alla cerimonia funebre era presente non solo l'ambasciatore canadese, ma anche quello dell'Unione Sovietica.

Dieci anni più tardi le figlie hanno venduto la rimanente parte della collezione, duemila pezzi per un valore di trentacinque milioni di dollari, al Museo di Arte Contemporanea di Salonicco, dov'è tutt'ora esposta.

Solo recentemente, nel 2019, la Galleria Tret'jakov ha sugellato il riconoscimento per l'operato di Kostaki, intitolandogli una sala.

---

[72] H. Kramer, *Russia's Lost Revolution in Modern Art*, in *The New York Times*, 11 ottobre 1981, qui in W. Bayer, *Die Sammlung Costakis*, cit. p. 1219.
[73] Cfr. Ibidem.
[74] Ibidem.

3.3 Valeri Dudakov

Valeri Dudakov (Fig. 6), nato a Mosca nel 1945, ha da sempre vantato un legame profondo con il mondo artistico: infatti, sebbene suo padre fosse un dipendente del ministero delle finanze, il nonno lavorava come illustratore e rilegatore di copertine di libri.

Fig. 6

Dudakov, che ebbe la possibilità di laurearsi alla scuola di design grafico e al dipartimento di storia dell'arte dell'Università Statale di Mosca, iniziò la sua carriera presso la casa discografica *Melodija*[75], per la quale realizzava le grafiche delle copertine dei dischi, percependo uno stipendio decisamente sopra la media rispetto agli standard comunisti.

[75] In passato fu la più grande etichetta musicale dell'Unione Sovietica.

Per questo motivo, quindi "the high quality of his collection of Russian paintings from the twenties and thirties, which he considers to be one of the best in the country, is attributable to his vocation"[76].

Fin dagli albori della sua collezione, iniziata a cavallo tra il 1965 e il 1970, Dudakov mantenne un approccio accademico al mondo artistico, condizione legata probabilmente al fatto che ebbe la fortuna di incontrare diversi mentori che lo guidarono e indirizzarono lungo questo percorso.

Il primo, in ordine cronologico, fu Dmitrij Sarab'janov, uno tra i più rinomati storici dell'arte sovietica, considerato dai suoi allievi non solo come un professore ma come un vero e proprio guru. Tra le pagine di Burrus, Dudakov racconta di come, a casa del celebre professore, sia entrato per la prima volta in contatto con alcune tele dell'avanguardia russa.

> I had been too young when the exhibition, which was a comprehensive survey of banned art from the beginning of the century, took place in 1957 at the Central House of Artists. It was through D. V. Sarabianov that I discovered Larionov, Lentulov, Exter and, most importantly, Liubov Popova whose spirit and vitality made me realize the true importance of the artistic explosion in the first decades of the twentieth century[77].

Successivamente, il collezionista prosegue narrando di quanto amasse camminare e perdersi tra le strade del quartiere Arbat, le stesse descritte da Anatolij R'ibakov, nel suo romanzo *I figli dell'Arbat* (1988), in cui paragonava il brulicante collezionismo dell'anteguerra a "una forma poco rischiosa di emigrazione interna"[78]. In questi stessi vicoli il gusto artistico di Dudakov ebbe modo di crescere e di concretizzarsi, al punto che un giorno egli stesso si stupì nell'identificare un paesaggio di Robert Fal'k (Fig. 7) tra le tele accatastate in un negozio:

> Out of curiosity I went into the shop and glanced nervously at a view of Paris, *The Seine and a Boat*. I managed to decipher the signature: the painting was Falk's work. I knew of this painter through the notorious exhibition of 1958 which had created a scandal when the head of State had walked out, brutally giving the 1922, *Nude*, a new title which, in his opinion, was better suited to the "vulgarity" of this "degenerate" work of art: *Naked Valka*. But I also knew about Falk through the many articles that my professor, Sarabianov, had written about him[79].

---

[76] C. Burrus, *Art Collector of Russia. The Private Treasures Revealed*, Londra, Tauris Parke Books, 1994, pp. 144-153.
[77] Ibidem.
[78] Cfr B. Brodskij, *Tesori Vietati: il Collezionismo Privato in Unione Sovietica: Capolavori e Misteri del Collezionismo Russo*, cit. pp. 65-68.
[79] C. Burrus, *Art Collector of Russia. The Private Treasures Revealed*, cit. pp. 144-153.

Il collezionista prosegue rimembrando che non acquistò il dipinto, ma paradossalmente "came across it again on a visit to the artist's widow, Angelina Vassilievna. […] It gave me great pleasure rediscovering the first painting I had ever coveted"[80].

Fig. 7

In seguito, Dudakov ebbe modo di conoscere Aleksandr Glezer, un collezionista dall'appartamento ricolmo di dipinti non conformisti, e Oskar Rabin. Dudakov racconta di come passassero nottate intere a parlare e discutere senza mai fermarsi, notti in cui "long pensive silences were followed by passionate debates which fired our host, a spirited man with a sharp tongue, who sometimes appeared to be highly cultured and sometimes totally ignorant"[81].

[80] Ibidem.
[81] Ibidem.

Tuttavia, l'artista che ebbe il merito di aver iniziato Dudakov alla professione di collezionista fu Valdimir Nemuchin, anch'egli appartenente alla *Lianozovskaja gruppa*, che fece da intermediario tra lui e l'artista Vladimir Vejsberg.

Rammentando la vicenda in una recente intervista, Dudakov ricorda che "Nemukhin said 'I don't know what will happen to us, but he will sell'. It was 1970, and it was the first oil painting I bought in my life" [82].

Dudakov continua raccontando la sua visita allo studio di Vejsberg, anch'esso situato tra le vie di Arbat nel seguente siparietto:

> 'What do you want?', asked the painter, examining me suspiciously. 'Have you come to look or to buy?' He stressed this last word and I immediately realized that neither visitors nor admires were interest of him. I pretended to be a buyer. He then asked me point-blank how much I had to spend. Embarrassed, I mumbled something about three hundred rubles, which I did not have on me but could lay my hands on pretty quickly. The artist hastily grabbed his canvases and said abruptly: 'Here are some pictures valued between three hundred and five hundred rubles. When you have made your choice, I will show you some worth one thousand rubles or more'[83].

Dudakov lo fermò frettolosamente, limitandosi a scegliere il dipinto più economico tra quelli che gli erano stati proposti, ovvero *Geometria Bianca*: forse in quel momento non immaginava nemmeno che "that day marked the birth of my frenzied desire to collect. Veysberg's canvases danced before my eyes. Any one of the, could have belonged to me"[84].

La collezione di Dudakov, concepita essa stessa all'interno di una dimensione artistica, proseguì con un focus suddiviso tra il movimento simbolista *Golubaja Roza* (Rosa Azzurra) e i più contemporanei *Šestidesjatniki* (artisti degli anni Sessanta). Gradualmente, il neo-collezionista fu ammesso all'interno di una cerchia ristretta di appassionati, dovendo, a suo dire, imparare "my profession the hard way, and the lesson were often painful"[85].

Tuttavia, ben presto ebbe l'enorme fortuna di incontrare un terzo mentore, Jakov Rubinštejn, collezionista di mezz'età specializzato in finanza, che iniziò a collezionare per colmare il vuoto lasciato dalla morte della moglie e del fratello, entrambi arrestati

---

[82] S. Kishkovsky, *Art as Religion,* in "The Russian Art Focus", Febbraio 2019, no. 4, https://4thissue8752.russianartfocus.com/art-as-religion/ [Ultimo accesso 31 agosto 2021].
[83] C. Burrus, *Art Collector of Russia. The Private Treasures Revealed,* cit. pp. 144-153.
[84] Ibidem.
[85] Ibidem.

e mandati nei campi di lavoro, scegliendo come data simbolo il "[…] 1953, per commemorare la morte di Stalin"[86], ponendosi come scopo principale quello di "raccogliere grandi pittori di prim'ordine, […] per un motivo o per un altro poco conosciuti"[87]. Dudakov racconta inoltre che una sera, lui e la moglie furono invitati a casa di Rubinštejn, avvenimento che ricorda nel seguente modo:

> Going through the door of his apartment was to enter a strange and fascinating world. The curtains were drawn and the whole area appeared to be completely inundated with paintings, which covered the walls from floor to ceiling. The best and the worst were hung together indiscriminately. These rooms, lined with pictures, became the haunt of unlikely gatherings. Here the art world rubbed shoulders with crooks, and academics argued with young dilettanti who might equally well be wealthy heirs or layabouts[88].

Dudakov procede poi descrivendo Rubinštejn e la sua collezione, asserendo che:

> He had built up his collection after the war. His friends nicknamed him Kuba which, in addition to being a derivative of the name Yakov, was a most appropriate diminutive: each time one of his numerous suppliers offered him something, Yakov would examine each item in great detail with an unerring eye and choose the best but pay the lowest possible prices. He would even buy things he had no direct interest in and put them to one side as stock (*kubyshka* in Russian), which he could later trade with other collectors. His collection mainly comprised pictures and drawings: masterly works by Larionov, Tatlin, Goncharova, Lentulov, Mashkov, and Petrov Vodkin were hung side by side with downright daubs[89].

Capitava sovente che i due collezionisti si scambiassero tele in loro possesso, usanza che all'epoca veniva considerata come uno dei modi migliori per ampliare e variare la collezione. Tuttavia, a differenza dei bambini che si scambiano le figurine, in questo caso la posta in gioco era molto più alta, tanto che a volte "we wouldn't exchange just one work for another, but the whole section of wall! We called that type of exchange «wall for wall»"[90]. Questa pratica, impensabile per collezionisti occidentali, era giustificata dal fatto che, come visto nel paragrafo precedente con Kostaki, le opere d'arte costavano prezzi irrisori: "drawings by Mikhail Larionov could be had for a little as eight rubles, the cost of about two bottles of vodka"[91].

---

[86] P. Arzhenovskova, *The Story of the Soviet Citizens Who Saved Russia's Modernist Masterpieces,* cit. Lett. "[…] to commemorate the death of Stalin".
[87] B. Brodskij, *Tesori Vietati: il Collezionismo Privato in Unione Sovietica: Capolavori e Misteri del Collezionismo Russo*, cit. pp. 94-96.
[88] C. Burrus, *Art Collector of Russia. The Private Treasures Revealed,* cit. pp. 144-153.
[89] Ibidem.
[90] Ibidem.
[91] S. Kishkovsky, *Art as Religion,* cit.

Tutt'ora, all'interno dell'appartamento di Dudakov, i quadri appaiono disposti in file ordinate, testimoni silenziosi delle violenze a cui fu sottoposta la Russia durante il regime sovietico: a questo proposito, le tele di Malevič sembrano quasi manifestarsi al pari di una rappresentazione del detto popolare russo «non c'è cambiamento senza sofferenza», come sembra esprimere il ritratto del fratello Mečislav, che Dudakov descrive "crudele e implacabile come questo periodo lo è stato per il nostro paese"[92] (Fig. 8).

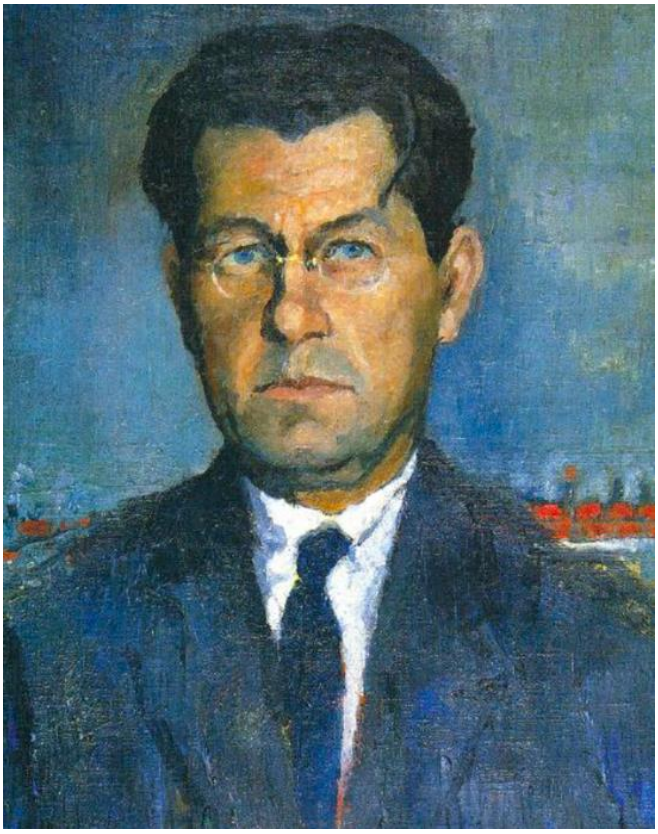

Fig. 8

Ogniqualvolta in cui Dudakov disquisisce in merito alla sua collezione, ha cura di precisare il contesto storico in cui le opere sono state concepite, concetto che ritiene di fondamentale importanza, tanto da prevalere sul gusto estetico personale. Il collezionista afferma infatti che non tutte le opere che possiede sono di suo gradimento, tuttavia, anche quelle meno apprezzate sono rappresentative per

[92] C. Burrus, *Art Collector of Russia. The Private Treasures Revealed*, cit. pp. 144-153. Lett. "As cruel and implacable as this period was for our country".

determinati avvenimenti, risultando quindi, a tutti gli effetti, essenziali. Nella sua collezione, per questo motivo, "non c'è spazio per i capricci"[93].

Infine, come sostiene Burrus, una delle principali ambizioni e vocazioni di Dudakov come collezionista e studioso d'arte, è quella di "reconcile the two traditionally opposed spheres of art and State by giving collectors, who until now have been constrained to operate in semi-secrecy, an official status"[94]. Proprio per questo, a Valeri Dudakov si deve un altro merito, ovvero quello di aver fondato nel 1987, assieme a Raisa Gorbačëva, *firs lady* della *perestrojka*, il Club dei Collezionisti, e, in seguito, l'Unione dei Collezionisti, aperta a chiunque avesse "at least three objects capable of forming a so-called collection"[95].

Queste nuove istituzioni, la cui mancanza durante gli anni più cruenti del regime sovietico ha contribuito a creare il clima repressivo per i collezionisti, risultano necessarie e salvifiche per questi ultimi, che, come visto in precedenza, erano spesso vittime di persecuzioni o tormenti a scopi più politici che artistici.

3.4 Solomon Šuster

A differenza dei primi due collezionisti presentati, non si può certo dire che Solomon Šuster, classe 1934, abbia iniziato in età adulta a muovere i primi passi nel mondo del collezionismo. Egli, infatti, figlio e nipote di collezionisti, iniziò ad avere rapporti con questo ambiente sin dall'infanzia. Lui stesso racconta di aver cominciato aiutando il padre Abram "cercando pezzi, mostrandoglieli e ricevendo la sua approvazione se le opere risultavano degne"[96], trascorrendo un'infanzia a contatto con opere "engraved on his memory, were the seeds from which his entire collection grew"[97]. A questo proposito, vi sono due aneddoti particolarmente ricchi di significato, che oltre a illustrare gli albori della sua passione per il mondo artistico e collezionistico, esemplificano il suo interesse tanto per la ritrattistica quanto per le opere dai sapori orientali.

---

[93] Cfr. Ibidem; Lett. "There is no room for caprice".
[94] Ibidem.
[95] Ibidem.
[96] B. Brodskij, *Tesori Vietati: il Collezionismo Privato in Unione Sovietica: Capolavori e Misteri del Collezionismo Russo*, cit. pp. 99-101.
[97] C. Burrus, *Art Collector of Russia. The Private Treasures Revealed,* cit. pp. 42-69.

Il primo di questi è legato al ritratto del bisnonno paterno: Šuster racconta infatti che il dipinto

> […] belongs to the eldest son in our family. […] It is a ceremonial portrait in a heavy gilt frame. […] During the siege of 1941, my family managed to flee the town which was then called Leningrad. My father abandoned everything, except that portrait which he took with him, rolled up with his dew belongings[98] (Fig. 9).

Fig. 9

Il secondo aneddoto, invece, risale a quando il collezionista aveva appena tre o quattro anni. Egli ricorda infatti:

> my parents had hung some painted eggs above my little bed to celebrate Easter. I reached out my hands for those fragile trinkets, made of opaline, and red and yellow glass, when my mother told me not to touch them: 'Be careful, they date back to the time of Tsar Alexander I and of Pushkin!' These names remained imprinted on my memory, […] I already knew who Pushkin was. His tales, *The Golden Cockerel* and *Rusalka*, had been read to me[99].

Nella fervida immaginazione di un bambino, queste uova colorate dai sapori orientali, ispirate alle leggende dell'antica Russia, ricordavano infatti le inestimabili meraviglie create dall'illustre gioielliere Fabergé per la famiglia imperiale.

---

[98] Ibidem.
[99] Ibidem.

A tredici anni, Šuster acquistò la prima opera in autonomia: "[…] un vaso cinese Celadon del Sei-Settecento, che avevo scoperto in un negozietto del *Gostinij dvor* all'inizio del 1947, comprandolo al prezzo di ben trentatré rubli"[100].

La collezione di Solomon, in gran parte dedicata agli artisti dei primi due decenni del XX secolo, differisce enormemente da quella del padre, considerata come una delle collezioni di dipinti europei più famose in Russia. Stando a quanto riportato finora, non sorprende che la collezione della famiglia Šuster venne smembrata e suddivisa tra i vari musei, anzi, lo stesso Solomon, in un'intervista rilasciata a Brodskij, afferma di essersi preso carico delle sorti di ciò che rimaneva delle "[…] vestigia di suo padre"[101], perché voleva "porre fine all'erosione della sua collezione"[102]:

> Invitai B.B. Piotrovskij e alcuni suoi collaboratori […] del museo dell'Ermitage a visitare l'appartamento che era stato di mio padre, e proposi loro di scegliere le cose migliori per l'Ermitage, ma ad una condizione: che le esponessero e non le tenessero nei depositi. […] Purtroppo, le mie condizioni non sono state rispettate: solo una o due opere sono state esposte. […mio padre] aveva donato all'Ermitage opere di eccezionale valore […]. Volevo che altre opere della collezione di valore altrettanto grande fossero concentrate in un solo museo, l'Ermitage. Proprio per questo avevo posto una condizione a prima vista paradossale: prendete le opere migliori, non le peggiori[103].

Šuster narra di aver cominciato a collezionare per sé stesso dal 1954, coadiuvato dalla moglie Evgenija Krjujova, storica dell'arte originaria di Kazan'.

Come Kostaki e Dudakov, anche Šuster procedeva acquistando i quadri di inizio Novecento "negli *ateliers* dei pittori, oppure dai loro eredi. [Conosceva] pittori come Fal'k, Pavel Kuznecov, Martiros Sar'jan, Artur Fonvinzin […] e altri famosi maestri"[104] (Fig. 10).

---

[100] B. Brodskij, *Tesori Vietati: il Collezionismo Privato in Unione Sovietica: Capolavori e Misteri del Collezionismo Russo*, cit. p. 101.
[101] C. Burrus, *Art Collector of Russia. The Private Treasures Revealed*, cit. pp. 42-69. Lett. "[…] Vestiges of his father".
[102] Ibidem. Lett. "To put a stop to this erosion of the collection".
[103] B. Brodskij, *Tesori Vietati: il Collezionismo Privato in Unione Sovietica: Capolavori e Misteri del Collezionismo Russo*, cit. pp. 98-99.
[104] Ivi, 101.

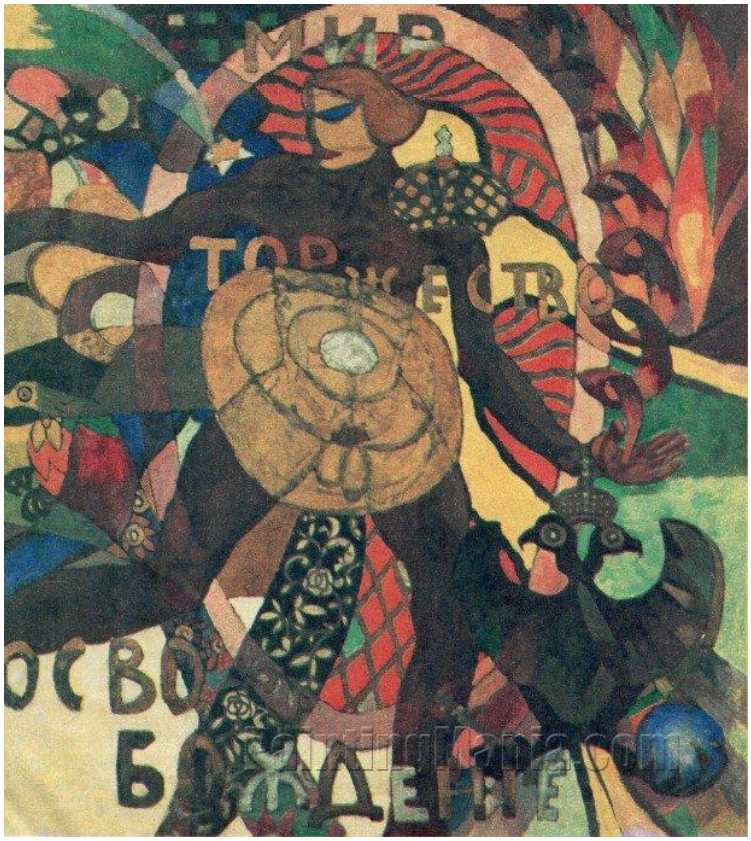

Fig. 10

Spesso si affidava ai gusti della moglie, anche se, ammette, differenti dai suoi: ella, infatti, prediligeva i colori caldi, che le ricordavano il paese natale. Probabilmente è proprio grazie alla sua influenza che nella collezione si trova l'opera *Natura Morta con frutta* del maestro Il'ja Maškov (Fig. 11), tela che esemplifica perfettamente come fosse semplice in alcuni casi cominciare una collezione in Unione Sovietica. Šuster racconta infatti che:

> One day, going into a bakery, imagine my surprise when I saw a superb still life by Mashkov in the back of the shop. I asked how the masterpiece had come to be there and the baker replied that a bankrupt millionaire had bartered the painting for bread. I immediately asked to buy the canvas but the baker who refused point blank explained: 'we use the painting to hide a stain which spoils the appearance of the wall in that room. We haven't got any paint to redecorate it, so we leave that painting there'. I immediately offered to pay for the back of the shop to be redecorated in exchange for Mashkov's still life[105].

[105] C. Burrus, *Art Collector of Russia. The Private Treasures Revealed*, cit. pp. 42-69.

