



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in
Economia e Gestione
delle Arti e delle attività culturali (EGArt)

Tesi di Laurea

**Mercato di arte russa contemporanea:
il caso della casa d'aste Vladey.**

Relatrice

Ch. Prof.ssa Stefania Funari

Correlatore

Ch. Prof. Matteo Bertelé

Laureanda

Giulia Brochiero

Matricola 974666

Anno Accademico

2022/2023

Mercato di arte russa contemporanea:
il caso della casa d'aste Vladey.

INDICE

Introduzione	p.3
1. Evoluzione del mercato dell'arte russa contemporanea	p.4
1.1 Differenze tra il sistema capitalista e del mercato libero	p.4
1.2 Il mercato dell'arte sovietico	p.6
1.3 La prima asta di arte contemporanea a Mosca	p.10
1.4 Dalla fase post-sovietica ad oggi	p.15
1.4.1 Compratori	p.15
1.4.2 Galleristi	p.17
1.4.3 Problematiche	p.25
2. L'arte russa come investimento	p.33
2.1 Caratteristiche delle aste di opere d'arte	p.33
2.1.1 Le case d'asta internazionali e l'arte russa	p.35
2.1.2 Le case d'asta in Russia	p.40
2.2 Rendimenti e rischi	p.43
2.3 Investimenti in arte russa contemporanea ed altri mercati dell'arte emergenti	p.50
2.3.1 Confronto tra aste di arte russa e arte islamica	p.51
2.3.2 Confronto tra aste di aste di arte russa e arte cinese	p.53
2.3.3 Confronto tra aste di arte russa e arte indiana	p.57
2.3.4 Confronto tra aste di arte russa e arte sudafricana	p.60
3. Analisi del mercato delle aste d'arte russa attraverso i risultati d'asta di Vladey	p.61
3.1 Vladey: la casa d'aste di Mosca	p.61
3.2 Metodologia e raccolta dei dati	p.63
3.3 Risultati	p.66
3.4 Performance degli artisti: migliori risultati di vendita	p.86
3.3.1 Lidija Masterkova: un approfondimento	p.98
Conclusioni	p.114
Bibliografia	p.117
Sitografia	p.120

Introduzione

Il mercato delle aste di arte russa contemporanea è una materia ancora poco esplorata dal punto di vista economico, in particolare per quanto riguarda le vendite all'asta organizzate in Russia.

L'obiettivo di questa tesi è analizzare la casa d'aste Vladey, unico caso di casa d'aste russa che si occupa esclusivamente di aste di arte contemporanea russa.

Per compiere questo studio è importante tracciare i passaggi storici che hanno portato il mercato dell'arte russo a diventare un mercato libero. Il primo capitolo indaga l'evoluzione di tale mercato evidenziando il ruolo della prima vendita all'asta di opere russe avvenuta a Mosca per mezzo della casa d'aste Sotheby's. Inoltre, si sottolinea l'importanza degli attori presenti sul mercato e quali sono le maggiori problematiche che ancora oggi devono affrontare.

Il secondo capitolo, per mezzo di una revisione della letteratura economica, mostra i rischi e rendimenti dell'arte russa concepita come fonte di investimento. Questo aiuta a tracciare le differenze tra le tendenze di vendita operate a livello internazionale e quelle del mercato interno russo. Inoltre, risulta doveroso definire quali sono le case d'aste che si occupano di arte russa nel mondo. In aggiunta, si confrontano diversi mercati dell'arte emergenti come quello dell'arte islamica, delle aste di arte cinese, dell'arte indiana e dell'arte sudafricana.

Il terzo capitolo, in maniera più operativa, prende in esame un *dataset* di 17 aste avvenute a Mosca per mezzo della casa d'aste Vladey. L'indagine si occupa di analizzare la casa d'aste dal 2013, anno della sua apertura al 2021, anno più recente di cui si hanno a disposizione i dati.

Una volta esaminati i fatturati, le dinamiche e i dati principali è interessante verificare se i risultati sono in linea con le tendenze del mercato russo e internazionale. Infine, si effettua un approfondimento su Lidija Masterkova, artista conosciuta in Russia così come all'estero, di cui però le vendite in Russia sono relativamente poche, ma che per questo *dataset* rappresenta la più alta vendita per la categoria delle artiste.

1. Evoluzione del mercato dell'arte russa contemporanea

1.1 Differenze tra il sistema capitalista e del mercato libero

Il mercato dell'arte è un fenomeno particolarmente complesso ed eterogeneo da poter affermare che esistano più mercati dell'arte¹ non solo in corrispondenza del tipo di arte trattata (antica, contemporanea, piuttosto che opere relative a una certa scuola), ma anche in base al tipo di transazione; lo scambio può avvenire tra privati o, in alternativa, può essere pubblico.

Sebbene l'antico fenomeno del mecenatismo fu sicuramente una base per attività di compravendita di opere d'arte e di costruzione di relazioni tra artisti, committenti e intermediari, il mercato artistico che intendiamo attualmente è una realtà particolarmente variegata, le cui radici risalgono a due momenti più recenti. Esse possono infatti essere ricondotte, in primis, al contesto della Parigi tardo ottocentesca, quando si tentò di sovvertire le strette norme imposte dai Salon. Secondariamente, lo sviluppo e la conseguente espansione di rapporti dalla rilevanza economica in campo artistico sono stati possibili solo grazie alla combinazione di condizioni favorevoli ritrovatesi negli Stati Uniti a inizio secolo scorso. Tra queste caratteristiche vanno delineate disponibilità di capitale, capacità gestionali e spirito imprenditoriale, le quali messe in relazione a un sistema economico capitalista diedero il via alla creazione delle prime gallerie di arte contemporanea (o meglio definita in inglese con la terminologia di "Post War Art") che cominciarono a operare in modo sempre più consistente. La rete di gallerie d'arte che si venne a creare permise la formazione di una vasta offerta in grado di soddisfare i gusti più disparati dando vita a un solido mercato primario, e date le richieste, anche le rivendite nel mercato secondario cominciarono ad intensificarsi.

Per quanto riguarda il mercato dell'arte russo bisogna sottolineare la peculiarità del suo sviluppo per fasi non sempre corrispondenti a livello cronologico di ciò che avvenne in Occidente.

Inizialmente il mecenatismo promosso dall'aristocrazia costituiva la fonte principale di mantenimento per gli artisti, i quali, grazie a una forte domanda, si univano in associazioni differenti per ottimizzare i propri risultati sostenendosi e promuovendosi².

¹ Poli F. (2011), *Il sistema dell'arte contemporanea. Produzione artistica, mercato, musei*, Gius. Laterza & Figli Editore, Bari, p. 56.

² Gnezdova J., Matveeva E. (2017), "Features of the Art Market in Russia", *Advances in Social Science, Education and Humanities Research (ASSEHR)*, 103, p. 379-383.

Famiglie facoltose come quelle dei Gagarin, Golitsyn e Tolstoj³ erano i maggiori acquirenti. Nei primi anni del XX secolo la società imperialista russa attraversò un momento dettato da profondi cambiamenti visibili principalmente nei maggiori centri cittadini. A Mosca, per esempio, era possibile riscontrare un gruppo di individui che condivideva valori e usi della borghesia occidentale e con essi anche la moda di possedere opere d'arte. I *mercanti moscoviti*⁴ erano molto legati all'arte loro contemporanea; perciò, invece di investire in opere del passato, favorirono la corrente del modernismo russo. Tra loro i più influenti e conosciuti erano Ivan Morozov e Sergei Shchukin, i quali avevano contatti anche con l'Europa e le loro collezioni includevano anche firme francesi come Gauguin e Matisse⁵. In seguito, però la possibilità di implementare le basi di un mercato artistico andò a scemare. Il clima di instabilità politica portato dai conflitti dell'inizio del secolo scorso (guerra russo-giapponese e Prima Guerra Mondiale) sfociò negli anni staliniani quando si mantenne una posizione di chiusura per tutto il Paese. Al contrario, fuori dai confini sovietici, il mercato statunitense ed europeo acquisirono man mano una certa solidità.

Inoltre, è possibile identificare un altro termine di svantaggio data da una vaga conoscenza della storia dell'arte russa a livello globale. In Russia si sono susseguiti stili e si sono create scuole artistiche che operando in Unione Sovietica avevano una reale impossibilità (durante il regime) e hanno riscontrato concreti ostacoli (anche dopo il periodo stalinista) nel processo di farsi conoscere all'estero. Non conoscendo gli artisti, le loro sperimentazioni e i loro lavori, essi non venivano mostrati e non venivano richiesti. Da questo punto di vista quindi la problematicità si è mostrata come duplice: a livello di un'evoluzione storico-artistica russa e a livello economico in quanto gestito da una leadership comunista. Tale sistema non appoggiava il libero mercato e l'iniziativa imprenditoriale privata, ma sosteneva piuttosto un forte accentramento. In questo contesto il ruolo del governo era fondamentale poiché, dal momento che non esisteva una concorrenza tra privati, l'economia centralizzata prevedeva che i rischi degli investimenti fossero a carico dello Stato e non delle aziende⁶.

³ Bowlt J.E., (1991) "The Moscow Art Market", in Clowes E. et al, *Between Tsar and People: Educated Society and the Quest for Public Identity in Late Imperial Russia*, Princeton University Press.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

⁶ Leeman W.A, (1997) *Centralized and decentralized economic systems. The soviet-Type economy, market socialism, and capitalism.*, Rand McNally College Publishing Company, Chicago, p. 92.

Se sul fronte occidentale a partire dalla metà del secolo scorso⁷ è stato possibile cominciare a tracciare parallelismi tra il mercato finanziario e quello dell'arte, in Russia questo processo ha richiesto tempistiche più lunghe. Il punto fu che, visti i record battuti dalle case d'aste e i potenziali alti prezzi raggiungibili dagli oggetti artistici, prima negli Stati Uniti e poi anche in Europa, si verificò un incremento notevole nel numero delle vendite e conseguentemente nel volume d'affari che riguardava lo scambio delle opere. Questi eventi hanno portato negli anni a uno studio sempre più approfondito concependo l'investimento artistico come una possibilità interessante anche per i meno esperti. In effetti la domanda è composta da diversi tipi di investitori che in base alla disponibilità economica, all'interesse e alla conoscenza del campo decidono di impiegare cifre più o meno consistenti. La situazione odierna fotografata dal celebre report annuale *The Art Market* redatto da Art Basel & UBS Report è indicativa delle somme coinvolte: si sono stimate vendite globali per un ammontare di 65,1 miliardi di dollari nel 2021⁸. Inoltre, è stato registrato un aumento delle vendite online oltrepassando i 13 miliardi. Questi dati vanno sia ad affermare il peso delle transazioni inerenti le opere artistiche all'interno della società contemporanea, sia come le modalità di vendita si vadano ad adattare alle esigenze degli individui. La pandemia ha limitato di parecchio gli spostamenti e il mercato online è diventata la migliore alternativa disponibile.

1.2 Il mercato dell'arte sovietico

Per molto tempo la Russia era esclusa da dinamiche di un mercato capace di coinvolgere grandi numeri di investitori; il mercato dell'arte dell'Unione Sovietica era infatti molto ristretto, in quanto la gestione dell'operato degli artisti faceva capo all'organizzazione statale. Ogni aspetto veniva coordinato seguendo una politica totalitaria che faceva capo ad un'unica volontà e che esercitava il controllo in maniera capillare. Le richieste di nuove opere provenivano dal governo e gli autori non avevano modo di poter vendere le proprie creazioni a privati, fuorché non fosse lo Stato stesso a permetterlo. Il partito comunista si impegnò nella creazione di un forte grado di dipendenza:

Questi rapporti sono regolati da un apparato amministrativo e ideologico assai complesso, ma che si basa su un'idea e uno scopo assai semplici: che la committenza statale debba

⁷ Meneguzzo M. (2012) *Breve storia della globalizzazione in arte: (e delle sue conseguenze)*, Johan & Levi Editore, Monza. p. 125.

⁸ McAndrew C. (2022) *The Art Market*, Art Basel e UBS, Basel, p. 21.

costituire la fonte di sostentamento principale e con il passare del tempo unica, dell'artista, e l'unica fonte di ispirazione della sua opera. L'unione degli artisti deve quindi essere considerata come l'elemento di mediazione tra l'artista e lo stato.⁹

La Commissione per gli acquisti di stato del ministero per la Cultura dell'URSS acquistava i manufatti. Poiché la vendita delle opere non era una pratica libera, bensì volta (quasi) a un unico acquirente; è possibile affermare che ci si trovava in una situazione di monopolio. Da puntualizzare poi, che la richiesta delle opere era destinata a collezioni e/o musei anch'essi statali. Golomstock (1990) parla anche di un altro organo molto importante per il funzionamento del mercato artistico: l'Unione degli artisti. Si trattava di un'organizzazione la cui adesione, oltre ad essere obbligatoria, era anche l'unico modo per poter praticare la professione. Essa, infatti, provvedeva a tutto: dall'ideare e curare mostre fino al fornire i materiali utili per svolgere l'attività artistica.¹⁰ Questo scenario non perdurò fino al crollo dell'Unione Sovietica avvenuta nel 1991: ci furono dei primi momenti di apertura verso l'Europa e gli Stati Uniti e un progressivo avvicinamento al mondo dell'arte occidentale già con la fase di destalinizzazione portata avanti dal primo segretario del PCUS Nikita Chruščëv. Il Paese iniziò un processo di accoglienza di turisti e stranieri e manifestò l'interesse per ciò che era al di fuori dei propri confini ospitando grandi eventi che ebbero un risvolto sostanzioso anche dal punto di vista artistico-culturale. Tra le varie dimostrazioni che si susseguirono negli 50' e 60', degne di nota sono sicuramente le mostre di artisti occidentali (del rilievo di Picasso), il VI Festival internazionale della gioventù e degli Studenti che ebbe luogo nel 1957 fino addirittura ad arrivare a siglare un accordo di scambio di mostre con il presidente statunitense. Il documento ufficiale tra URSS e USA venne firmato nel 1958 e prevedeva che i cittadini delle due superpotenze si potessero confrontare osservando l'operato artistico della controparte,¹¹ il tutto in una prospettiva singolare. La famosa mostra ""Esposizione Nazionale Americana" tenutasi a Mosca l'anno successivo al patto aveva lo scopo principale di raccontare le abitudini, gli usi e le usanze degli Stati Uniti in Unione Sovietica. L'esposizione era molto grande e prevedeva

⁹ Golomstock I. (1990), *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, HarperCollins, Londra. [trad. it. (1990) *Arte totalitaria nell'URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*, Milano, p. 119.]

¹⁰ Burini S. (2005), "Realismo socialista e arti figurative: propaganda e costruzione del mito", *eSamizdat*, 3, 69.

¹¹ Reid, Susan E. (2020), "American Art in Moscow 1959 and the Cold War politics of the public.", in Groys B., Reid S.S, Haas V., Dodenhoff B. *The Cool and the Cold: Painting in the USA and the USSR 1960–1990: the Ludwig Collection*, Walther Konig, pp. 80-99.

diverse sezioni: non solo manufatti artistici, ma anche elementi e oggetti di uso comune erano presentati al pubblico a cui era particolarmente rimarcato il benessere economico e l'incanto di un mercato libero¹². I due mondi artistici (USA e URSS) erano potuti entrare in contatto ripetutamente in questi anni e questo sfociò in un momento di grande entusiasmo per i linguaggi artistici più disparati.

Sebbene durante il periodo del disgelo di Chruščëv e anche successivamente, o meglio, durante la stagnazione di Brežnev la linea politica accomodava gli artisti, i quali mantennero un linguaggio realista (reminiscenza del realismo socialista) attento a perseguire quell'allontanamento dai contenuti prettamente legati al culto staliniano senza però distaccarsi dall'esaltazione comunista, fu registrata anche una certa insoddisfazione e un certo distacco da un'altra tipologia di arte. Parallelamente a quella ufficiale e ben vista dalle istituzioni, comparve un movimento più difficile da definire tecnicamente, in quanto molto disomogeneo, che prese il nome di andegraund mantenendo quindi la trascrizione fonetica del termine inglese "underground". Risulta interessante questo fenomeno per due motivazioni:

1. Si trattava di artisti molto diversi tra loro che sperimentavano tecniche e soggetti senza identificarsi con l'arte ufficiale. Ciò significa che è possibile identificarli come parte di una subcultura alternativa declassata da quella ritenuta ufficiale¹³. Si assistette a una manifestazione di doppia cultura.
2. A causa della nazionalizzazione dei musei e delle collezioni d'arte operata in precedenza, le opere degli artisti non conformisti non venivano esibite e per molti anni la loro produzione artistica rappresentava un passatempo.

Queste caratteristiche peculiari relative all'arte non convenzionale russa ebbero una eco tale da coinvolgere un collezionismo altrettanto fuori dagli schemi. Le opere non venivano scambiate sul mercato ordinario, ma ciò non significava che non ci fosse richiesta. Molto è stato enfatizzato sul collezionismo diplomatico, anche se c'è da puntualizzare che i compratori erano sia stranieri che russi¹⁴. Entrambe le categorie di acquirenti sono state essenziali in quanto hanno permesso all'arte non conformista di

¹² Reid, Susan E. (2020), "American Art in Moscow 1959 and the Cold War politics of the public.", in Groys B., Reid S.S, Haas V., Dodenhoff B. *The Cool and the Cold: Painting in the USA and the USSR 1960–1990: the Ludwig Collection*, Walther Konig, pp. 80-99.

¹³ Golomstock, I. (1977), "L'arte non ufficiale in Unione Sovietica", in Crispolti E., Monvada G., *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale.*, Marsilio Editore, p 27.

¹⁴ Bayer W. (2008), "The Unofficial Market: Art and Dissent, 1956–88", *Zimmerli journal*, 5, p. 58-59.

continuare ad esistere. Gli aiuti erano certamente di natura economica, ma il sostegno passava anche attraverso altre vie: ad esempio, c'era chi offriva dei luoghi dove permettere agli artisti di esporre le proprie opere, chi si occupava di sponsorizzare tramite articoli e pubblicità gli eventi e altri ancora che documentavano ciò che avveniva durante gli incontri¹⁵. Questi meccanismi sono sostanzialmente la riproposizione delle attività di galleria, senza però i principi di domanda e offerta ai quali siamo abituati. C'era una nicchia di collezionisti ed essi potevano godere di bassa competizione e prezzi economici. La determinazione del valore di un'opera è sempre molto complessa e prende in considerazione numerose variabili. In questo contesto però non esistevano parametri o intervalli di prezzo a cui fare riferimento: era un tipo di arte che non era ancora mai stata venduta per vie ufficiali e si discostava da tutto quello che era stato prodotto in precedenza. Le valutazioni avevano molto a che fare con la presunta disponibilità a pagare dell'ipotetico compratore¹⁶. In alcuni casi erano gli artisti stessi a regalare¹⁷ le opere ai loro acquirenti più affiatati. Questo almeno fino alla Perestrojka implementata a metà degli anni Ottanta. Prima di questo momento, l'Unione Sovietica ostacolava il possesso di qualsiasi opera d'arte. Come conseguenza a una crescente richiesta all'interno del mercato russo registrata tra anni '60-'70, che interessava maggiormente manufatti artistici religiosi e lavori risalenti alla prima avanguardia, nel 1978 lo stato emanò una legge. All'interno del testo legislativo si delineavano le procedure da seguire e si elencavano i particolari permessi necessari per il possesso di opere che però il critico d'arte Boris Brodskij indica come mezzo attraverso cui negare la possibilità di collezionare così da espropriare i proprietari dei loro pezzi¹⁸. Far parte del circolo dei collezionisti (d'arte non riconosciuta, ma anche affermata) perciò, poteva essere anche molto rischioso e non solo per il bene della collezione, ma anche per l'incolumità di compratori e artisti. Si poteva rischiare molto solo per essere proprietari di oggetti dal valore artistico.