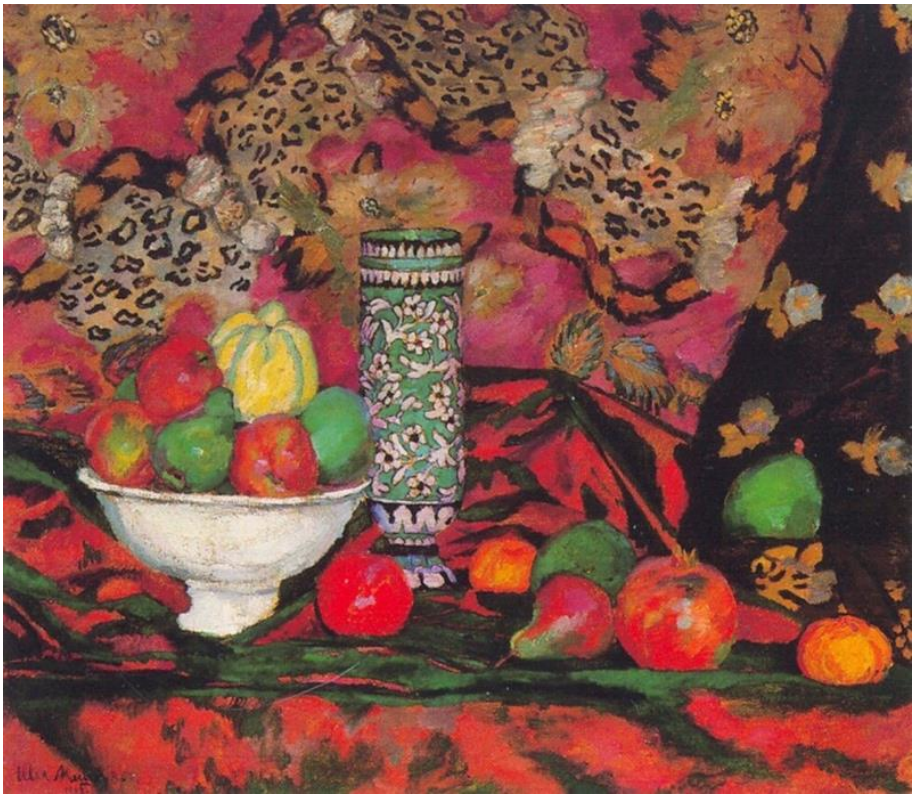

Fig. 11

Ben presto, nel giro di cinque anni o poco più, "with his father's name and authority recommend him, he had become an accepted member of the very select circle of great collectors"[106], ove, per essere completamente accettati, bisognava dimostrare arguzia e intuizione, e, come si può evincere anche da *Autoritratto con Orchestra* (Fig. 12), "la collezione che Šuster ha costruito è in contrasto con quella paterna"[107], preferendo opere avanguardiste alle Maddalene care al genitore, abbandonando "la pittura occidentale a favore del fascino dell'Oriente"[108].

Infatti, come lo stesso Solomon ripeteva "i miei interessi di base, più che mutati, si sono nutriti di nuovi impulsi"[109], e anche se in anni diversi riuscì a mettere assieme diverse raccolte, "la collezione di pittura rimane quella fondamentale"[110].

---

[106] Ibidem.
[107] Ibidem. Lett. "The collection that Solomon Schuster built up ran counter to that of his father".
[108] Ibidem. Lett. "[the] western painting for the charms of the Orient".
[109] B. Brodskij, *Tesori Vietati: il Collezionismo Privato in Unione Sovietica: Capolavori e Misteri del Collezionismo Russo*, cit. p. 102.
[110] Ivi, 101.

Fig. 12

Successivamente, nel 1951, il collezionista entrò all'Istituto del Cinema per formarsi come regista. Il suo professore era il rinomato regista di cinema muto Lev Kulešov, assistito dalla moglie, Aleksandra Chochlova, nipote di Pavel Tret'jakov. Parlando delle due discipline che lo vedevano coinvolto, Šuster disse che "[…] c'è senz'altro un legame, ma non diretto"[111].

Un *fil rouge* tra questi due mondi potrebbe essere però individuato nella passione che Šuster nutriva per il genere del ritratto: infatti, riferendosi al cinema afferma di essere "affascinato da questa intrusione della realtà nel mondo dell'arte"[112] e al contempo, come collezionista: "I occasionally dream of playing a part in the life of the painters whose work I admire"[113].

Lo stesso collezionista racconta, inoltre, di quando fece visita allo studio del pittore armeno Martiros Saryan, ove, non appena li scorse, vide due ritratti che subito iniziò a bramare, di cui uno appartenente alla poetessa Anna Achmatova, nome legato alla storia personale di regista di Šuster. Achmatova, infatti, si spense il 5 marzo 1966, e con lei "fu messa a tacere una delle più grandi voci della poesia russa"[114]. Šuster, per rendere omaggio a colei che agli occhi di tutti era "[…] l'incarnazione della resistenza alla tirannia"[115], decise di prendere la telecamera e di riprendere la cerimonia funebre,

[111] Ivi, 102.
[112] C. Burrus, *Art Collector of Russia. The Private Treasures Revealed,* cit. pp. 42-69. Lett. "Fascinated by this intrusion of reality into the world of art".
[113] Ibidem.
[114] Ibidem. Lett. "One of the greatest voices in Russian poetry was silenced".
[115] Ibidem. Lett. "The embodiment of resistance to tyranny".

in collaborazione con lo Studio Documentario di Leningrado. Tuttavia, se in un primo momento ottenne il nulla osta a filmare il rito, dopo poco vennero fermati, poiché "the Party had not liked the fact that we had filmed in the church, as we were civil servants working for the State"[116].

Nel 1958, diversi anni prima di provare a riprendere il funerale di Achmatova, Šuster venne a conoscenza del fatto che il regime aveva messo in «lista nera» Boris Pasternak, costringendolo a rifiutare il Nobel che aveva appena vinto. Il collezionista a questo punto donò allo scrittore alcuni studi del padre, il pittore Leonid Pasternak: "glieli spedii in segno di simpatia e partecipazione di fronte alla campagna denigratoria e alle persecuzioni di cui era divenuto oggetto"[117].

3.5 Collezionisti occidentali di arte post-stalinista: Peter Ludwig e i coniugi Bar-Gera e Dodge

Situazione al contempo affine e differente è quella in cui versavano i collezionisti occidentali, per i quali, oltre a tutti i rischi a cui andavano incontro i colleghi sovietici, si aggiungeva l'incognita di come esportare illegalmente le opere d'arte.

Il primo esempio di contatto tra il mondo sovietico *andegraund* e quello occidentale è dato dai coniugi Jacob e Kenda Bar-Gera, che, per fuggire al regime comunista, si rifugiarono prima in Germania e poi in Palestina. È la stessa Kenda a raccontare come l'origine della loro collezione si debba proprio al popolo russo, che eroicamente, le ridonò la libertà persa durante il periodo di prigionia trascorso nel campo di sterminio di Auschwitz:

> L'8 maggio del 1945 fui liberata dai russi. Perciò, la ragione del mio interesse particolare per il popolo russo è questa: non solo mi hanno salvato la vita, ma sono stati i primi esseri umani che ho incontrato dopo un periodo di bestialità. In un'epoca simile, degli esseri umani che si comportavano come tali, restituendoti così la fiducia nell'umanità suscitavano almeno un po' di attenzione[118].

---

[116] Ibidem.

[117] B. Brodskij, *Tesori Vietati: il Collezionismo Privato in Unione Sovietica: Capolavori e Misteri del Collezionismo Russo*, cit. p. 102.

[118] G. Cortenova, H.P. Riese, et al, *L'Arte Vietata in U.R.S.S. 1955-1988 – Non Conformisti dalla Collezione Bar-Gera*, 2000 pp. 73-85 in J. Musolino, *Analisi del Mercato dell'Arte Russa. La Russian Art Week*, tesi di Laurea Magistrale, Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali, Relatori Prof.ssa Stefania Funari, Dott. Matteo Bertelé, a.a. 2015/2016, p. 23.

Da qui la volontà di dedicarsi ad artisti reietti, che come loro erano in qualche modo "figli della persecuzione"[119].

Non si potrebbero inoltre non citare un'altra coppia di coniugi, Norton e Nancy Dodge, e l'uomo d'affari Peter Ludwig. Quest'ultimo, fondatore del già citato Ludwig Museum di Colonia iniziò ad acquisire arte russa non conformista con lo scopo iniziale di sostenere economicamente gli artisti, e, in seguito, perseguendo l'obiettivo di aprire le porte della Russia a un pubblico occidentale. Guidato da consulenti e dal proprio gusto personale, il collezionista fu in grado "if not to unite, then at least to bring into closer proximity different camps of the post-Stalinist artistic community, including not only the underground artists, but also representatives of official art practice"[120]. Attualmente, il nucleo centrale della collezione Ludwig è situato all'interno del Ludwig Forum für International Kunst, fondato da Wolfgang Becker nel 1968 in una fabbrica di ombrelli dismessa di Aquisgrana[121].

Infine, il terzo collezionista occidentale ad essere presentato è Norton Dodge, nato in Oklahoma nel 1927. Nonostante Dodge avesse sin dall'infanzia manifestato un vivo interesse per il mondo artistico, conseguì ugualmente studi economici, divenendo poi professore di economia all'Università del Maryland.

Il primo punto di contatto con l'Unione Sovietica lo ebbe nel 1955, quando, dottorando ad Harvard, si recò a Mosca con suo padre per raccogliere i materiali necessari alla sua tesi sull'industria sovietica dei trattori. La vera svolta avvenne però sette anni più tardi, quando, nel 1962, nel secondo viaggio in Unione Sovietica, Dodge conobbe uno studente di un istituto d'arte moscovita, che fece da intermediario con la comunità dei non conformisti. In seguito, inoltre, ebbe modo di conoscere e frequentare anche Kostaki e la sua collezione, che senza ombra di dubbio costituirono uno stimolo importante per addentrarsi nel mondo del collezionismo.

Lo studioso James McPhee, autore del libro-intervista con Dodge *The Ransom of Russian Art* (1994), racconta che, nonostante «gli impressionanti baffi da tricheco», potrebbe essere stato in parte anche l'aspetto del collezionista ad averlo salvato. Egli,

---

[119] Ibidem.

[120] A. Borovskij, *The Role of the Collector in Contemporary Russian Culture and Russian Art Collections in the West*, cit.

[121] Cfr. *Ludwig Forum Aachen*, https://www.ludwigforum.de/en/museum/history/ [Ultimo accesso 27 settembre 2021].

infatti, “didn’t look American. He was sloppy. He was more like a Russian. If he was Russian, he would have been normal”[122].

Nel corso degli anni, Norton, in seguito coadiuvato dalla moglie Nancy, ha accumulato “9000 works by 600 artists at his farm in southern Maryland. His collection is now the largest of its kind in the world”[123]. Nel 1991 e nel 2017 la collezione è stata donata allo Zimmerli Art Museum della Rutgers University. L’impresa di Dodge, che venne definito il “Lorenzo de’ Medici dell’Arte Russa”[124], costò al collezionista un considerevole dispendio di denaro (si stima oltre tre milioni di dollari)[125] e di energie, riconducibili anche alle operazioni segrete cui era costretto, che hanno comportato notevoli rischi sia per il collezionista sia per gli artisti da lui patrocinati. Durante la stagnazione, infatti,

> […] citizens in the Soviet Union were strongly discouraged even from having casual contact with foreigners – let alone inviting them to their studios and selling them art. Accepting foreign currency was a crime with every serious consequence. So was the unofficial export of artworks, particularly these abstract, highly spiritual pieces that pointedly ignored (and often mocked) the pompous «accessible» vocabulary of Soviet Socialist Realism[126].

Infatti, gli acquisti clandestini di opere e il loro contrabbando fuori dal territorio sovietico erano resi possibili dalla solida rete di diplomatici stranieri con cui Dodge era entrato in contatto, nonché dal rapporto di fiducia che seppe costruire con gli artisti locali. Il critico d’arte Viktor Tupic’in ha confessato a McPhee: “It wouldn’t be an exaggeration to say that Norton single-handedly saved contemporary Russian art from total oblivion”[127]. Secondo lo stesso collezionista, inoltre “soviet nonconformist art expresses the power of the human spirit. […] I made it my mission to preserve a sample of the best of this art”[128].

---

[122] C. Bonin, *New Jersey, URSS* in “Russian Art Focus”, giugno 2020, no. 19, https://19thissue.russianartfocus.com/norton-dodge-jew-jersey-ussr/, [Ultimo accesso 02 settembre 2021].
[123] H. Robinson, *He Who Smuggles Must Learn to Party*, in “The New York Times”, 18 dicembre 1994, p. 24, sezione 7, https://www.nytimes.com/1994/12/18/books/he-who-smuggles-must-learn-to-party.html, [Ultimo accesso 02 settembre 2021].
[124] Ibidem. Lett. “Lorenzo de’ Medici of Russian Art”.
[125] Cfr. C. Bonin *New Jersey, URSS*, cit, e H. Robinson, *He Who Smuggles Must Learn to Party*, cit.
[126] H. Robinson, *He Who Smuggles Must Learn to Party*, cit.
[126] Ibidem.
[127] E. Langer, *Norton T. Dodge, Leading Collector of Soviet Dissident Art, Dies at 84*, in “Pressherald.com”, 13 novembre 2011, https://www.pressherald.com/2011/11/13/norton-t_-dodge-84-leading-collector-of-soviet-dissident-art_2011-11-13/, [Ultimo accesso 02 settembre 2021].
[128] Ibidem.

> Dodge, who bought much and grandly, embracing the entire spectrum of underground culture, founded his collection on a notion of resistance to the government establishment. This principle has dictated the chronological parameters of the collection and its potential limitations in content. Yet Dodge has combed the area of «the other art» so thoroughly that the current collection has been able to express more than merely the collector's message[129].

La collezione di Norton e Nancy Dodge vanta una serie imponente di pezzi fondamentali dei più disparati artisti russi. Per citarne alcuni, vi si trovano i concettualisti moscoviti Viktor Pivovarov (Fig. 13) e Il'ja Kabakov (Fig. 14), i padri della Sots Art Aleksandr Komar e Vitalij Melamid (Fig. 15) con Ėrik Bulatov (Fig. 16) e Aleksandr Kosolapov (Fig. 17), o ancora, Sergej Šerstjuk (Fig. 19).

Fino al giorno della sua morte, avvenuta nel 2011 a causa di un'insufficienza cardiaca, Dodge ha sempre rifiutato di rivelare il modo in cui le opere della sua collezione siano riuscite a raggiungere indisturbate la sua proprietà nel Maryland. A causa di questa reticenza infatti, "his exploits were often described as worthy of a spy thriller. Dodge was depicted as meeting artists in dark apartments. He paid them in cash and sometimes with records, cameras and American-made blue jeans"[130]. È la moglie a riferire quindi che gran parte delle opere arrivavano in America scaltramente arrotolate nei tappeti o all'interno di valigie con un doppio fondo.

Il collezionista, infine, smise di recarsi in Unione Sovietica dal 1976, in seguito alla morte sospetta di un caro amico, l'artista Evgenij Ruchin, figura mitica che McPhee, forse iperbolicamente, paragona alla leggenda di Rasputin, descrivendolo come "[…] nearly two meters tall […] under his head of dark hair – its rolling curls spreading out in great radius – his beard, brown and red, broadly fell halfway down his chest. When he walked on a street anywhere, people turned around"[131].
L'artista, infatti, perse tragicamente la vita a soli trentatré anni, vittima di un incendio divampato nel suo studio, anche se, attorno a questo incidente aleggia la mano del KGB, che molto probabilmente fu anche mandante ed esecutore della morte del padre di quest'ultimo, investito da un camion nel 1959.

Si può concludere notando come, in un certo senso, Ludwig e Dodge incarnino le figure dei classici mecenati che, spinti da interessi genuini e profondi, arrivarono ad

---

[129] A. Borovskij, *The Role of the Collector in Contemporary Russian Culture and Russian Art Collections in the West*, cit.
[130] E. Langer, *Norton T. Dodge, Leading Collector of Soviet Dissident Art, Dies at 84,* cit.
[131] H. Robinson, *He Who Smuggles Must Learn to Party*, cit.

assemblare quelle che sono le collezioni più rappresentative e importanti dell'arte post-stalinista, laddove "Russian national museums, unable to support these artists openly throughout the Soviet regime and now facing difficulties in competing financially in the art market, have been far outpaced by such Western collectors"[132].

Fig. 13

[132] A. Borovskij, *The Role of the Collector in Contemporary Russian Culture and Russian Art Collections in the West*, cit.

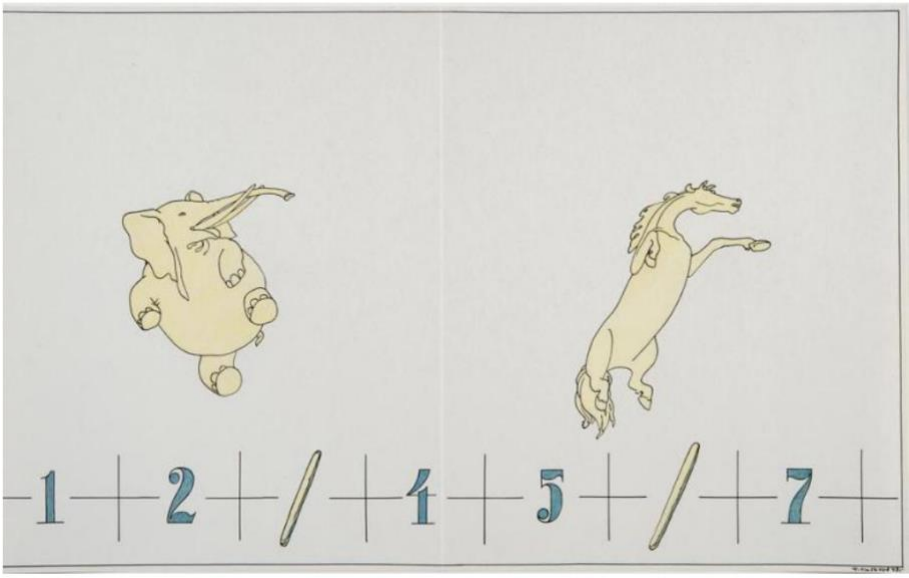

Fig. 14

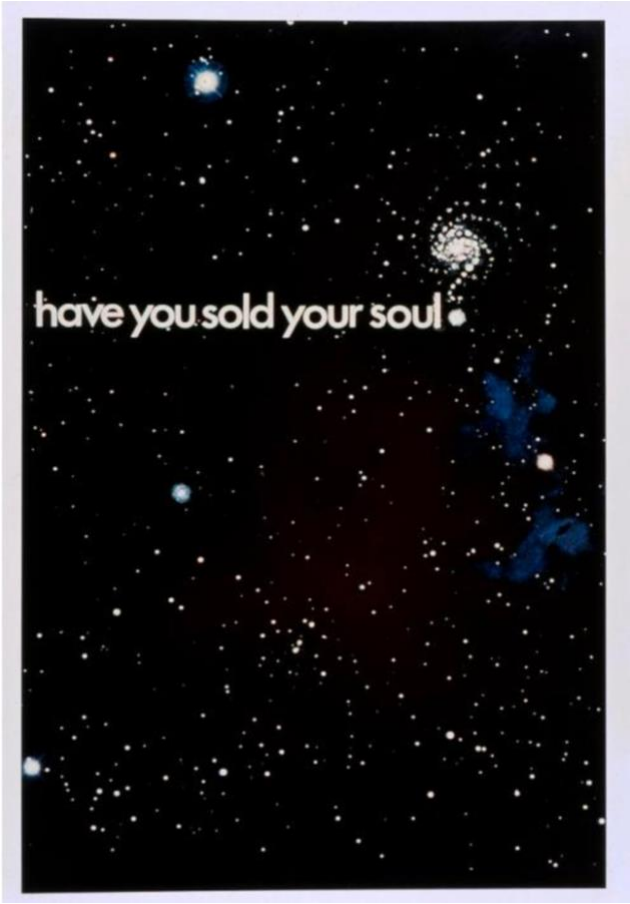

Fig. 15

Fig. 16

Fig. 17

Fig. 18

CAPITOLO IV

1988 – 2021: DALL'ASTA DI SOTHEBY'S ALLA PANDEMIA

4.1 7 luglio 1988: l'Asta di Sotheby's e l'inizio di una nuova era

Fig. 19

Come è stato visto nel corso di questo elaborato, l'arte propriamente definita *andegraund* non era inizialmente inclusa nel mercato internazionale artistico, anzi, era relegata nell'oscurità perfino all'interno della stessa società in cui aveva preso forma. Tuttavia, dalla metà degli anni Ottanta "the glasnost and perestroika […] onward undermined the very raison d'être of nonconformism, at least in its sociopolitical consistency"[1].

Infatti, fu proprio sotto l'egida di questo clima di riforme e innovazione che il Ministero della Cultura Sovietico fu disposto a integrare nella sfera culturale ufficiale tutti quegli stili e quelle opere che per decenni aveva degradato, definendoli "[…]

[1] J.E. Bowlt, *The Soviet Nonconformists and the Legacy of the Russian Avant-Gard*e, Forbidden Art: The Postwar Russian Avant-Garde: 49-80, Roussianartfoundation.com, pp. 1-11.

«formalistici», «spazzatura», «spreco», o semplicemente «follia»”[2]. Conseguentemente, tutte le forme artistiche che in precedenza furono destinate alla *damnatio memoriae* collettiva, quali avanguardie, arte *andegraund*, e la stessa isografia iconografica, furono timidamente recuperate e inserite nel contesto in cui da sempre avrebbero dovuto appartenere.

Una delle concessioni più significative permesse dal governo sovietico, in seguito a una negoziazione avvenuta tra Lord Gowrie, presidente della sede britannica della casa d’aste Sotheby’s e precedentemente ministro per le Arti nel governo Thatcher e Vasilij Zacharov, ministro sovietico degli affari culturali, fu l’ormai leggendaria asta di Sotheby’s, tenutasi al *Sovintsentr* dell’Hotel Meždunarodnaja di Mosca, la sera di giovedì 7 luglio 1988, alla presenza di circa duemila persone provenienti dall’URSS e dall’estero. La storica dell’arte Ekaterina Degot, riferendosi all’evento, disse infatti che:

> During the Gorbachev era, art became an object of Glasnost, and for the first time, it was looked from the outside. This meant that art had to undergo an internal Perestroika, a break, a painful separation of the art product from its creator and the installation within it of an exhibitory ‘alienation’[3].

Conseguentemente, per la prima volta a partire dalla Rivoluzione d’Ottobre, “l’aspetto commerciale dell’arte era posto in primo piano”[4], e tutto ciò che per decenni era stato tenuto nascosto era ora sottoposto al giudizio di critici e collezionisti stranieri, quegli stessi «stranieri» che, malvisti dal governo sovietico, “had for a long time occupied a special position on the Moscow art scene […] had previously constituted the main audience for alternative art”[5].

Il merito e l’idea di aver organizzato la vendita si deve a Simon de Pury, direttore operativo di Sotheby’s Europa, che, in un’intervista con Kate Fowle risalente al 2015 ricorda:

> When I started at Sotheby’s in 1986, I was still advising Baron Thyssen one day a week and had occasion to accompany him on a trip, again to Moscow. In those days, the hotel would always keep your passport until you were leaving, and when

---

[2] W. Bayer, *The Unofficial Market: Art and Dissent, 1956-88,* cit. p. 77. Lett “[…] «formalistic», «rubbish», «waste», or simply «foolishness»”.
[3] E. Degot cit. in N.J. Samman, *Glasnost: Soviet Non-Conformist Art,* Third Text, Vol 24. No. 5, 23 agosto 2010, p. 624.
[4] W. Bayer, *The Unofficial Market: Art and Dissent, 1956-88,* cit. p. 77. Lett. “The commercial aspect of art was at the forefront”.
[5] M. Maximova, *Transformation of the Canon: Soviet Art Institutions, the Principles of Collecting and Institutionalisation of Contemporary Soviet Art,* cit. p. 7.

> we arrived at the airport, I realized I'd forgotten to collect it from reception: there was no choice other than to return to the city. An official from the Ministry of Culture accompanied me back to the hotel and then to the airport again, so I spent a decent amount of time with him. At one stage, I casually enquired if he thought there would be a chance that Sotheby's could organize an auction in Moscow. I was expecting him to laugh, but to my great surprise he was open to the idea and asked which artists I thought should be included, to which I responded that there should be partly pioneers of Russian art and partly unofficial artists, such as Ilya Kabakov, Erik Bulatov, and Oleg Vassiliev. He said he thought it was an interesting idea and remarked that my choice of artists was very similar to those Mr. Jolles[6] liked. […] Later, when the official said that the Ministry would agree to work with these artists, I had to do something that was nearly as difficult, which was to convince people at Sotheby's that there was a point in organizing an auction in Moscow at that time. […] These were the early days of perestroika and things were opening up, so there was a huge interest in what was happening after years of the Cold War, of witnessing the changes[7].

L'asta fu il culmine di una serie di eventi e preparativi che si svolsero nel corso di diverse settimane: "we worked mainly with two people from the Ministry of Culture, Sergei Popov and Pavel Khoroshilov. We put together a list, and they got works from the artists, assembling them in a church in Moscow"[8]. Inoltre, furono preventivamente organizzate delle esposizioni dei lotti selezionati presso le sedi di Sotheby's a Londra, New York, Parigi, Zurigo, Colonia e nello stesso *Sovintsentr*, accompagnate da viaggi a Mosca, organizzati da Peter Batkin, per "[…] collectors from America and Europe, so they could see artist's studios for themselves and find out more about their work"[9]. De Pury continua raccontando l'inizio dell'asta, ricordando come la sala fosse gremita di persone e le emittenti televisive arrivassero da tutta Europa.

L'asta fu un vero e proprio trionfo. I risultati, che superarono di gran lunga sia i prezzi di partenza sia ogni aspettativa, sono stati principalmente attribuiti

> to the political content of the works auctioned off: avant-garde and unofficial art, both of which had been held in high esteem internationally, the former to a greater extent than the latter. As sales to a Western clientele had previously taken place only on occasion, they influenced the economic value of nonconformism as a movement just marginally. At the Sotheby's auction this art, with its high

[6] Paul Jolles era il Segretario di Stato per il Commercio nel governo svizzero e poi il presidente mondiale di Nestlé.

[7] R. Addison, M. Bode, et al., *A Spotlight on Russian Art. Exhibit Russia: The New International Decade 1986–1996*, Museum of Contemporary Art Garage, 2016, cap. 2, in "Garagemca.org", https://garagemca.org/en/exhibition/bidding-for-glasnost-sotheby-s-1988-auction-in-moscow/materials/russkoe-iskusstvo-v-tsentre-vnimaniya-a-spotlight-on-russian-art [Ultimo accesso 04 settembre 2021].

[8] Ibidem.

[9] Ibidem.

> symbolic value, received significant and lasting response from the emerging market[10].

La mitica vendita, condotta dallo stesso de Pury, comprendeva diciotto opere di rinomati artisti d'avanguardia (provenienti da collezioni private) e un totale di cento opere di ventinove artisti contemporanei, tutti di provenienza moscovita e anticonformisti, con un ricavo complessivo pari a 2.085.050 sterline.

> The first cycle was the Russian avant-garde, followed by the unofficial artists. The first lot went off like a bomb. People were bidding like crazy, and it reached three, four, five times more than we had expected. After every fall of the hammer the entire audience was applauding fanatically. It was like being at a football match each time a goal is scored[11].

Il lotto più costoso ad essere battuto fu un'opera avanguardista di Rodčenko, *Linea*, o *Costruzione n. 126* (Fig. 20), venduta alla galleria londinese Annely Juda per 330.000 sterline.

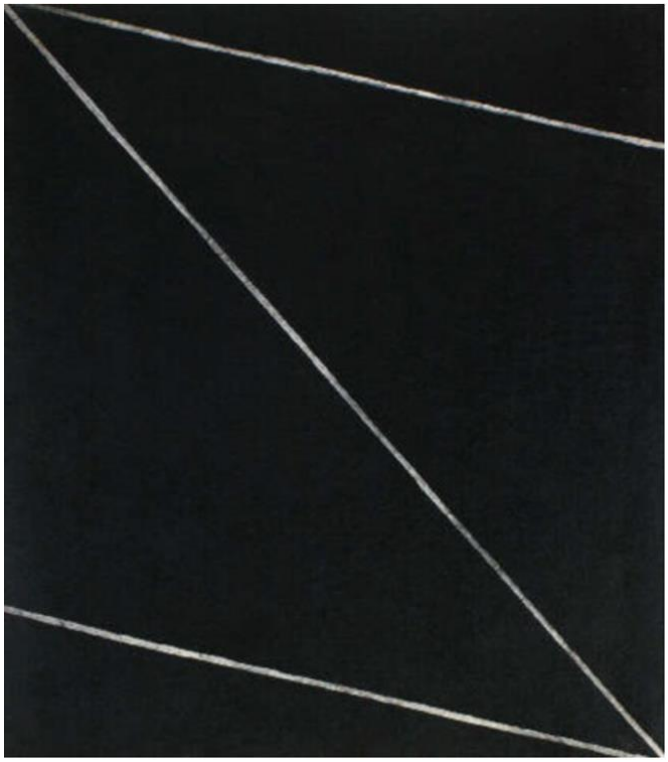

Fig. 20

[10] W. Bayer, *The Unofficial Market: Art and Dissent, 1956-88*, cit. pp. 76-77.
[11] R. Addison, M. Bode, et al., *A Spotlight on Russian Art. Exhibit Russia: The New International Decade 1986–1996*, cit.

Viceversa, il secondo prezzo più alto raggiunto all'asta, nonché il più elevato per un artista ancora vivente è stato attribuito al dittico *Lessico Fondamentale* (Fig. 21 e 21.1), opera monumentale di Grisha Bruskin, battuta per ben 242.000 sterline (con un prezzo di partenza di 14.000-18.000 sterline).

Fig. 21

Fig. 21.1

Lo stesso Bruskin racconta che a comprare una parte del dittico fu il regista americano Miloš Forman, che nella grigia Mosca appariva come una specie di uccello esotico colorato. Forman, in realtà, ebbe modo di visionare la prima parte dell'opera un anno prima, nel 1987, durante la prima mostra non censurata di Bruskin *L'Artista e la Contemporaneità*, manifestando già all'epoca un vivo interesse ad acquistarla. Tuttavia, vendere il dipinto non era affatto una procedura semplice: Forman, infatti, che era un ospite indesiderato agli occhi del governo, non avrebbe potuto comprare il quadro direttamente dall'artista, bensì era necessaria l'intermediazione del ministero, il quale, d'altra parte, non riusciva a calcolare il valore del dipinto, stimandolo attorno ai trecento – quattrocento dollari[12].

Il successo di Bruskin tuttavia sembrava inarrestabile. Altre due sue opere, infatti, riuscirono a classificarsi al quarto e quinto posto tra i primi dieci oggetti venduti all'asta: "the artist's series *Alphabet* (nos. 3 and 4) yielded £93,000 (instead of the £10,000–12,000 estimated), while no. 5 from the same series went for £82,000 pounds (way beyond the starting price of £6,000–8,000)"[13]. De Pury racconta che, comprensibilmente, dopo l'asta, Bruskin era in stato di *shock*, tanto da far cadere a terra gli occhiali, rompendoli. A quel punto la moglie lo rassicurò dicendo: "Don't worry Grisha, you are a rich man now. I will get you new glasses"[14].

In ogni caso, Bruskin non fu l'unico artista a beneficiare degli effetti dell'asta di Sotheby's, in quanto anche molte altre opere di artisti non conformisti furono acquistate a prezzi che superavano le aspettative. Gli artisti Igor' e Svetlana Kop'istianskij, ad esempio, appena una settimana prima della mostra offrirono un loro dipinto a un collezionista americano in visita al loro studio, in cambio della sua fotocamera Nikon. Quest'ultimo declinò il baratto, ma durante l'asta vide il cantante Elton John acquistare *Il Paesaggio* (Fig. 22) di Svetlana Kop'istianskij per 44.000 sterline (con un prezzo di partenza di 2500), e il *Dipinto Restaurato n°5* del marito per la stessa cifra.

---

[12] Quanto riportato è frutto di un intervento effettuato il 28 aprile 2021 da parte dell'artista Grisha Bruskin durante una lezione magistrale del corso di Storia dell'Arte Russa.

[13] W. Bayer, *The Unofficial Market: Art and Dissent, 1956-88,* cit. p. 78.

[14] R. Addison, M. Bode, et al., *A Spotlight on Russian Art. Exhibit Russia: The New International Decade 1986–1996,* cit.

Fig. 22

Herrala racconta anche la vicenda di Aleksandr Kronik, un collezionista di arte anticonformista:

> An artist friend of mine offered to sell me one of his paintings for 4,000 rubles before the auction. I had to pass because it was too expensive for me. The painting later sold at auction for 50,000 rubles! It was an unimaginable amount. You could buy an entire house with that much money at the time[15].

Si può affermare con certezza che il successo ottenuto con l'asta di Sotheby's del 1988 sia lo specchio della trasformazione dei valori che si stavano perpetuando all'interno dell'URSS. Inoltre,

> the intervention of Western art professionals not only made the authorities reconsider their attitude towards alternative art, but also questioned existing hierarchies within the art world, which were often based on personal interconnections and relations[16].

Ad asta conclusa, l'unico problema che emerse fu legato al pagamento degli artisti: gli accordi prevedevano infatti che Sotheby's, una volta ricevuti i fondi dagli acquirenti,

---

[15] E.M. Herrala, *What's the Matter with Moscow? Developing a Field of Art in a Postsocialist, Globalized World*, cit. p. 49.

[16] S.E. Reid, *From Artist Outsider to Absolute Bourgeois*, in Art Monthly, no. 131 (1989), pp. 3-7, qui in M. Maximova, *Transformation of the Canon: Soviet Art Institutions, the Principles of Collecting and Institutionalisation of Contemporary Soviet Art*, cit. p. 8.

facesse recapitare i soldi direttamente al Ministero della Cultura, incaricato a sua volta di saldare il debito con gli artisti: tuttavia il tempo passava e gli artisti non venivano pagati[17]. Sebbene la stampa avesse iniziato ad indagare, il felice epilogo della faccenda lo si deve a Lord Gowrie, che, in vista di una visita ufficiale di Gorbačëv in Inghilterra, riuscì ad inserire il problema nella fitta agenda. "The day before Gorbachev was to leave for London, suddenly all the artists were paid"[18].

Si può quindi notare come l'ormai mitica e leggendaria asta del 1988 abbia fatto emergere l'esistenza di una domanda cospicua per l'arte che fino a quel momento veniva considerata un tabù, dimostrando che "[…] this demand increased in a manner analogous to the amount of invested capital"[19]. Come diretta conseguenza di ciò, l'arte *andegraund* si affermò a partire da questo momento come la forma artistica dominante, rappresentando l'Unione Sovietica all'estero, viceversa, gli artisti di stato subirono una drastica svalutazione.

Bayer evidenzia come "the introduction of a market economy in many ways meant a clear break; with the end of ideological censorship and the abrupt end of the bipolar art world, it also enabled the creation of a reference system that could help orient the emerging art market"[20]. Anche la figura del collezionista e il suo ruolo hanno subito profondi mutamenti in seguito a quest'asta e alle riforme introdotte durante la *perestrojka* e la *glasnost',* vedendo a poco a poco riconosciuto "their immense contribution to Russian and Soviet culture in rescuing those segments of art history long disregarded by the official historical memory"[21].

La stessa concezione dell'arte in sé subì dei cambiamenti, dimostrando tutto il suo potenziale di merce commerciale e di investimento. A questo punto, il capitale finanziario, che per ragioni storiche fino a quel momento era stato di minima importanza, divenne un prerequisito essenziale per il mecenatismo aziendale, che, rapidamente, si inserì nel mercato come sostituto di un decrescente collezionismo

[17] Cfr. R. Addison, M. Bode, et al., *A Spotlight on Russian Art. Exhibit Russia: The New International Decade 1986–1996,* cit.
[18] Ibidem.
[19] W. Bayer, *The Unofficial Market: Art and Dissent, 1956-88,* cit. p. 79.
[20] Ibidem.
[21] Ibidem.

privato. Le aziende, quindi, "started their own collections, began to act as sponsors and patrons, and launched galleries and museums"[22].

In conclusione, è doveroso citare la mostra commemorativa organizzata dal Garage Museum nel 2018, a trent'anni dall'apertura del mercato artistico sovietico all'occidente. Quest'ultima, intitolata *Bidding for Glasnost: Sotheby's 1988 Auction in Moscow* e curata da Andrej Misiano e Vika Duškina, immerge totalmente il fruitore, tramite l'ausilio della realtà virtuale, all'interno dell'asta, permettendogli di agire in qualità di investitore sovietico o occidentale[23].

Fig. 23

4.2 Dal tramonto dell'Unione Sovietica al Covid-19: cenni sull'andamento del mercato artistico e sui nuovi collezionisti

L'8 dicembre 1991 a Belaveža venne ratificato un accordo che prevedeva, dopo quasi settant'anni di sua esistenza, la dissoluzione dello Stato Sovietico. Il successivo 26 dicembre l'Unione Sovietica vide il suo tramonto, sciolta formalmente dal segretario generale Gorbačëv, che diede il via a tutti gli effetti a

[22] Ibidem.

[23] Cfr. Sotheby's, *Garage Museum Step Back in Time,* in "Sotheby's", 23 febbraio 2018, https://www.sothebys.com/en/articles/garage-museum-steps-back-in-time, [Ultimo accesso 05 settembre 2021].

una nuova era, sotto l'egida di Boris El'cin prima e di Vladimir Putin in seguito. Il processo di riforme politiche e sociali avviate precedentemente con la *perestrojka* subì quindi una naturale accelerazione, comportando dei cambiamenti e delle innovazioni anche nel campo dell'arte contemporanea e del collezionismo.

Si può infatti affermare che sotto la guida di El'cin si sia creata una nuova forma di collezionismo, costituita da sponsor e mecenati che avevano capitalizzato il proprio potere finanziario. Viceversa, la figura del collezionista di arte sovietica, come presentata fino a questo momento, si trovò costretta a retrocedere, rifugiandosi dietro le quinte di un palcoscenico che non si poteva più permettere di solcare, troppo frenetico e, soprattutto, troppo costoso, causato da un "rising prices for both international and domestic art that increasingly matched those on the Western market"[24]. Di conseguenza, il destino dei «vecchi» collezionisti fu quello di trovare lavoro come consulenti o curatori per le nuove leve, specialmente banche e imprese, emigrare all'estero, decisione intrapresa anche da molti artisti, prestare le loro collezioni come basi per musei, gallerie e case d'asta, o, ancora, rivendere i beni acquisiti nel corso degli anni. Buoni esempi di quest'ultimo caso sono offerti dai collezionisti di arte *andegraund*, in particolare

> the Lithuanian collector Visvaldas Nenisˇkis sold many works to Norton Dodge; Matti Milius reached an agreement with the Estonian Cultural Ministry, which acquired a considerable portion of his vast holdings and is negotiating for the remaining artworks, currently held in the Tartu Art Museum. […] Sviatoslav Richter donated his collection to the Moscow Museum of Private Collections, while Leonid Talochkin's went to RGGU. Many of Evgenii Nutovich's holdings have been sold[25].

Alla luce di ciò, si può notare come "Art collecting – once synonymous with cultural capital and intellectual know-how – now moved into the realm of economic capital"[26]. Il collezionismo d'arte anticonformista basato su acquisti a buon mercato e donazioni degli stessi artisti subì, quindi, una brusca battuta d'arresto, mentre, in generale, si assistette a un aumento di prezzi rapportato a un aumento delle vendite. Tuttavia, attorno al 2000 queste ultime furono soggette a un primo rallentamento. È la stessa Sotheby's a riferire che nell'asta del 2001 "works by

[24] W. Bayer, *The Unofficial Market: Art and Dissent, 1956-88*, cit. p. 79.
[25] Ivi, p. 80.
[26] Ibidem.

Anatolii Zverev remained unsold, while lots by Leonid Purygin and Oskar Rabin fetched at most around $5.000"[27].

Al fine di comprendere maggiormente l'evoluzione della figura del collezionista, risulta a questo punto doveroso analizzare, seppure a grandi linee, quello che è stato l'andamento del mercato artistico russo, a partire dalla sua nascita, con il crollo dell'unione sovietica, fino agli avvenimenti più recenti, legati alla pandemia di Covid-19.

Complessivamente, i collezionisti rivestono un ruolo di rilievo all'interno di un mercato, influenzando sia la produzione artistica sia la domanda.

Tuttavia, anche in questo caso, la Russia rappresenta un *unicum*: sin dal primo momento, infatti, il neonato mercato artistico, senza rispettare i pregressi storici e culturali a cui era sottoposto, cercò di allinearsi con quello ormai consolidato occidentale. Di conseguenza, si è formata una dimensione insufficiente e poco credibile come base di supporto a una comunità collezionistica, che, d'altro canto continuava a identificarsi come una presenza salvifica all'interno della scena creativa, sostenendo economicamente gli artisti e conservando la memoria artistica laddove lo Stato continuava a dimostrare disinteresse.

1990 – 1999

Un primo periodo è identificabile nel decennio che seguì la sopra citata asta di Sotheby's del 1988. Sebbene fosse ormai cambiata legislazione e gli acquirenti russi avessero ottenuto il diritto di poter acquistare senza alcun vincolo opere d'arte all'interno dei confini nazionali, emerse una nuova problematica, ovvero, banalmente e brutalmente, questi ultimi non si potevano permettere le tele. Inoltre, se durante il periodo totalitario gli artisti nonconformisti potevano in qualche modo fare affidamento su acquirenti e collezionisti occidentali, "Western interest in Russian art had largely dried up with the fall of communism"[28]. In aggiunta a ciò, come conseguenza diretta del crollo dell'Unione Sovietica, il Realismo Socialista cessò di essere considerato l'arte ufficiale di Stato, comportando da un lato la fine della

[27] Ibidem.
[28] E.M. Herrala, *What's the Matter with Moscow? Developing a Field of Art in a Postsocialist, Globalized World*, cit. p. 31.

censura artistica, ma dall'altro delineando un deserto istituzionale[29]. Infatti, come esplicato in precedenza, nonostante le politiche statali fossero molto repressive, agli iscritti all'Unione degli Artisti erano garantiti molteplici benefici, quali, ad esempio, l'accesso agli studi e l'acquisto di materiali utili. Tuttavia, a partire dagli anni Novanta, gli artisti smisero di essere stipendiati dallo Stato, e dovettero iniziare a procurarsi autonomamente il necessario per l'atto creativo, oggetti che, spesso e volentieri, erano troppo costosi. Di conseguenza, l'arte performativa, ricca di *performances* scioccanti sia per compensare la grave mancanza di supporto istituzionale sia per garantire lo sviluppo di un nuovo linguaggio artistico in un mondo in cui le precedenti certezze erano crollate, divenne una delle forme più popolari[30].

Inoltre, l'assenza delle istituzioni ufficiali implicava anche una mancanza di luoghi desinati alla cultura, come ad esempio musei o pubblicazioni artistiche.

Quindi, a circa un anno di distanza dalla mitica asta, aprì a Mosca la prima galleria a gestione privata, chiamata propriamente *First Galeria*, seguita a breve da "Gelman and Regina Galleries in 1990, the Aidan Gallery in 1992, and the XL Gallery in 1993"[31], solo per citarne alcune. Date le circostanze peculiari, Herrala sottolinea come queste gallerie, nonostante gli apparenti formati commerciali, non fossero nate in risposta ad una crescente domanda di mercato, quanto più per colmarne la lacuna. Allontanandosi dagli scopi primari dei modelli occidentali, infatti, questi luoghi nacquero con la *mission* primaria di esibire opere d'arte contemporanea, soppiantando di fatto il ruolo statale. Due buoni esempi di ibridi nati dalla commistione «spazio espositivo – galleria» sono dati dalla *Galereja V Trechprudnom pereulke* e la già citata *Gel'man*.

La prima fu aperta il 5 settembre del 1991 "da un gruppo di artisti [dell'Associazione Rostov "Arte o morte"] che si sono stabiliti in un edificio in rovina nel centro della città"[32]. Ogni giovedì venivano organizzate delle mostre performative (Fig. 24) alla presenza di una ristretta cerchia di invitati. La galleria, gestita collettivamente e chiusa

---

[29] Cfr. Ibidem.

[30] Cfr. M. Maydanchik, *The Origins of Moscow Actionism, 1991–1996*, Insitut für Kunst- und Bildgeschichte, 2014, in E.M. Herrala, *What's the Matter with Moscow? Developing a Field of Art in a Postsocialist, Globalized World*, cit.

[31] E.M. Herrala, *What's the Matter with Moscow? Developing a Field of Art in a Postsocialist, Globalized World*, cit. p. 50.

[32] S. Obukhova, *Galleria "Nella Corsia Trechprudnom",* in "Garagemca.org", 3 dicembre 2013, https://garagemca.org/ru/event/sasha-obukhova-tryokhprudny-lane-gallery, [Ultimo accesso 06 settembre 2021].

già nel 1993 a causa di lavori di ristrutturazione, non aveva "alcuna componente commerciale nella sua attività"[33].

Fig. 24

Anche la Galleria *Gel'man* fu aperta nel 1990, e deve il suo nome al suo fondatore, Marat Gel'man, che ad oggi è "one of the most important figures in the contemporary Russian art world"[34]. Come le gallerie a lei coeve, anche quella di Gel'man è identificabile come uno spazio polivalente, tuttavia, il suo fondatore fu in un certo senso essenziale per la costruzione del mercato. Lo stesso Gel'man definiva gli anni Novanta come "[…] the 'Enthusiastic Period' of Russian art, when no one really knowledgeable, but everyone was passionately in love with that they were doing"[35].
Il principale merito del gallerista-collezionista fu quello di introdurre, e rendere poi apprezzati, nella scena artistica locale nuovi artisti, tra cui il duo *Sinie Nos'i*, il collettivo AES+F, e Vladimir Dubosarskij. Il sostegno ad alcuni di loro gli fece correre perfino dei rischi politici[36]: due buoni esempi sono forniti da Oleg Kulik, noto per le *performances* in cui impersonava un cane, e Aleksandr Brener, il quale, in una

[33] Ibidem.
[34] E.M. Herrala, *What's the Matter with Moscow? Developing a Field of Art in a Postsocialist, Globalized World*, cit. p. 52.
[35] Ivi, p. 50.
[36] Ivi, p. 51.

performance artistica datata 4 gennaio 1997, servendosi di una bomboletta spray verde, vandalizzò con il simbolo del dollaro, un dipinto suprematista di Malevič, raffigurante una croce bianca su un fondo grigio (Fig. 25).

Se già in generale investire in artisti sconosciuti rappresenta un rischio spesso incalcolabile, assumersi quest'incognita nell'incertezza in cui verteva la Russia certamente lo era ancora di più. Tuttavia, queste decisioni furono principalmente legate a necessità economiche, infatti,

> Moscow's most well-known artists had become extremely expensive because of the prestigious auction, Sotheby's 1988. And even those artists who didn't participate in the auction became crazy about money. I couldn't afford their works; I was running a small business by selling my "mind," not oil or computers. That's why I turned towards lesser-known artists and went on expeditions to the south of Russia, Kiev, etc.[37].

Nonostante la Galleria Gel'man abbia interrotto le operazioni commerciali nel 2012, il collezionista rivela che "while his strategy for building the market in the 1990s was to get the rich to collect, now his hopes are centered on the middle-class collector"[38].

Fig. 25

[37] Ivi, p. 51.
[38] Ivi, p. 53.

2000 – 2008

La vulnerabilità e l'incertezza economica che ha caratterizzato l'ultimo decennio del XX secolo ha gradualmente lasciato spazio, sotto la guida della prima presidenza Putin, a otto anni di stabilità e interesse tali da permettere al mercato artistico di potersi espandere. Mentre in precedenza erano solamente le persone già ricche a essersi arricchite ulteriormente, ora anche la classe media iniziava a possedere un maggior potere d'acquisto, inoltre

> The 2000s saw a shift away from flashy consumption and toward greater discernment and seriousness in art collecting. During the 1990s, the newly rich had been most interested in buying houses, expensive cars, designer clothes, and luxury trips (and hotels) abroad[39].

Un miglioramento generale si poté registrare anche al di fuori dei confini nazionali: infatti, le opere d'arte *andegraund* vendute nell'asta di Sotheby's del maggio 2006 a Londra superarono le prime stime, mentre "the Sotheby's sale of unofficial art held in New York in April 2008 netted close to $5,000,000"[40]. Da ciò ne deriva che il periodo preso come riferimento fu particolarmente prospero, infatti "[…] the total sale of Russian fine art at auction increased by 730 percent from 2003 to 2008"[41].