¹⁵ Bayer W. (2008), "The Unofficial Market: Art and Dissent, 1956-88", *Zimmerli journal*, 5, p. 64-70.

¹⁶ Bayer W. (2008), "The Unofficial Market: Art and Dissent, 1956-88", *Zimmerli journal*, 5, p. 72.

¹⁷ Ivi, p. 70.

¹⁸ Brodskij B., (1992) *Tesori vietati. Capolavori e misteri del collezionismo russo*, Ponte alle Grazie editori, Firenze, P. 146-149.

1.3 La prima asta d'arte contemporanea a Mosca

Appena però la situazione si calmò, l'attrazione per le opere dell'andeground russo si diffuse più facilmente e riuscì perfino a indurre la casa d'aste Sotheby's a prendere gli accordi con Mosca così da organizzare per la prima volta un'asta in cui si prevedeva la vendita di lavori dell'arte non ufficiale. Proprio nella capitale sovietica si svolsero attività di ricerca per andare a scovare talenti e prodotti artistici. In un'intervista riportata dal Washington Post si spiega come venivano selezionati i lavori che poi sarebbero stati proposti; fondamentalmente, gli esperti mercanti d'arte cercavano opere con potenziale che avrebbe potuto avere "a market in the West was also taken into account"¹⁹ come spiegò Simon de Pury, allora a capo della sezione europea per Sotheby's. L'idea era quella di creare rapporti più duraturi e poter quindi continuare a vendere le opere degli artisti anche in aste future²⁰. Gli accordi erano che a tutti i soggetti coinvolti sarebbe spettata una parte del ricavato della vendita. L'artista avrebbe ottenuto la parte più consistente (il 60% del prezzo di aggiudicazione) e il pagamento sarebbe stato per la maggior parte in valuta russa a un tasso di cambio particolarmente favorevole e il restante in valuta estera. Inoltre, c'era da procedere con la divisione tra Sotheby's (a cui sarebbe spettato l'8%) e il ministero della cultura russa (la cui percentuale ammontava al 30% della vendita). L'ultimo 2%²¹ sarebbe stato devoluto al Fondo per la cultura sovietica, un'organizzazione a favore del collezionismo privato²². Infine, Sotheby's era riuscita ad assicurare ai suoi compratori l'esportazione gratuita delle opere acquistate²³. Questo aspetto non è da considerarsi secondario dal momento che i costi aggiuntivi ancora oggi possono costituire un freno all'acquisto di un particolare lavoro.

L'asta del 1988 segnò un momento storico per il mercato dell'arte russa contemporanea. Fu un evento eccezionale sotto diversi punti di vista. In primo luogo, i lotti proposti

¹⁹ Lee G., (1988) "Sotheby's goes to Moscow", *The Washington Post*. <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1988/07/07/sothebys-goes-to-moscow/3903b8c4-06fa-4f42-91ae-6317a825e0b8/> [Ultimo accesso 05 marzo 2022].

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

²² Brodskij B. (1992), *Tesori vietati. Capolavori e misteri del collezionismo russo*, Ponte alle Grazie editori, Firenze, P. 154-155.

²³ Bayer W. (2008), "The Unofficial Market: Art and Dissent, 1956-88", *Zimmerli journal*, 5, p. 77.

comprendevano opere dell'avanguardia russa e opere non conformiste²⁴. L'associazione di due gruppi artistici (uno ampiamente riconosciuto e l'altro boicottato in Russia e poco conosciuto all'estero) battuti al martello di un grande nome come quello della celebre casa d'aste inglese ebbero sicuramente una forte influenza nel dare una visibilità all'arte non conformista. In aggiunta, Sotheby's aveva previsto che molti dei potenziali compratori non avrebbero avuto le conoscenze per poter pienamente apprezzare l'arte sovietica, così poco conosciuta: decise perciò di mostrare le opere in alcune delle proprie sedi in giro per il mondo e aveva programmato dei "pacchetti-viaggio" che includessero visite a musei e studi d'artista²⁵. Secondo la tesi di Angelica Semmelbauer (2013) l'esposizione mediatica internazionale e la volontà di portare l'arte russa al di fuori del proprio contesto, sono due dei tre elementi (insieme alla libertà espressiva) che hanno dato la spinta all'arte contemporanea russa di entrare all'interno del contesto globale. Secondariamente, i risultati di vendita furono straordinari: tutti i lotti vennero acquistati²⁶ e per la prima volta gli artisti ricevettero una validazione internazionale per il loro lavoro. Molti di loro, date le premesse, optarono per trasferirsi all'estero²⁷, anche se naturalmente non fu una decisione unanime e c'era chi, al contrario diffidava di un così rapido successo e ne prese le distanze sottolineando il malcontento anche attraverso le proprie opere. La situazione svelava risvolti che anche nel quotidiano vengono spesso dibattuti. Si tratta di una questione molto delicata e che riguarda tutto il mondo dell'arte, ossia il dover affrontare che un'opera, una volta inserita all'interno del mercato, riceva il trattamento di un bene al quale è necessario assegnare un valore economico. Se però al tempo in Occidente si era più esposti a tale sistema, in Russia tutto questo era completamente nuovo e come descrisse Margarita Tupitsyn:

"ciò che accadde nella lobby del Sovitcenter, [...], superò l'immaginazione collettiva su come il mercato dell'arte capitalista può cambiare rapidamente il concetto del "who is who" nell'arte contemporanea sovietica."²⁸

²⁴ Sotheby's, (2018) "Garage Museum Steps Back in Time", *Sotheby's*. <https://www.sothebys.com/en/articles/garage-museum-steps-back-in-time>, [Ultimo accesso 05 marzo 2022].

²⁵ Bayer W. (2008), "The Unofficial Market: Art and Dissent, 1956–88", *Zimmerli journal*, 5, p. 77.

²⁶ Semmelbauer A. (2013), *Building sustainable market for Russian contemporary art*, Lambert Academic Publishing, Saarbrücken, p. 19.

²⁷ Sotheby's, (2018) "Garage Museum Steps Back in Time", *Sotheby's*. <https://www.sothebys.com/en/articles/garage-museum-steps-back-in-time>, [Ultimo accesso 05 marzo 2022].

²⁸ Tupitsyn M. (1990), *Arte sovietica contemporanea. Dal realismo socialista ad oggi.*, Gian Carlo Politi Editore, Milano, p. 137.

L'esempio ripreso per antonomasia dalla stampa fu quello dell'artista Grisha Bruskin che figurò per ben tre volte all'interno della "Top-10" di vendita. "Lessico Fondamentale" fu venduta a £242,000 con una di stima di partenza che oscillava tra £14,000-18,000 e fu il secondo miglior risultato di vendita. (Il primo lo si dovette all'opera Linea dell'avanguardista Aleksandr Rodčenko battuta per £330,000)²⁹. "Alphabet (n.3 e n.4)" furono comprati insieme per un totale di £93,000 superando di ben £81,000 la stima più alta e aggiudicandosi così il quarto posto in classifica. Infine, sempre Bruskin con "Alphabet (n.5)" si aggiudicò il quinto miglior risultato di vendita acquistato per £82,000 (più di 10 volte del valore stimato). La coppia Kopystiansky vide due delle loro opere entrare a far parte della collezione privata di Elthon John che le pagò £44,000 l'una. Molti dei prezzi effettivamente pagati si allontanarono con distacco dai valori preventivati e in generale l'ammontare totale dell'asta fu di £2,085,050 per 118 lavori complessivi³⁰. In un breve periodo si assistette a uno stravolgimento incredibile del mercato artistico sia dal punto di vista dell'offerta che della domanda:

- molti degli artisti coinvolti, all'inizio degli anni Cinquanta faticavano a sopravvivere³¹ mentre adesso erano delle celebrità
- non era più concepibile pensare al collezionismo dell'arte non ufficiale come attività proibita in cui si assisteva a visite in segreto degli appartamenti degli artisti

Fondamentalmente l'asta di Sotheby's a Mosca, che contò una presenza di 2000 persone³², oltre ad aver dato il via al canale di vendita più importante per il mercato occidentale, aveva fatto entrare per la prima volta in Unione Sovietica il complesso sistema della formazione dei prezzi delle opere, tipico del libero mercato. La grande difficoltà dei tortuosi meccanismi che vanno a delineare il valore dato a un'opera d'arte è che tengono in considerazione moltissime variabili. Semplificando si potrebbe distinguerle in due grandi categorie definendo quelle collegate all'opera stessa e quelle esterne. Nel primo caso si trovano le caratteristiche del lavoro artistico, come ad esempio la tecnica utilizzata, le dimensioni, il soggetto rappresentato, le condizioni in cui si trova l'opera al momento della vendita, se è firmata o meno dall'autore. In questa lista

²⁹ Bayer W. (2008), "The Unofficial Market: Art and Dissent, 1956-88", *Zimmerli journal*, 5, p. 77.

³⁰ Bayer W. (2008), "The Unofficial Market: Art and Dissent, 1956-88", *Zimmerli journal*, 5, p. 77.

³¹ Brodskij B. (1992), *Tesori vietati. Capolavori e misteri del collezionismo russo*, Ponte alle Grazie editori, Firenze, P. 112-113.

³² Bayer W., (2008) "The Unofficial Market: Art and Dissent, 1956-88", *Zimmerli journal*, 5, p. 77.

rientrano anche le qualità affiliate all'artista e in particolare, la sua reputazione, il suo stato di salute, il numero di opere create, la coerenza dell'opera all'interno del repertorio già esistente, il numero di mostre e personali dell'autore, le collezioni così come i musei all'interno dei quali è possibile vedere le opere che fanno risalire anche alla storia dell'opera perché permettono di comprendere i passaggi di proprietà precedenti. Le proprietà esterne, invece, si vanno a inserire in un contesto più ampio riguardante il mercato e le condizioni di vendita: la casa d'asta, la sede di vendita, la fascia oraria o ancora la situazione del mercato globale, del mercato artistico specifico. Tutto ciò fa comprendere, almeno in parte, la mole di mutamenti e nozioni a cui gli artisti e gli altri soggetti facenti parte del mercato artistico dovettero adattarsi. Inoltre, il mercato russo stava vivendo una delicata fase e il passaggio a un'economia privatizzata comportò delle sfide. Di norma, le modifiche radicali si attuano nel medio-lungo periodo e questo aiuta a capire quanto l'implementazione delle nuove regolamentazioni fu complessa. Un punto cruciale era che non si sapeva come fare con gli straordinari aumenti di valore assegnati alle opere che si erano visti nel corso di un così breve periodo. Non era semplice dover calibrare i prezzi in quanto non era mai stato definito un valore corrente degli artisti russi fino a quel momento. In realtà, reperire i dati relativi alle vendite e agli acquisti di opere d'arte non è mai stato molto semplice per nessun mercato dell'arte, non solo quello russo. Il motivo principale è che tali operazioni spesso avvengono tra privati: queste transazioni, così come i valori delle opere, rimangono di solito sconosciute da chi non ne prende parte direttamente. In riferimento a ciò è però possibile sezionare il mercato in due sezioni. Nel caso di mercato primario i venditori si occupano di opere ancora sconosciute: si tratta perciò di un'operazione più rischiosa dove, peraltro, la possibilità di guadagno può essere anche molto bassa. È la richiesta degli acquirenti a dimostrare se l'opera d'arte è apprezzata o meno e di conseguenza l'ammontare del suo valore. Molte compravendite avvengono all'interno di contesti fieristici o gallerie. Il mercato secondario, invece, si occupa di lavori più o meno conosciuti: le opere sono già presenti sul mercato in quanto si tratta di rivendite. In effetti si identifica tale mercato quando la vendita dell'elemento di riferimento (sia esso titolo o opera d'arte) non sia diretta, bensì avvenga tra rivenditore e acquirente. Nuovamente come sopra, anche qui i soggetti non sono tenuti a dare informazioni sui loro acquisti; per questo motivo, anche nel fortunato caso di un reperimento di dati,

bisogna tenere a mente che si possono trovare anche valori poco attendibili³³. Nella sfera del mercato dell'arte secondario significativa è la presenza di grandi case d'asta che permettono la consultazione dei loro cataloghi e dei loro risultati. Queste informazioni sono preziose in quanto permettono di fare ipotesi sui prezzi ed eventualmente costruire indici che comprovino l'influenza presunta di alcuni attributi dell'opera e/o dell'artista. Partendo quindi da un'analisi approfondita, gli esperti possono decretare un prezzo, o meglio un intervallo con soglia minima e massima. Tuttavia, anche in questo caso esistono delle riserve: le previsioni, essendo tali possono rivelarsi lontane da quanto poi avviene nel mondo reale.

Come visto con l'asta di Sotheby's, opere che prima avevano un prezzo, improvvisamente potevano essere acquistate a valori altissimi che superavano di molto le stime. Calcolare i valori futuri prendendo quei valori come elemento di riferimento però, non era sicuro sarebbe stato sostenibile per il lungo periodo. Era complesso fare affidamento a vendite precedenti perché quelle ufficiali avevano un pubblico specifico (organi o funzionari statali) e quelle non ufficiali avevano valori troppo altalenanti (anche nulli). E ancora, come si potevano considerare le opere di coloro i quali non erano rientrati nella celebre asta? Tra gli anni '70 e gli anni '80 le vendite di lavori artistici rimasero un'attività gestita dallo stato e in particolare ne erano principalmente coinvolti due ministeri: quello delle Finanze e quello della Cultura. La collaborazione con l'ente delle finanze risultava doverosa poiché il pagamento veniva erogato in *hard currency*³⁴ ossia in valuta estera (dollari) da ritenersi più affidabile rispetto al più oscillante rublo. Si era comunque deciso che l'ammontare spettante all'autore dell'opera venduta era di un risicato 10% che poi veniva impiegato per l'acquisto di materiali necessari a continuare il proprio lavoro³⁵.

³³ Goodwin J. (2008), *The international art markets. The essential guide for collectors and investors*. Kogan Page Ltd., Londra, p. 3.

³⁴ Semmelbauer A. (2013), *Building sustainable market for Russian contemporary art*, Lambert Academic Publishing, Saarbrücken, p. 31.

³⁵ Ibidem.

1.4 La fase post-sovietica

1.4.1 I Compratori

Durante la fine del secolo scorso, il settore privato dell'arte si trovava davanti a sé artisti di diversi gruppi con produzioni anche molto differenti tra loro non solo in termini di poetiche e soggetti rappresentati, ma anche di *medium* utilizzati: oltre all'arte non conformista così propriamente intesa, si affiancavano i circoli del Concettualismo moscovita e la Sots-art, senza dimenticare che in quegli anni altri artisti stavano cominciando a lavorare (si pensi ad esempio al cosiddetto azionismo moscovita), se non addirittura nascendo: essi avrebbero fatto parte di nuove generazioni, le quali allo stesso modo avrebbero avuto la necessità di essere comprese, studiate, esposte e vendute. Era doveroso quindi capire se l'interesse occidentale fosse solo una questione di un interesse momentaneo o sarebbe perdurato nel tempo e avrebbe mostrato una partecipazione attiva anche nelle nuove produzioni. Mentre si cercava di fare previsioni realistiche nei rispetti del mercato estero e sul come trovare agganci che avessero continuato a compiacere i compratori stranieri, sul territorio russo, c'era chi, desideroso di agiatezza economica e scaltro nel compiere scelte di investimenti vantaggiosi, stava riuscendo a posizionarsi in un alto gradino della scala sociale. La nuova classe d'élite russa era in fase di definizione e come fatto notare da Komarova e Velthuis "the number of billionaires in Russia rose from 0 in 1996 to 101 in 2011"³⁶. Riuscire a convertire i nuovi ricchi ad appassionati compratori poteva sicuramente essere una buona via per dar forma a un mercato interno anche perché le restrizioni nei confronti degli artisti fermatisi in Russia erano dure: se fossero andati all'estero avrebbero potuto portare con sé un numero ridotto delle loro creazioni (5 quadri o 10 lavori grafici)³⁷. Anche le regole burocratiche relative agli acquisti da parte di collezionisti esteri formavano un disincentivo poiché le procedure non erano per nulla semplici: chi era davvero motivato preferiva passare direttamente per le più battute vie occidentali³⁸. Ciò però ostacolava di parecchio gli artisti residenti in Russia. La stimolazione all'acquisto intra-russo di opere poteva essere spinta da ragioni differenti: questo risulta vero sia perché ogni individuo

³⁶ Komarova N., Velthuis O. (2018), "Local contexts as activation mechanisms of market development: contemporary art in emerging markets", *Consumption Markets & Culture*, 21:1, p. 6.

³⁷ Semmelbauer A. (2013), *Building sustainable market for Russian contemporary art*, Lambert Academic Publishing, Saarbrücken, p. 32.

³⁸ Ivi, p.33.

può avere motivazioni personali proprie sia perché nel caso specifico trattato e quindi con riferimento al gruppo dei “nuovi russi” come ipotetica domanda di mercato, si deve notare la presa in esame di una cerchia molto disomogenea. Oltre agli imprenditori, la categoria è ampia e include chi è riuscito a reiventarsi durante il passaggio che ha portato alla Federazione russa. Tra essi, coloro che ricoprivano alte posizioni burocratiche in Unione Sovietica, esperti dei vari settori scientifici e una fascia di soggetti aventi a che fare con la sfera della criminalità³⁹. In generale, un fattore condiviso e trainante è da imputare all’aspetto patriottico dell’acquisto. Il sentimento di appartenenza ha sicuramente avuto un’influenza in quanto possedere lavori di artisti con cui si condivide il contesto di provenienza avvicina il compratore all’universo culturale contemporaneo del proprio stato e può permettere uno stretto coinvolgimento. Come descritto nel report redatto da Simon Hewitt (2014) la fetta più consistente degli acquirenti dell’arte russa del 19° e del 20° secolo è costituita da “collectors with a strong affinity to Russian culture.”⁴⁰ In aggiunta a ciò, essere collezionisti permette di riscontrare una serie di vantaggi di diversa natura. A livello economico spesso i compratori acquistano le opere d’arte così da poter sfuggire all’inflazione⁴¹, per esempio, perché si crede in un potenziale mantenimento del valore di mercato del lavoro acquistato, che in alcuni casi può anche aumentare di prezzo portando a un ulteriore beneficio. Gli aspetti positivi non si esauriscono nella sfera economico-finanziaria, ma si evidenziano anche un appagamento personale derivante dal possesso di un bene di lusso e la possibilità di un’affermazione di sé in quanto ci si sente parte di un circolo culturale di una certa levatura. Tale aspetto, in realtà non è particolarmente sorprendente dato che in origine l’uso di possedere opere d’arte, introdotto dalla borghesia olandese intorno alla metà del Cinquecento⁴², aveva come primario scopo quello di dimostrare il proprio prestigio. Queste caratteristiche hanno una natura psicologica e perciò non propriamente calcolabili attraverso operazioni matematiche. Ciononostante, possono avere un forte impatto nel processo decisionale. Non è da sottovalutare la riuscita del soddisfacimento dei desideri sentiti dagli individui di una classe sociale, specialmente durante una fase di posizionamento. Le azioni, per quanto

³⁹ Balzer H., (2003) “Routinization of the New Russians?” *The Russian Review*, 62, p. 17.

⁴⁰ Hewitt S., (2014) *London’s Russian Auction Market. Russian Art Week analysis 2007-14*. Russian Art & Culture, p. 16.

⁴¹ Vettese A. (1993), *Investire in arte. Produzione, promozione e mercato dell’arte contemporanea*, Il Sole 24 Ore Libri, Milano, p. 14.

⁴² Ivi, p. 19-20.

simboliche (possedere un'opera, partecipare a eventi esclusivi, condividere interessi considerati ricercati) indicano l'appartenenza a uno specifico ceto. Come riferito dagli studiosi, Komarova e Velthuis (2018), che hanno analizzato le dinamiche evolutive del mercato dell'arte russa e quella dell'arte indiana nei rispettivi Paesi, l'ascesa di un gruppo di facoltosi è una prerogativa per il fiorire di un mercato artistico⁴³. Sebbene si possa incorrere nella possibilità dell'emergere di problematicità, nel momento in cui la classe sociale di riferimento ritenga necessario emarginare il resto della società attraverso l'innalzamento di confini troppo rigidi richiedenti l'implementazione di dinamiche con un alto grado di esclusione o affermando⁴⁴ un certo potere all'interno del mercato, non sembra essere questo il caso. Molti dei nuovi collezionisti si sono rivelati anche entusiasti promotori dell'arte contemporanea russa avviando iniziative lodevoli come aperture di gallerie e musei che vanno sia a sostenere gli artisti che a creare possibilità di ricadute positive più ampie su fasce di pubblico differenti.

1.4.2 I Galleristi

Il ruolo delle gallerie all'interno dei mercati emergenti dell'arte è fondamentale. Questo tipo di esercizio economico prevede una serie di azioni funzionali alla compravendita di opere che risulta essere determinante: bisogna innanzitutto scegliere gli artisti che si vuole promuovere e successivamente lavorare insieme a loro in cerca di una direzione che possa apportare benefici (economici e reputazionali) a entrambe le parti. Le realtà delle gallerie permettono anche di coltivare relazioni professionali con altri attori del settore, in quanto si configurano spesso come luoghi di ritrovo e di connessione in ambienti che risultano meno istituzionali-formali di quelli museali. Gli intermediari russi del mercato dell'arte contemporanea possono essere suddivisi in tre maggiori gruppi di riferimento. Questa distinzione segue il flusso temporale con cui si sono affermati e hanno istituito le loro gallerie. Sono di generazioni diverse, è chiaro, ma

⁴³ Komarova N., Velthuis O. (2018), "Local contexts as activation mechanisms of market development: contemporary art in emerging markets", *Consumption Markets & Culture*, 21:1, p. 6.

⁴⁴ DiMaggio P. (1982) "Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-century Boston: The Creation of an Organizational Base for High Culture in America." *Media, Culture and Society* 4, p. 40.

hanno in comune un aspetto. Le svariate motivazioni che hanno fatto intraprendere loro la professione sembrano sempre essere portate da circostanze esterne⁴⁵.

Cronologicamente, si riconosce un gruppo che ha cominciato ad essere attivo durante la fine del Novecento e per questo motivo è ritenuto il primo. La funzione delle gallerie di questo periodo era davvero peculiare in quanto si andavano a inserire in un contesto precedente (quello non ufficiale) in cui gli artisti stessi erano stati volenterosi e capaci di implementare un mondo dell'arte completamente autogestito: oltre a concepire opere e dare sfogo alla loro creatività, si erano inventati scuole e metodi, avevano dato origine a mostre ed erano riusciti a trovare i contatti che acquistavano e promuovevano i loro lavori⁴⁶. Esistevano addirittura pubblicazioni di settore come la rivista alternativa A-JA⁴⁷ pubblicata all'estero che provvedeva a scrivere articoli sugli artisti non ufficiali. Alcuni di loro si reinventarono come galleristi. Altri, insieme alle nuove leve si affidarono a intermediari che, sfortunatamente come loro, non potevano vantare un'ampia esperienza sul campo. Quel che facevano gli intermediari era comunque molto importante. Le gallerie non erano solo luoghi di compravendita, ma soprattutto di attività correlate come esibizioni, incontri ed eventi. In sostanza la parte relativa alla vendita era poco sfruttata e la motivazione più grande era che spesso tali attività venivano inaugurate senza che fosse stata eseguita una vera e propria ricerca di mercato precedente all'apertura: fase utile soprattutto nella definizione e nell'orientamento delle azioni economiche e strategiche per il lungo periodo. L'origine era piuttosto legata a un fatto concreto, ossia la mancanza di istituzioni del genere sul mercato. In quegli anni non sorprende che le gallerie stesse si presentassero come non commerciali, ma fossero piuttosto in cerca di un pubblico a cui rivolgersi.⁴⁸ Paganti o meno, l'aspetto più incisivo per i galleristi era che le persone fossero disposte ad avvicinare l'arte contemporanea.

Tra loro da menzionare sicuramente la galleria "Pervaja galereja" aperta nel 1989. I suoi tre fondatori erano Ajdan Salachova, Evgenij Mitta e Aleksandr Jakut. Essi potevano vantare importanti conoscenze facenti parte di circoli elitari (in quanto sono persone

⁴⁵ Komarova N., Velthuis O. (2018), "Local contexts as activation mechanisms of market development: contemporary art in emerging markets", *Consumption Markets & Culture*, 21:1, p. 2.

⁴⁶ Maximova M., (2020) "Commercial art galleries as canon-makers: the Moscow art scene in the early 1990s", *Journal of Visual Art Practice*, 19:3, p. 269-283.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ibidem.

provenienti da famiglie affermate) e robusti mezzi finanziari messi a disposizione dall'imprenditore Michail Krug⁴⁹. Si pensi che in un solo anno riuscirono a raggiungere grandi risultati come presentare dei lavori presenti nei loro spazi alla maggiore istituzione di arte contemporanea al mondo, ovvero la Biennale di Venezia. Le opere vennero mostrate durante la mostra internazionale "Dimensione Futuro - L'artista e lo Spazio" del 1990 all'interno del padiglione sovietico. In quello stesso anno a Mosca si assistette alla nascita delle gallerie "Guelman galereja", "Krokin galereja" e "Regina galereja": quest'ultima dal 2018 è conosciuta con la denominazione "OVCHARENKO", cognome del suo fondatore. Nel 1991 Irina Meglinskaja fondò "Škola galereja" specializzata in fotografia, Irina Korobina si focalizzò su tematiche legate all'architettura con la galleria "Architekturnaja galereja", Tat'jana Rastopčina diede il via alla galleria "Studija 20" e Ljubov Salnikova divenne la direttrice di "L gallery" che ebbe il merito di riuscire a ricevere fondi sia pubblici sia privati. Nel 1992 Ajdan Salachova, dopo la chiusura di "Pervaja galereja" decise di iniziare un proprio progetto e avviò la galleria "Aidan gallery", Vladimir Levašov promosse l'arte concettuale con la galleria "1.0 gallery", Marina Obratcova prese parte alla "Moscow Fine Arts" che nel 1997 venne completamente rinnovata cambiando anche proprietari e chiamandosi infine "Fine Art gallery". Come le precedenti anche le gallerie "Velta" e "TV" comparirono nel 1992. L'anno successivo fu invece la volta dell'apertura di "XL Gallery", "Yakut gallery" di Jakut Alechsandr e "Obscuri Viri gallery", la quale non ha mai avuto una sede fissa. Più tardi inaugurarono "Spider&Mouse Gallery" e "Overcoat gallery" rispettivamente aperte nel 1994 e 1995.

La spinta economica e l'idea di intraprendere un percorso di formazione di istituzioni solide che potessero ispirarsi agli altri mercati d'arte contemporanea furono caratteristiche dei primi anni '90. Le nascenti realtà dovettero però fin da subito confrontarsi con difficoltà dalla natura endogena: il sistema dell'arte russa cercava di adattarsi a condizioni molto diverse a quelle dei modelli a cui si ispirava. Prendere ad esempio il vincente mercato statunitense poteva essere azzardato se non si agiva con la dovuta cautela. Ogni sistema ha le proprie peculiarità ed è inserito all'interno di un contesto specifico: era quindi opportuno comprendere a fondo le tipicità del caso e agire di conseguenza. Al giornale "Moscow Art Magazine" per esempio fu ripetutamente

⁴⁹ Maximova M., (2020) "Commercial art galleries as canon-makers: the Moscow art scene in the early 1990s", *Journal of Visual Art Practice*, 19:3, p. 269-283.

biasimata la manchevolezza in termini di sponsorizzazione degli artisti⁵⁰. Questo aspetto denota come da una parte c'era un forte interesse all'aspetto delle vendite e all'intero pacchetto di azioni correlate e volte a un incentivo di commercializzazione: promozione, pubblicazioni, mostre, vendite, articoli critici. Dall'altra però i vari progetti senza fini di lucro e la grande predisposizione verso una comunità unita nel creare da zero un intero mercato stridevano con una visione mirata al profitto. L'esperimento della galleria "Dar" era esattamente di questa natura: il solo scopo della sua esistenza sul mercato era quello di mostrare l'arte primitiva. Non c'era nessuna intenzione commerciale di vendita delle opere che venivano esposte⁵¹. In questo caso la funzionalità della galleria era molto più vicina a fini più consoni ai musei; gli scopi erano certamente mirabili, ma c'era una discordanza nella missione aziendale e la forma adottata. Sostituendosi in parte anche a istituzioni differenti (come per l'appunto acquisire mansioni museali) dimostra che i privati utilizzavano i loro spazi in modo diverso dal mondo occidentale, al quale però si ispiravano e tutt'oggi continuano a fare.

È pur vero che al mondo artistico russo mancava una visione completa ed esaustiva sul funzionamento del mercato artistico è questo può chiarire la proliferazione di programmi il cui fine era quello di incontrarsi e intessere relazioni gli uni con gli altri così da comprendere insieme la direzione da prendere e tentare di dividersi i compiti. Questo principio di cooperazione era alla base del progetto del "Centro di Arte Contemporanea - CAC" di Leonid Bazhanov, esperto e critico d'arte contemporanea russa che fu a capo del dipartimento d'arte del ministero della cultura proprio nei primi anni '90. La sua volontà era quella di coniugare l'idea di un museo ai bisogni economici del mercato in formazione utilizzando il supporto di fondi pubblici⁵². Gli spazi del centro erano infatti concessi dalla città di Mosca a condizioni favorevoli. Bazhanov però puntava anche su un sistema di gallerie: per questo coinvolse dei privati offrendo loro la possibilità di inserirsi all'interno del Centro di Arte Contemporanea. La riuscita del progetto si intrecciava vigorosamente al trionfo di ogni singola realtà dal momento che era richiesto a ognuno di loro di partecipare all'organizzazione di eventi artistico-

⁵⁰ Fowle K., Addison R. (2016), *Access Moscow: The Art Life of a City Revealed: 1990-2000*, Garage Museum of Contemporary Art, Mosca, p. 18.

⁵¹ Maximova M. (2020) "Commercial art galleries as canon-makers: the Moscow art scene in the early 1990s", *Journal of Visual Art Practice*, 19:3, p. 269-283.

⁵² Maximova M. (2020) "Commercial art galleries as canon-makers: the Moscow art scene in the early 1990s", *Journal of Visual Art Practice*, 19:3, p. 269-283.

culturali con un apporto del 10% dei loro incassi⁵³. Bazhanov stesso ammise che prima del CAC c'erano stati altri tentativi di istituire un progetto simile ed erano falliti a causa di una mancata capacità di gestire il capitale privato⁵⁴. Molte delle gallerie sopracitate erano nate proprio in quanto parte del CAC. Attualmente solo quattro delle riportate sono ancora attive e nello specifico sono Fine Art, Krokin, Overcoat, OVCHARENKO (prima Regina). Oltre al modus operandi delle gallerie dei primi anni '90 c'è da puntualizzare l'instabilità travolgente della situazione economica del Paese attraversato dalla crisi finanziaria del 1998 e che risentiva dei due conflitti in Cecenia.

Il secondo gruppo di galleristi cominciò ad operare con uno scarto temporale che va dai cinque ai dieci anni di differenza rispetto al gruppo considerato dei più anziani e vide la condizione economico-finanziaria in subbuglio proprio come fattore stimolante. L'indeterminatezza del momento presente permise a molti di intraprendere un percorso professionale all'interno dell'ambito del business artistico. Un cambiamento (che per alcuni significò un radicale stravolgimento nei rispetti della vita lavorativa precedente) poteva sembrare un'alternativa ad evitare una bancarotta o comunque un possibile tracollo finanziario. Con il cominciare del nuovo millennio nelle due maggiori città russe si crearono importanti gallerie e tra queste da menzionare, la "Marina Gisich" (2000), la "RuArts Gallery" (2004), la galleria "pop/off/art" (2004), la "11.12 gallery" e la galleria "Anna Nova"(2005).

Inoltre, nel 2005 anche la galleria "Gary Tatintsian" decise di aprire una succursale a Mosca. Il proprietario aveva lasciato il Paese natale per andare in Germania, dove aveva aperto una galleria all'interno della quale esibiva e vendeva opere dell'avanguardia russa, ma poi si era spostato a New York e aveva intrapreso un mercato di lavori artistici di provenienza più variegata ed internazionale. Il ritorno in Russia di un mercante d'arte ormai affermato era sicuramente rilevante in quanto poteva effettivamente mostrare una potenzialità del mercato russo.

Il fermento moscovita era potente e nel 2007 si formò anche il celebre "Winzavod center"⁵⁵, un centro per l'arte contemporanea sorto in una zona riqualificata, all'interno di una fabbrica dismessa. La fondatrice Sofia Trotsenko ha mirato a sviluppare un contesto stimolante e coinvolgente per gli artisti e per tutti coloro che fanno parte del

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Maximova M. (2020) "Commercial art galleries as canon-makers: the Moscow art scene in the early 1990s", *Journal of Visual Art Practice*, 19:3, p. 269-283.

⁵⁵ Winzovad Center <https://www.winzavod.ru/eng/about/>

settore. Il luogo è composto da studi d'artista, gallerie e spazi espositivi e si possono svolgere tantissimi progetti e attività diverse dal momento che sono organizzate residenze internazionali per artisti, percorsi educativi, conferenze e anche laboratori di critica.

Anche la "Stella Art Foundation" è un esempio. Venne costituita qualche anno prima dalla sua fondatrice Stella Kasaeva; più precisamente, nel 2003, quando la rinomata filantropa dell'arte contemporanea (russa e internazionale) portò a compimento l'ideazione di uno spazio no-profit. L'intento del progetto si configura nella promozione di giovani artisti russi nel mondo tramite l'allestimento di mostre. Le collaborazioni negli anni hanno coinvolto istituzioni notevoli come il museo Guggenheim, l'Hermitage e il Kunsthistorisches. A partire dal 2006 la fondazione ha istituito il "New Generation award", un premio che va ulteriormente a sostenere artisti meno conosciuti e si colloca nel più grande spettro di premi organizzati dal Centro Nazionale per l'Arte Contemporanea (NCCA)⁵⁶. Il centro in questione, con radici ben più longeve, vanta nove sedi dislocate un po' su tutto il territorio nazionale e anch'esso si occupa di sviluppare attività in favore dell'arte contemporanea russa.

Un'altra realtà certamente da menzionare è quella a cui ha dato vita il presidente della società russa di gas naturale Novatek. L'imprenditore Leonid Michel'son ha voluto riconnettersi al modello delle case della cultura, molto presenti in Russia, soprattutto nel periodo sovietico, e nel 2009 ha creato la propria fondazione chiamata V-A-C. Il progetto è interessante sotto diverse prospettive in quanto fornisce uno spazio in cui l'arte si pone come elemento di congiunzione tra gli artisti e il più vasto pubblico. Con l'intento di sradicare l'arte dai luoghi in cui solitamente risiede, le attività organizzate per mezzo della fondazione avvengono in sedi alternative⁵⁷. Dopo aver aperto una propria sede a Mosca nel 2015, Michel'son ha pensato di espandersi anche a Venezia. In realtà, in entrambi i casi il rapporto con l'Italia ha un ruolo speciale. GES-2, ossia l'ex centrale elettrica della capitale russa era stata progettata da Renzo Piano⁵⁸ e in linea con quanto si faceva a Venezia (nell'ultimo anno la succursale veneziana è rimasta chiusa) la programmazione è davvero variegata e include le diverse declinazioni in cui l'arte si può manifestare: performance, mostre, proiezioni e concerti.

⁵⁶ Stella Art Foundation, <https://en.safmuseum.org/about-us/>

⁵⁷ V-A-C, <https://v-a-c.org/en/about>

⁵⁸ Ibidem.

Al contrario dei molti progetti della fine del XX secolo che non sono riusciti a sopravvivere e arrivare al momento presente, le iniziative degli inizi del XXI secolo qui trattate sono tutt'oggi in attività ed anzi molte di esse si sono ingrandite e sviluppate. Ciò che spesso viene fatto notare di queste realtà è il fattore di maggiore somiglianza con l'universo occidentale e benché le gallerie d'arte contemporanea russa siano situate in "grey residential areas in Moscow"⁵⁹, una volta entratici la sensazione è familiare. Questo è dovuto prevalentemente al loro aspetto che contraddistingue proprio gli spazi delle gallerie in generale. Quasi come le aziende che adottano la formula del franchising, le gallerie hanno sviluppato design interni così come alcuni accorgimenti materiali (illuminazione, colore delle pareti, etichette di prezzi mancanti...) i quali si riconducono direttamente a un prototipo applicabile ovunque nel mondo. Il paradigma a cui si fa riferimento è in realtà ben più esteso e non riguarda solo i luoghi; anche l'atteggiamento degli attori del mercato dell'arte russa sembra essere stato funzionale a un'integrazione ai loro corrispondenti in Europa o negli Stati Uniti. La situazione non stupisce più di tanto perché i livelli di globalizzazione raggiunti nell'ultimo periodo hanno permesso di accorciare di tantissimo anche lunghe distanze in favore di una più semplice e veloce comunicazione: guardare a modelli di business piuttosto che conoscere le strategie adottate da chi gestisce attività simili alla propria non richiede più le tempistiche e gli sforzi di una volta. Inoltre, c'è da aggiungere che molti imprenditori (come i sopracitati Tantisian e Kasaeva) hanno vissuto formandosi e lavorando all'estero. La stessa Stella Kasaeva afferma che abitando in Europa per molti anni ha comodamente potuto visitare collezioni e musei tra i più rinomati al mondo e questo ha certamente influito sulla formazione del proprio gusto personale⁶⁰. Un altro punto da enfatizzare è lo stile di vita peculiare che mantiene chi è parte del circolo dell'arte contemporanea: grandi eventi e mostre importanti vengono tenute ogni anno negli angoli di tutto il mondo e per essere sempre aggiornati acquirenti, curatori e direttori di musei partecipano a Biennali, Documenta, fiere, opening e così via. I viaggi di lavoro sono fondamentali in quanto altamente istruttivi⁶¹. Probabilmente l'impeto di questa generazione a voler prevalere

⁵⁹ Komarova N., Velthuis O. (2018), "Local contexts as activation mechanisms of market development: contemporary art in emerging markets", *Consumption Markets & Culture*, 21:1, p. 7.