Nonostante la forte crescita, "molte gallerie fondate tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta hanno smesso di esistere, un po' per la mancanza di esperienza, un po' perché gli organizzatori si erano raffreddati nei confronti delle loro «creature»"[42], probabilmente anche a causa delle difficoltà economiche riscontrate. Tuttavia, a metà degli anni 2000, emersero nuove istituzioni culturali, infatti, "opening an art gallery, museum, or foundation had become the trendy hobby among oligarchs and especially their wives, girlfriends, and daughters"[43]. Sebbene inizialmente molti denigrassero questi progetti, visti come capricci, alcune realtà sono diventate importanti catalizzatori per l'arte contemporanea russa. Tra tutti, uno degli

---

[39] Ibidem.
[40] W. Bayer, *The Unofficial Market: Art and Dissent, 1956-88,* cit. p. 80.
[41] E.M. Herrala, *What's the Matter with Moscow? Developing a Field of Art in a Postsocialist, Globalized World*, cit. p. 53.
[42] I. Galeev, *Il Collezionista, la Galleria, il Mercato,* in *Il Collezionismo in Russia, da Pietro I all'Unione Sovietica, Atti del Convegno. Napoli, 2-4 febbraio 2006.* Formia, Artistic & Publishing Company, 2009, p. 225.
[43] E.M. Herrala, *What's the Matter with Moscow? Developing a Field of Art in a Postsocialist, Globalized World*, cit. p. 53.

esempi più significativi è sicuramente il *Garage Museum of Contemporary Art*, fondato nel 2008 dalla coppia di oligarchi russi Daša Žukova e Roman Abramovič.

Un altro merito degli oligarchi, individuato da Herrala come uno dei risultati più trionfali, fu lo sviluppo di *cluster* artistici attorno a Mosca, in spazi industriali dismessi e riadattati per ospitare attività culturali. Tra tutti i *cluster* creativi, uno che ancora oggi risulta essere molto popolare è il *Vinzavod*, centro per l'arte contemporanea fondato nel 2007 "[…] on the territory of the oldest Moscow's winemaking factory, earlier known as "Moscow Bavaria" brewery"[44].

Infine, più in generale, Il'dar Galeev rimarca come, nel primo decennio del XXI secolo "siamo testimoni del processo che vede le opere da collezione diventare un autentico capitale, un mezzo d'investimento"[45]. Probabilmente anche per questo motivo, nel 2005, le case d'asta Christie's, Sotheby's e Bonhams hanno "inaugurato le vendite dedicate esclusivamente all'arte russa, a cui si è aggiunta la neonata […] MacDougall's, divenuta presto uno dei leader mondiali, detenendo un quarto del mercato globale del comparto"[46]. Nonostante la crisi finanziaria mondiale, si calcola che, "tra il 2007 e il 2014, Sotheby's, Christie's, MacDougall's e Bonhams abbiano venduto più di 25mila lotti di arte russa per circa £725 milioni, di cui Sotheby's – leader di mercato – detiene una quota del 42%"[47].

2008 – 2017

A cavallo tra il 2008 e il 2009 una disastrosa crisi finanziaria, nota come Grande Recessione, ha colpito duramente il mondo intero, con ripercussioni che coinvolsero ogni settore del mercato globale, incluse le vendite di arte russa, che risentirono degli strascichi del mutato scenario economico. Tuttavia, anche in questo caso, la Russia rappresenta *un unicum*: infatti, come verrà illustrato a breve, è necessario operare un distinguo tra il mercato artistico interno e quello esterno, in mano alle case d'asta nelle principali capitali finanziarie.

---

[44] In *Winzavod Center for Contemporary Art*, http://www.winzavod.ru/eng/history/ [Ultimo accesso 07 settembre 2021].
[45] I. Galeev, *Il Collezionista, la Galleria, il Mercato*, cit. pp. 228-229.
[46] M. Gambillara, *Russia, l'Annus Horribilis del Mercato dell'Arte,* in "Artribune", 4 maggio 2016, https://www.artribune.com/attualita/2016/05/mercato-arte-russia-crisi/ [Ultimo accesso 07 settembre 2021].
[47] Ibidem.

Nel primo caso, infatti, le gallerie moscovite sono state nostalgiche spettatrici di un mercato in rapido declino. I prezzi degli artisti hanno iniziato a scendere vorticosamente e, prive di domanda, molte gallerie sono state costrette a chiudere o a reinventarsi, ad esempio, come accennato in precedenza, nel 2012 la Galleria Gel'man ha interrotto le operazioni commerciali. All'opposto, un esempio di galleria nata nel 2011, quindi in piena crisi, è la *Galereja 21*, fondata da Ksenia Podojnic'inaja per dare visibilità a giovani artisti russi[48].

> Working with these young artists served three purposes. First, they believed a strong and up-and-coming contemporary art scene would help improve Russia's perception abroad by showing the international community that Russia should be known for producing more than just oil. […] Second, supporting young artists would help to create a Russian "brand" of art that is recognizable internationally […]. And finally, on a practical note, young artists typically cost much less, and having a lower price point helps to introduce collecting to the middle class[49].

Nonostante le buone intenzioni, la *Galereja 21* ha dovuto fare i conti con una seconda crisi finanziaria, che ha interessato la Russia tra il 2014 e il 2016, e che il già delicato equilibrio artistico non era in grado di sopportare. In tempo di crisi, infatti, "[Art] is just not important enough to people, there isn't enough compelling [collectors] to take part in the art world. It's the first thing people stop buying"[50].

Viceversa, il mercato del lusso estero sembra non risentire particolarmente i contraccolpi della crisi. Certo, i risultati ottenuti con le vendite d'asta talvolta sono stati inferiori o uguali a quelli delle quotazioni iniziali, come, ad esempio, nella *Russian Art Week* tenutasi a Londra tra il 24 e il 25 novembre 2014, sotto il patrocinio di Christie's e Sotheby's. Christie's, infatti, ha "puntato su un unico incanto di *Important Russian Art* raccolto attorno a un set di 423 lotti […]. I dati pre-asta fornivano stime di riferimento tra i 15,6 e 23,8 milioni di £. Il totale d'asta […] è stato di 20,1 milioni di £, per un numero di lotti ceduti pari a 240"[51]. Tuttavia, il *top lot*

---

[48] Cfr: *Gallery 21*, http://www.gallery-21.ru/en/gallery/, [Ultimo accesso 07 settembre 2021].
[49] E.M. Herrala, *What's the Matter with Moscow? Developing a Field of Art in a Postsocialist, Globalized World*, cit. p. 56.
[50] Ivi, p. 57.
[51] R. Mandrini, *Londra, l'Arte Russa fa Fatica a Decollare in Asta,* in "IlSole24Ore", 28 novembre 2014, https://st.ilsole24ore.com/art/arteconomy/2014-11-28/londra-arte-russa-fa-fatica-decollare-asta-130904.shtml?uuid=Abh8nyhK&refresh_ce=1, [Ultimo accesso 07 settembre 2021]. Probabilmente dal latino *in quantum*, con il termine "incanto" si indica qualsiasi asta pubblica con la vendita al miglior offerente.

dell'asta, *Ritratto di Maria Zetlin* di Valentin Serov è stato battuto per £9,2 milioni, contro una quotazione iniziale che non superava i 2,5 milioni.

Viceversa, la prima giornata di Sotheby's si è rivelata una delusione: "dei 37 lotti offerti solo 12 sono stati venduti, con il 32% per lotto e il 37% per valore. Le previsioni pre-asta tra 12,3-18,3 milioni di £ sono state disattese con solo 4,9 milioni di £ aggiudicati"[52]. Il giorno seguente, con la vendita di *Contemporary East*, il successo fu parziale, con un incasso di £1,1 milioni contro le stime iniziali che si aggiravano attorno agli 1,2-1,7 milioni. Dei 68 lotti all'incanto ne sono stati venduti la metà, con *top lot* una tela di Oleg Vasil'ev, *Crepuscolo* (Fig. 26), venduta a £182.500 (con un prezzo stimato tra le centocinquanta e le duecentomila sterline).

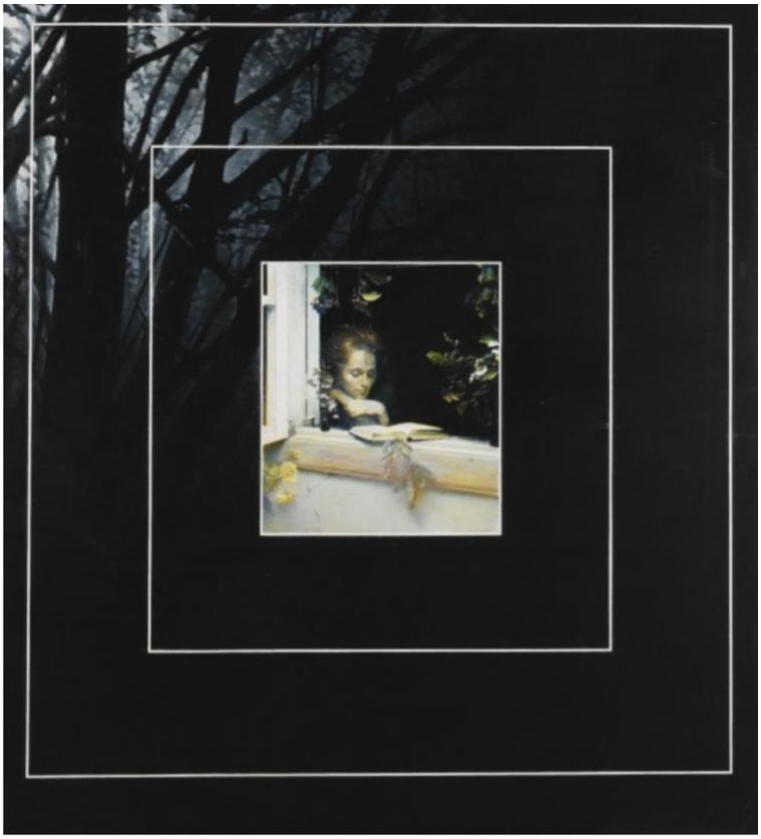

Fig. 26

Uno scenario completamente differente è invece quello che si prospettava per gli artisti «più rinomati», come Marc Chagall, che nel 2015 ha raggiunto i picchi più alti delle sue vendite, Kazimir Malevič e Vasilij Kandinskij, il quale detiene il record per

[52] Ibidem.

“l’opera d’arte russa più costosa, battuta per oltre $53 milioni da Sotheby’s New York nel 2008”[53] (Fig. 27): si tratta infatti “di un mercato ben più ampio della ristretta nicchia dell’arte russa scambiato nelle più importanti aste di arte moderna”[54].

Fig. 27

Viceversa, nel comparto del contemporaneo, a guidare il mercato erano Sotheby’s (con il 42%) e a seguire MacDougall’s (con il 39%), mentre Cristhie’s e Bonhams hanno ridotto l’offerta in seguito alla crisi. In questo caso

> il *top lot* risale al 2008, con £ 2,9 milioni pagati per *Beetle* (1982) di Il’ja Kabakov durante l’asta di soli 39 lotti officiata da Phillips de Pury. [il fatturato dell’artista] rispecchia però l’andamento generale per l’arte russa, passando dal picco più alto di $ 6,8 milioni nel 2008 a $ 523.000 nel 2015[55].

Destino analogo è quello riservato al genio di Ėrik Bulatov: anch’egli, infatti, ha decretato il proprio record nella sopracitata vendita condotta dalla dinamica casa d’aste newyorkese Phillips de Pury del 2008 con la cifra di £1,08 milioni per *Gloria al PCUS*

[53] M. Gambillara, *Russia, l’Annus Horribilis del Mercato dell’Arte,* cit.
[54] Ibidem.
[55] Ibidem.

(Fig. 28), mentre “il 2015 ha portato il giro d’affari tra i più bassi della sua storia in asta”[56].

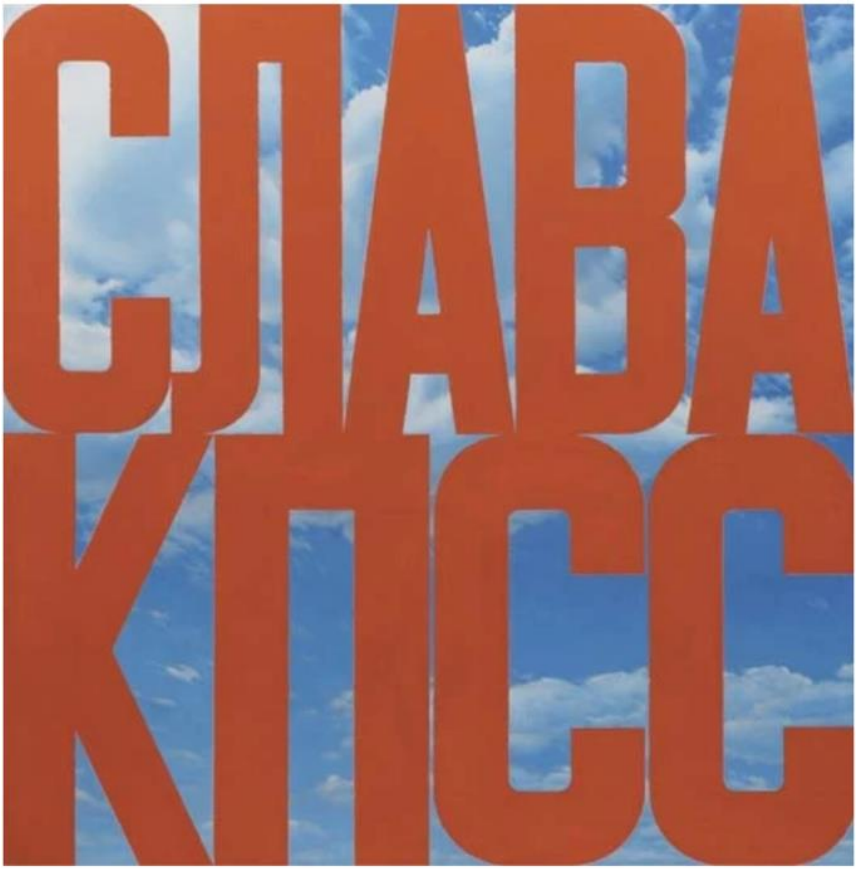

Fig. 28

Infine, all’interno della conferenza *Traduzioni e dialoghi: la ricezione dell’arte russa all’estero* svoltasi tra il 25 e il 27 ottobre 2017 presso l’Università Ca’ Foscari[57], Anna Frants, artista, curatrice e collezionista, ha curato un intervento dal titolo *L’arte russa contemporanea sulla scena internazionale*, sottolineando come,

> lo spazio dell’arte russa contemporanea sulla scena internazionale è trascurabile; non ha guadagnato una statura tale da essere equiparata a quella occidentale, per due motivi: il primo è legato al fatto che la Russia ha perso 50 anni di sviluppo artistico, il secondo è legato al mercato d’arte russo, nato soltanto con la caduta dell’Unione Sovietica. L’arte non conformista e la Soc-Art in particolare rappresentano due eccezioni[58].

[56] Ibidem.
[57] Organizzata dal Centro Studi sulle Arti della Russia (CSAR), in collaborazione con la Society of Historians of East European, Eurasian and Russian Art and Architecture (SHERA) e il Cambridge Courtaul Russian Art Center (CCRAC).
[58] S. Burini, *Traduzioni e dialoghi: la ricezione dell’arte russa all’estero,* cit. p. 496.

Il biennio 2020 – 2021, ovvero la Pandemia di Covid-19

Tra il 2018 e il 2019 il mercato dell'arte russa è stato soggetto a un aumento del 17%, nonostante il resto del mercato artistico globale sentisse l'incertezza della *Brexit*, amplificata dalle tensioni commerciali tra gli Stati Uniti e la Cina. Inoltre, come è noto, il 2020 si è reso protagonista di un evento tutt'ora in corso, ovvero la Pandemia da Covid-19, che, logicamente, ha avuto un impatto immediato anche sul mercato artistico. In questo settore, infatti, le case d'asta si sono adeguate con una maggiore digitalizzazione, con crescenti aste online che risultano essere più inclusive anche nei confronti delle "generazioni più giovani [,] desiderose di collezionare anche opere meno impegnative economicamente"[59].

Tuttavia, l'incertezza sul futuro "ha diviso le opinioni tra i veri collezionisti e i semplici investitori: chi compra per passione non smette di farlo, chi lo fa soltanto per interesse finanziario al momento non vede grandi opportunità"[60].

Secondo *Russian Art Focus* le ragioni per essere ottimisti nonostante la pandemia sono molteplici. Infatti, escludendo il calo delle vendite nelle aste della primavera 2020, già a novembre le aspettative erano tornate ai livelli pre-Covid, con una tendenza a lungo termine. Anche i collezionisti russi, infatti, "who tend to be conservative buyers, took to digital bidding as though this was a new national sport"[61], al punto che è stato battuto un nuovo record internazionale da Sotheby's per un dipinto venduto in un'asta online, ottenuto da Ivan Ajvazovskij con *La Baia di Napoli* (1878), aggiudicato per circa $3 milioni il 2 giugno 2020. Inoltre, la terza edizione dell'asta online di Sotheby's *Escape Artist* sull'arte nonconformista è migliorata del 21% rispetto al 2019, sfidando la crisi pandemica.

Gli artisti viventi che hanno ottenuto il maggior successo nel 2020 sono sicuramente Valerij Košljakov (Fig. 29) e il già citato Il'ja Kabakov, che ha ottenuto "the top price of the year […] for his 1964 *Conditional Reflex,* a work which remained in the same family since it was acquired by the journalist Harry Shapiro in Moscow in the 1960s. It sold for £438,500"[62] (Fig. 30).

In aggiunta a questi ultimi è da segnalare anche Ivan Čuikov, deceduto a novembre 2020: già il primo dicembre, infatti, una sua opera, stimata tra le 20.000 e le 30.000 sterline è stata venduta a ben £163.800.

Fig. 29

E, anche se nessun'opera avanguardista è comparsa sull'orizzonte delle aste del 2020, questa assenza "did not dampen the overall results, because there was very strong bidding activity in the middle market"[63].

Bisognerebbe ora capire se, quando si ritornerà a un livello di normalità, le aste russe e globali continueranno a mantenere questo nuovo *format* altamente digitalizzato, o se, viceversa, ci sarà una «retrocessione». Di certo la digitalizzazione del mercato offre molti vantaggi, a partire dai costi di gestione inferiori, tuttavia, è anche vero che l'arte necessita di essere esperita di persona, in quanto una riproduzione

---

[59] Patrimoni & Finanza, *Il Mercato dell'Arte Post Covid. Sempre Più Attivi i Veri Collezionisti, Scambi Online alle Stelle*, in "Patrimoni&Finanza", 30 agosto 2020, https://patrimoniefinanza.com/2020/08/30/il-mercato-dellarte-post-covid-sempre-piu-attivi-i-veri-collezionisti-scambi-online-alle-stelle/, [Ultimo accesso 07 settembre 2021].
[60] Ibidem.
[61] J. Vickery, *Beating the Covid Drag*, in "Russian Art Focus", no. 26, gennaio 2021, https://russianartfocus.com/issue26/russian-art-market-beating-the-covid-drag/, [Ultimo accesso 07 settembre 2021].
[62] Ibidem.
[63] Ibidem.

grafica su un monitor non sarà mai in grado di sostituire la tela originale. Infine, è doveroso notare come, per l'ennesima volta, il mercato dell'arte russa si sia distinto dal mercato dell'arte internazionale, specialmente nei segmenti principali, quali "[…] impressionismo, arte moderna, contemporanea e vecchi maestri"[64]: come è stato appurato nel corso di questo capitolo, infatti, le aste russe, da sempre, sono state soggette a una «traiettoria particolare», che segue dinamiche differenti rispetto al mercato artistico nel suo complesso.

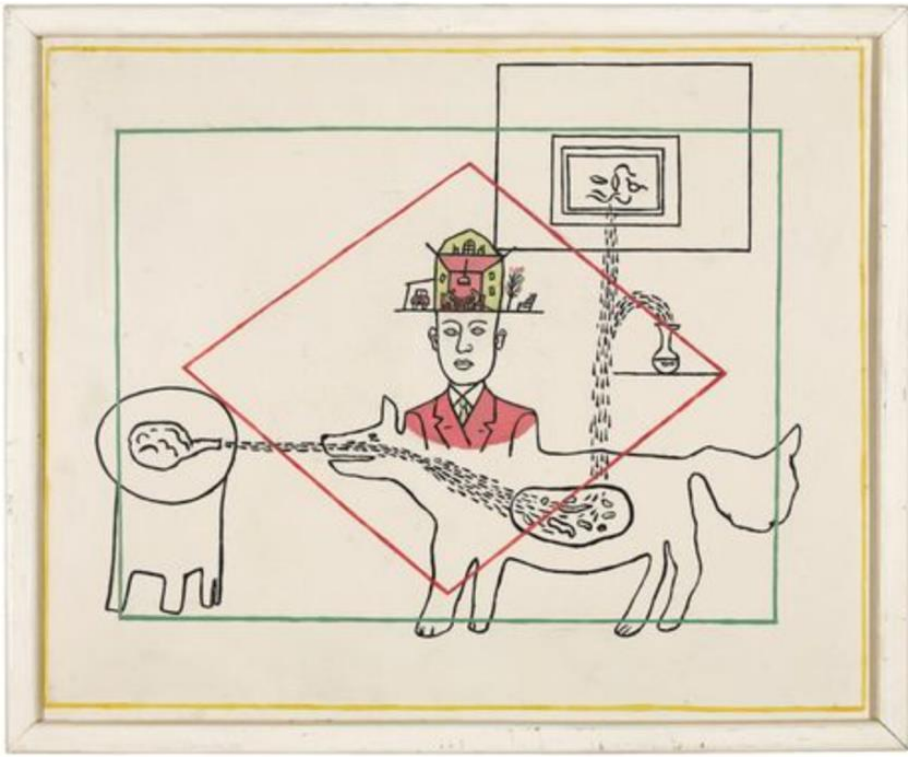

Fig. 30

[64] Ibidem. Lett. "[…] impressionist, Modern, Contemporary and Old Masters".

4.3 I collezionisti contemporanei di arte russa

I collezionisti contemporanei russi

Già nel 2007 Bowlt affermava:

> Collezionare nella nuova Russia è molto concorrenziale, costoso e selettivo. Proprio come ai tempi della Grande Caterina o in quelli di Sergej Ščukin, quando le collezioni venivano messe insieme rapidamente, indefessamente e con un senso delle finalità, allo stesso modo i nuovi russi creano le loro collezioni sia all'estero che in patria, pronti a comprare intere eredità all'ingrosso […] E del resto, che il mercato d'arte internazionale guardi di nuovo alla Russia come ai tempi di Ščukin e Morozov lo dimostra il fatto che Christie's e Sotheby's abbiano appena aperto due nuovi uffici a Mosca[65].

Alla domanda «perché i ricchi russi comprano arte» il già citato James Butterwick non ha dubbi: "I don't think there is any great mystery…of course they're trying to show off their wealth"[66]. Nel caso della Russia post-sovietica, tuttavia, questa affermazione suggerisce un'altra questione più recondita: come si manifesta l'appartenenza alla classe dominante in quella che è stata, per quasi settant'anni, una società ufficialmente priva di classi? Herrala sostiene che proprio a causa dell'assenza di un modello elitario pregresso su cui basarsi, la formazione della nuova borghesia russa fu il risultato dell'emulazione della controparte occidentale[67]. A cavallo tra la fine degli anni Novanta del XX secolo e l'inizio del XXI secolo, i media occidentali erano avvezzi etichettare alcuni russi come *nouveaux riches* dai pessimi gusti, con portafogli gonfi e carte di credito pronte ad essere utilizzate per soddisfare i più lussuosi e disparati capricci. In seguito, come visto in precedenza, dalla seconda metà del primo decennio del XXI secolo, le abitudini di spesa di questi personaggi hanno iniziato a mutare, con un interesse sempre più vivo per il mercato artistico. Ad esemplificazione di ciò, basti pensare che nel 2004 i "capolavori della celebre collezione americana Forbes sono stati venduti privatamente a un magnate russo, Viktor Veksel'berg, ricco grazie al

---

[65] C. De Benedictis, E. Colle, et al. *Osservazioni e Spunti di Discussione* in *Il Collezionismo in Russia, da Pietro I all'Unione Sovietica, Atti del Convegno. Napoli, 2-4 febbraio 2006.* Formia, Artistic & Publishing Company, 2009, p. 241.

[66] E.M. Herrala, *What's the Matter with Moscow? Developing a Field of Art in a Postsocialist, Globalized World*, cit. p. iii (prefazione).

[67] Cfr. E.M. Herrala, *New Wealth, New Tastes, New Russians: Lifestyle Creation in Postsocialist Russia,* 2011.

petrolio e legato alle tradizioni russe"[68], con una vendita negoziata da Sotheby's per oltre 90 milioni di dollari, mentre, quattro anni più tardi, nel maggio 2008 il miliardario Roman Abramovič ha scritto la storia acquistando

> Lucian Freud's painting *Benefits Supervisor Sleeping* (1995) for $33.6 million (€23.9 million) at Christie's. The huge canvas sets a record price for a work by a living artist. Less than 24 hours later, Abramovich drops a cool $86.3 million (€61.4 million) for Francis Bacon's *Triptych 1976* at Sotheby's – setting a then record for a postwar work of art at auction[69].

Questi storici acquisti, che hanno contribuito ad aumentare il credito dei collezionisti russi, sono solo due esempi della loro rinascita, tali da indurre John Varoli a suggerire che "the recent rebirth of private art collections in Russia has been one of the most significant cultural and social movements in the country over the past 20 years"[70].

Ad ogni modo, come nota Borovskij, in generale si possono annoverare poche centinaia di collezionisti specializzati in arte contemporanea, tra i quali, coloro che sono identificabili come realmente impegnati sono solamente una dozzina[71]. Almeno in questa casistica, infatti, il mondo del collezionismo russo si comporta esattamente come il corrispettivo occidentale, presentandosi suddiviso tra coloro che sono fortemente motivati nella *mission* collezionistica e coloro che possono essere identificati come semplici clienti occasionali. Ma, nonostante i grandi collezionisti non rappresentino la maggioranza degli acquirenti, sono indubbiamente "their tastes, financial resources, and rate of acquisition that set the tone for the market as a whole"[72].

I piccoli collezionisti o clienti occasionali, infatti, sebbene rappresentino la percentuale maggiore, tendono ad acquistare dipinti meno costosi, spesso creati per compiacere i gusti delle masse: proprio per questa ragione le loro collezioni non sono coese e

---

[68] Corriere, *Le Uova da 90 Milioni di Dollari Tornano in Russia*, in "Corriere", 5 febbraio 2004, https://www.corriere.it/Primo_Piano/Cronache/2004/02_Febbraio/04/asta.shtml, [Ultimo accesso 08 settembre 2021].

[69] C. Goldstein, *A Brief History of How Dasha Zhukova and Roman Abramovich Conquered the Art World*, in "Artnet", 12 agosto 2017, https://news.artnet.com/art-world/dasha-zhukova-roman-abramovich-art-world-domination-1047953, [Ultimo accesso 08 settembre 2021].

[70] J. Varoli, *Collectors Upping the Bid*, in "The Washington Post", 30 settembre 2009, qui in Herrala, *What's the Matter with Moscow? Developing a Field of Art in a Postsocialist, Globalized World*, cit. p. 58.

[71] A. Borovskij, *The Role of the Collector in Contemporary Russian Culture and Russian Art Collections in the West*, cit.

[72] Herrala, *What's the Matter with Moscow? Developing a Field of Art in a Postsocialist, Globalized World*, cit. p. 63.

vengono definiti *nouveaux riches*. Come afferma Bowlt, infatti, "la rapida ascesa di una dinamica generazione di nuovi mecenati russi in possesso di straordinari mezzi finanziari e di un gusto artistico «glamour» ha suscitato ampi commenti sulla stampa e nelle anticamere delle case d'asta"[73]. Haumphrey, inoltre, descrive i nuovi russi come ossessionati dal concetto di *status*, "firmly attached to Western styles and to the accumulation of elite and luxury goods. One of the first things they do, if successful, is to travel abroad and then try to reproduce the signs of capitalist practices in Russia"[74]. In particolare, questo è quello che è avvenuto nel primo decennio del XX secolo, quando i consumatori d'arte russa aumentarono in maniera consistente.
Una battuta d'arresto con un conseguente cambio naturale di rotta si ebbe dopo la prima crisi finanziaria del 2008, in cui, come visto in precedenza, gli unici acquirenti a rimanere nel mercato furono quelli realmente motivati e interessati.

Esistono inoltre ulteriori branche di collezionisti. Per alcuni, ad esempio, il prestigio derivante dallo *status* delle acquisizioni è un elemento secondario, poiché "the issue of prestige is more private than public. The vast majority of collectors buy anonymously, and they show their art works to a small circle of friends and business partners"[75]. Alcuni acquirenti, invece, desiderano rimanere anonimi per questioni legali, in quanto trasferire beni artistici al di fuori dei confini nazionali può essere più semplice che spostare grandi somme di denaro. Infatti, come nel caso

> dei loro illustri predecessori […] i nuovi collezionisti russi vivono spesso all'estero e distribuiscono le loro preziose opere d'arte fra Londra, Parigi e Monte Carlo, in particolare, motivando questa scelta territoriale con ragioni di sicurezza o di pretesa indifferenza del pubblico russo verso l'arte russa, sebbene le opere d'arte possano essere oggi importate in Russia senza tasse doganali[76].

Attualmente, molti collezionisti russi, o più in generale di arte russa, sono impegnati nella *mission* divulgativa della loro collezione ad un pubblico più ampio, mediante l'organizzazione di mostre *ad hoc*, prestiti museali o, ancora, fondando direttamente i propri musei, gallerie o fondazioni: come già visto in precedenza, infatti, il

---

[73] C. De Benedictis, E. Colle, et al. *Osservazioni e Spunti di Discussione* cit. p. 239.
[74] C. Humphrey, *The Unmaking of Soviet Life: Everyday Economies after Socialism*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 2002, in Herrala, *What's the Matter with Moscow? Developing a Field of Art in a Postsocialist, Globalized World*, cit. p. 59.
[75] J. Friedman, *The Russian Art Bloom*, Russian Life 51, 2008, pp. 36-44, qui in Herrala, *What's the Matter with Moscow? Developing a Field of Art in a Postsocialist, Globalized World*, cit. pp. 63-64.
[76] C. De Benedictis, E. Colle, et al. *Osservazioni e Spunti di Discussione*, cit. p. 239.

coinvolgimento dei collezionisti, cooperanti in sinergia con le gallerie, è stato un elemento essenziale per lo sviluppo del mercato artistico russo.

Viktor Bondarenko

Nato nel 1950, Viktor Bondarenko, in qualità di rifugiato ebreo, lasciò l'Unione Sovietica appena ventotto anni più tardi, trasferendosi negli Stati Uniti e divenendo cittadino americano nel 1984. A New York poté fortunatamente coltivare la sua passione per il mondo artistico lavorando alla *Tatyana Gallery*, la prima galleria interamente dedicata all'arte russa della città.

Attorno al 1989, il collezionista tornò a Mosca per questioni lavorative, collaborando con un'impresa che voleva importare le lussuose *stretch limousine* in territorio sovietico. Questo viaggio, tuttavia, si rivelò un successo non solo dal punto di vista economico, ma anche per le ambizioni personali del collezionista, che, sentendosi ispirato, decise di voler iniziare ad esportare arte russa negli Stati Uniti.

Conseguentemente, nel 1992, Bondarenko, ancora agli albori della sua collezione, organizzò e finanziò, al Nassau County Museum of Art[77], in collaborazione con la *Russian Cultural Foundation*, la mostra *20th Century Russian Art: The Avant-Garde Years, the Glasnost Years*, esponendo "[…] artists who are well-known today but were newcomers to the international art market at that time"[78].

Successivamente decise di tornare a Mosca, dove vive tutt'ora, facendo la fortuna come editore e ampliando la sua collezione, che, tra le altre cose, ad oggi è qualificata come una delle collezioni di icone russe ortodosse più influenti a livello mondiale, composta da circa 500 pezzi di unicità e fattura tale da aver reso il collezionista un membro onorario sia dell'Accademia Russia delle Arti sia del consiglio di amministrazione della Galleria Tret'jakov[79].

Nonostante ciò, le energie e le attenzioni attuali di Bondarenko si sono spostate sull'arte contemporanea russa. Il collezionista, infatti, perseguendo una nuova *mission*,

---

[77] A New York.

[78] A. Borovskij, S. Popov in *Always Other Art*, in "MMoMA", s.d. https://mmoma.ru/en/exhibitions/gogolevsky/vsegda_drugoe_iskusstvo/, [Ultimo accesso 10 settembre 2021].

[79] Ibidem.

sottolinea l'importanza di sostenere gli artisti emergenti suoi connazionali: "What can I do for US or European artists? There are others out there to buy them. And if I don't support Russian artists, who will?"[80]. Un buon esempio di ciò è dato dalla collaborazione con l'artista Konstantin Chudjakov, che già nel 2000 collaborò con Bondarenko nel progetto *Deisis*, che, ispirato dalla domanda «come potrebbero essere le icone moderne?» rappresenta una "collection of «portraits» of biblical figures that were created electronically from contemporary faces"[81] (Fig. 31).

Fig. 31

[80] Herrala, *What's the Matter with Moscow? Developing a Field of Art in a Postsocialist, Globalized World*, cit. p. 67.
[81] Ivi, p. 68.

Nel 2006 e nel 2008, inoltre, Bondarenko è stato votato da *ArtChronika*[82], come una delle «50 persone più influenti» del mondo artistico[83], con una collezione stimata tra i trenta e i cinquanta milioni di dollari.

Borovskij definisce la collezione di Bondarenko come "very representative in its inclusion of the most significant names and manifestations of art of recent decades"[84], infatti, "very few collectors demonstrate such a quick reaction to the artistic production of young artists who have not yet made a name for themselves"[85].

Infine, nel 2010, la collezione contemporanea di Bondarenko ha visto un centinaio di pezzi esposti nella mostra *Always Other Art* al MMoMA di Mosca, il cui scopo principale era quello di "riflettere la storia dell'arte contemporanea attraverso l'eclettismo di una collezione privata"[86] (Fig. 32).

Fig. 32

[82] Periodico russo sull'arte contemporanea, attivo tra il 1999 e il 2013 e considerato uno tra i più influenti nel settore.
[83] Herrala, *What's the Matter with Moscow? Developing a Field of Art in a Postsocialist, Globalized World*, cit. p. 68.
[84] A. Borovskij, S. Popov in "*Always Other Art*", cit.
[85] Ibidem.
[86] Ibidem. Lett. "Reflect the history of contemporary art through the prism of a private collection".

Pierre-Christian Brochet

Nato nel 1960 a Châtellerault, Pierre-Christian Brochet è giunto a Mosca nel 1989 per aprire una filiale della casa editrice francese *Flammarion*. In realtà, ad oggi Brochet non ha ancora lasciato la capitale, anzi, si è sposato con l'artista Annuška Brochet, ha fondato la casa editrice *Avangard* e ha avviato la sua collezione, grazie alla quale viene considerato uno dei massimi collezionisti di arte contemporanea russa. Secondo lo stesso collezionista, "la sua collezione comprende più di 400 opere, tutte e 400 realizzate da artisti russi in Russia. Tra di esse figurano capolavori di Georgij Gur'janov, Vladislav Mamyshev-Monroe, Yuri Albert e Pavel Pepperstein, opere del gruppo *Blue Noses*…"[87] (Fig. 33). La sua passione per il collezionismo è iniziata sin dalla tenera età, grazie agli insegnamenti della nonna, la quale era solita ripetergli che "essere un collezionista significa essere rispettato"[88]. È lo stesso Brochet a precisare che quando ha iniziato a collezionare arte "he did not always understand what motivated him to purchase a piece—a feeling he still experiences. He often feels compelled to 'have all of something, even if I don't understand why'"[89]. In particolare, il collezionista afferma di essere attratto dalle opere che «affrontano le domande giuste», ovvero quelle che ricercano una spiegazione nei problemi quotidiani della società, piuttosto che risposte sui misteri esistenziali.

Come per molti altri collezionisti, la *mission* di Brochet è legata alla costruzione della sua immagine e al concetto di *status*, in quanto è convinto che le collezioni altro non siano che un riflesso indiretto dell'immagine del collezionista, come a dire "[…] these artists represent also how I am trying to see the world"[90].
Crede inoltre che "the egoism of art collecting also extends to the *responsibility* of building a collection"[91], a cui nel suo caso si aggiunge la responsabilità di essere un rinomato collezionista di giovani e sconosciuti talenti.

---

[87] A. Lalétina, *I Collezionisti dell'Arte Russa,* in "RussiaBeyond", 11 dicembre 2014, https://it.rbth.com/cultura/2014/12/11/i_collezionisti_dellarte_russa_33787, [Ultimo accesso 10 settembre 2021].
[88] Herrala, *What's the Matter with Moscow? Developing a Field of Art in a Postsocialist, Globalized World*, cit. p. 69. Lett. "To be a collector is to be respected".
[89] Ibidem.
[90] Ivi, p. 70.
[91] Ibidem.

Un altro pilastro in cui Brochet crede fermamente è l'importanza del rapporto tra artista e collezionista, rapporto su cui si basa l'intera storia dell'arte: prendendo come esempio Ščukin e Matisse, infatti, egli dichiara

> Would Matisse have been as famous had it not been for Shchukin's patronage and money and support? No. Sure, he was talented, but he needed promotion, he needed the money to buy the supplies and the house so that he could create his art. The history of art is about the relationship between the artist and the collector[92].

Fig. 33

Il senso di responsabilità del collezionista francese naturalizzato russo deriva in prima istanza dal fatto che egli, grazie alla fiducia riposta nel suo giudizio, si trova nella significativa condizione di poter aiutare concretamente a costruire la storia artistica russa. In secondo luogo, un ruolo cruciale è giocato anche dalla necessità di preservare la cultura russa.

> Brochet takes these problems seriously and attempts to remedy them. Throughout his two decades of collecting, he has often bought pieces from artists simply because they needed money. Yet he did not necessarily intend to collect unknown artists; rather, they were the only artists whose work he could afford to buy when he started[93].

[92] Ibidem.
[93] Ibidem.

La sua logica e le motivazioni più recondite andavano però oltre al mero aspetto economico-finanziario. Infatti, come dichiara

> The young artists, they need me. I never bought a Kabakov or a Bulatov because I didn't know those guys. They left before I got here in 1989. I buy from young artists whom I know. Would I like to have a Kabakov or Bulatov? Or more Vinogradov and Dubossarky? Of course! But I can't afford it. And plus, they don't need me. They have made it already[94].

Fig. 34

Mediante le mostre organizzate nel primo decennio del XX secolo Brochet ha seriamente realizzato e compreso completamente la portata e l'importanza assunta dalla sua collezione. Per il collezionista, infatti, collezionare significa anche e soprattutto fare qualcosa per le generazioni future, un gesto che esula completamente dall'ego del singolo, nonché una promessa fatta al capezzale del nonno: "he said to me before he died, 'make sure you didn't live your life doing bullshit.' And that's what I'm trying to do"[95].

[94] Ibidem.
[95] Ivi, p. 71.

Yuri Traisman

È necessario inoltre riconoscere che oggi il fulcro del collezionismo di arte russa si è trasferito negli Stati Uniti, ove si trovano dei collezionisti che si potrebbero definire ibridi, che "have directly experienced the late Soviet tradition of artistic representation and continued to participate in Russian artistic culture, and yet have also attained the social status of an American collector"[96]. Borovskij afferma inoltre che questi collezionisti, ambiziosi e privi di fiducia nelle opinioni altrui, possono essere paragonati, sia culturalmente sia storicamente, al *boom* del collezionismo russo con pionieri i già citati Morozov e Ščukin[97]. Essi si distinguono per "their principled omnivorousness and for a divergence from the generally accepted rules of respectable society"[98].

Un buon esempio è dato da Yuri Traisman[99]: noto tra l'*entourage* dei collezionisti per gli sforzi divulgativi sull'arte russa, Traisman vanta una delle più rinomate ed eclettiche collezioni presenti sul suolo americano, formata principalmente da arte *andegraund* e porcellane sovietiche.

La collezione Traisman, profondamente radicata nelle differenti sfaccettature della cultura russa, manifesta in ugual maniera le peculiarità degli emigrati russi negli Stati Uniti, inserendosi, come una voce enciclopedica che cita i maestri con le loro opere migliori, all'interno di un vasto panorama. Proprio per questo motivo, infatti, è lecito affermare che nella collezione Traisman "[…] l'inclusione ha preso il sopravvento sull'esclusione"[100]. Come sottolinea Bowlt, infatti, nonostante molti artisti presenti nella sezione nonconformista della collezione siano associabili alla prima fase dell'anticonformismo sovietico, le loro origini, età e sensibilità emotive divergono le une dalle altre, con categorie estetiche "too diverse to offer unity where there can be none"[101].

---

[96] A. Borovskij, *The Role of the Collector in Contemporary Russian Culture and Russian Art Collections in the West*, cit.
[97] Cfr. Ibidem.
[98] Ibidem.
[99] Per l'intervista con Yuri Traisman consultare l'Appendice.
[100] Ibidem. Lett. "[…] inclusion has taken precedence over exclusion"
[101] J.E. Bowlt, *The Soviet Nonconformists and the Legacy of the Russian Avant-Gard*e, cit.

Traisman, infatti, impone una coesistenza tra artisti esteticamente mal assortiti e le loro opere d'arte[102], per i quali l'unico denominatore comune appare essere la stessa discontinuità. Infatti,

> […] the strength of the collection lies precisely in its extreme variety and almost brutal dissonance, so that, although we may associate certain infiltrations and tendencies with individual members of the commune, none of these characterizes the commune as a whole[103].

Viceversa, secondo Borovskij, la caratteristica costante della collezione è insita nel suo "sense of vitality and life, a quality that is lacking in other, more sterile, hermetic collections", in generale, infatti, "the collector's aim in the representational process is to reflect, express, and involve not only a fragment of art, but a fragment of life as an emotional and existential experience"[104].

È doveroso, inoltre, considerare la vastità dell'impresa del collezionista. La collezione, infatti, è senza pari per quanto riguarda "first and second-tier names represented by large-scale fundamental works"[105]. Vi si possono trovare anche differenti tappe "in the formation of tastes and biases, yet the collector does not betray them, nor does he attempt to rewrite the collection's origin according to contemporary fashion"[106].

A differenza dei collezionisti citati nel corso del terzo capitolo, Traisman, che, come un classico mecenate sostiene gli artisti ovunque essi vivano, acquista le opere principalmente negli Stati Uniti, con una strategia collezionistica varia. Quest'ultima, oltre a rimanere fedele alle passioni e alle preferenze, pone l'attenzione anche su figure marginali, il cui lavoro risulta però fondamentale per una visione storica. Affiancato alla corrispondenza del collezionista con gli artisti, questo compendio manifesta ambizioni museali. Borowskij asserisce che "it is customary to speak of an artist in terms of his or her inspiration and reflection. It is possible, I would argue, to speak of manners of collecting and individual collectors in similar terms"[107]. La collezione

---

[102] Cfr. A. Borovskij, *The Role of the Collector in Contemporary Russian Culture and Russian Art Collections in the West*, cit.
[103] J.E. Bowlt, *The Soviet Nonconformists and the Legacy of the Russian Avant-Gard*e, cit.
[104] Ibidem.
[105] A. Borovskij, *The Role of the Collector in Contemporary Russian Culture and Russian Art Collections in the West*, cit.
[106] Ibidem.
[107] Ibidem.

Traisman, infatti, ancora in formazione, rappresenta già "undoubtedly the leader among new Russian-American collections"[108].

Il collezionista, indossando le vesti di un precettore, si comporta quindi come un *kulturträger*, ovvero colui che si occupa della trasmissione dei valori culturali. Basti pensare infatti che tra il 1998 e il 2009 la collezione Traisman è stata esposta in undici musei mondiali all'interno di due progetti espositivi, *Forbidden Art* e *Ode to Joy*, mentre nel 2009 Traisman è stato nominato membro onorario all'Accademia Russa delle Arti[109].

In conclusione,

> With its spontaneity, temperamental quality, and almost reckless «dishevelment», the collection retains a unique and charming element of the personal. In other words, it is very human. In our era of generalized representations, who is to say that this is not important[110]?

Fig. 35

[108] Ibidem.
[109] Cfr. http://russianartsfoundation.com/#!/ [Ultimo accesso 09 settembre 2021].
[110] A. Borovskij, *The Role of the Collector in Contemporary Russian Culture and Russian Art Collections in the West*, cit.

Lea Verny

Esattamente come molti collezionisti contemporanei di arte russa, la francese Lea Verny, donna d'affari che ha vissuto per un periodo a Mosca, ha iniziato ad acquistare opere d'arte nei primi anni Novanta, in concomitanza con l'avvio del mercato artistico russo. Sebbene fino al 2020 avesse acquistato circa un centinaio di opere, lei stessa afferma di non essersi mai identificata come una «collezionista», in quanto l'insieme delle opere acquistate non era accomunato da alcun *concept*, quanto più da pure motivazioni estetiche.

Tuttavia, come visto in precedenza, durante la prima fase pandemica,

> Collectors barely outnumbered dealers. Each request for an artwork led to a long chain of middlemen, which pushed purchase prices up to record levels which never materialized. […] collectors have had less money to spend on acquisitions; the popularity of Russian art abroad has fallen and control over the export of artworks has tightened[111].

Conseguentemente, per invertire questa tendenza, il collezionista e mercante Maksim Bokser ha creato il gruppo *The Ball and The Cross*, "inviting his friends to buy and sell art at low prices to support artists in a fun, no-pressure environment on Facebook"[112].

Unitasi al gruppo a metà aprile 2020, Verny ha subito colto l'occasione per acquistare una caricatura antecedente alla quarantena di Andrej Bil'žo. Dopo aver raccolto circa una cinquantina di disegni, la collezionista decise di dare vita a una vera e propria collezione, trovando nel periodo dell'autoisolamento una vera e propria fonte di interesse[113]. La sua raccolta al momento è composta da circa seicento disegni, e tra gli artisti presenti dei buoni esempi sono dati da Katia Kameneva, Dmitry Kavka, Kerim Ragimov e Anastasia Vermeer (Fig. 36). In un primo momento, Verny comprava seguendo l'istinto estetico, tuttavia

> […] was soon able to identify which works had been made before the lockdown and decided that she would only buy what had been created during self-isolation.

---

[111] U. Dobrova, *A Vaccine Against Cynism*, in "Russian Art Focus", giugno 2020, no. 19, https://19thissue.russianartfocus.com/shar-i-krest-a-vaccine-against-cynicism/, [Ultimo accesso 10 settembre 2021].

[112] Ibidem.

[113] BluePrint, *La Collezione da Quarantena di Lea Verny*, in "BluePrint", 3 giugno 2020, https://theblueprint.ru/culture/art/karantinnaya-kollekciya-lea-verdi?fbclid=IwAR1TG2mdWo52Juvp8QoCcJFHDn3XDHV_LSSq7rstYTyNzHQ_UjlVDyt9wBM, [Ultimo accesso 10 settembre 2021].