⁶⁰ Kiškovskij S. (2021), "Stella Kesaeva: collecting as a mission", *Russian Art Focus*.

⁶¹ Komarova N., Velthuis O. (2018), "Local contexts as activation mechanisms of market development: contemporary art in emerging markets", *Consumption Markets & Culture*, 21:1, p. 7.

sulla generazione più anziana li porta a guardare con maggiore speranza e ammirazione verso l'estero. La loro posizione è infatti frequentemente critica di ciò che è stato fatto dalle connazionali istituzioni aperte negli anni '90. Il malfunzionamento e la poca capacità di riprendersi dai momenti di crisi del mercato della vecchia generazione, ha, secondo i giovani, compromesso fortemente la possibilità di una crescita o di una stabilità del mercato dell'arte contemporanea russa⁶².

Infine, si trova la categoria di galleristi che si identifica con la generazione dei più giovani. Quest'ultimo gruppo racchiude in sé tutti coloro che hanno aperto la propria attività in tempi recenti. Per esempio, nel 2011 a San Pietroburgo apriva la "NAMEGALLERY" e a Mosca la galleria "Iragui". L'anno successivo inaugurò la galleria di Mariana Guber-Gogova dal nome "Artwin Gallery". Nel 2014 la capitale espanse la sua rete a gallerie come "Booroom" di Irina Budtseva-Vinitskaya e "Osnova", ma fu anche l'anno della nascita della galleria "Format One" un progetto interamente online. Nel biennio 2016-2017 le nuove gallerie furono tantissime, tra cui "Askeri" di Polina Askeri, "InArt" di Ksenia Podoyntsina, "Alina Pinsky Gallery", "NG Gallery" di Nadežda e Georgij Ananiev i quali si occupano di arte moderna e contemporanea, ma anche di design.

In ultimo, una menzione a quelle attività iniziate da brevissimo, ossia gallerie che risalgono agli anni 2018, 2019 e 2020. Ecco alcuni esempi come "ArtTube" che si concentra sulla vendita di stampe contemporanee, "a-s-t-r-a" che compie vendite online, ma anche eventi in presenza, "Pro Art's", prima galleria a Kaluga (città a sud-ovest di Mosca), "ARTZIP", la quale si occupa sia di opere sia di stampe, "fābula" la cui attività guarda all'arte e al design contemporanei, "MYTH Gallery" a San Pietroburgo, "PA Gallery", "PENNLAB Gallery" specializzata in fotografia e "Ilona-K Artspace" spazio fondato dalla figlia di Stella Kesaeva, appunto Ilona Kesaeva.

L'operato di quest'ultimo gruppo è difficile da inquadrare a causa di un'attività ancora non del tutto roduta. Se per alcune di esse si può dire che abbiano iniziato a lavorare in un momento particolarmente florido (e mi riferisco nello specifico agli anni compresi tra il 2015 e il 2018 come si vedrà successivamente nel capitolo 2), le forti difficoltà sottolineate dalla generazione a loro precedente possono aver apportato un impatto anche sulle loro attività. Rimane comunque complicato stabilirlo. La natura delle criticità, infatti, potrà delinearsi con maggiore chiarezza solo in futuro, quando si

⁶² Komarova N. (2017), "Ups and downs of art commerce: narratives of "crisis" in the contemporary art markets of Russia and India", *Theory and Society*, 46(3), p. 319-342.

avranno maggiori dati disponibili anche in riferimento al momento attuale. Molto spesso poi queste realtà vengono assimilate al gruppo che le precede e quindi mi risulta difficile trarne un profilo specifico.

1.4.3 Problematiche

A causa di una diminuzione delle vendite e dei valori d'affari coinvolti nel mercato degli ultimi anni (si veda capitolo 2) ci si è posti la questione di indagarne le maggiori ragioni. Il mercato in effetti continua a non riuscire ad affermarsi. Sebbene si siano verificati periodi di crescita, anche promettenti, lo sviluppo sembra essere incagliato. In letteratura vengono proposte diverse visioni che tengono conto di alcuni punti riconosciuti come problematici. Tali tratti possono essere ricondotti a tre aree differenti: una sfera importante è quella legata all'istruzione e ai livelli di conoscenza dell'arte contemporanea russa. In secondo luogo, la formazione di un network tra i vari operatori del mercato che abbia basi solide e che non sia isolato. Per ultimo e non per un fattore di importanza, il ruolo svolto dallo stato.

La questione della conoscenza della materia dell'arte contemporanea russa in Russia e all'estero è uno dei primi elementi ad emergere quando si tratta l'argomento. La specificità del fenomeno e delle condizioni in cui l'intero mondo artistico russo si era trovato a vivere può spiegare la curiosa attenzione destata nei primi momenti di apertura del Paese. È fondamentale vedere, comprendere, indagare la storia dell'arte contemporanea, i fattori che l'hanno influenzata (e che la influenzano), gli attori che ne sono stati parte e ne fanno parte ora così da poter apprezzare appieno il suo valore e ricavarne un risvolto commerciale. Inizialmente l'approccio con una grossa fetta di arte contemporanea era difficoltoso in quanto considerata proibita e comunque non degna di essere ritenuta d'interesse. Chiaramente questo atteggiamento ne ha ostacolato di parecchio lo studio. Tuttavia, adesso l'arte contemporanea può essere suddivisa in parti ormai storicizzate (e quindi maggiormente esplorate) e in altre più nuove e ancora in evoluzione. Si lamenta però una sostanziale carenza di esperti, studiosi e professionisti⁶³: questo non significa che non ci siano stati fin da subito abili teorici. Semplicemente ci volle del tempo prima che l'argomento cominciasse ad essere insegnato come tematica all'interno di corsi specifici. In effetti la considerazione delle

⁶³ Komarova N. (2017), "Ups and downs of art commerce: narratives of "crisis" in the contemporary art markets of Russia and India", *Theory and Society*, 46(3), p. 319-342.

tempistiche è direttamente consequenziale e logica: la formazione di una generazione è un processo lento ed è possibile evincere i risultati degli insegnamenti impartiti nelle scuole e nelle università solo nel lungo periodo. La materia in questione è studiata e approfondita da un tempo relativamente breve per poter aver di già formato un sufficiente numero di specialisti pronti a lavorare sul campo. Inoltre, si inserisce un significativo punto di interesse in questo discorso; l'importanza di rendere l'arte contemporanea una tematica comune che sia sentita più vicina anche dal resto della società e non semplicemente da chi è parte della cerchia artistica è fondamentale. Creare un maggior grado di consapevolezza può stimolare nuovi approfondimenti, riflessioni e ricerche artistiche così come una volontà di sostenere progetti e artisti e ancora un'incentivazione all'acquisto di opere. Comprare ciò che non si conosce non è di certo una pratica molto diffusa, dal momento che l'oggetto della transazione non è un bene primario utile alla sussistenza dell'individuo e specialmente l'arte contemporanea può raggiungere prezzi molto alti. Da ciò derivava il grande sforzo sostenuto dalle gallerie di impegnarsi nel far conoscere opere e artisti al pubblico promuovendo attività anche senza un reale ritorno economico immediato. Se è pur vero che la formazione può avvenire anche grazie ad iniziative promosse dal mondo culturale e non è un'esclusiva del mondo dell'istruzione, come precedentemente constatato è doveroso aggiungere che acquisire troppi compiti può essere poco sostenibile sia perché si crea confusione tra le funzioni dei vari enti (ci si può ritrovare ad avere tante organizzazioni diverse che compiono le stesse mansioni) sia perché la mole di lavoro può diventare sopraffacente e produrre come effetto un danneggiamento all'efficienza dei servizi proposti al pubblico. Sempre a proposito della compravendita di lavori artistici si sviluppano ulteriori sfumature legate al problema della poca conoscenza della materia artistica in Russia. A causa del numero ristretto di esperti in storia dell'arte si può incorrere in serie questioni come la proliferazione e il traffico dei manufatti falsi. L'attribuzione di opere d'arte è una procedura che richiede grande professionalità oltre che conoscenze tecniche specifiche. È quindi un'operazione riservata ai soli specialisti, i quali peraltro necessitano di strumentazioni particolari che sembrano però scarseggiare in Russia⁶⁴. La circolazione di opere contraffatte è dannoso per l'intero sistema artistico e inevitabilmente colpisce

⁶⁴ Kolycheva V. (2016), "Russian art market: a view from the inside", *Economic Studies*, 4 p.127-134.

negativamente anche il mercato e gli investitori che possono preferire di spendere i loro capitali in attività meno rischiose.

Determinare il prezzo delle opere è fondamentale per il mercato poiché oltre a fornire il valore di scambio dell'oggetto preso in considerazione, permette di decretare altri valori ad esso connessi. Si pensi ad esempio alle assicurazioni. Le opere non sono statiche, bensì possono essere prestate, esposte, spostate e fatte viaggiare. In questi casi risulta essenziale che il lavoro artistico abbia una copertura assicurativa. In realtà, senza conoscere l'ipotetica futura vita dell'opera, dal momento dell'acquisto essa dovrebbe essere assicurata. Ciò diventa però un requisito di maggiore rilevanza quando la volontà non è il semplice godimento privato. I rischi aumentano con la circolazione delle opere ed è doveroso poter avere delle garanzie. Nel 2018 aveva fatto scalpore la storia del danneggiamento di un quadro di Repin avvenuto al museo Tret'jakov di Mosca per mano di un individuo che aveva volontariamente leso la tela. L'aspetto più preoccupante dello sfortunato episodio era stato apprendere la (non) consuetudine del museo in materia assicurativa. L'opera in questione non risultava essere oggetto di una qualche protezione assicurativa. Tuttavia, il punto ancora più grave era che il discorso era molto più esteso e infatti:

“not a single picture from the collection of the Tretyakov Gallery is insured. Moreover, there is no insurance for any work of art in any museum of the Russian Federation, including the Hermitage. Not insured are in the territory of Russia and all monuments of architecture.”⁶⁵

Le eccezioni esistono e solitamente riguardano opere che sono tornate in Russia dopo essere state all'estero. In tali occasioni era stata istituita un'assicurazione il cui ammontare, invece di essere frutto di un'attenta e calibrata valutazione di esperti, era stato deciso in maniera forfettaria e approssimativa. Ecco, quindi, che come esposto da Tsatsulin l'urgenza dello stabilire un metodo attraverso cui fissare dei prezzi è altissima e naturalmente procurerebbe un vantaggio per l'intero sistema di mercato. In questo ambito, le case d'asta svolgono una parte basilare.

La seconda criticità riguarda la formazione di una rete di relazioni tra i vari soggetti coinvolti che possa essere proficua. Molti attori del mercato interno dell'arte

⁶⁵ Tsatsulin A. N. (2018), “Evaluation Technologies in the Sphere of the Circulation of Art Objects (History of Assessing the Market Value of a Russian Painting)”, *Administrative Consulting, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration. North-West Institute of Management*, 11, p. 44-58.

contemporanea russa lamentano una *mancaza infrastrutturale*⁶⁶ dovuta ad ambiguità e confusione, qualità la cui presenza tende ad essere insostenibile. La difficoltà portata dalla lacuna di informazioni chiare è duplice e scoraggiante in quanto oltre alla fatica dell'operare nel momento presente diventa complicato attuare previsioni per il futuro. L'instabilità di mercato inoltre può essere deleteria poiché va a disincentivare gli artisti (e gli altri operatori) portandoli a preferire soluzioni alternative, le quali possono significare anche l'abbandono della professione in favore di altri impieghi⁶⁷.

Domanda e offerta sembrano ancora essere in qualche modo impedito nel trovare un proprio modo di implementare pratiche solide per un mercato interno. Spesso i risultati ottenuti all'estero sono migliori, ma questo è principalmente dovuto al fatto che i mercati dell'arte più stabili si trovano a uno stadio differente: il mercato russo è in fase di sviluppo e ciò prevede che i soggetti che ne fanno parte non siano ancora totalmente strutturati in termini di attività interne in quanto manca loro una maturità acquisibile con maggiore esperienza. La conoscenza approfondita dell'ambito può aiutare soprattutto contando che si tratta di un settore che più di altri può essere identificato come altamente imprevedibile. Altro elemento funzionale al mantenimento di un'attività in grado di superare momenti di crisi è dato dal rapporto che crea con gli altri operatori. Il mercato è composto da molti soggetti e le relazioni tra di essi sono fondamentali. Nei mercati in via di sviluppo, queste si vanno a formare stabilendo per esempio funzioni e gerarchie⁶⁸. La tesi proposta da Komarova (2017) è che l'incertezza del mercato degli ultimi anni è alimentata anche dalle narrative attorno alle quali i soggetti stessi costruiscono la propria versione del loro operato e del mercato in generale. Il rimbalzo di colpe intergenerazionale (tra gruppi di galleristi che hanno cominciato ad operare in periodi differenti, si veda paragrafo 1.4.2) in riferimento alla crisi degli ultimi anni è indicativo di un atteggiamento lontano da una reale cooperazione. Per i galleristi veterani del settore la crisi nelle vendite si deve a fattori esogeni collegati al generale contesto politico, economico e sociale, mentre le nuove leve credono che i problemi

⁶⁶ Komarova N. (2017), "Ups and downs of art commerce: narratives of "crisis" in the contemporary art markets of Russia and India", *Theory and Society*, 46(3), p. 319-342.

⁶⁷ Gnezdova J., Matveeva E. (2017), "Features of the Art Market in Russia", *Advances in Social Science, Education and Humanities Research (ASSEHR)*, 103, p. 379-383.

⁶⁸ Komarova N. (2017), "Ups and downs of art commerce: narratives of "crisis" in the contemporary art markets of Russia and India", *Theory and Society*, 46(3), p. 319-342.

siano stati originati a livello endogeno riconoscendo i predecessori come colpevoli, ma includendo nella lista delle criticità anche le relazioni tra gli operatori del mercato⁶⁹.

Fiere ed eventi simili (come Biennali e festival) in questo possono essere un valido espediente. Riescono a convogliare in uno spazio e in un lasso temporale preciso gli interessati, i quali, allo stesso tempo, hanno modo di mostrarsi e conoscersi. L'occasione può anche rafforzare la pratica di vendita d'arte rendendola "a more personalized and familiar process for Russians"⁷⁰. La più rinomata tra le fiere d'arte contemporanea è Cosmospow. Fondata nel 2010, a metà settembre prossimo inaugurerà la sua decima edizione. Le gallerie presenti con i loro artisti sono selezionate da una squadra di specialisti facenti parte della "commissione di esperti" della fiera. È un'importante occasione perché permette una grande visibilità agli artisti esposti; il fatto è che la stragrande maggioranza delle gallerie scelte hanno la loro sede a Mosca, alcune a San Pietroburgo e il restante in altre città, anche estere. Questo schema è in realtà evocativo di come i più importanti poli dell'arte contemporanea russa siano ancora molto legati ai due principali centri urbani del Paese.

La questione porta a una terza problematica che può anche essere considerata uno sviluppo della precedente: a causa di un sistema non troppo robusto le periferie sono maggiormente svantaggiate. La scena artistica russa è certamente più vasta di quella rappresentata dal contesto moscovita-pietroburghese nonostante siano queste le città più analizzate e studiate, dove comunque, tra le due, sembra primeggiare la capitale. La carenza di sostegno offerto agli artisti che vivono al di fuori di questi due centri dà linfa a istituzioni come associazioni e unioni degli artisti. Retaggio del sistema artistico sovietico, tali organizzazioni si sono rinnovate perdendo una completa dipendenza economica statale diretta, al contrario invece delle accademie pubbliche,⁷¹ le quali continuano a operare grazie ai fondi forniti dallo stato. Associazioni e unioni continuano ad esistere e per alcune realtà, come appunto le periferie, hanno un ruolo sostanziale. Sebbene ci sia stata una modernizzazione, l'assetto interno di questi enti è pressoché identico a prima, ovvero costellato di posizioni, incarichi e divisioni differenti.

⁶⁹ Komarova N. (2017), "Ups and downs of art commerce: narratives of "crisis" in the contemporary art markets of Russia and India", *Theory and Society*, 46(3), p. 319-342.

⁷⁰ Semmelbauer A. (2013), *Building sustainable market for Russian contemporary art*, Lambert Academic Publishing, Saarbrücken, p. 44.

⁷¹ Kharchenkova S et al. (2015), "Official Art Organizations in the Emerging Markets of China and Russia" in Velthuis O., Baia Curioni S., *Cosmopolitan Canvases: The Globalization of Markets for Contemporary Art*, OUP Oxford, p. 78-101.

Di norma le persone impiegate sono parte del mondo artistico, generalmente artisti. Per certi versi, quindi, meraviglia venire a conoscenza di come l'arte più appoggiata e favorita risulti ancora lontana da ricerche troppo innovative, ma segua piuttosto uno stile più classicheggiante-realista. In realtà sono molti i punti che provocano attrito tra gli associati e le istituzioni: membri e impiegati molto spesso non si trovano in accordo con l'operato, i principi e addirittura con il loro sussistere nel sistema di mercato⁷². Ci sono artisti che però si ritrovano a non avere nessuno che li sostenga e che li segua da un punto di vista commerciale. L'aderenza a una delle unioni può essere davvero salvifica poiché si guadagna in visibilità e promozione. Le attività di cui si occupano maggiormente le istituzioni di questo tipo sono di organizzare mostre in tutta la Russia e creare opportunità di vendita. Nei casi più estremi partecipare a una delle esibizioni promosse dall'unione di riferimento è l'unico modo per esporre il proprio lavoro che in alternativa sarebbe rimasto in atelier senza mai essere mostrato al pubblico⁷³. La problematicità di esporre è purtroppo una realtà non di poco conto, soprattutto per gli artisti delle "altre città" che incontrano serie difficoltà a usufruire delle già contate opportunità di Mosca e San Pietroburgo. Ci sono state delle riserve anche quando esplicitamente si è cercato di favorire quest'ultimi, come con la mostra "Nemoskva is Just Around the Corner" nel 2020.