> She cannot explain how she distinguishes the difference. It's 'just a sense', she says[114].

La collezionista è infatti principalmente attratta dal «blocco» creativo dei singoli artisti, con un obiettivo ultimo di "analyse this period of self-isolation, not just my collection, but the whole phenomenon of Facebook groups selling art, and artists and their participation in groups"[115].

Fig. 36

[114] S. Kishkovsky, *A Collection Born Thanks to Quarantine*, in "Russian Art Focus", no. 22, settembre 2020, https://russianartfocus.com/issue22/lea-verny-a-collection-born-thanks-to-the-quarantine/, [Ultimo accesso 10 settembre 2021].
[115] Ibidem.

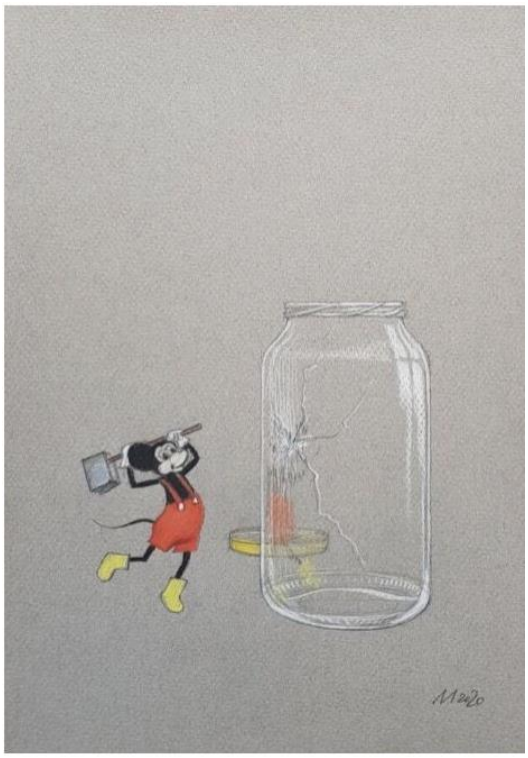

Fig. 37

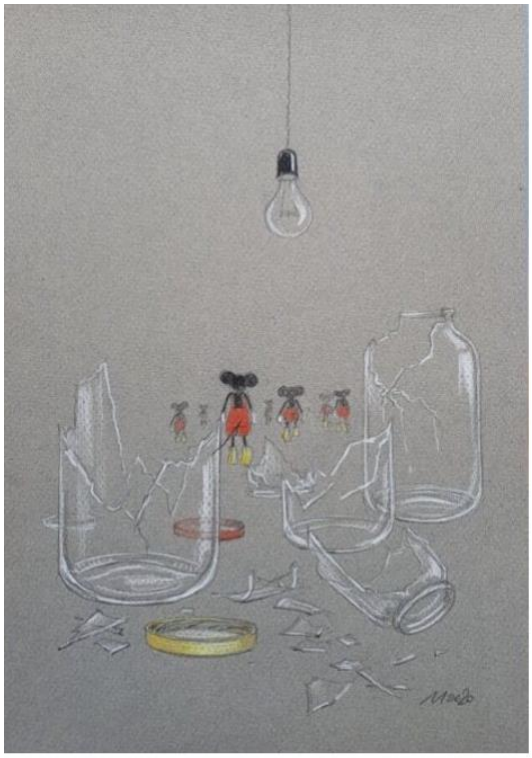

Fig. 37.1

CAPITOLO V

I LASCITI DEI COLLEZIONISTI

I molteplici meriti che si devono ai collezionisti dell'avanguardia russa spaziano dall'aver rivestito il ruolo di detentori di una memoria artistica che altrimenti sarebbe andata perduta, all'aver dato la possibilità alle nuove generazioni pittoriche di visionare e formarsi su quelle stesse tele proibite.

Infatti, come Francisco Infante ha ricordato "I first came across Rodchenko and Malevich's work at George Costakis's house at the end of the sixties... I [also] wanted to do this type of thing, because I soon became conscious of the infinite. I did not understand what it was, but I felt absolutely overwhelmed"[1].

Proprio per questo motivo non è un'iperbole affermare che collezionisti come Kostaki, Dudakov, Rubinštejn o Šuster sono i pionieri e i custodi di un'eredità inestimabile. Di conseguenza, al giorno d'oggi, l'atteggiamento russo nei confronti del collezionismo e dei collezionisti si è modificato e ammorbidito, manifesto di una riconoscenza che per anni è stata sin troppo latente.

Natalija Avtonomova afferma che, all'interno di un sistema con mutate condizioni economiche e politiche, i rapporti tra la sfera privata e quella statale, quindi, in questo caso, tra i collezionisti e le istituzioni museali, si sono intensificati[2].

Come è noto ai più, sono innumerevoli i musei che a livello mondiale sono nati proprio grazie alla base di collezioni private, come, ad esempio, per citarne alcuni, il Louvre di Parigi, la National Gallery di Londra, il Prado di Madrid, o, nella stessa Russia, l'Ermitage di San Pietroburgo e la Galleria Tret'jakov a Mosca, già citata in diverse occasioni nel corso dell'elaborato. In particolare, la nascita di questi ultimi è strettamente legata a influenti personalità del XVIII secolo, che

> […] hanno rivestito anche un ruolo politico, come Nikolaj Jusupov, Sergej Stroganov, Ivan Šuvalov, sia di mercanti e imprenditori del XIX e del XX secolo,

---

[1] M. Aguiriano, *What Is Infinite in Creation is Conditioned by What Is Infinite in Life*, in Artefaktuak/Artefactos/Artefakty. Catalogo della mostra alla Sala de Exposiciones Rekalde, Spagna, 1995, p. 106 qui in J.E. Bowlt, *The Soviet Nonconformists and the Legacy of the Russian Avant-Garde*. *Forbidden Art: The Postwar Russian Avant-Garde*, cit.

[2] Cfr. N. Avtonoma, *Il Museo delle Collezioni Private*, in *Il Collezionismo in Russia, da Pietro I all'Unione Sovietica, Atti del Convegno. Napoli, 2-4 febbraio 2006.* Formia, Artistic & Publishing Company, 2009, pp. 209-220.

> come Pavel Tretjakov, Sergej Ščujin, Ivan Morozov, Nikolaj Rjabušinskij, Vladimir Giršman, che in fine di famosi pittori e studiosi dei secoli XIX e XX, come Aleksej Bogoljubov, Il'ja Ostrouchov, Sergej Botkin, Dmitrij Rovinskij, Sergej Kitaev, tutti personaggi illuminati, autentici conoscitori d'arte e intenditori che sono riusciti spesso a scoprire e mettere in luce nomi di artisti ancora sconosciuti nell'ambito delle arti figurative[3].

Nel corso di questo capitolo verranno proposti e analizzati quelli che possono essere considerati i lasciti dei collezionisti, ovvero, nello specifico, il Museo delle Collezioni Private e tre mostre significative che, svolte in tempi più recenti, celebrano e affermano il ruolo centrale della figura del collezionista nella storia dell'arte russa, in contrapposizione a *L'Altra Arte*, prima mostra a richiamare l'attenzione su questo ruolo così fondamentale, che, tenutasi alla Galleria Tret'jakov nel 1991, non ebbe una risposta affermativa da parte del pubblico, probabilmente anche a causa delle precoci scelte di curatela di presentare l'arte post-stalinista come un movimento unitario[4].

5.1 Il Museo delle Collezioni Private

Una delle maggiori problematiche in cui si incombe ogniqualvolta una collezione viene acquistata o donata a un ente museale è la ripartizione della stessa. Difficilmente, infatti, le collezioni vengono mantenute nel nucleo originario pensato e creato dal collezionista, ma anzi, sovente, vengono suddivise tra altri poli museali o tra le diverse sale espositive secondo i criteri più disparati, che spaziano da ragioni legate alla tecnica, piuttosto che alla datazione, all'autore e via dicendo. Capita di rado, inoltre, che le collezioni vengano esposte nella loro interezza, anzi, molte opere, per mancanza di spazio o per scelte dettate dalla curatela, vengono custodite all'interno dei depositi. Tuttavia, in tutti i casi già menzionati, si viene a perdere la peculiarità della collezione, al punto che "la personalità del collezionista passa in secondo piano, rimanendo, di solito, nota solo agli specialisti"[5].

Come è stato visto nel corso del primo capitolo, questa prassi è stata tipica durante gli anni post-rivoluzionari, periodo in cui il già citato Igor' Grabar' assunse un ruolo

[3] Ivi, pp. 209.
[4] Cfr. A. Borovskij, *The Role of the Collector in Contemporary Russian Culture and Russian Art Collections in the West*, cit.
[5] Ibidem.

centrale: a Grabar', membro attivo del Narkompros, si deve il merito sia di aver riorganizzato, secondo un principio storico-cronologico, la Galleria Tret'jakov, sia di aver fondato l'Unione Moscovita degli Organizzatori di Musei dei Fondi Privati, costituendo un unico Fondo museale nazionale.

Successivamente venne istituito il Fondo Culturale Sovietico, abbreviato in FSK, identificabile come uno dei primi frutti della *perestrojka*. Incarnando un'iniziativa civica a livello globale, questo fondo si occupava di problemi che erano stati negati per decenni, quali, ad esempio, la rivalutazione della figura del collezionista, l'innalzamento del livello culturale ed estetico della popolazione e il recupero delle collezioni esportate durante il periodo della nazionalizzazione.

Poco dopo, il restauratore di icone Savelij Jamscikov, membro del direttivo dell'FSK, propose la creazione di un club dei collezionisti presso la Fondazione, che venne poi creato nel maggio del 1987, differenziandosi dalle altre organizzazioni perché "riconosce il collezionismo come una forma di promozione culturale"[6]. Quest'ultimo, inoltre, si prefiggeva i seguenti obiettivi:

> 1. Attivare le forze creative dei collezionisti divulgando il significato e il ruolo sociale dei collezionisti di opere d'arte;
> 2. Collaborare con i musei di stato nel lavoro sistematico, nell'organizzazione di mostre tematiche, monografiche ecc.;
> 3. Pubblicare bollettini scientifici, dare lezioni pubbliche, riprodurre opere d'arte;
> 4. Incrementare la qualificazione professionale dei collezionisti, aiutare i principianti, divulgare il collezionismo di opere d'arte[7].

A proposito di ciò, il 23 gennaio 1985, sulle pagine di *Literaturnaja Gazeta*, apparve l'articolo *Irreparabile? Sul destino delle collezioni private*, scritto da Il'ja Zil'berštejn, un altro membro del direttivo. Probabilmente motivato dalla perdita di materiale causato dalla suddivisione delle collezioni, l'autore proponeva una pratica soluzione per l'esposizione del crescente numero di collezioni donate ai musei, ovvero la creazione di istituzioni unicamente ad esse destinate in diverse città del paese[8].

L'idea di Zil'berštejn trovò sin da subito il supporto di Irina Antonova, direttrice del Museo State di Arti Figurative A.S. Puškin. I lavori per la creazione del Museo delle Collezioni Private iniziarono quindi nel 1988, nella dépendance del Museo Puškin, al

---

[6] B. Brodskij, *Tesori Vietati: Capolavori e Misteri del Collezionismo Russo*, cit. p. 155.
[7] Ibidem.
[8] I. Zil'berštejn, in *Literaturnaja Gazeta*, No. 4, 23 gennaio 1985, qui in W. Bayer, *Museum der Privatkollektionen in Moskau*, Osteuropa, Vol. 46, No. 4 aprile 1996, p. 381.

quale Zil'berštejn aveva donato circa quattrocento pezzi della sua collezione, da utilizzare in seguito come base per il museo.

Fin dall'inizio, Zil'berštejn "ideò il progetto museale come un luogo per varie collezioni private di provenienza sovietica e pre-rivoluzionaria russa, le cui tracce portano ad altri paesi occidentali"[9].

A causa di motivi finanziari, il museo, ultimato attorno al 1992, venne ufficialmente inaugurato nel gennaio 1994. Presentandosi come un ottimo connubio tra un'istituzione di ricerca e una artistica, l'istituzione gode di una superficie pari a circa 1900 m^2, in cui il susseguirsi delle sale incalza il ritmo delle differenti collezioni proposte. Visitando il Museo, infatti, il fruitore può venire a "conoscenza con i diversi mondi individuali dei collezionisti, e viene messo in grado di confrontare le caratteristiche delle diverse collezioni"[10].

Nonostante il Museo, che possiede più di 7000 opere, segua le tracce "[…] dell'evoluzione collezionistica in Russia […] dal 1917 in poi"[11], il nucleo principale è senza dubbio rappresentato dal lascito dello stesso Zil'berštejn, costituito da più di 2300 opere e che occupa un totale di quattro sale espositive. Inoltre, più in generale, l'istituzione si occupa di esporre le "[…] collezioni che sono state raccolte dai rappresentanti dell'intellighenzia artistica e scientifica russa nelle quali rientrano non solo le opere d'arte, ma anche oggetti di valore memorialistico"[12]. Un buon esempio è dato dalla collezione del pianista Svjatoslav Richter, la quale spazia tra le avanguardie storiche e la scena artistica non ufficiale degli anni Cinquanta e Sessanta.

Ragionando, infine, sulla *mission* generale dell'istituzione, il professor Bowlt sottolinea che è

> […] quella di salvare e proteggere queste raccolte private attraverso l'acquisto o la donazione immediata o postuma. È addirittura simbolica la presenza nel museo della Collezione di Il'ja Zil'berštejn, l'agente e il «segugio» sovietico inviato ufficialmente all'estero con la missione di recuperare i tesori storico-artistici espatriati con i loro proprietari[13].

---

[9] W. Bayer, *Museum der Privatkollektionen in Moskau*, Osteuropa, Vol. 46, No. 4 aprile 1996, pp. 381-392.
[10] N. Avtonoma, *Il Museo delle Collezioni Private*, cit. p. 211.
[11] Ibidem.
[12] Ivi, p. 212.
[13] C. De Benedictis, E. Colle, et al. *Osservazioni e Spunti di Discussione* cit. p. 239.

5.2 L'eredità di Georgij Kostaki

> 'The collection – at least for me – is an organism', Costakis told his friend and biographer, Canadian diplomat Peter Roberts. 'If it is a truly personal collection, it carries a spiritual imprint of its founder and is built with a love which can become a strong passion. I have often left the impulse to go to one of my paintings and caress it, give it a smile… A collector is capable of committing a crime for the sake of a coveted work, not to mention sacrificing the welfare of his family. Collecting, in its own way, is a genuine illness[14].

Riunire all'interno di un'unica mostra tutte le opere d'arte collezionate da Georgij Kostaki nel corso della sua vita non è di certo un'impresa semplice o fattibile. Come tutte le collezioni, infatti, anche la raccolta del collezionista greco è stata soggetta a molteplici trasformazioni, sia per diretta volontà del proprietario, sia per vicissitudini che coinvolgono una pluralità di soggetti secondari.

Tuttavia, in tempi recenti, la Russia sembra aver avviato quello che si potrebbe definire un vero e proprio processo di «beatificazione» a favore del «martire» collezionista, che, in cuor suo, aveva da sempre nutrito la speranza che si potesse fondare un museo a lui dedicato nella capitale. Nonostante questo sogno sembra essere destinato – almeno per il momento – a rimanere un'utopia, sia la Galleria Tret'jakov, sia il più recente AZ Museum hanno rispettivamente organizzato due retrospettive per rendere omaggio a colui che ha restituito la voce alle avanguardie russe[15].

La prima, in ordine cronologico, è stata *George Costakis, Departure From the URSS*, organizzata alla Galleria Tret'jakov nel 2015. Sebbene già prima di questo evento le opere della collezione Kostaki fossero state esposte in innumerevoli occasioni, questa mostra rappresentava per la prima volta un evento in cui l'interesse era concentrato sulla figura del celebre collezionista. All'interno di quest'ultima erano quindi esposte una commistione di opere provenienti dalla donazione di Kostaki ripartita nei tre musei – icone e arte religiosa al Museo Andrej Rublëv, arte popolare e giocattoli al Ministero della Cultura e arte anticonformista alla Galleria Tret'jakov – affiancate da alcune tele prestate direttamente dalle figlie del collezionista.

Al centro della stanza principale, i visitatori potevano godere della ricostruzione dell'appartamento del collezionista, che mediante due gigantografie delle pareti,

---

[14] G. Nelson, *George Costakis, the "Crazy Greek" Who Gave Russia's Avant-Garde a Voice*, in "Russian Art Focus, No. 17, aprile 2020, https://17thissue.russianartfocus.com/george-costakis-gave-russian-avant-garde-a-voice/, [Ultimo accesso 12 settembre 2021].

[15] Cfr. Ibidem.

mostrava la disposizione originale delle opere d'arte. Viceversa, sulle pareti esterne di questa casa fittizia, erano predisposte delle fotografie scattate da Igor' Palmin (Fig. 38) negli anni Settanta, ritraenti un gruppo di artisti *andegraund* "looking straight into the camera; Costakis is always in the centre - their friend, supporter, connoisseur and courageous defender at the infamous *Bulldozer exhibition* that only lasted for half an hour before the authorities had it dispersed"[16]. All'interno della mostra, inoltre, è stato ricreato una sorta di *krasn'ij ugol* (angolo bello) in cui sono state esposte una quindicina delle sessanta opere d'arte religiosa che Kostaki ha donato al Museo delle antichità Andrej Rublëv. Infine, il fulcro della mostra è dedicato alle opere avanguardiste che attualmente sono esposte permanentemente presso la Galleria Tret'jakov. I curatori hanno provveduto a raggruppare queste opere in sezioni separate, riflesso diretto della volontà del collezionista di creare "un'enciclopedia visiva dell'avanguardia russa"[17].

La seconda mostra invece, *Costakis'Choice,* si è tenuta tra il 9 luglio e l'8 novembre 2020 al Museum AZ. Appare doveroso in questo caso precisare che la scelta del Museum AZ di ospitare una retrospettiva sul celebre collezionista non è affatto casuale: il museo è infatti dedicato ad Anatolij Zverev, il quale ebbe modo di incontrare il collezionista nel 1954 (Fig. 38).

Sin dal primo istante, tra l'artista e il collezionista si instaurò un legame di profondo affetto e stima reciproca, tale che l'eco si riverbera ancora oggi: l'idea di creare un museo dedicato a Zverev, risale al 2012, in seguito alla mostra *Zverev on Fire* tenutasi nelle sale del Manež. Quest'ultima, infatti, era strettamente connessa all'incendio che devastò parte della collezione Kostaki nella dacia di Bakovka, dal quale, inspiegabilmente, alcune opere di Zverev riuscirono a salvarsi. L'anno successivo, la già citata Aliki Kostaki decise di donare al Museum AZ, ancora in fase embrionale, più di seicento opere, che servirono come pietra angolare di *Anatoly Zverev, On the Threshold of the New Museum*, all'interno di un museo non ancora costruito ma di fatto già esistente.

[16] I. Pronina, *George Costakis, The Keeper of Modernities,* in "Tretyakov Gallery Magazine", No. 1, 2015, https://www.tretyakovgallerymagazine.com/articles/1-2015-46/george-costakis-keeper-modernities, ultimo accesso [12 settembre 2021].
[17] Ibidem. Lett. "A visual encyclopedia of the Russian avant-garde".

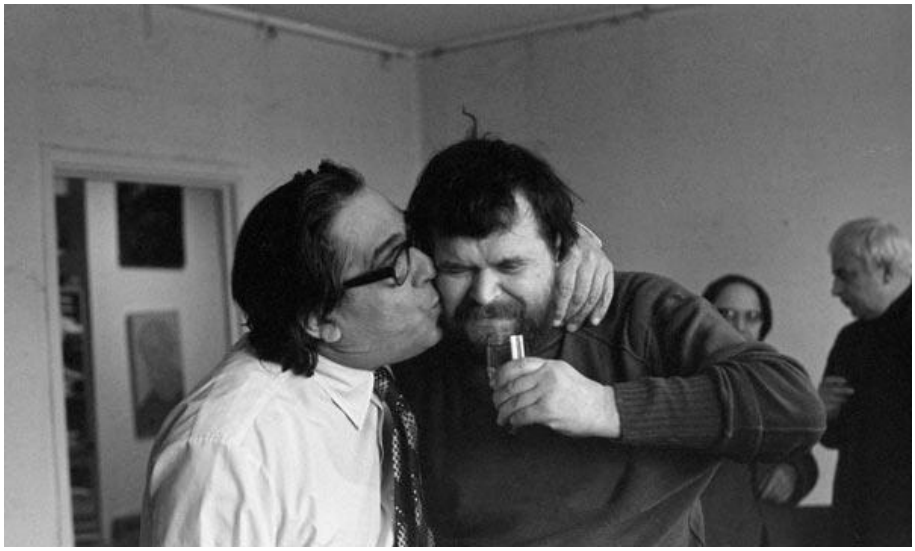

Fig. 38

All'interno del *fil rouge* che lega queste due figure, *Costakis' Choiche* accompagna i fruitori attraverso la vita del collezionista, partendo dalla visione di un film biografico, *Costakis'Gift*, diretto da Elena Lobačevskaja.

Il secondo piano dell'allestimento è dedicato alle prime avanguardie, mentre il terzo vede negli anticonformisti i suoi protagonisti, quegli stessi artisti che l'AZ definisce del «Rinascimento sovietico». Per entrambi, a chiosa, vi sono due installazioni mediatiche ad opera di Platon Infante, figlio di Francisco: la prima, formata da pannelli ricurvi, abbraccia idealmente le opere avanguardiste in un tripudio di colori e musica, mentre la seconda, specchio dell'*andegraund*, è costituita da ventiquattro cubi su cui trionfano i ritratti fotografici di artisti nonconformisti immortalati da Palmin.

> As the whole world realized the importance of the Russian Avant-Garde, the scale of George Costakis personality, his mission and his heroic accomplishment also become obvious. The XXI century pays tribute to the great collector step by step. Here are just some of the milestones: in 2000 an exhibition opened at the Museum of Modern Art in Thessaloniki, affirming the world significance of the Costakis collection, In 2013, the 100th anniversary of George. Costakis was celebrated - with a large-scale project at the Tretyakov Gallery. In 2019, the Tretyakov Gallery opened a hall dedicated to Costakis, with the main works from his collection. In 2020, the AZ Museum presented the interactive project *Costakis' Choice*[18].

[18] *Costakis in 21st Century*, in "Costakis Collection", s.d., https://costakiscollection.com/articles/DvEp5h2TQGdoQvrIg5ga [Ultimo accesso 14 settembre 2021].

5.3 *Seekers of Arts*, 21 aprile – 29 agosto 2021

> 'The fate of all outstanding Soviet art collectors is comprised of squalid entrances, broken banisters, and cartridge clips of doorbells,' the pre-eminent Leningrad art-lover, collector, and film director Solomon Shuster wrote about his fellow connoisseurs. 'But on the inside [of their apartments], as in Hauff's fairytales, was the glow of beauty'[19].

Come è stato visto nel corso del terzo capitolo, Šuster era uno dei tanti collezionisti sovietici che, mediante la raccolta di opere d'arte vietate, cercava di fuggire all'alienazione del *byt* socialista, pur correndo innumerevoli rischi.

Lui e altri tredici collezionisti, del periodo compreso tra l'*ottepel'* di Chruščëv e la *perestrojka* di Gorbačëv, sono i veri protagonisti della mostra promossa dal Museo dell'Impressionismo Russo a Mosca, *Seekers of Arts*, svoltasi tra il 21 aprile e il 29 agosto 2021.

L'esposizione alterna le foto di Leonid Ogarev e di Igor' Palmin a più di settanta dipinti, ricreando l'universo isolato in cui i «cercatori di arte» operavano, documentando il "[…] striking contrast between this world and the socialist realist tradition"[20]: infatti, mentre le fotografie in bianco e nero di Palmin mostrano malinconiche vedute di città sovietiche, quelle di Ogarev si concentrano sul calore e sulla vivacità delle famiglie dei collezionisti. Questo contrasto, abisso tra i due mondi, è uno dei *leitmotiv* dell'intera mostra: poiché, come spiegato dalla curatrice Anastasija Vinokurova, l'obiettivo principale era quello di mostrare "[…] that even after the Russian Revolution in 1917, when major private collections were nationalized, the volume and scope of art collecting continued"[21].

La maggior parte dei collezionisti presentati erano "l'élite di una società sovietica senza classi"[22]: medici, diplomatici, studiosi, individui talvolta esentati dal dover seguire le regole, con la volontà di mostrare un'istantanea di un collezionismo artistico "in a society where there was no private ownership and «speculation» (buying from an individual) was illegal"[23].

---

[19] P. Arzhenovskova, *The Story of the Soviet Citizens Who Saved Russia's Modernist Masterpieces*, cit.
[20] Ibidem.
[21] Ibidem.
[22] P. Cheremushkin, *The Museum of Russian Impressionism Celebrates 'Seekers of Arts'*, in "The Moscow Times", 11 maggio 2021, https://www.themoscowtimes.com/2021/04/30/the-museum-of-russian-impressionism-celebrates-seekers-of-art-a73786, [Ultimo accesso 13 settembre 2021]. Lett. "The élite of the «classless Soviet society»".
[23] Ibidem.

Ogni collezione esposta è preceduta da un'introduzione formata dal connubio tra un ritratto grafico in bianco e nero del collezionista e una sua breve biografia, rispettivamente realizzati dall'illustratrice Marja Ponomareva e dalla storica dell'arte Sofja Bagdasarova.

Oltre a Valeri Dudakov, Solomon Šuster, Abram Čudnovskij e Jakov Rubinštejn, già ampiamente trattati nel corso di questo elaborato, gli altri collezionisti ad essere presentati furono: Igor' Sanovič, Nikolaj Timofeev, Aleksei St'čkin, i dottori Abram Abramjan e Aleksandr Mjasnikov, lo storico Sigizmund Valk, Il'ja Paleev, Igor' Afanas'ev e i già menzionati Vladimir Semënov e Iosif Ėzrach.

Abram Abramjan, capo urologo del Cremlino, godeva di una sorta di immunità da parte degli attacchi del KGB. Collezionista brillante e astuto, prendeva "pieces right from under rivals' noses"[24]: la sua collezione comprendeva opere di Aleksandr Golovin, Boris Kustodiev e Konstantin Korovin (Fig. 39).

Fig. 39

[24] P. Arzhenovskova, *The Story of the Soviet Citizens Who Saved Russia's Modernist Masterpieces,* cit.

Abramjan, personaggio di cui circola la leggenda che capovolgesse i nuovi acquisti verso il muro «per punizione» se il prezzo d'acquisto era risultato troppo dispendioso, una volta andato in pensione, cercò in ogni modo di persuadere il governo ad accettare e sostenere le sue opere, senza un iniziale successo. Tuttavia, in seguito, il Museo d'Arte Russa di Yerevan in Armenia è stato realizzato per contenere circa trecentocinquanta dipinti della sua collezione.

Anche il viceministro degli affari esteri dell'URSS Vladimir Semënov, passato alla storia per aver represso le proteste nella Germania dell'Est, godeva di una sorta di immunità che gli permise di possedere tre dipinti di Pavel Kuznecov.
Sigizmund Valk, storico dell'arte pietroburghese, riuscì invece a collezionare un centinaio di opere, includendo, tra gli altri, Marc Chagall e Kuzma Petrov-Vodkin.

Il maggiore generale Nikolaj Timofeev fu uno dei principali psichiatri dell'Armata Rossa durante la Seconda guerra mondiale: incaricato di valutare i dissidenti, ai suoi metodi brutali, condannati da molti, sembra che affiancasse anche le più pacifiche pratiche di arte-terapia, e che fosse poi solito conservare i dipinti realizzati dai suoi pazienti. Lo psichiatra collezionista, in qualità del ruolo ricoperto, aveva lo studio colmo di dipinti di Realismo Socialista, con il risultato che "was endlessly difficult for Timofeev to combine the two spheres of his life: he never partook in collectors' meetings and hid his paintings"[25]. Oltre ai dipinti di Boris Grigor'ev, nella collezione Timofeev erano presenti tele di Nikolai Kalmakov, tra cui *Incenso*, ora di proprietà della *KGallery* (Fig. 40).

La *KGallery* ha inoltre il merito di aver portato a Mosca *Ritratto di ragazza con frangetta* di Vladimir Lebedev, appartenuto alla collezione di Igor' Afanas'ev (Fig. 41). Quest'ultimo, che può essere considerato uno dei pionieri dell'industria petrolchimica sovietica, ha un passato particolarmente tormentato. Durante la Seconda guerra mondiale, infatti, fu detenuto all'interno di una *šaraška*[26] per specialisti, con la conseguente confisca della sua collezione. Liberato nel 1946, il collezionista riprese a raccogliere opere che, quando venne arrestato nuovamente nel 1949, riuscì a tenere nascoste. Mandato in esilio permanente, Afanas'ev venne riabilitato attorno al 1956.

[25] Ibidem.
[26] Laboratorio segreto di ricerca presente nei *gulag*.

Una volta tornato a Leningrado, rientrò in possesso della sua collezione e riprese a collezionare.

Fig. 40

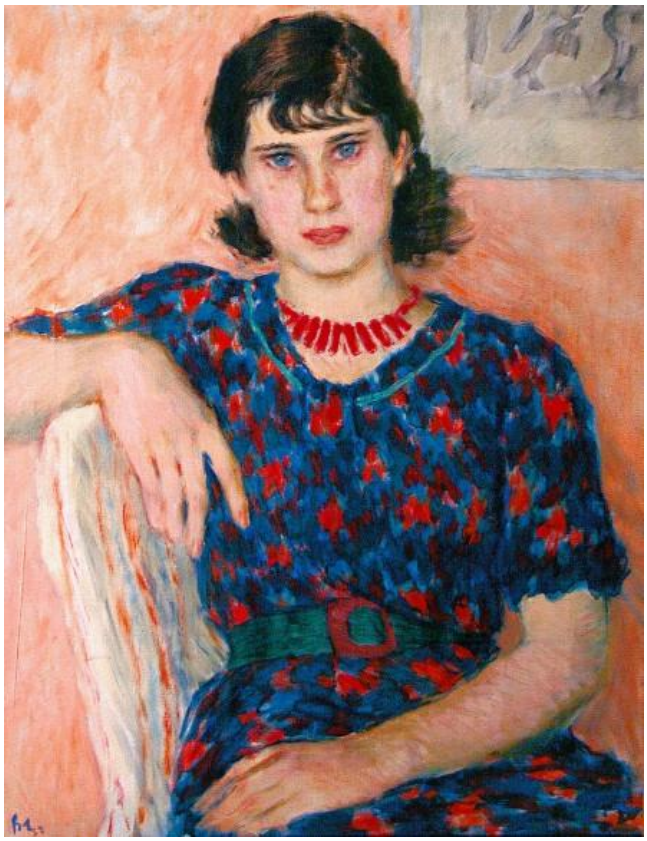

Fig. 41

Infine, l'ultima collezione che viene presentata all'interno di *Seekers of Arts* è quella di Igor' Sanovič, iniziata con *Mele* di Robert Falk. È lo stesso collezionista a raccontare che

> "I liked it a lot and singled it out of all the paintings shown. I came home and happily hung it on the wall. A few years later, early in the morning a doorbell rang. Falk was standing in his coat and hat and asked to have a look at his painting. I invited him into my communal flat. Twenty-five people lived there", Sanovich told director Aleksandre Rekhviashvili in an interview. "Falk said, 'There were excellent, perfect paintings [at that show]. And you chose *Apples*. I couldn't understand that, but now I see why and approve of your choice'"[27].

Sanovič, noto per essere un personaggio tanto riservato nella sfera privata quanto generoso, faceva trasparire dalla sua collezione, una delle più vaste e caratterizzata da un eclettismo con rimandi orientali, come si evince da *Pastore con Cammello*, opera del pittore georgiano Niko Pirosmani (Fig. 42), il "desiderio di costruire un mondo alternativo"[28].

Fig. 42

[27] P. Arzhenovskova, *The Story of the Soviet Citizens Who Saved Russia's Modernist Masterpieces,* cit.
[28] B. Brodskij, *Tesori Vietati: il Collezionismo Privato in Unione Sovietica: Capolavori e Misteri del Collezionismo Russo,* cit. p. 105.

CONCLUSIONI

In conclusione, utilizzando le parole di Herman Hesse, si può affermare come il collezionismo sia una "sorta di «gioco delle perle di vetro», con il suo misterioso divinare di significati, con il suo essere rigorosamente costruito da una gerarchia [,] da un ordine e da una classificazione chiaramente strutturata"[1].

Nonostante le difficoltà riscontrate nella raccolta dei materiali bibliografici, dovuti soprattutto alla mia mancanza di conoscenza della lingua russa, l'obiettivo principale di questo elaborato, come anticipato, era quello di indagare l'evoluzione e l'importante della figura del collezionista di arte russa nel secolo intercorso tra il crollo dell'impero zarista e la pandemia di Covid-19.

Sebbene sia doveroso riconoscere che anche in periodo sovietico, malgrado i divieti e le restrizioni analizzate, fossero presenti molti più collezionisti di quelli citati, per restringere il campo di indagine si è scelto di prendere in considerazione solamente coloro che, ostracizzati e demonizzati dalla società si occupavano di raccogliere quella stessa arte ritenuta a loro non dissimile, ovvero le avanguardie e l'anticonformismo, entrambe ree di non essersi uniformate ai canoni imposti del realismo socialista.

Volendo quindi recuperare il medesimo concetto espresso all'interno del primo capitolo, due *razryv* fondamentali per i collezionisti avvennero a quasi settant'anni di distanza l'uno dall'altro. Il primo, naturalmente, è ascrivibile all'abolizione della proprietà privata del 1917, a causa della quale i collezionisti intesi «all'occidentale» persero ogni diritto precedentemente acquisito e ogni opera collezionata, incarnando invece le vesti degli speculatori, capri espiatori colpevoli di quasi tutti i malfunzionamenti della società. Viceversa, il secondo strappo, liberatorio, è individuabile nell'asta di Sotheby's del 1988, meritevole di aver creato un mercato artistico russo.

Congiuntamente alla fine dell'Unione Sovietica, infatti, il neonato mercato artistico è stato catapultato all'interno di un più organizzato e complesso mercato artistico globalizzato.

[1] I. Galeev, *Il Collezionista, la Galleria, il Mercato,* cit. p. 221.

Alla luce di queste considerazioni, quindi, si è osservato come la figura del collezionista d'arte russa non sia rimasta statica nel corso del tempo, ma anzi, abbia agito in qualità di agente dinamico all'interno della società, adattandosi ai veti e ai cambiamenti imposti, trovando il modo di fuggire alle pressioni del KGB e influenzando, in maniera concreta e sostanziale, tanto l'attuale arte contemporanea quanto la memoria artistica russa.

Alla fine, nel quinto e ultimo capitolo, è stato evidenziato come le considerazioni e i pareri sui collezionisti siano a poco a poco mutati, lasciando spazio, a partire dal 2015, a celebrazioni e riconoscimenti nei confronti di coloro che, con fervore e coraggio, hanno perseguito una *mission* ai limiti del legale per salvare e far rivalutare un'arte che altrimenti sarebbe rimasta nell'oblio in cui era stata relegata.

Infine, è doveroso sottolineare come sia complicato, al momento, fare previsioni certe su quelli che potrebbero essere i risvolti futuri del collezionismo d'arte russa: infatti, se da un lato è vero che collezionare opere d'arte rappresenta una forma di investimento certo e una conferma dello *status* sociale dell'acquirente, è anche vero che l'incertezza dettata dalla pandemia e l'ennesima crisi economica latente rendono più complesse queste valutazioni. Inoltre, bisognerebbe anche considerare che, esattamente come le tendenze e i movimenti artistici, anche il collezionismo si sta attualmente aprendo alle nuove frontiere del digitale, grazie alla *crypto art* e agli *NFT*. Tuttavia, anche in questo caso risulta complicato fare pronostici sul lungo periodo, anche e soprattutto a causa del recente sviluppo della materia, per la quale non esiste ancora una nutrita letteratura scientifica.

INDICE DELLE FIGURE

Fig. 1 Oskar Rabin, *La Gioia Inattesa*, 1964, olio su tela, Coll. Nutovič 44
Fig. 2 Vladimir Vejsberg, *Bianco su Bianco*, 1962, olio su tela, Coll. Nutovič..... 445
Fig. 3 Olga Rozanova, *La Banda Verde*, 1917, olio su tela, Museo del Cremlino... 51
Fig. 4 Aleksandr Rodčenko, *Costruzione Spaziale no. 12*, 1920 ca, compensato verniciato e filo metallico, MoMA, New York 53
Fig. 5 Otari Kandaurov, *Ritratto di Kostaki*, 1970-1971, olio su tela, Galleria Tret'jakov..... 55
Fig. 6 Leonid Ogarev, *Valeri Dudakov nel suo appartamento di Mosca*, 1992..... 58
Fig. 7 Robert Fal'k, *Veduta di Notre Dame con un Rimorchiatore sulla Senna*, s.d., olio su tela, 36,2x45,7cm, Coll. privata 60
Fig. 8 Kazimir Malevič, *Ritratto del Fratello dell'Artista*, 1933, olio su tela, 50x40cm, Coll. privata 63
Fig. 9 *Solomon Šuster di fronte al ritratto del bisnonno* (Burrus, 1992)..... 65
Fig. 10 Aristarch Lentulov, *Pace, Trionfo, Liberazione*, 1917, olio su tela, Collezione Šuster 67
Fig. 11 Il'ja Maškov, *Natura Morta con Frutti*, 1908, olio su tela, Coll. Šuster..... 68
Fig. 12 Kirill Zdanevič, *Autoritratto con Orchestra*, s.d., acquerello su carta, 76x153cm, Coll. Šuster..... 69
Fig. 13Viktor Pivovarov, *Non Ricordi? Il cortile della nostra infanzia, la colombaia e il cielo azzurro tra le nuvole sopra di noi…dalla serie Face*, 1975, guazzo su carta, 32,7x24,8cm, Coll. Nancy and Norton Dodge 74
Fig. 14 Il'ja Kabakov, *N. 21 dalla serie Mathematical Gorsky*, 1973, matita colorata e china su carta, 35x57,5cm, Coll. Nancy and Norton Dodge..... 75
Fig. 15 V. Komar e A. Melamid, *Hai Venduto la Tua Anima? Dall'installazione We Buy and Sell Souls*, 1978-1983, stampa su carta, 66x45cm, Coll Norton and Nancy Dodge..... 75
Fig. 16 Ėrik Bulatov, *Vivo, Vedo*, 1972, matita colorata su carta, immagine: 31x27,8cm, cornice: 48,3x48,3cm, Coll. Nancy and Norton Dodge..... 76
Fig. 17 Aleksandr Kosolapov, *Molotov*, 1989, acrilico su tela, 121,5x152cm, Zimmerli Art Museum, Rutgerst, New Jersey 76

Fig. 18 Sergej Šerstjuk, *Il Sogno del Cosmonauta*, 1986, olio su tela, 184x198,5cm, Coll. Nancy and Norton Dodge 77
Fig. 19 Giorno di vendita, 7 luglio 1988, Sovincentr, Mosca, © Sotheby's 79
Fig. 20 Aleksandr Rodčenko, *Costruzione n. 126*, 1920 ca., olio su tela, 58,5x51cm, Coll. Privata, per gentile concessione di Annely Juda Fine Art, Londra 82
Fig. 21 e Fig. 21.1 Grisha Bruskin, *Lessico Fondamentale (Parte I e II)*, 1985-1990 olio su tela, 220x304cm, Coll. Shalva Breus.....83
Fig. 22 Svetlana Kop'istianskij, *Paesaggio*, 1988, olio, tempera e testo manoscritto su tela, 125x165cm, Coll. privata 85
Fig. 23 Esposizione prima dell'Asta di Sotheby's allo Sovincentr, Mosca, 1988, © Alexander Lavrentiev 87
Fig. 24 Konstantin Reunov, *Low Art*, 12 settembre 1991, V Trechprudnom pereulke, per gentile concessione di Garage Museum 91
Fig. 25 Kazimir Malevič, Alexandr Brener, *Suprematismo*, 1920-1927, 4 gennaio 1997, olio su tela e spray, 88x68,5cm, Stedelijk Museum, Amsterdam 92
Fig. 26 Oleg Vasil'ev, *Crepuscolo*, 1990, olio su tela, Coll. privata.....96
Fig. 27 Kazimir Malevič, *Composizione Suprematista*, 1916, per gentile concessione di Christie's.....97
Fig. 28 Ėrik Bulatov, *Gloria al PCUS*, 1975, olio su tela, 229,5x229cm, Collezione privata 98
Fig. 29 Valerij Košljakov, *Baroque Interior*, 1995, tempera su cartone, tela, pannello, 240x200cm, per gentile concessione di MacDougall's 100
Fig. 30 Il'ja Kabakov, *Conditional Reflex*, vernice a smalto, olio su legno, 51,5x62,5cm, per gentile concessione di Sotheby's 101
Fig. 31 Konstantin Chudjakov, *Maria Omoforione, dal progetto Deisis*, 2009-2010, tela, stampa ultracromatica, Coll. Bondarenko.....106
Fig. 32 Ėrik Bulatov, *A Photograph to Remember*, 1994-1995,olio su tela, 48x71cm, Coll. Bondarenko.....107
Fig. 33 Vladimir Dubosarskij, *Barbie*, 2004, litografia a colori, 70x100cm Coll. Pierre-Christian Brochet 109

Fig. 34 Diapositiva con Pierre-Christian Brochet (sx) e l'artista Vladislav Mamyshev-Monroe (dx); *Vladik Monroe as Louis XIV visiting us in 1998!* Pubblicata il 7 febbraio 2018 © pierrechbrochet – instagram..... 110
Fig. 35 Ėrik Bulatov, *Tee Shirt*, 1993, olio su tela, 55x75c, Coll. Traisman..... 113
Fig. 36 Anastasia Vermeer, *Walking the Owners*, 2020, carta, matite e pennarelli, 27x20,8cm, Coll. Verny..... 115
Fig. 37 e Fig. 37.1Larisa Lomakina, *La Fine della Quarantena*, 2020, carta, matite e pennarelli, 29x20cm, Coll. Verny..... 116
Fig. 38 Igor' Palmin, *Past Perfect*, Anatolij Zverev e Georgij Kostaki prima della partenza della famiglia di Kostaki dall'URSS, 1978..... 123
Fig. 39 Konstantin Korovin, *Ritratto di Donna (Ritratto di Natalja Vyšeslavtseva),* 1912, olio su tela, Coll. Aram Abramjan, attualmente in coll. privata 125
Fig. 40 Nikolai Kalmakov, *Incenso,* 1915, pastello su carta montato su cartoncino, Coll. Timofeev, attualmente KGallery, San Pietroburgo..... 127
Fig. 41 Vladimir Lebedev, *Ritratto di Ragazza con la Frangetta,* 1938, dalla Coll. Afanas'ev..... 127
Fig. 42 Niko Pirosmani. *Pastore con Cammello*, 1910 ca, olio su cartoncino, Coll Sanovič, attualmente in coll. privata..... 128

BIBLIOGRAFIA

M. Aguiriano, *What Is Infinite in Creation is Conditioned by What Is Infinite in Life*, in Artefaktuak/Artefactos/Artefakty. Catalogo della mostra alla Sala de Exposiciones Rekalde, Spagna, 1995, p. 106 qui in J.E. Bowlt, *The Soviet Nonconformists and the Legacy of the Russian Avant-Garde*. *Forbidden Art: The Postwar Russian Avant-Garde*, 49-80, [Roussianartfoundation.com, pp. 1-1].

A. Anemone, *Obsessive Collectors: Fetishizing Culture in the Novels of Konstantin Vaginov*, The Russian Review, Vol 59, No. 2, aprile 2000, pp. 252-268.

N. Avtonoma, *Il Museo delle Collezioni Private,* in *Il Collezionismo in Russia, da Pietro I all'Unione Sovietica, Atti del Convegno. Napoli, 2-4 febbraio 2006.* Formia, Artistic & Publishing Company, 2009, pp. 209-220.

A. Ball, *Lenin and the Question of Private Trade in Soviet Russia,* Slavic Review, Vol. 43, No. 3, autunno 1984, pp. 399-412.

W. Bayer, *Museum der Privatkollektionen in Moskau*, Osteuropa, Vol. 46, No. 4 aprile 1996, pp. 381-392.

W. Bayer, *Die Sammlung Costakis,* Osteuropa, Vol 46, No. 12, dicembre 1996, pp. 1215-1227.

W. Bayer, *Gegen alle Widerstände: Ein Neues Museum in Petersburg"*, Osteuropa 5 (1997): 470, in W. Bayer, *The Unofficial Market: Art and Dissent, 1956-88,* Zimmerli Journal, Fall 2008, No. 5, pp. 58-83.

W. Bayer, *Der Kriminelle Kunstmarkt: Sowjetische Sammler unter Breznev und Gorbačev*, Osteuropa, Vol. 49, No. 3, marzo 1999, pp. 313-320.

W. Bayer, *Pretiosen für Devisen: Sowjetische Kunstexporte nach Deutschland in der Zwischenkkriegszeit*, Jahrrbücher für Geschichte Osteuropas, 2000, pp. 250-263.

W. Bayer, *Der Legitimierte Raub: Der Umgang mit Kunstschätzen in der Sowjetunion 1917-1938*, Osteuropa, Vol 56, No. 1/2, gennaio-febbraio 2006, pp. 55-70.

W. Bayer, *Dall'Ottobre Rosso allo Stalinismo. Il Collezionismo Privato nel Regime Sovietico, 1918-1953,* in *Il Collezionismo in Russia, da Pietro I all'Unione Sovietica, Atti del Convegno. Napoli, 2-4 febbraio 2006.* Formia, Artistic & Publishing Company, 2009, pp. 173-185.

W. Bayer, *The Unofficial Market: Art and Dissent, 1956-88,* Zimmerli Journal, No. 4, autunno 2008, pp. 58-83.

W. Bayer, *Das Diskursive Museum: Das Moskauer MoMA Stellt Die Weichen Neu,* Osteuropa, Vol 58, No. 12, dicembre 2008, pp. 116-23.

P. Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature,* Polity Press, 1, gennaio 1993 in E.M. Herrala *What's the Matter with Moscow? Developing a Field of Art in a Postsocialist, Globalized World*, 2016.

P. Bourdieu, L.J.D Wacquant, *An Invitation to reflexive* Sociology, University of Chicago Press, 1992, qui in E.M. Herrala *What's the Matter with Moscow? Developing a Field of Art in a Postsocialist, Globalized World*, 2016.

J.E. Bowlt, *The Soviet Nonconformists and the Legacy of the Russian Avant-Garde. Forbidden Art: The Postwar Russian Avant-Garde*: 49-80, [Roussianartfoundation.com, pp. 1-1].

B. Brodskij, *Tesori vietati. Capolavori e Misteri del Collezionismo Russo,* trad. di Anna Salzano, Firenze: Ponte alla Grazie, 1995.

S. Burini, *Realismo Socialista e Arti Figurative: Propaganda e Costruzione del Mito,* eSamizdat 2005 (III) 2-3, pp. 65-82.

S. Burini, *Undeground/Andegraund, Note sul Noncoformismo*, in *Mockba Underground, Pittura Astratta dal 1960, Collezione Aleksandr Reznikov*, (Ca' Foscari Esposizioni, 6 ottobre – 12 novembre 2012), a cura di G. Barbieri, S. Burini, S. Aleksandrov, N. Kotrelev, 2012, pp. 16-21.