L'idea a capo dell'esposizione era quella di scegliere artisti al di fuori del solito circondario. Il programma preveda inoltre di reclutare 12 artisti, uno per ogni sezione di fuso orario diverso da promuovere anche all'estero all'interno di una successiva mostra tenutasi nella capitale belga. Anche se il titolo significa proprio che quel che non si trova a Mosca è appena dietro l'angolo, il fatto che l'evento si sia tenuta a San Pietroburgo e in aggiunta, con molti autori pietroburchesi coinvolti nella mostra ha lasciato un po' interdetti, dal momento che ci si aspettava una promozione più regionale⁷⁴. Altro esempio in questo senso è quello della Biennale di Ekaterinburg: nonostante sia un evento tenuto in quella parte di territorio ormai considerato asiatica e ben lontano da Mosca (a più di 1700 km dalla capitale), la presenza di artisti periferici russi è poco

⁷² Ibidem.

⁷³ Kharchenkova S et al. (2015), "Official Art Organizations in the Emerging Markets of China and Russia" in Velthuis O., Baia Curioni S., *Cosmopolitan Canvases: The Globalization of Markets for Contemporary Art*, OUP Oxford, p. 78-101.

⁷⁴ Nadeau J. (2020), "Not Moscow: reaching for Russia's peripheries", *Russian Art Focus*, 21.

stimolata. Il punto della “Ural Industrial Biennial” è piuttosto quello di mostrare l’arte estera in Russia e non invece quello di promuovere l’arte russa⁷⁵.

Infine, una significativa criticità la si ritrova nel ruolo che assume lo Stato all’interno del mercato dell’arte. In alcuni casi troppo presente da diventare ingombrante, mentre in altri (che sono anche i più ricorrenti) è proprio la mancanza governativa ad apportare conseguenze negative al settore, come per esempio quando si verificano vuoti legislativi.

Un mercato in via di sviluppo può sentirsi spaventato nei confronti di colossi già affermati che grazie alla loro vantaggiosa posizione possono concludere affari a scapito dei primi. È quindi doveroso delineare linee di confine che vadano a limitare ipotetiche posizioni sfavorevoli prima di trovarsi incastrati in situazioni spiacevoli. D’altro canto, però, neanche adottare un atteggiamento proibizionista è di grande aiuto in quanto svantaggia vendite e scambi con i mercati esteri che possono essere un’importante occasione. La Russia ha più volte accolto una visione di difesa e come risultato di queste politiche si è ottenuto un allontanamento, tanto che per anni si è riscontrato un forte disinteresse/disincentivo da parte delle case d’aste straniere a operare in territorio russo. Cinque anni fa era stato riportato che “None of the foreign auction houses conduct trading in Russia” (Gnezdova & Matveeva, 2017). Un ulteriore ostacolo alla partecipazione straniera può essere registrato nei costi di transizione. L’ammontare delle spese associate all’acquisto varia da Paese a Paese e quando sono alte si possono configurare come un deterrente alla compravendita. Dopo aver concordato il prezzo finale dell’opera bisogna considerare anche la somma da pagare in riferimento a una serie di specificità, quali ad esempio la possibilità o meno di far uscire l’opera dallo Stato. La Russia permette di portare fuori dalle proprie frontiere lavori artistici, ma la burocrazia legata all’esportazione è dispendiosa ed estenuante⁷⁶.

Dopo che per anni lo stato era autorizzato a un controllo costante sulle politiche culturali, le quali includevano quindi anche il mercato artistico, sembra che non sia sempre ben disposto a lasciarsi alle spalle questa posizione di autorità. Più volte l’intervento del governo ha esondato in materie che non necessariamente vengono ritenute di competenza statale, come per esempio giudicare le tematiche analizzate dagli

⁷⁵ Mak I. (2021), “To hug and to cry”, *Russian Art Focus*, 36.

⁷⁶ Galanova A. et al. (2020), “Investments in Contemporary Russian Artwork as an Alternative Form of Investment”, *Journal of Corporate Finance Research*, 14(3), pp. 7-18.

artisti vietando performance o impedendo loro l'attività artistica quando ritenuti scomodi⁷⁷.

Passando da un estremo all'altro, lo stato risulta spesso non comprendere le misure di intervento. Anche per quanto concerne l'aspetto opposto, ovvero quello che lamenta invece una mancata reattività da parte dello stato si sono sviluppate questioni rilevanti, le quali si concretizzano all'interno di due grandi tematiche, una consequenziale logica dell'altra. In primis, si registra incompletezza e/o mancanza di supporto legislativo in connessione a materie fondamentali come regolamentazioni del sistema del mercato, di politiche di prezzo delle opere, della proprietà di beni artistici, dell'assistenza alle collezioni private e protezione delle stesse dal mercato nero⁷⁸. Il mancato appoggio normativo è alla base di un successivo quadro nebbioso e ingestibile che si viene a stabilire perché senza un'incursione che possa andare a risolvere questioni come i bassi gradi di trasparenza lascia spazio a fenomeni di corruzione⁷⁹ e affatica l'amministrazione e la gestione delle attività. Un clima di costante incertezza e di difficoltà nel reperimento di informazioni non soddisfa né chi lavora all'interno del mercato, né chi vorrebbe acquistare o investire.

⁷⁷ Komarova N., Velthuis O. (2018), "Local contexts as activation mechanisms of market development: contemporary art in emerging markets", *Consumption Markets & Culture*, 21:1, pp. 1-21.

⁷⁸ Kolycheva V. (2016), "Russian art market: a view from the inside", *Economic Studies*, 4 p.127-134.

⁷⁹ Komarova N, (2017), "Ups and downs of art commerce: narratives of "crisis" in the contemporary art markets of Russia and India", *Theory and Society*, 46(3), p. 319-352.

2. Arte russa come investimento

2.1 Caratteristiche delle aste di opere d'arte

Il mercato delle vendite artistiche è molto vasto e, al suo interno, le aste si pongono come un'importante risorsa. Come riportato dallo studio di Charlin e Cifuentes pubblicato nel 2020 infatti, il commercio di opere d'arte avviene in buona parte attraverso le vendite all'asta, le quali rappresentano circa la metà del totale delle transazioni⁸⁰. Per quanto concerne le aste di arte russa contemporanea, il fatturato corrisposto in 10 mesi di vendite per il 2020 era pari a 5,43 milioni di euro, dato poco inferiore allo stesso periodo analizzato per l'anno precedente (che però nella sua interezza di dodici mensilità aveva portato a un totale di 23 000 000€ di vendite)⁸¹.

Le case d'asta hanno un peso influente sul mercato e oltre alle vendite in asta forniscono molteplici servizi soprattutto inerenti alla consulenza artistica volta alla valutazione delle opere. Inoltre, quando gli spazi lo consentono, le case d'aste si possono trasformare anche in sedi per mostre ed eventi che possono essere di sostegno al fulcro della loro attività principale. Di consuetudine, le aste hanno la caratteristica di essere multiple-unit, ovvero che riguardano una molteplicità di oggetti e che si aggiudica il maggior offerente: questo significa che le proposte di prezzo, chiamate offerte o bid (proveniente dalla terminologia internazionale), sono a rialzo. Per le vendite di opere d'arte la tipologia di aste all'inglese risulta essere la più utilizzata. Questa tipologia accende un sentimento di competizione tra gli offerenti: l'asta si conclude solamente una volta terminate le proposte in riferimento alle opere in oggetto. Si prevede, infatti, che una volta dichiarato un valore iniziale dal banditore, gli interessati abbiano una base dalla quale cominciare le loro contrattazioni. In questo contesto una importante funzione è quella incarnata dal battitore d'asta, ossia colui che conduce la vendita; quando particolarmente brillante e competente, tale figura può giocare un ruolo fondamentale nell'attivare (e successivamente mantenere viva) la sfida tra i partecipanti che vogliono aggiudicarsi i vari lotti, così da far salire il prezzo finale. Dal momento che la casa d'asta guadagna proprio su questo ammontare, risulta di primaria importanza per il banditore favorire vendite che raggiungano più alte cifre possibili. Il pagamento è regolato al

⁸⁰ Charlin V., Cifuentes A. (2020), "An options-based approach to analyze auction guarantees in the art market", *North American Journal of Economics and Finance*, 51, p. 1-13.

⁸¹ Picinati di Torcello A. (2020), *Russian Panel. How can we expand the Russian art market?*, Deloitte Art & Finance, Lussemburgo, p. 7.

primo prezzo, perciò il valore della transazione equivale al maggior prezzo ottenuto in fase di offerta, anche se in realtà, al termine dell'asta, il compratore andrà a pagare un prezzo denominato premium, il quale include il prezzo di aggiudicazione del lotto e la percentuale dovuta alla casa d'asta. Non sempre però i lotti vengono venduti. Questo in parte dipende certamente dall'interesse dei partecipanti; ma, in parte, anche dal regolamento d'asta poiché nell'eventualità in cui venga posto un prezzo di riserva, (prassi molto comune) il lotto viene aggiudicato solamente se si è superata tale soglia. Se così non fosse, il lotto resta invenduto e in questo particolare caso la terminologia usata è quella di "bought-in". Il valore del prezzo di riserva rimane solitamente sconosciuto ai compratori fino alla fine dell'asta.

L'obiettivo delle case d'asta è chiaramente quello di evitare l'invenduto, perché come ogni attività economica essa mira a massimizzare il profitto; inoltre sorge anche una questione di prestigio della casa d'asta stessa. Infine, la mancata vendita di un'opera ha spesso un'influenza negativa sul suo valore futuro. Anche in questo caso esiste un'espressione tecnica che definisce queste opere come bruciate, in quanto vittime del "burning effect". Uno studio pertinente in materia è quello di Beggs e Graddy che mostra appunto come opere precedentemente marchiate da un'infruttuosa asta, una volta tornate sul mercato (in aste successive) tendono a soffrire di una diminuzione di valore⁸². Sebbene questa sia solo una delle tante ragioni correlate all'abbassamento del prezzo delle opere, le case d'asta trattano seriamente la questione dell'invenduto. Ognuna a modo proprio, cercano soluzioni e garanzie in modo da affievolire le possibilità che un'opera non venga acquistata. Da qualche decennio, ha preso piede la tendenza delle garanzie esterne: si procede con il trovare un compratore (cosiddetto garante) per l'opera prima che avvenga l'asta effettiva. L'accordo prevede che il prezzo stabilito pre-asta agisca come prezzo di riserva⁸³ in asta: se l'ultima offerta di un bidder supera la somma fissata precedentemente, allora si procederà normalmente e il miglior offerente diventerà proprietario del lotto. In alternativa, se le proposte di prezzo risultano essere inferiori ai patti esterni, non è possibile identificare l'opera come invenduta, poiché in effetti essa verrà acquistata da qualcuno, o meglio dal garante che pagherà l'ammontare concordato. La pratica delle garanzie sembra essere funzionale

⁸² Beggs, A., Graddy, K. (2008), "Failure to meet the reserve price: the impact on returns to art." *Journal of Cultural Economics*, 32, pp. 310-320.

⁸³ Graddy, K., Hamilton J. (2019), "Auction guarantees for works of art" *Journal of Economic Behavior and Organization*, 165, pp. 187-200.

per le case d'asta che così eludono il rischio di alte percentuali di invenduto e per i garanti che, nella casistica in cui l'acquisto dovesse andare a buon fine, possiedono un'opera senza aver affrontato lo stress di un'asta. Ciononostante, questo espediente viene usato in modo differente dalle diverse case d'asta che ne decidono il funzionamento tramite regolamenti e percentuali. Se, da un lato, è pur vero che le case d'asta hanno molto potere nella definizione dei termini delle garanzie, dall'altro lato è significativo rilevare che tutto questo sistema sembra avere un basso impatto sul prezzo finale dei lotti⁸⁴ e conseguentemente non dovrebbe compromettere l'asta e i suoi meccanismi. C'è da dire perciò che acquistare all'asta si configura ancora come una delle migliori e affidabili possibilità per diventare proprietari di un'opera d'arte. Si pensi per esempio alle operazioni di verifica dell'autenticità a cui sono sottoposti i lotti prima della loro ammissione all'asta, o ancora all'elaborazione di stime puntuali che portino a stabilire valori e prezzi, riserve e intervalli di valore per ogni opera⁸⁵.

2.1.1 Le case d'asta internazionali e l'arte russa

Volendo ripercorrere la storia delle vendite all'asta di opere d'arte si finirebbe inevitabilmente a valutare il ruolo di Londra che ha sempre avuto una posizione di forte influenza su questo specifico mercato. È qui che, a partire dal XVIII secolo, si sono costituite le più rinomate case d'asta di opere d'arte, come Sotheby's, Christie's e Phillips de Pury & Company, le quali negli anni si sono sviluppate espandendo la loro offerta dall'antiquariato al contemporaneo, oggetti di lusso quali orologi, vini, automobili e così via. Le tre case d'aste menzionate detengono il 75% delle vendite d'arte al mondo⁸⁶ e se si guarda all'aspetto territoriale, il Regno Unito si situa sul podio in termini di fatturato di vendita raggiunto tramite aste; insieme a Stati Uniti e Cina, i tre mercati si assicurano più dell'80% del fatturato globale⁸⁷. Risulta chiaro che se una certa tipologia d'arte, come può essere per l'appunto quella russa, entra a far parte delle vendite di queste case d'asta, significa che l'interesse nei suoi confronti è alto e soprattutto che c'è un mercato pronto ad investire in questa direzione. Sia Sotheby's che Christie's hanno un proprio

⁸⁴ Graddy, K., Hamilton J. (2019), "Auction guarantees for works of art" *Journal of Economic Behavior and Organization*, 165, pp. 187-200.

⁸⁵ Beggs, A., Graddy, K. (2008), "Failure to meet the reserve price: the impact on returns to art." *Journal of Cultural Economics*, 32, pp. 310-320.

⁸⁶ McAndrew C. (2022), *The Art Market*, Art Basel e UBS, Basel, pp. 101-159.

⁸⁷ Ibidem.

dipartimento di arte russa e nonostante le ultime posizioni (ossia l'annullamento delle prossime aste come presa politica)⁸⁸, i risultati ottenuti negli anni si sono affermati tra i migliori del mercato a livello internazionale.

Senza voler entrare in quelle che sono le diatribe che si formano all'interno del mondo delle case d'asta artistiche, soprattutto nei confronti dei due nomi principali del settore, ovvero proprio Christie's e Sotheby's, ci si può limitare a riconoscere il significativo ruolo che entrambe rivestono. Se da una parte Christie's si ritiene pioniera del Fabergé,⁸⁹ d'altra parte è innegabile lo stretto rapporto tra Sotheby's e l'arte contemporanea russa. Fondata dal libraio inglese Samuel Backer, la casa d'asta Sotheby's aveva cominciato a relazionarsi con l'arte russa anche prima delle famose vendite avvenute nel 1988, quando Mosca ospitò De Pury e il suo entourage (si veda il par.1.3). In effetti, già alla fine degli anni Sessanta si erano svolte alcune aste che prevedevano la compravendita di opere russe. Nello specifico vennero battuti preziosi abiti e oggetti di scena degli acclamati spettacoli di danza conosciuti come "Balletti russi".⁹⁰ Sotheby's era infatti entrata in possesso di diversi costumi ideati da grandi artisti come Natal'ja Gončarova, Pablo Picasso e George Braque per la celebre compagnia di danza dell'impresario Djagilev che era conosciuto per la sua abilità di portare all'estero prodotti culturali che affermassero una particolare identità russa. Egli coinvolgeva spesso artisti famosi artisti russi e non come appunto risultò nel caso degli abiti venduti da Sotheby's. Le aste ebbero luogo tra Francia e Regno Unito. Da quel primo contatto con l'arte russa, (se così possiamo intenderla, visto anche l'influsso di artisti di nazionalità diverse), ci volle comunque del tempo prima che si decidesse di operare anche più a est. In effetti, nel caso dell'asta moscovita sopra citata, l'evento era stato organizzato in modo repentino e la casa d'aste londinese non disponeva di uno spazio proprio in territorio russo all'interno del quale organizzare le vendite: il tutto si era tenuto presso una sede esterna al mondo delle aste, ossia il Sovincentr all'interno

⁸⁸ Kishkovsky S. (2022), "Sotheby's e Christie's annullano le aste d'arte russa", *il giornale dell'arte versione online*, <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/sotheby-s-e-christie-s-annullano-le-aste-d-arterussa/138745.html>

[ultimo accesso 27.09.2022]

⁸⁹ Christie's, (2019), "50 years of Russian Art masterpieces at Christie's", Christie's <https://www.christies.com/features/50-years-of-russian-art-at-christies-9747-1.aspx>

⁹⁰ House C. (2019), "The Theatrical Story of Sotheby's Ballets Russes Sales", *Sotheby's* <https://www.sothebys.com/en/articles/the-theatrical-story-of-sothebys-ballets-russes-sales>

[ultimo accesso 27.09.2022]

dell'hotel Meždunarodnaja di Mosca⁹¹. Rimane da rilevare che ad oggi non è ancora presente una vera e propria filiale da utilizzare per le aste. Tuttavia, a partire dal 2007 si poté cominciare a far riferimento a una presenza reale di Sotheby's in Russia. L'apertura ufficiale dell'ufficio moscovita è comunque una succursale in cui si offrono servizi differenti, esclusa appunto la vendita all'asta.

Per quanto concerne la storia della controparte, ovvero la casa d'asta avviata da James Christie intorno alla fine del Settecento, aprì la prima sezione dedicata all'arte russa nel 1969 a Ginevra, nella sua sede svizzera⁹². Inoltre, è proprio Christie's a detenere il miglior risultato di sempre concernente le vendite di arte russa; essa subì un drastico cambio quando diventò di proprietà del magnate François Pinault nel 1998, momento in cui divenne parte del gruppo Artémis. Nel 2018, la casa d'asta era riuscita a vendere l'opera "Composizione suprematista" dell'avanguardista Kazimir Malevič all'esorbitante cifra di \$ 85.812.500 aggiudicandosi in questo modo l'etichetta di opera d'arte russa più costosa al mondo⁹³.

In entrambi i casi ci si trova di fronte a due colossi che rappresentano anche in qualche modo un riferimento per tutte le vendite internazionali di arte russa. Oltre alle storiche Sotheby's e Christie's esistono molte altre case d'asta nel mondo che si occupano di opere russe; tra esse, le più rilevanti sono sicuramente, Hampel Fine Art Auctions, Bonhams, MacDougall's, e Shapiro auctions. Si tratta di realtà molto più giovani rispetto alle precedenti. Hampel Fine Art Auction, con sede a Monaco, si manifestò sul mercato per la prima volta nel 1989. Si occupa di svariate tipologie d'arte e beni di lusso. Tenendo in considerazione la selezione di opere presenti all'interno della loro offerta, l'ambito su cui maggiormente puntano è quello dei lavori di artisti europei del periodo precedente il 1800⁹⁴; ciononostante, come detto, la casa d'asta tedesca opera anche nel settore dell'arte russa. Anche se non viene specificato l'anno di inaugurazione del dipartimento d'interesse per questa ricerca, i dati reperibili dimostrano che a partire dagli inizi del secolo le vendite russe sono entrate a pieno titolo nella programmazione delle attività della casa d'aste. Dopo il primo anno nel 2006, attualmente la media è di 3

⁹¹ Fowle K., et. al. (2016), *Exhibit Russia: The New International Decade 1986-1996*, Garage Museum of Contemporary Art.

⁹² Christie's (2019), "50 years of Russian Art masterpieces at Christie's", Christie's. <https://www.christies.com/features/50-years-of-russian-art-at-christies-9747-1.aspx> [ultimo accesso 27.09.2022]

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Hampel fine art auctions Munich, <https://www.hampel-auctions.com/special-old-masters-auctions.html>

aste dedicate all'arte russa all'anno. La prima avviene generalmente nel periodo primaverile (marzo o aprile), la seconda in estate (giugno o luglio), mentre l'ultima si tiene a settembre e/o dicembre.

Bonhams, nella forma in cui la si conosce oggi risale a una ventina di anni fa, sebbene provenga da una storia ben più lunga e travagliata. È infatti, il risultato di una fusione tra due case d'asta avvenuta nel 2001, quando per l'appunto Bonhams & Brooks e Phillips Son & Neale vennero a comporre un'unica azienda. Bonhams è presente a Londra e in altre città europee, ma ha una copertura internazionale in quanto la si ritrova anche negli Stati Uniti, in Australia e a Hong Kong. Anch'essa ha registrato ottimi risultati di vendita di arte russa, tra cui l'opera *Madonna Laboris* di Nikolaj Rerich; con l'asta del 2013 Bonham's è riuscita ad aggiudicare l'opera per £ 7 900 000, il più alto importo pagato per un'opera dell'artista simbolista russo in questione⁹⁵.

Continuando in ordine cronologico, la successiva casa d'aste è MacDougall's, che si stabilì sul mercato appena un anno dopo la vendita record di Bonhams. Anche in questo caso la scelta della sede ricadde su Londra, sebbene al momento siano presenti altri due importanti uffici: uno a Mosca e uno a Lugano. La particolarità di MacDougall's si dimostrò fin da subito poiché fu la prima casa d'asta ad occuparsi unicamente di arte russa: a questo proposito è doveroso puntualizzare che il termine viene di solito inteso in senso lato, dal momento che la definizione di arte russa è vasto e abbraccia opere di autori provenienti da tutti i territori dell'ex Unione Sovietica, includendo così luoghi che attualmente non sono più considerati parte della Federazione. In brevissimo tempo MacDougall's riuscì a imporsi sul mercato e a diventare un prezioso punto di riferimento per il settore. Offre i propri servizi in lingua inglese e russa e si suddivide in dipartimenti differenti quali opere e icone, opere su carta e arte russa⁹⁶. Le sue vendite seguono il calendario della Russian Art Week londinese, un evento semestrale che ha luogo nei mesi di giugno e dicembre. L'idea di fondo della settimana dell'arte russa, stabilita a partire dal 2012, è quella di far convergere in città le aste di settore di Sotheby's, Christie's, MacDougall's e Bonhams in due momenti precisi dell'anno, prevedendo una serie di aste concentrate in pochi giorni⁹⁷.

Infine, spostandosi di continente, si raggiunge la casa d'asta aperta e diretta da Gene Shapiro, la Shapiro auctions per l'appunto. La sede si trova negli Stati Uniti,

⁹⁵ Bonhams, <https://www.bonhams.com/>

⁹⁶ Macdougall, <https://macdougallauction.com/en/site/about>

⁹⁷ Russian Art Week, <https://artweek.ru/index.php/en/>

precisamente a Mamaroneck, nello stato di New York ed è attiva sul mercato dal 2007. Il suo fondatore aveva precedentemente fatto esperienza sul campo sia a livello teorico (studiando presso Christie's) sia a livello pratico (lavorando da Sotheby's). In ambito artistico russo, lo spettro delle aste è ampio e dal momento della sua nascita al 2015, la casa d'aste ha sempre ospitato almeno un'asta russa per anno. Dal 2015 al 2018 le opere di artisti russi erano comprese all'interno di operazioni di vendita internazionali, per poi ritornare alla formula di un'asta esclusivamente russa negli anni 2019 e 2020.

Come si può notare dalla tabella 2.1 la sola casa d'asta che compie una divisione puntuale di ciò che offre è Macdougall's, mentre nelle altre casistiche il dipartimento è unico e conseguentemente l'arte russa viene trattata nel suo insieme. Questo dettaglio è importante per comprendere che le ricerche in campo di solito si adeguano ai dati che si hanno a disposizione; perciò, può risultare complesso scindere gli artisti facenti parte di un certo movimento o periodo. Solo sporadicamente le aste propongono nel titolo la specificità trattata. Riporto un esempio proveniente dalla casa d'asta Bonhams che ha nominato l'asta online di settembre 2020 "Rebellious. Russian Non-conformist art from an Important European collection". Probabilmente, anche in funzione del fatto che in quell'occasione le vendite non si erano tenute in presenza, si è preferito optare per un titolo meno generico e più eloquente di "The Russian Sale" che è solitamente usato dalla casa d'aste Bonhams (e, in realtà, anche dalle altre case d'asta finora prese in esame). Tale accorgimento può aiutare gli ipotetici compratori a comprendere in modo immediato il genere di lotti proposti in asta. Questa è la motivazione per cui la sottoscritta lo ritiene più funzionale soprattutto in quanto questa problematica emerge in molte occasioni, anche nei riguardi dello studio quivi presentato.

Casa d'asta internazionali	Nome dipartimento
Sotheby's	Dipartimento "Russian Art"
Christie's	Dipartimento "Russian Art"
Hampel Fine Art Auction	Dipartimento "Russian Art"
Bonhams	Dipartimento "Russian Paintings and Works of Art"
Macdougall's	Dipartimento "Russian Art" Dipartimento "Russian Icons and Works of Art" Dipartimento "Russian Works on paper"
Shapiro auctions	Dipartimento "Russian Fine & Decorative Art"

Tabella 2.1: Case d'asta che possiedono un dipartimento di arte russa con relativo nome del dipartimento

In relazione alla Russian Art Week di Londra, vale la pena soffermarsi su alcuni dati reperiti per il 2021. L'evento è effettivamente peculiare poiché le vendite che vi convergono sono tra le principali al mondo per il settore dell'arte russa. Nel 2021 Sotheby's risulta essere la casa d'asta che si è aggiudicata il primato di performance realizzata sia in termini di volume di vendita ottenendo la somma complessiva di 37 460 000\$ sia in termini di percentuale di lotti venduti, corrispondente al 67%⁹⁸.

A seguire Christie's con 21,01\$ milioni di vendita, MacDougall (\$9,26 mln) e Bonhams (\$2,8 mln) come delineato nel grafico sottostante⁹⁹.



Figura 2.1: Confronto tra il numero di lotti totali e lotti venduti delle case d'aste presenti alla Russian Art Week di Londra 2021 in relazione al fatturato totale per casa d'asta espresso in \$

Fonte: Maria Onuchina (2022, 27 gennaio), Рынок русского искусства и арт-рынок России. Итоги и основные цифры 2021 года, *ARTinvestment.RU*

2.1.2 Le case d'asta in Russia

Come già riportato da Komarova N., Velthuis O. (2018) (si veda par. 1.4.1) la Russia ha visto un ampio aumento della popolazione di miliardari negli ultimi 25 ¹⁰⁰. Nel

⁹⁸Maria Onuchina (2022, 27 gennaio), Рынок русского искусства и арт-рынок России. Итоги и основные цифры 2021 года, *ARTinvestment.RU* <https://artinvestment.ru/en/russian-art-market-reports/2021.html> [ultimo accesso 27.09.2022]

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Komarova N., Velthuis O. (2018), "Local contexts as activation mechanisms of market development: contemporary art in emerging markets", *Consumption Markets & Culture*, 21:1, p. 6.

2020, ad esempio, la Federazione Russa si configurava come luogo in cui si trovava il 2% della popolazione globale con un reddito superiore ai 50 milioni di dollari¹⁰¹. Sebbene la Russia non rivesta una delle prime posizioni in termini di fatturato artistico né per quanto riguarda le vendite all'asta né quelle in fiera, tenendo peraltro conto dei ricavi ottenuti online (visto il forte impegno di questa pratica soprattutto negli ultimi due anni a causa della pandemia di Covid-19), è comunque doveroso menzionare che anche in territorio russo si effettuano compravendite di opere d'arte russa. I numeri sono comunque molto lontani da quelli registrati dalle case d'asta internazionali, le quali mantengono regolari vendite di prestigiosi lotti e che, vista la loro influenza e visibilità riescono ad attrarre maggiori volumi di investimenti. Nonostante le case d'aste russe siano meno conosciute nel contesto mondiale, hanno il loro peso all'interno del mercato interno. Quelle riportate di seguito sono il risultato di una ricerca personale compiuta accedendo ai dati forniti dal sito ARTInvestment.ru, che è la maggiore banca dati di aste di arte russa al mondo; essa fornisce informazioni relative a più di 200 000 aste oltre a ricevere aggiornamenti giornalieri sulle vendite¹⁰². Le case d'asta russe sono prevalentemente situate nella zona europea del Paese e come già puntualizzato in precedenza, anche in questo caso, la città di Mosca è quella di riferimento. Ho voluto riportare una selezione delle case d'asta suddividendole in base alle opere che trattano. Come per quelle internazionali, raramente ci si imbatte in case d'asta che concentrano la propria offerta unicamente sull'arte contemporanea russa, anche se esiste una importante eccezione che è rappresentata da *Vladey*. Molto più spesso le case d'asta russe hanno un'ampia selezione di antiquariato come, per esempio, *Russkaja Emal', V Nikitskom* e *Aukcionnyj dom nomer odin*, oppure si occupano di antichistica come la casa d'asta Egorov, la quale tratta stampe e libri, pittura e opere grafiche; offre anche servizi di restauro e manutenzione di opere e manufatti. Anche se la specializzazione è in riferimento all'arte del passato, può capitare di trovare anche opere moderne. *Kabinet* è attiva dal 2006 e offre opere, gioielli manufatti e libri del periodo imperialista. Nel ventaglio dell'offerta si trovano anche collezioni di numismatica e faleristica. Una seconda categoria è quella delle case d'asta che si concentrano su vendite di arte russa in generale e differenziano la loro offerta in diversi settori. In questo contesto si trova la casa d'asta *Tri Veka*, la quale tratta prevalentemente dipinti risalenti a differenti periodi

¹⁰¹ McAndrew C. (2022), *The Art Market*, Art Basel e UBS, Basel, p. 274.

¹⁰² ARTinvestment.RU, <https://artinvestment.ru/en/>

storici: dal 1800 ai giorni nostri (avanguardia, contemporaneo e grandi maestri del passato). Vende anche icone e libri antichi. Un altro esempio è dato da “*ArtSale.info*”, casa d’asta costituita nel 2008. Quest’ultima è una realtà un po’ particolare dal momento che svolge solamente vendite online e funge anche da raccogliitore di dati. I suoi tre promotori sono Konstantin Babulin, Alexandr Sineij e Vladimir Bogdanov, ognuno dei quali ha fatto parte delle dirigenze di ARTInvestment.ru. Le aste riguardano opere d’arte russe del periodo classico, degli anni Sessanta (non ufficiale) e di arte contemporanea. Il calendario delle aste è davvero molto intenso in quanto viene proposta una cadenza settimanale. In ultimo, è possibile identificare case d’asta indirizzate all’arte contemporanea russa. *Vladey*, la cui attività sarà analizzata nello specifico nel prossimo capitolo, è per eccellenza la casa d’asta russa che tratta opere di arte russa contemporanea. È abbastanza giovane poiché cominciò ad operare sul mercato a partire dal 2013. Da citare risulta anche la rinomata *Sovcom* che è sul mercato da più tempo, circa una quindici anni. Quest’ultima, a dire il vero, potrebbe rientrare anche nelle categorie precedenti, perché fornisce ai propri compratori un’ampia selezione di porcellane, manufatti antichi, libri, icone, ma anche bronzetti e orologi antichi. Il fulcro dell’attività è però l’arte dagli anni Sessanta in poi. Sul sito ufficiale infatti è possibile effettuare una prima selezione scegliendo tra dipinti sovietici, opere grafiche sovietiche o sezione contemporanea. Mediamente si tengono circa dieci aste all’anno. *Sovcom*, si comprende, è molto grande e opera in più sfere. Il proprietario Jurij Tjuchtin sostiene il coinvolgimento della sua azienda che non è solo una casa d’asta, ma anche una galleria d’arte. Questa scelta di unire tipologie di vendite differenti è significativa. In prima istanza perché si va a coprire una richiesta diretta che coinvolge e richiede un servizio a contatto con l’ipotetico compratore-collezionista, ma anche un tipo di domanda diverso rappresentato dalle vendite all’asta dove in genere l’acquisto è più privato e c’è maggiore distacco tra battitore d’asta e acquirente. In entrambe le tipologie di vendita può essere presente una contrattazione, mentre però questa è solitamente caratteristica delle aste e meno sintomatica della vendita diretta. Inoltre, l’attività lavorativa svolta all’interno di una galleria d’arte permette di lavorare al fianco di artisti, rimanendo così aggiornati sulle evoluzioni e i cambiamenti che avvengono all’interno del contesto artistico. Infine, a dimostrazione dell’eterogeno impegno di *Sovcom*, essa risulta anche come promotrice di diversi progetti di beneficenza.

Casa d'asta russe	Arte trattata
Russkaja Emal'	Antiquariato russo, grafica e dipinti antichi russi, argenteria, porcellane, bronzi
V Nikitskom	Antiquariato russo, libri, fotografie e manoscritti russi, icone russe
Aukcionnyj dom nomer odin	Mobili antichi, libri e manoscritti, icone russe, numismatica, gioielli e argenteria russa e straniera, pittura e grafica russa (soprattutto Ottocentesca, ma ci sono state anche vendite di opere Novecentesche)
Egorov	Pittura e grafica russa Ottocentesca, libri russi
Kabinet'	Reliquie della famiglia imperiale dei Romanov, libri e manoscritti antichi russi, medagli, fotografie e documenti dell'esercito russo, arte russa Ottocentesca
Tri Veka	Dipinti e libri russi, ma anche antiquariato russo (marmi, bronzi e mobili)
ArtSale.info	Pittura e grafica russa
Vladey	Arte contemporanea russa
Sovcom	Arte contemporanea russa, arte sovietica, icone e antiquariato russo

Tabella 2.2: Case d'asta russe con relativa tipologia di arte trattata

2.2 Rendimento e rischio

Con riferimento all'investimento in arte russa sono stati pubblicati due maggiori studi in lingua inglese: quello di Renneboog & Spaenjers (2010) che indaga il prosperare dell'aumentato apprezzamento internazionale nei confronti dell'arte russa del primo decennio del secolo e quello di Galanova, Lutsenko & Zamorano (2020) concentrato sull'arte contemporanea russa vista asset finanziario. In entrambe le analisi si utilizza il metodo della regressione edonica. Il primo lavoro tiene in considerazione variabili come firma, dimensioni e tecnica artistica delle opere prese in esame: queste caratteristiche risultano essere significative e, per questo motivo figurano spesso negli studi in cui si applica la regressione edonica; un risultato interessante viene fornito dalla variabile temporale di vendita. Essa ha permesso di capire che i mesi maggio-giugno e novembre-

dicembre sono maggiormente profittevoli¹⁰³ delineando una stagionalità per le opere d'arte russa all'estero che è in connessione al consueto periodo di svolgimento della Russian Art Week di Londra. Un'altra considerazione rilevata è che i dipinti sono la tipologia di opera maggiormente acquistata¹⁰⁴: questo fatto non stupisce poiché segue una tendenza abbastanza comune. Approfondendo l'ambito dei linguaggi artistici si nota in particolare che le opere astratte sembrano essere le preferite con una maggiore probabilità di vendita corrispondente al 6,80%¹⁰⁵.

Il secondo studio, invece, si concentra su un dataset di 613 vendite avvenute per mezzo di case d'asta russe¹⁰⁶. Anche questo lavoro utilizza la regressione edonica in quanto l'uso di una regressione a vendite ripetute non sarebbe stata possibile dal momento che la maggioranza delle opere a cui si fa riferimento (circa il 96%)¹⁰⁷ non sono state rivendute. Una volta calcolato l'indice per i dipinti, esso è stato utilizzato per valutare il rischio e fare dei confronti con altri asset finanziari.

Compratori diversi percepiscono il rischio dell'investimento in modo differente in funzione alle motivazioni d'acquisto. Nonostante l'arte sia associabile a tassi di volatilità molto alti rispetto ad altre fonti d'investimento, se l'acquirente accosta la soddisfazione di altri bisogni, allora percepirà il rischio come meno influente sulla sua decisione finale o, banalmente, ne sarà meno interessato¹⁰⁸.

Dal crollo dell'Unione Sovietica, la stabilità del mondo è stata messa in discussione parecchie volte e l'economia russa, così come le altre, chiaramente ne ha subito le conseguenze. In alcuni casi il coinvolgimento era diretto, si pensi ai delicati rapporti che la Russia intrattiene con l'Unione Europa e con gli altri Paesi occidentali; in altri momenti sono state casualità esterne e indirette ad aggravare la situazione di precarietà, come la crisi economica del 2008 che nonostante fosse emersa negli Stati Uniti, sfociò poi in una questione globale. È intuibile sostenere che i cambiamenti economici possano avere un influsso anche sul valore delle opere d'arte, ma che questo sia positivo o

¹⁰³ Renneboog L., Spaenjers C. (2010), The Iconic Boom in Modern Russian Art, *Journal of alternative investments*, 13, p. 67-80.

¹⁰⁴ Renneboog L., Spaenjers C. (2010), The Iconic Boom in Modern Russian Art, *Journal of alternative investments*, 13, p. 67-80.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Galanova A. et al. (2020), Investments in Contemporary Russian Artwork as an Alternative Form of Investment, *Journal of Corporate Finance Research*, 14, p. 7-18.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Brealey A.R., Myers S.C., Allen F. (2017), *Principles of Corporate Finance*, McGraw-Hill Education, New York, 12, p. 162-191.

negativo è più difficile constatarlo. Sono stati fatti parecchi studi sull'argomento e c'è chi annovera l'investimento in arte come alternativa al mercato azionario, quando questo comincia a dare esiti negativi¹⁰⁹, mentre altri affermano che sono rare le volte in cui è meglio preferire l'arte come asset d'investimento¹¹⁰.

Per quanto riguarda il rischio è stato mostrato che investire in arte russa è maggiormente consigliabile rispetto a investire in arte indiana poiché con dataset simili, i risultati attribuiscono un valore di rendimento corrispondente a 26,53%, il quale è minore in confronto all'indice stimato del mercato di arte indiana. Quest'ultimo, infatti, presenta una deviazione standard di 36,87% e di conseguenza risulta essere una tipologia di investimento più rischiosa¹¹¹. Si può osservare che tale discorso può essere completamente rovesciato se si dà una netta preferenza al tasso di rendimento dell'investimento; in effetti, se si è amanti del rischio, la scelta ricadrebbe sull'arte indiana che propone maggiori profitti (si veda il confronto arte russa e arte indiana al par. 2.3). Nuovamente, quindi, si comprende come gli investimenti dipendano fortemente dalle aspirazioni dell'investitore.