S. Burini, *Esplosioni e Cesure: Le Rivoluzioni Russe da Djagilev all'URSS*, (2017), in *La Rivoluzione Russa. L'arte da Djagilev all'Astrattismo 1898-1922*, a cura di G. Barbieri, S. Burini, Antiga Edizioni, 18 dicembre 2017, pp. 15-44.

S. Burini, *Traduzioni e Dialoghi: la Ricezione dell'Arte Russa all'Estero*, Europa Orientalis 36, 2017, pp. 473-496.

C. Burrus, *Art Collector of Russia. The Private Treasures Revealed,* Londra, Tauris Parke Books, 1994.

G. Cortenova, H.P. Riese, et al, *L'Arte Vietata in U.R.S.S. 1955-1988 – Non Conformisti dalla Collezione Bar-Gera*, 2000 pp. 73-85 in J. Musolino, *Analisi del Mercato dell'Arte Russa. La Russian Art Week,* tesi di Laurea Magistrale, Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali, Relatori Prof.ssa Stefania Funari, Dott. Matteo Bertelé, a.a. 2015/2016.

C. De Benedictis, E. Colle, et al. *Osservazioni e Spunti di Discussione* in *Il Collezionismo in Russia, da Pietro I all'Unione Sovietica, Atti del Convegno. Napoli, 2-4 febbraio 2006.* Formia, Artistic & Publishing Company, 2009, pp. 235-243.

A. Efros, *Consuntivi e Attese: le Prospettive del Collezionismo Russo,* in "Tra i Collezionisti", 1922, 1, in B. Brodskij, *Tesori vietati. Capolavori e Misteri del Collezionismo Russo*, trad. di Anna Salzano, Firenze: Ponte alla Grazie, 1995.

L. Fattal, *Collection of Russian ans Soviet Art,* The Russian Review, Vol. 52, No. 1, gennaio 1993, pp. 91-92.

J. Friedman, *The Russian Art Bloom,* Russian Life 51, 2008, pp. 36-44, qui in Herrala, *What's the Matter with Moscow? Developing a Field of Art in a Postsocialist, Globalized World*, University of California, Berkeley, Professor Michael Burawoy, 2016.

I. Galeev, *Il Collezionista, la Galleria, il Mercato,* in *Il Collezionismo in Russia, da Pietro I all'Unione Sovietica, Atti del Convegno. Napoli, 2-4 febbraio 2006.* Formia, Artistic & Publishing Company, 2009, pp. 221-229.

F. Gianattasio, *Il Sistema della Proprietà nella Legislazione Comunistica della Russia*, Rivista Internazionale di Scienze Sociali e Discipline Ausiliarie, Vol 84, Fasc. 331, luglio 1920, pp 145-155.

I. Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, London 1990 (trad. it. *Arte totalitaria nell'URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*, Milano 1990, pp. 11–12), in S. Burini, *Realismo Socialista e Arti Figurative: Propaganda e Costruzione del Mito,* eSamizdat 2005 (III) 2-3, pp. 65-82.

M. Häßler, *Moscow Merz and Russian Rhythm, Tracking Vestiges of the Erste Russische Kunstausstellung, Berlin, 1922,* in Experiment, 11 ottobre 2017, pp. 117-126.

E. M. Herrala, *What's the Matter with Moscow? Developing a Field of Art in a Postsocialist, Globalized Word*, University of California, Berkeley, Professor Michael Burawoy, 2016.

R. Hornsby, *The Enemy Within? The Komsomol and Foreign Youth Inside the Post-Stalin Soviet Union, 1957-1985*, Past&present, Vol 232, No. 1, Agosto 2016, pp 237-278.

C. Humphrey, *The Unmaking of Soviet Life: Everyday Economies after Socialism,* Ithaca, New York, Cornell University Press, 2002, in Herrala, *What's the Matter with Moscow? Developing a Field of Art in a Postsocialist, Globalized World*, University of California, Berkeley, Professor Michael Burawoy, 2016.

A. Komaromi, *The Unofficial Field of Late Soviet Culture*, Slavic Review, 66, 2007, pp. 605-629.

A. Kostaki, *George Costakis e la Sua Collezione* in *Il Collezionismo in Russia, da Pietro I all'Unione Sovietica, Atti del Convegno. Napoli, 2-4 febbraio 2006.* Formia, Artistic & Publishing Company, 2009, pp. 191-196.

H. Kramer, *Russia's Lost Revolution in Modern Art*, in *The New York Times,* 11 ottobre 1981, in W. Bayer, *Die Sammlung Costakis*, Osteuropa, Vol 46, N. 12, dicembre 1996, pp. 1215-1227.

J.M. Lotman, *La Semiosfera*, a cura di Nicoletta Silvestroni, Venezia, Marsilio, 1985 p. 33, in S. Burini, *Esplosioni e Cesure: Le Rivoluzioni Russe da Djagilev all'URSS*, (2017), cit. pp. 15-44.

J.M. Lotman, *La Cultura e Esplosione. Prevedibilità ed Imprevedibilità,* Milano, Feltrinelli, 1993, e id. *Cercare la strada,* a cura di Nicoletta Marcialis, Venezia, Marsilio, 1994, in S. Burini, *Esplosioni e Cesure: Le Rivoluzioni Russe da Djagilev all'URSS*, (2017), cit. pp. 15-44.

R. Magnúsdóttir, *Be Careful in America, Premier Krushcev! Soviet Perceptions of the Peaceful Coexistence with the United States in 1959*, Cahiers du Monde Russe, Vol. 47. No 1-2, gennaio-giugno 2006, pp. 109-130.

M. Maximova, *Transformation of the Canon: Soviet Art Institutions, the Principles of Collecting and Institutionalisation of Contemporary Soviet Art,* Journal for Art Market Studies, Vol 3, no. 1, 2019, pp. 1-16.

M. Maydanchik, *The Origins of Moscow Actionism, 1991–1996*, Insitut für Kunst- und Bildgeschichte, 2014, in E.M. Herrala, *What's the Matter with Moscow? Developing a Field of Art in a Postsocialist, Globalized World*, University of California, Berkeley, Professor Michael Burawoy, 2016.

J. Musolino, *Analisi del Mercato dell'Arte Russa. La Russian Art Week,* tesi di Laurea Magistrale, Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali, Relatrori Prof.ssa Stefania Funari, Dott. Matteo Bertelé, a.a. 2015/2016.

M.A. Nicholas, *Rereading Moscow Conceptualism*, Slavic Review, Vol. 75, No. 1, primavera 2016 pp. 22-51.

S.E. Reid, *From Artist Outsider to Absolute Bourgeois,* in Art Monthly, no. 131 (1989), pp. 3-7, in M. Maximova, *Transformation of the Canon: Soviet Art Institutions, the Principles of Collecting and Institutionalisation of Contemporary Soviet Art*, Journal for Art Market Studies, Vol 3, no. 1, 2019.

H. Richter, *Encounters from Dada till Today* (Munich: Prestel, 2013), pos. 641, in M. Häßler, *Moscow Merz and Russian Rhythm,* Tracking Vestiges of the *Erste Russische Kunstausstellung, Berlin, 1922,* in Experiment, 11 ottobre 2017, pp. 117-126.

N.J. Samman, *Glasnot: Soviet Non-Conformist Art,* Third Text, 23 agosto 2010, pp. 623-627.

B. Shaposhnikov, *The Museum as a Work of Art*, Experiment, Vol. 3, I, 1 gennaio 1997, pp 233-247.

R. Sulteeva, *The Market for Russian Contemporary Art: An Historical Overview and Up-to-date Analysis of Auction Sales from 1988 to 2013,* Master's Degree in Art Business, Sotheby's Institute of Art, 2013.

B.A. Uspenskij, *La Pittura nella Storia della Cultura Russa,* in *Volti dell'Impero Russo. Da Ivan il Terribile a Nicola I,* catalogo della mostra, Milano, Electa, 1991, p. 41, qui in S. Burini, *Esplosioni e Cesure: Le Rivoluzioni Russe da Djagilev all'URSS*, (2017), cit.

Varoli, *Collectors Upping the Bid,* in "The Washington Post", 30 settembre 2009, qui in Herrala, *What's the Matter with Moscow? Developing a Field of Art in a Postsocialist, Globalized World*, University of California, Berkeley, Professor Michael Burawoy, 2016.

N. Vorob'ev in Pravda 26 settembre 1980, in W. Bayer, *Der Kriminelle Kunstmarkt: Sowjetische Sammler unter Breznev und Gorbačev*, Osteuropa, Vol. 49, n. 3, Marzo 1999, pp. 313-320.

N. Vorob'ev, *Storia di una Collezione,* 1982, in B. Brodskij, *Tesori Vietati. Capolavori e Misteri del Collezionismo Russo,* cit. trad. di Anna Salzano, Firenze: Ponte alla Grazie, 1995.

A. Zander Rudenstine, *The George Costakis Collection,* in M. Rowell, A. Zander Rudenstine, *Art of the Avant-Garde in Russia: Selections from the George Costakis Collection*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1981, pp. 9-14.

SITOGRAFIA

R. Addison, M. Bode, et al., *A Spotlight on Russian Art. Exhibit Russia: The New International Decade 1986–1996*, Museum of Contemporary Art Garage, 2016, cap. 2, in "Garagemca.org", https://garagemca.org/en/exhibition/bidding-for-glasnost-sotheby-s-1988-auction-in-moscow/materials/russkoe-iskusstvo-v-tsentre-vnimaniya-a-spotlight-on-russian-art [Ultimo accesso 04 settembre 2021].

P. Arzhenovskova, *The Story of the Soviet Citizens Who Saved Russia's Modernist Masterpieces*, in "The Calvet Journal", 23 giugno 2021, https://www.calvertjournal.com/features/show/12887/modernist-masterpieces-soviet-collectors-seekers-of-art-moscow-moma [Ultimo accesso 13 settembre 2021].

S.A. Barrilà, *Avanguardie Russe a Rischio Falsi. Come Evitarli Secondo il Gallerista James Butterwick di Londra*, in "Il Sole24Ore", 6 marzo 2017, https://www.ilsole24ore.com/art/avanguardie-russe-rischio-falsi-come-evitarli-secondo-gallerista-james-butterwick-londra-AEERIyi?_= [Ultimo accesso 20 agosto 2021].

S.A. Barrilà, *Le Opere dell'Avanguardia Russa Solo in Mano ai Collezionisti. Intervista a Vladimir Tsarenkov*, in "ilSole24Ore", 6 marzo 2017, https://www.ilsole24ore.com/art/le-opere-dell-avanguardia-russa-solo-mano-collezionisti-intervista-vladimir-tsarenkov-AEVrgoi [Ultimo accesso 11 settembre 2021].

M.A. Berdy, '*Costaki's Choice' at Moscow AZ Museum*, in "The Moscow Times", 22 luglio 2020, https://www.themoscowtimes.com/2020/07/22/costakis-choice-at-moscows-az-museum-a70955, [Ultimo accesso 12 settembre 2021].

BluePrint, *La Collezione da Quarantena di Lea Verny*, in "BluePrint", 3 giugno 2020, https://theblueprint.ru/culture/art/karantinnaya-kollekciya-lea-verdi?fbclid=IwAR1TG2mdWo52Juvp8QoCcJFHDn3XDHV_LSSq7rstYTyNzHQ_UjlVDyt9wBM, [Ultimo accesso 10 settembre 2021].

C. Bonin, *New Jersey, URSS* in “Russian Art Focus”, giugno 2020, no. 19, https://19thissue.russianartfocus.com/norton-dodge-jew-jersey-ussr/, [Ultimo accesso 02 settembre 2021].

A. Borovskij, *The Role of the Collector in Contemporary Russian Culture and Russian Art Collections in the West*, Trad. a cura di I. Miller, E. Durst, in “Russianartsfoundation.com”s.d.,http://russianartsfoundation.com/#!eng/search/?query=The+Role+of+the+Collector+in+Contemporary+Russian+Culture+and+Russian+Art+Collections+in+the+West [Ultimo accesso 01 settembre 2021].

A. Borovskij, S. Popov, *Always Other Art*, in “MMoMA”, s.d. https://mmoma.ru/en/exhibitions/gogolevsky/vsegda_drugoe_iskusstvo/, [Ultimo accesso 10 settembre 2021].

J. Butterwick, *When it comes to understanding authenticity, listen to the dealers and the market –not the academics Display of works purportedly by Russian avant-garde artists fails to meet three key criteria*, in “The Art Newspaper”, 29 gennaio 2018, https://www.theartnewspaper.com/comment/when-it-comes-to-understanding-authenticity-listen-to-the-dealers-and-the-market-not-the-academics [Ultimo accesso 20 agosto 2021].

J, Butterwick, *James Butterwick Wins Avant Garde Defamation Case*, in “James Butterwick Russian and European Fine Artist”, 11 febbraio 2020 https://www.jamesbutterwick.com/2020/02/11/james-butterwick-wins-avant-garde-defamation-case/, [Ultimo accesso 20 agosto 2021].

J. Butterwick, *Original or fake? James Butterwick Gives Interview to the Arts Newspaper about Museum Ludwig Recent Exhibition*, in “James Butterwick Russian and European Fine Artist”, 12 ottobre 2020, https://www.jamesbutterwick.com/2020/10/12/original-or-fake-james-butterwick-give-interview-to-the-arts-newspaper-about-museum-ludwig-recent-exhibition/ [Ultimo accesso 20 agosto 2021].

P. Cheremushkin, *The Museum of Russian Impressionism Celebrates 'Seekers of Arts',* in "The Moscow Times", 11 maggio 2021, https://www.themoscowtimes.com/2021/04/30/the-museum-of-russian-impressionism-celebrates-seekers-of-art-a73786, [Ultimo accesso 13 settembre 2021].

Corriere, *Le Uova da 90 Milioni di Dollari Tornano in Russia,* in "Corriere", 5 febbraio 2004, https://www.corriere.it/Primo_Piano/Cronache/2004/02_Febbraio/04/asta.shtml, [Ultimo accesso 08 settembre 2021].

Costakis in 21st Century, in "Costakis Collection", s.d. https://costakiscollection.com/articles/DvEp5h2TQGdoQvrIg5ga [Ultimo accesso 14 settembre 2021].

U. Dobrova, *A Vaccine Against Cynism,* in "Russian Art Focus", giugno 2020, no. 19, https://19thissue.russianartfocus.com/shar-i-krest-a-vaccine-against-cynicism/, [Ultimo accesso 10 settembre 2021].

Gallery 21, http://www.gallery-21.ru/en/gallery/, [Ultimo accesso 07 settembre 2021].

M. Gambillara, *Russia, l'Annus Horribilis del Mercato dell'Arte,* in "Artribune", 4 maggio 2016, https://www.artribune.com/attualita/2016/05/mercato-arte-russia-crisi/ [Ultimo accesso 07 settembre 2021].

M. Giorgi, *La NEP, la Nuova Politica Economica dell'URSS,* in "Fatti per la Storia", 2 gennaio 2021, https://www.fattiperlastoria.it/nuova-politica-economica/, [Ultimo accesso 16 agosto 2021].

C. Goldstein, *A Brief History of How Dasha Zhukova and Roman Abramovich Conquered the Art World,* in "Artnet", 12 agosto 2017, https://news.artnet.com/art-world/dasha-zhukova-roman-abramovich-art-world-domination-1047953, [Ultimo accesso 08 settembre 2021].

G. Harris, *Released but Still Under Investigation: Russian Couple Embroiled in Fraud Scandal*, in "The Art Newspaper", 16 gennaio 2020, https://www.theartnewspaper.com/news/russian-collecting-couple-released-but-investigation-is-ongoing?fbclid=IwAR1qFy3jqn24MeUmeX0rCgmh4MWkciXYO6yQnEr_bQHSnL_5ySfvG0sP2a8, [Ultimo accesso 20 agosto 2021].

S. Hewitt, *More Questions than Answers After "Miracolous" Russian Avant-Garde Show*, in "The Art Newspaper", 1 marzo 2014, https://www.theartnewspaper.com/news/more-questions-than-answers-after-miraculous-russian-avant-garde-show [Ultimo accesso 23 settembre 2021].

O. Kabanova, R. Wallis, *An Epidemic of Russian Fake*, in "Russian Art Focus", no. 17, Aprile2020, https://17thissue.russianartfocus.com/an-epidemic-of-russian-fakes/ [Ultimo accesso 20 agosto 2021].

S. Kishkovsky, *Art as Religion*, in "Russian Art Focus", febbraio 2019, no. 4, https://4thissue8752.russianartfocus.com/art-as-religion/ [Ultimo accesso 31 agosto 2021].

S. Kishkovsky, *A Collection Born Thanks to Quarantine*, in "Russian Art Focus", no. 22, settembre 2020, https://russianartfocus.com/issue22/lea-verny-a-collection-born-thanks-to-the-quarantine/, [Ultimo accesso 10 settembre 2021].

A. Lalétina, *I Collezionisti dell'Arte Russa,* in "RussiaBeyond", 11 dicembre 2014, https://it.rbth.com/cultura/2014/12/11/i_collezionisti_dellarte_russa_33787, [Ultimo accesso 10 settembre 2021].

A. Lander, M. Antsiperova, *Falsi nei Musei*, in "Blueprint", 4 marzo 2021, https://theblueprint.ru/culture/art/poddelki-v-muzeyah [Ultimo accesso 26 agosto 2021].

E. Langer, *Norton T. Dodge, Leading Collector of Soviet Dissident Art, Dies at 84*, in "Pressherald.com", 13 novembre 2011,

https://www.pressherald.com/2011/11/13/norton-t_-dodge-84-leading-collector-of-soviet-dissident-art_2011-11-13/, [Ultimo accesso 02 settembre 2021]

Leonid Talochkin Archive, in "Russian Art Archive", s.d, https://russianartarchive.net/en/catalogue/collection/leonid-talochkin-archive [Ultimo accesso 01 settembre 2021].

Ludwig Forum Aachen, https://www.ludwigforum.de/en/museum/history/ [Ultimo accesso 27 settembre 2021].

R. Mandrini, *Londra, l'Arte Russa fa Fatica a Decollare in Asta,* in "IlSole24Ore", 28 novembre 2014, https://st.ilsole24ore.com/art/arteconomy/2014-11-28/londra-arte-russa-fa-fatica-decollare-asta-130904.shtml?uuid=Abh8nyhK&refresh_ce=1, [Ultimo accesso 07 settembre 2021].

Moscsp.Ru Redazione, *Il Festival del Mondo dei Giovani e Degli Studenti*, s.d., in "Moscsp.Ru", https://moscsp.ru/it/vsemirnyi-festival-molod-zhi-i-studentov-istoriya-o-tom-kak.html [Ultimo accesso 18 agosto 2021].

Museo AZ: https://museum-az.com/en/history/.

Museum of Russian Impressionism, *Cercatori d'Arte, 21 aprile – 29 agosto*, http://www.rusimp.su/en/exhibitions?id=30, [Ultimo accesso 13 settembre 2021].

G. Nelson, *George Costakis, the "Crazy Greek" Who Gave Russia's Avant-Garde a Voice*, in "Russian Art Focus, No. 17, aprile 2020, https://17thissue.russianartfocus.com/george-costakis-gave-russian-avant-garde-a-voice/, [Ultimo accesso 12 settembre 2021].

S. Obukhova, *Galleria "Nella Corsia Trechprudnom",* in "Garagemca.org", 3 dicembre 2013, https://garagemca.org/ru/event/sasha-obukhova-tryokhprudny-lane-gallery, [Ultimo accesso 06 settembre 2021].

Patrimoni & Finanza, *Il Mercato dell'Arte Post Covid. Sempre Più Attivi i Veri Collezionisti, Scambi Online alle Stelle,* in "Patrimoni&Finanza", 30 agosto 2020,

https://patrimoniefinanza.com/2020/08/30/il-mercato-dellarte-post-covid-sempre-piu-attivi-i-veri-collezionisti-scambi-online-alle-stelle/, [Ultimo accesso 07 settembre 2021].

I. Pronina, *George Costakis, The Keeper of Modernities*, in "Tretyakov Gallery Magazine", No. 1, 2015, https://www.tretyakovgallerymagazine.com/articles/1-2015-46/george-costakis-keeper-modernities, ultimo accesso [12 settembre 2021].

S. Röbel, A. Wassermann, *Russian Avant-Garde Art: Police Break Up Suspected Forgery Ring. German and Israeli police now believe they have broken up a "cartel",* in "Abcnews" 2 agosto 2013, trad. E. Ornstein https://abcnews.go.com/International/russian-avant-garde-art-police-break-suspected-forgery/story?id=19846547, [Ultimo accesso 26 agosto 2021].

H. Robinson, *He Who Smuggles Must Learn to Party*, in "The New York Times", 18 dicembre 1994, p. 24, sezione 7, https://www.nytimes.com/1994/12/18/books/he-who-smuggles-must-learn-to-party.html, [Ultimo accesso 02 settembre 2021].

Sito Galereja 21: http://www.gallery-21.ru/en/gallery/ [Ultimo accesso 07 settembre 2021].

Sotheby's, *Garage Museum Step Back in Time,* in "Sotheby's", 23 febbraio 2018, https://www.sothebys.com/en/articles/garage-museum-steps-back-in-time, [Ultimo accesso 05 settembre 2021].

Y. Traisman, *Virtual Museum of Russian Art,* in "Russian Arts Foundation", http://russianartsfoundation.com/#!eng/about/, [Ultimo accesso 09 settembre 2021].

J. Vickery, *Beating the Covid Drag*, in "Russian Art Focus", no. 26, gennaio 2021, https://russianartfocus.com/issue26/russian-art-market-beating-the-covid-drag/, [Ultimo accesso 07 settembre 2021].

Winzavod Center for Contemporary Art, http://www.winzavod.ru/eng/history/ [Ultimo accesso 07 settembre 2021].

Zimmerli Art Museum, *Collezione Nancy e Norton Dodge di Arte Russa e Arte Anticonformista Sovietica*, https://zimmerli.emuseum.com/collections/16857/russian-art--soviet-nonconformist-art/objects, [Ultimo accesso 11 settembre 2021].

APPENDICE

Intervista gentilmente concessa dal collezionista Yuri Traisman, avvenuta tramite e-mail tra l'11 e il 24 settembre 2021.

Me: *When did you start collecting? Did you always know you wanted to start a collection, or did you decide after some purchased works?*
YT: I started collecting in early 1970s when I was working for a Russian Orthodox church as a restorer. My first collection was made of Russian icons. I was collecting it for a few years. In the mid 1970s my family and I moved to the United States, and I brought the collection with me. I sold it at an auction house and met a group of dealers and gallery owners interested American contemporary art. I started acquiring and collecting those. Andy Warhol, Jim Dine, Rauschenberg and others were my interest. In the 1980s I sold the collection. During that time, I met several known Russian decedent artists who had been expelled from Russia for their artistic views and believes such as Michail Chemiakin, Ernst Neizvestny and others.

Me: *In your opinion, what is the main mission of a collector?*
YT: In my opinion, the mission of an art collector is to assemble works of art by different artists to represent a specific movement in art with its realities and complexities of the time for educational purposes: description of historic time, exchange of opinions and views on the set up around. (Please refer to my website as specified above).

Me: Since you started collecting have you noticed changes in the market? Have these influenced your choices?
YT: The market has its ups and downs. It has nothing to do with the creativity of the artists and how recognized, valued, and salable his works are.

Me: The dissemination of the collection is important to you. What are your plans for the future?
YT: The beauty and power of the art has been my inspiration as it talks to the audience of all ages, sends out strong messages, touches the heart and leaves nobody indifferent.

Me: Texts identify you as a hybrid of a Russian collector and an American collector. How much truth is there in this? Do you think America has provided any greater opportunity than Russia?

YT: I am a recognized art collector in the United States. I am passionate about both equally Russian and American Art.