Per quanto concerne il rischio è necessario precisare che ne esistono di più categorie, da quello di mercato a quello di liquidità, o ancora quello di credito. Ogni investimento incorpora al proprio interno una parte di rischio sistematico (anche chiamato rischio di mercato) e una parte di rischio specifico. Il primo si riferisce a una tipologia di rischio che non è possibile gestire in quanto sempre presente. Dall'altra parte però, si può pensare a come ridurre l'altra componente. Una soluzione per limitare il rischio di portafoglio dei propri investimenti è ricorrere alla diversificazione, ossia l'aggiunta di asset che non siano correlati tra loro¹¹². La covarianza è perciò utile per calcolare la correlazione tra i rendimenti di investimenti in arte e quelli di altri mercati. Il paragone più frequente che viene delineato è quello con il mercato obbligazionario; anche se alcuni autori hanno puntualizzato che, viste le peculiarità del mercato dell'arte, può risultare più adeguato compararlo con mercati simili e considerati a loro volta

¹⁰⁹ Boyer, C. (2011), The market for fine art and the economy, *Journal of Wealth Management*, 13, p. 77-83.

¹¹⁰ Renneboog L., Spaenjers C. (2013), Buying Beauty: On Prices and Returns in the Art Market, *Management Science*, 59, p.36-53.

¹¹¹ Krauessl R., Logher R. (2010), Emerging Art Markets, *Emerging Markets Review*, 11, p.301-318.

¹¹² Brealey A.R., Myers S.C., Allen F. (2017), *Principles of Corporate Finance*, McGraw-Hill Education, New York, 12, p. 162-191.

mercati di investimento alternativo. Per esempio, in studi diversi l'arte russa¹¹³ e l'arte dei paesi arabi¹¹⁴ sono state confrontate con i prezzi del petrolio. In entrambi i casi, infatti, è sembrato appropriato accostare questi dati, viste l'abbondanza di materia prima nei territori interessati e l'importanza economica della stessa. È stato dimostrato che effettivamente il cambiamento dei prezzi del petrolio influisce sui prezzi delle opere: all'aumentare dei primi, i secondi si adeguano alla tendenza in salita¹¹⁵ (correlazione positiva) e per l'arte russa nello specifico l'influenza si registra al 10% sui rendimenti semestrali¹¹⁶. O, ancora si possono indagare le quotazioni di materiali preziosi quali l'oro o l'argento: i metalli di valore possono servire come arma contro il periodico rincaro dei prezzi, conosciuto anche come il fenomeno dell'inflazione. È stato comprovato per esempio che un portafoglio composto da arte lituana e oro può essere una scelta dai rendimenti interessanti. L'arte contemporanea lituana si rivolge a un mercato di acquirenti davvero molto ristretto, ma ha punti di comunanza con l'arte russa, soprattutto in riferimento al passato storico-politico sovietico. Nonostante la connessione tra il mercato artistico russo e quello dei metalli non sia stata riconosciuta come stretta, l'oro ha comunque dimostrato di avere una correlazione negativa¹¹⁷.

L'associazione di investimenti di diversa natura da un lato richiede un'attività più impegnativa poiché diventa necessario tenere sotto controllo i dati relativi a più investimenti (e non di uno solo), dall'altro però, tale sforzo, può portare a un grande beneficio in termini di riduzione della volatilità. C'è comunque da sottolineare che non è possibile eliminare completamente il rischio complessivo; si arriverà necessariamente a un punto tale per cui aggiungere un ulteriore investimento non apporterà alcuna riduzione e quindi una percentuale di rischio sistematico continuerà sempre ad essere presente.¹¹⁸

Si vuole ora analizzare le oscillazioni di mercato negli anni: in effetti è stato notato che, in passato, ci sono stati periodi più floridi per l'arte russa, specialmente la sottocategoria

¹¹³ Renneboog L., Spaenjers C. (2010), The Iconic Boom in Modern Russian Art, *Journal of alternative investments*, 13, p. 67-80.

¹¹⁴ McQuillan W., Lucey B. (2016), The validity of Islamic art as an investment, *Research in International Business and Finance*, 36, p. 388-401.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Renneboog L., Spaenjers C. (2013), Buying Beauty: On Prices and Returns in the Art Market, *Management Science*, 59, p.36-53.

¹¹⁷ Galanova A. et al. (2020), Investments in Contemporary Russian Artwork as an Alternative Form of Investment, *Journal of Corporate Finance Research*, 14, p. 7-18.

¹¹⁸ Brealey A.R., Myers S.C., Allen F. (2017), *Principles of Corporate Finance*, McGraw-Hill Education, New York, 12, p. 162-191.

di quella contemporanea che in era pre-COVID corrispondeva a poco meno del 5% sul totale¹¹⁹. A cavallo tra la fine del secolo scorso e l'inizio del XXI, in Russia si era potuto registrare un rinvigorito impegno e coinvolgimento nell'ambito del mercato artistico. Era il periodo della formazione del secondo gruppo di galleristi (come descritto in 1.4.2), il cui fervore non era isolato proprio in funzione del fatto che il settore dell'arte contemporanea stava vedendo l'inserimento di molti altri sostenitori e promotori anche all'estero; potremmo perciò definire questo momento come l'incipit di una rosea fase per l'arte russa. Alcuni dati sulle vendite all'asta permettono di verificare quanto appena affermato: molte vendite a prezzi record corrispondenti alla sezione di arte russa di Christie's si concretizzarono proprio in questo periodo, come "Cattedrale di Sant'Isacco in una giornata gelida" di Ivan Ajvazovskij, prima opera a superare il milione di sterline o "Arcobaleno" di Konstantin Somov entrambe battute a Londra rispettivamente nel 2004 per £1 125 250 e nel 2007 per £3 716 000¹²⁰. Una maggiore prova della redditizia stagione venne data dal fatto che si raggiunsero ottimi risultati anche al di fuori del Regno Unito. Nel 2007 per l'appunto vennero raggiunti record interessanti con vendite di artisti russi presso la casa d'aste Auktionsverk di Stoccolma, dove alcuni lotti superarono di molto i valori di stima; di Konstantin Somov, l'artista di cui sopra, venne venduta l'opera "Gli amanti" per \$ 1,19 milioni (più del doppio del valore stimato) e di Vasilij Maximov venne battuta l'opera "Il lutto del vedovo" a \$ 531.700, mentre il valore di partenza era di ben sette volte inferiore¹²¹. Anche a Monaco, presso l'Hampel Fine Art Auctioneers si tenne una fruttuosa asta¹²²; tenendo sempre a mente le possibili imprecisioni a cui si va incontro quando si fa affidamento ai dati raccolti senza fare distinzioni in base alla natura e al periodo di creazione dell'opera, come per l'appunto accadde nell'asta tedesca (all'interno della quale figuravano opere astratte, bronzi e porcellane) va detto che i così alti risultati raggiunti nel primo decennio del 2000 sono comunque significativamente consistenti.

¹¹⁹ Galanova A. et al. (2020), Investments in Contemporary Russian Artwork as an Alternative Form of Investment, *Journal of Corporate Finance Research*, 14, p. 7-18.

¹²⁰ Christie's (2019), "50 years of Russian Art masterpieces at Christie's", *Christie's*, <https://www.christies.com/features/50-years-of-Russian-art-at-Christies-9747-3.aspx>

¹²¹ Varoli J. (2007), "Swedish and German auction houses take advantage of the rising Russian Market", *The Art Newspaper* <https://www.theartnewspaper.com/2007/05/01/swedish-and-german-auction-houses-take-advantage-of-the-rising-russian-market>

¹²² Ibidem.

Il rendimento annuo calcolato nel periodo 1967-2007 corrispondeva a +12,37%¹²³. Si era registrata una maggiore rendita in riferimento all'arte russa ottocentesca che raggiunse un 23,06%, mentre l'arte post-staliniana aveva ritorni dell'8,31%, di poco minore al 9,05% registrato invece nel particolare periodo 1985-1991¹²⁴, quando però il mercato era molto meno definito.

Aste di arte russa (vendite in mln \$)
periodo 2000-2015

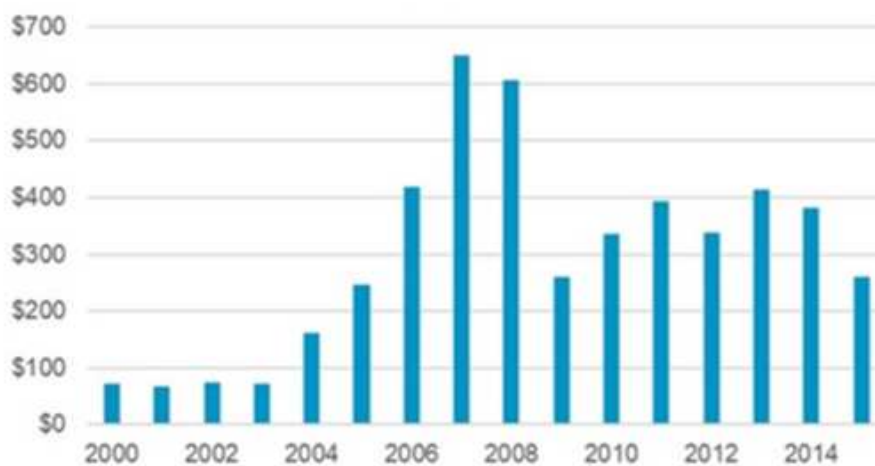


Figura 2.2: Volumi di vendita delle aste di arte russa in mln \$ nel periodo 2000-2015

Fonte: Lovern L. (2015, 9 settembre), New artnet Report Examines Strengths and Weakness of Russian Art Market, *artnetnews*.

La figura 2.2 illustra i volumi relativi alle vendite concretizzati dalle aste di arte russa nel mondo (quindi sia le case d'asta russe che internazionali con i dati relativamente a Sotheby's, Christie's, MacDougall's, Bonhams). Dalla figura 2.2 si vede come il fatturato cominciò a salire a partire già dal 2004 fino al 2007, quando si nota una leggera caduta nei confronti dell'anno successivo. Nel 2009, invece il mercato russo, risentendo della crisi economica globale con un breve ritardo di circa 6-12 mesi¹²⁵, ne fu profondamente colpito e questo provocò ricadute sul mercato artistico. Le vendite di opere d'arte crollarono, riportando la situazione al periodo artistico antecedente la grande ascesa: i

¹²³ Renneboog L. Spaenjers C. (2011), "The iconic boom in Modern Russian Art", *The Journal of Alternative Investments*, 13 (3), p. 67-80.

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ Galanova A. et al. (2020), Investments in Contemporary Russian Artwork as an Alternative Form of Investment, *Journal of Corporate Finance Research*, 14, p. 7-18.

valori tornarono ai livelli registrati nel 2005, tuttavia negli anni successivi si registrò una ripresa che però non si mantenne negli anni a seguire¹²⁶.

A dispetto dell'ultimo anno mostrato in figura 2.2, l'interesse generato verso l'arte russa in soli 13 anni aveva comportato una crescita straordinaria: dal 2001 al 2013 l'incremento riportato dallo studio di Galanova (2020) che citava l'analisi russa compiuta dallo studioso Mikhlin ammontava a +123%¹²⁷. Nonostante gli alti risultati del biennio 2013-2014 e la ripresa a partire dal 2010 con valori che si mantennero sempre nell'intervallo dai 300 000 \$ ai 400 000\$, nuovamente nel 2015 ci fu una ricaduta, simile nei valori a quella del 2009, ma molto meno gravosa.

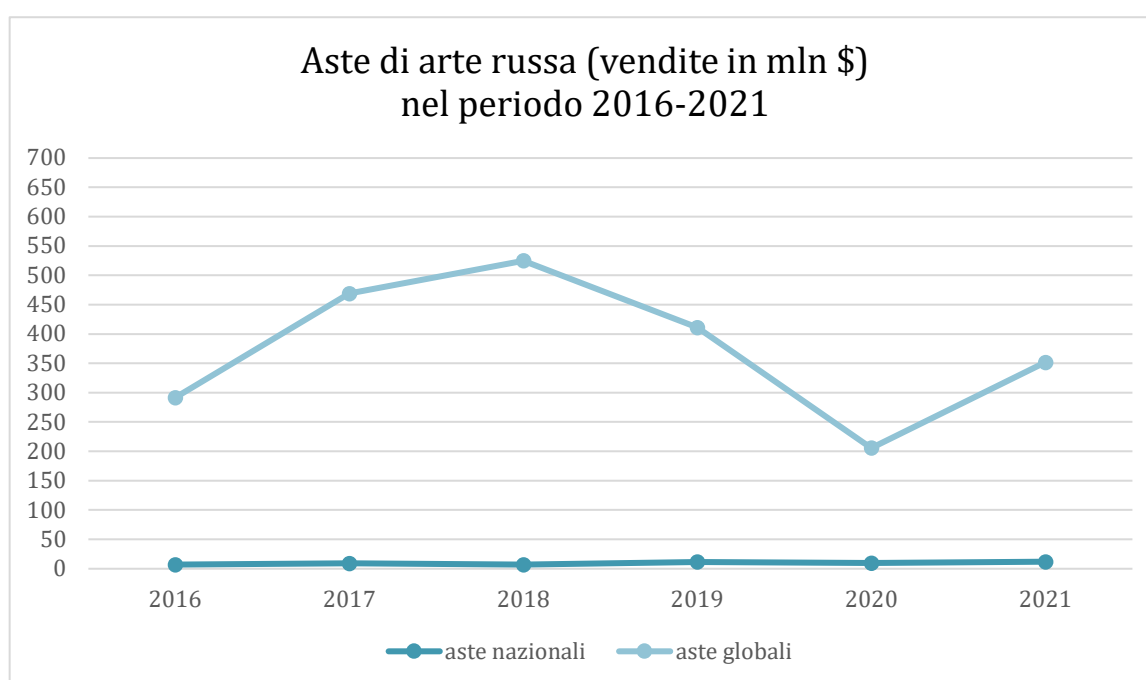


Figura 2.3: confronto tra i volumi di vendita in mln \$ delle aste di arte russa in Russia e quelle internazionali nel periodo 2016-2021

Fonte: Maria Onuchina, (2022, 27 gennaio), Рынок русского искусства и арт-рынок России. Итоги и основные цифры 2021 года, *ARTinvestment.RU*

Dalla figura 2.3 si osserva che, gli ultimi anni mostrano una progressiva salita del fatturato delle aste di arte russa fino a raggiungere il 2018 da cui inizia una discesa. Altro aspetto importante su cui riflettere è dato dalla discrepanza in relazione al mercato interno e quello globale. Non solo i volumi di vendita sono molto lontani tra i

¹²⁶ Lovern L. (2015, 9 settembre), New artnet Report Examines Strengths and Weakness of Russian Art Market, *artnetnews*.

¹²⁷ Galanova A. et al. (2020), Investments in Contemporary Russian Artwork as an Alternative Form of Investment, *Journal of Corporate Finance Research*, 14, p. 7-18.

due mercati, ma anche le tendenze sono differenti. Il biennio 2018-2020 ha rappresentato una diminuzione delle vendite a livello internazionale, implicando una crescita interna che sembra condurre (per entrambi) verso un nuovo incremento, anche se forse è ancora presto per confermarlo. Per quanto la buona notizia di una ripresa sia stata registrata nell'anno precedente, rimane comunque da sottolineare la mancanza di un forte mercato interno russo: l'arte russa sembra ancora dipendere molto dalle operazioni d'acquisto all'estero, probabilmente anche a causa di una deficienza nel settore delle aste. Le case d'asta a cui fa riferimento art.investment.ru sono in totale 15 (sia per quanto riguarda quelle russe che quelle all'estero) per il 2021 che è comunque una conquista se si confronta con l'anno precedente, quando i dati rilevati erano ancora meno e provenivano da solamente 12 case d'asta¹²⁸. Per quanto riguarda il panorama mondiale il numero di case d'asta di riferimento da cui sono stati riscontrare opere d'arte russe sono state 166 nel 2021, il che però mostra una diminuzione del 19% rispetto al 2020¹²⁹.

Come dimostrato l'opinione che l'arte contemporanea russa sia un investimento da evitare è spesso condivisa da molti studiosi¹³⁰; tuttavia, esistono varianti anche di questo pensiero. Per esempio, come affermato da Galanova (2020) dell'idea opposta era invece lo studioso Sukharev¹³¹ quando affermava che i prezzi d'acquisto delle opere d'arte russa contemporanea erano elevati ed anzi, l'investimento appariva di maggior profitto tanto che l'indice di prezzo delle opere d'arte in generale figurava come dimezzato nei rispetti dell'ARTIMX-RUS, l'indice ufficiale generato da Artinvestment.ru.

2.3 Investimenti in arte russa e altri mercati dell'arte emergenti

Uno degli studi più importanti in materia di investimenti in arte è quello di Mei & Moses (2002). La loro ricerca era stata particolarmente proficua ed aveva portato alla costituzione di un articolato indice per i prezzi delle opere, il quale, anni dopo, la casa d'asta londinese Sotheby's aveva acquistato. L'indice Sotheby's Mei era stato calcolato sulla base di un modello di regressione a vendite ripetute regolato da ben 45000

¹²⁸ Maria Onuchina (2022, 27 gennaio), Рынок русского искусства и арт-рынок России. Итоги и основные цифры 2021 года, ARTinvestment.RU <https://artinvestment.ru/russian-art-market-reports/2021.html>

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ Galanova A. et al. (2020), Investments in Contemporary Russian Artwork as an Alternative Form of Investment, *Journal of Corporate Finance Research*, 14, p. 7-18.

¹³¹ Ibidem.

operazioni d'acquisto diversificate in funzione alla categoria artistica a cui le opere appartengono. Altre importanti conclusioni disegnate dagli studiosi erano che l'investimento artistico, secondo i dati a loro disposizione, si configurava come un ottimo mezzo per compiere una diversificazione del proprio portfolio¹³².

Questo studio, per quanto significativo, è rappresentativo di uno specifico dataset del mercato statunitense, il che significa che le argomentazioni non possono essere completamente traslate anche ad altri mercati dell'arte. Al contrario, il mercato dell'arte russo, ad esempio, è molto più giovane e non può essere ancora considerato pienamente sviluppato. Come riportato da Galanova et al. (2020), l'esperta di mercato russo di arte contemporanea Schurina, confermando una certa stabilità, sosteneva che l'attenzione degli ultimi anni posta dagli istituti di credito ad ampliare le proprie collezioni fosse una mossa studiata come possibile incentivo che avrebbe dovuto avere di riflesso un fine mirato all'aumento degli investimenti privati¹³³.

Molti Paesi in via di sviluppo condividono tratti comuni. Per questo motivo è interessante portare dei confronti; nonostante le dovute specifiche, spesso il percorso di uno può essere preso ad esempio dagli altri sia in termini di esperienze positive che negative, le quali possono in ogni caso fornire preziose linee guida relativamente a strategie e modelli da emulare piuttosto che da eludere. Contrariamente agli investimenti in economie solide, quelli in economie sottosviluppate hanno solitamente un alto grado di volatilità e questo può compromettere le attività parte del portafoglio d'investimenti, pertanto puntare su un'economia emergente significa accettare di sostenere dei rischi potenziali strettamente connessi a una consistente instabilità.

2.3.1 Confronto tra aste di arte russa e arte islamica

Nel 2016 è stato pubblicato uno studio condotto da McQuillan e Lucey B. (2016) sull'andamento del mercato dell'arte del mondo arabo. Quest'ultimo sembra condividere molte peculiarità con il mercato dell'arte russa, soprattutto in relazione all'arte contemporanea. Similmente a quanto successo in Russia con l'asta di Sotheby's e alle ricadute positive che questa ha avuto negli anni successivi, l'exploit dell'arte islamica ha

¹³² Mei J., Moses M. (2002), Art as an Investment and the Underperformance of Masterpieces, *American Economic Review*, 92 (5). P. 1656-1668.

¹³³ Galanova A. et al. (2020), Investments in Contemporary Russian Artwork as an Alternative Form of Investment, *Journal of Corporate Finance Research*, 14, p. 7-18.

avuto inizio con un'asta specifica, ovvero quella organizzata dalla casa d'aste Bonhams il 3 marzo 2008 a Dubai in una delle più sfarzose città degli Emirati Arabi Uniti. In realtà, prima di quest'asta se n'erano tenute altre, a dimostrazione del fatto che il mercato cominciava a diventare via via più interessante, sia dal punto di vista della domanda che dell'offerta, ma spesso si decide di enfatizzare su questa prendendola a esempio, in quanto detentrici di un fatturato complessivo di \$ 13 milioni, valore 3 volte superiore alle stime compiute pre-asta¹³⁴. Le vendite straordinarie avvenute presso il Royage Mirage Hotel¹³⁵ sembrano coincidere con le dinamiche viste una ventina d'anni prima in territorio russo.

È possibile riscontrare un parallelismo tra le due aste promotrici di arti esterne al mondo occidentale, poiché entrambe ebbero luogo per mezzo di case d'asta inglesi, riconosciute a livello internazionale, le quali decisero di organizzare le vendite in una città determinante per l'arte rispettivamente trattata. Sotheby's scelse Mosca, che oltre ad essere la prima città russa, ha la propria rilevanza anche in ambito artistico, mentre Dubai, pur non essendo la capitale degli Emirati Arabi Uniti aveva, e continua tutt'oggi ad avere, certamente il suo peso nel contesto dei Paesi del Medio Oriente. Si pensi che la stessa Bonhams la scelse anche come sede in cui aprire una propria succursale proprio nel 2008, preceduta di poco da Christie's.¹³⁶

Le analogie tra i due mondi artistici non si fermano a un'asta considerata evento, che ha certamente segnato un pre e un post, ma si riscontrano anche in altri aspetti.

In primis, il rapporto con Londra e con la cultura della capitale del Regno Unito. La cornice della Russian Art Week, già più volte citata proprio per la sua rilevanza è molto ampia e oltre a fornire l'occasione per le più grandi case d'asta di occuparsi delle vendite di arte russa, è un concentrato di conferenze, incontri, mostre e momenti culturali in cui si promuove la cultura e l'arte russa; allo stesso modo, Londra risulta avere una posizione strategica anche per l'arte dei Paesi islamici. A partire dagli anni '50 molte persone si erano trasferite in città lasciando il proprio stato d'origine; in periodi differenti Londra accolse prima i flussi migratori provenienti soprattutto dall'Africa settentrionale, poi cittadini delle terre bagnate dal Golfo Persico e infine una percentuale

¹³⁴ McQuillan W., Lucey B. (2016), The validity of Islamic art as an investment, *Research in International Business and Finance*, 36, p. 388-401

¹³⁵ Bonhams (2008), Modern & Contemporary Arab, Iranian, Indian & Pakistani Art <https://www.bonhams.com/auctions/16393>

¹³⁶ ArtPrice.com (2012), Top 10: Auction results in the Middle East <https://www.artprice.com/artmarketinsight/top-10-auction-results-in-the-middle-east>

di libanesi e iracheni¹³⁷. Questi spostamenti portarono alla creazione di un gruppo culturale molto forte che non ha dimenticato le proprie origini pur vivendo lontano dalla madre patria. Non è casuale che Londra possa essere considerata fulcro per le transazioni artistiche anche di questa tipologia d'arte.¹³⁸

Inoltre, così come in Russia c'era stata una veloce crescita di milionari durante il periodo delle grandi privatizzazioni, anche la zona del Medio Oriente può contare un alto tasso di persone milionarie che devono la loro fortuna alle tante e preziose materie prime dell'area. Questo punto conduce all'interesse di valutare la correlazione tra i mercati artistici e i prezzi del petrolio, dal momento che queste economie ne sono tra le maggiori detentrici¹³⁹ e, come diretta conseguenza, anche esportatrici. In entrambi i casi è stata confermata l'ipotesi della presenza di un legame tra i prezzi delle opere e i valori dell'oro nero: per il mercato dell'arte russa quest'influenza è maggiore rispetto a quella operata dai mercati dell'arte mondiale¹⁴⁰, mentre per il mercato dell'arte arabo un rincaro del 15% sui prezzi del petrolio si traduce in un +34% di aumento di prezzo delle opere¹⁴¹. Inoltre, un altro fattore condiviso dalle due culture è in connessione all'atto di collezionare opere d'arte e nello specifico al non esserne particolarmente abituati. Le ragioni sono storicamente differenti: in territorio russo è stato a lungo proibito possedere opere, mentre nei territori mediorientali era uso comune spostarsi e per ragioni prettamente pratiche era raro possedere quadri e sculture: si preferivano piuttosto utensili e altri elementi decorativi considerati più comodi da trasportare¹⁴². Il punto è che è per entrambe le culture collezionare arte "alla maniera occidentale" è un qualcosa di relativamente nuovo.

2.3.2 Confronto tra aste di arte russa e arte cinese

La Russia e il suo mondo culturale sono difficili da inquadrare se la prospettiva adottata è unicamente europea. Il Paese occupa una superficie di più di 17 milioni di chilometri e

¹³⁷ McQuillan W., Lucey B. (2016), The validity of Islamic art as an investment, *Research in International Business and Finance*, 36, p. 388-401

¹³⁸ Ibidem.

¹³⁹ Nyangarika A.M. et al. (2018), Correlation of Oil Prices and Gross Domestic Product in Oil Producing Countries, *International Journal of Energy Economics and Policy*, 8, p. 42-48.

¹⁴⁰ Renneboog L. Spaenjers C. (2011), "The iconic boom in Modern Russian Art", *The Journal of Alternative Investments*, 13 (3), p. 67-80.

¹⁴¹ McQuillan W., Lucey B. (2016), The validity of Islamic art as an investment, *Research in International Business and Finance*, 36, p. 388-40.

¹⁴² Ibidem.

risulta così essere lo stato euroasiatico più esteso. Questa sua posizione a metà tra i due continenti, Europa e Asia, non si dichiara solo in termini territoriali, ma spesso porta anche a comunanze importanti con tradizioni, usi e modelli prettamente asiatici. Guardando verso Oriente allora, sono due i mercati con i quali è possibile tirare i maggiori parallelismi: Cina e India.

Su diversi fronti la Russia viene più volte ricondotta all'economia cinese. Entrambe partecipanti dei cosiddetti paesi BRICS, ossia Stati che negli ultimi decenni hanno visto un aumento nei propri numeri di mercato, le due superpotenze dell'est hanno raggiunto uno peso (che continua a crescere) all'interno del panorama mondiale. Le metodologie utilizzate e gli accordi stretti hanno più volte reindirizzato e stravolto gli equilibri internazionali anche a causa di strategie autocratiche. Focalizzando l'attenzione sul settore artistico è necessario fare una premessa: molti punti comuni tra Russia e Cina si ritrovano nello sviluppo di un mercato fortemente condizionato dall'esistenza di un sistema politico che si può intendere come somigliante: si pensi per esempio alla presenza del partito socialista e all'influenza che esso ha avuto nella struttura organizzativa intaccando anche l'ambiente artistico-culturale (discussa precedentemente per quanto concerne il fronte sovietico in 1.2) e la conseguente divisione in unioni artistiche. Tutti e due i Paesi condividono l'influsso travolgente dello Stato, ma se in Russia la relazione tra potere centrale e associazioni artistiche è in parte scemato, non si può dire lo stesso per la Cina, dove l'universo creativo è molto più rigoroso¹⁴³; ancora oggi il processo per essere artisti riconosciuti o entrare a far parte delle istituzioni artistiche in Cina è decisamente più serrato¹⁴⁴.

Negli ultimi tempi il mercato dell'arte cinese ha potuto registrare esiti positivi e per questa ragione la Cina è riuscita a creare un distacco considerevole tra i propri risultati e quelli di altri Paesi in via di sviluppo, tra cui anche la Federazione russa. Nonostante gli anni di pandemia appena trascorsi e una leggera caduta nei dati di vendita, la Cina è riuscita a mantenere una delle prime posizioni nelle classifiche mondiali. L'ascesa era cominciata a partire dal 2010 e nel 2020 la Repubblica popolare cinese ha riconfermato il suo ruolo strategico qualificandosi come seconda nazione (dopo USA) per i risultati ottenuti dalle vendite di opere d'arte contemporanea, le quali

¹⁴³ Kharchenkova S et al. (2015), "Official Art Organizations in the Emerging Markets of China and Russia" in Velthuis O., Baia Curioni S., *Cosmopolitan Canvases: The Globalization of Markets for Contemporary Art*, OUP Oxford, p. 78-101.

¹⁴⁴ Ibidem.

ammontavano al 35% del valore delle operazioni di vendita globali in tale settore¹⁴⁵. Per di più, c'è da considerare che le vendite di opere d'arte contano dati notevoli anche per altre tipologie di opere cinesi e ciò permette di affermare che la Cina è a tutti gli effetti il più grande mercato artistico per valore delle vendite in aste pubbliche¹⁴⁶. Diversamente, per la Russia l'andamento delle vendite relative alle opere d'arte è meno promettente e redditizio. I rendimenti analizzati da Kraeussl e Logher (2010) per i due mercati mostravano buone prospettive: 10% tasso di rendimento per l'arte russa e 5,70% per l'arte cinese¹⁴⁷. Da specificare rimane che i dati si riferiscono al periodo che va dalla fine degli anni '90 al 2008 circa per entrambi i mercati. Da questo si ricava che l'arte russa ha avuto periodi floridi, anche in concomitanza con altri Paesi in via di sviluppo, ma, al contrario dalla Cina, non è riuscita a mantenere una posizione stabile sul podio delle migliori posizioni in termini di performance di vendita. In particolare, si è potuta notare una crescita molto più rapida per l'arte contemporanea russa rispetto a quella cinese, la quale con ritmi meno celeri e maggiori incertezze iniziali ha conquistato una posizione d'onore che non ha più lasciato. I primissimi anni 2000, dal 2002 al 2005, rappresentano un periodo di forte crescita per entrambe le potenze economiche, ma se poi l'indice di mercato cinese cadde nel 2006 e risalì successivamente, il crollo del 2008 sembra essere stato più determinante per l'avanzare dell'arte russa¹⁴⁸.

Dallo studio di Kraeussl e Logher (2010) si evince un'altra importante peculiarità, ossia che le vendite cinesi hanno mantenuto fin da inizio secolo una prevalenza nell'attenzione territoriale: i migliori risultati, infatti, si sono evidenziati nelle più influenti case d'asta con Hong Kong come città favorita; mentre per la Russia le sedi rimanevano le più comuni Londra e New York. In questo modo la Cina riuscì a creare un proprio modo di esistere anche all'interno del grande mercato internazionale, senza essere completamente inglobata nelle dinamiche europee e statunitensi. La sede di vendita delle aste principali era veloce da raggiungere per eventuali compratori cinesi. Il vantaggio per gli investitori cinesi non era a discapito del mondo occidentale, che però doveva adattarsi a non fare riferimento ai soliti hub di vendita. In questo modo si poteva fare affidamento a entrambe le parti, le quali potevano partecipare senza troppe difficoltà, anche se, com'è ormai noto, i maggiori acquirenti di opere dell'arte delle

¹⁴⁵ McAndrew C., (2022) *The Art Market*, Art Basel e UBS, Basel, p. 136-138.

¹⁴⁶ Ivi, p. 107.

¹⁴⁷ Kraeussl R., Logher R., (2010), Emerging Art Markets, *Emerging Markets Review*, 11, p.301-318.

¹⁴⁸ Ibidem.

economie emergenti sono i cittadini stessi di tali Paesi. L'attendibilità del solo mercato interno nel caso dei BRICS non dà garanzie come quelle dei forti mercati maturi, poiché nonostante la possibilità di raggiungere risultati significativi, i valori possono essere altalenanti.

Le considerazioni sulla connessione tra mercato azionario e mercato artistico hanno più volte segnalato uno scarso beneficio nell'inserire l'arte russa come investimento alternativo nel proprio portafoglio. Ad esempio, analizzando proprio tale relazione tra arte e mercato Krauessl e Logher (2010) avevano riscontrato una correlazione positiva con gran parte dei titoli presi in esame tra cui anche l'indice azionario del mercato statunitense S&P500, l'indice di mercato azionario russo RTS, l'indice di mercato azionario indiano BBE100 e l'indice di mercato per attività non quotate LPX50¹⁴⁹. Tuttavia, la correlazione risultava essere negativa con l'indice di mercato azionario cinese SSE esprimendo quindi la possibilità di un'ipotetica diversificazione tra azioni di mercato e investimenti nel mercato dell'arte. I risultati relativi all'arte cinese si erano mostrati certamente più accattivanti: in primo luogo, grazie a una correlazione dal segno negativo, l'arte poteva essere interpretata come un'alternativa funzionale come fonte di investimento per un portafoglio con inclusi titoli differenti come azioni del mercato statunitense e russo (S&P500, BBE100), titoli di debito a breve e lunga scadenza (Treasury bills da tre mesi e Treasury bond da 10 anni) ed anche titoli per il mercato immobiliare statunitense. Secondariamente, anche la stima di beta mostrava un dignitoso $-0,21$ ¹⁵⁰. Tale valore beta, indica il rapporto tra la covarianza di due investimenti e la varianza del portafoglio di mercato, ossia la sensibilità del rendimento dell'arte cinese in relazione a quello del portafoglio di mercato. Minore è il numero assegnato a beta e minore risulta anche il rischio dell'investimento. Tuttavia, ponendo attenzione all'indice di Sharpe¹⁵¹, l'arte russa era preferibile a quella cinese rispettivamente di $0,32$ e $0,16$ ¹⁵².

Ad avvalorare l'ipotesi che l'arte contemporanea russa non sia un investimento efficiente sono i dati presentati da una recente analisi, secondo la quale il rendimento

¹⁴⁹ Krauessl R., Logher R., (2010), Emerging Art Markets, *Emerging Markets Review*, 11, p.301-318.

¹⁵⁰ Ibidem.

¹⁵¹ L'indice di Sharpe è un valore che permette di esprimere l'andamento di un portafoglio tenendo in considerazione i tassi di rendimento e di rischio. Si calcola rapportando il rendimento atteso del titolo d'interesse escluso il tasso di rendimento di un titolo privo di rischi e il rischio totale del portafoglio.

¹⁵² Krauessl R., Logher R., (2010), Emerging Art Markets, *Emerging Markets Review*, 11, p.301-318.

medio calcolato sulle vendite di dipinti di arte contemporanea russa avvenute attraverso delle aste nel periodo 1950-2019 non risulta solo il più basso tra i titoli confrontati (titoli del mercato russo RTS e statunitense S&P500, dei mercati immobiliari russo e statunitense e bond per il mercato statunitense da 1-3 anni a 3-15 anni), ma è addirittura negativo (-3,08%)¹⁵³. Anche in termini di rischio la scelta non sembra dare grandi speranze. La volatilità stimata si allontana di parecchio dai valori determinati con il metodo della deviazione standard per altre soluzioni di investimento tradizionali come i già citati RTS e l'S&P500 che rispettivamente contano 21,51% e 12,73%¹⁵⁴.

2.3.3 Confronto tra aste di arte russa e arte indiana

Un altro mercato interessante da analizzare come confronto con la Russia è quello del secondo Paese più popoloso al mondo. Come visto precedentemente (si veda par. 1.4.1, 1.4.2 e 1.4.3) il mercato artistico indiano condivide alcune analogie con quello russo, soprattutto per quanto concerne i punti di criticità come un'assenza dell'apporto dello Stato, un mercato dell'arte in via di sviluppo che ha subito un declino dopo la crisi economica del 2008 e la poca regolamentazione della materia del mercato dell'arte tramite norme governative¹⁵⁵.

Il periodo dello sviluppo di un mercato dell'arte ebbe luogo negli stessi anni e in entrambe le nazioni è possibile ricollegarsi a un particolare gruppo artistico che, con intenti di rottura con il passato, assunse una parte significativa. In Russia si trattava degli artisti non ufficiali, mentre per l'India era il gruppo degli artisti cosiddetti progressisti.

Come per l'arte dei territori arabi e russi, anche le produzioni di arte contemporanea indiana ebbero un'asta di basilare importanza da cui poi poter ricollegare aumenti di prezzi e valutazioni alle stelle. L'asta pilota fu più tarda di quella moscovita poiché avvenne nel settembre del 2002 nella sede di New York della casa d'asta Christie's. Il fatturato dell'asta "Indian and Southeast Asian Art including 20th Century Indian" fu di

¹⁵³ Galanova A. et Al. (2020), Investments in Contemporary Russian Artwork as an Alternative Form of Investment, *Journal of Corporate Finance Research*, 14, p. 7-18.

¹⁵⁴ Ibidem.

¹⁵⁵ Komarova N. (2017), "Ups and downs of art commerce: narratives of "crisis" in the contemporary art markets of Russia and India", *Theory and Society*, 46(3), p. 319-342.

quasi 4,8 milioni di dollari¹⁵⁶. In particolare, l'asta viene ricordata per aver dato visibilità a Tyeb Mehta¹⁵⁷, uno degli artisti indiani più quotati al mondo. Da inizio secolo quindi l'arte indiana cominciò con coraggio il proprio percorso all'interno di collezioni e aste internazionali, ma i dati cominciarono ad essere incoraggianti anche per le vendite del mercato interno. Un po' come in Russia, dopo significativi cambiamenti economici, anche l'India stava vivendo anni di prosperità e i ceti sociali più agiati, per questioni diverse (dimostrazione della propria condizione economica, moda, interesse e anche orgoglio verso la produzione di opere del proprio Paese), acquistavano opere d'arte contemporanea. Similmente, i due stati stavano mettendo le basi al mercato interno guardando agli esempi esteri e come confermato dai galleristi russi anche quelli indiani diedero molto peso ai viaggi di lavoro, soprattutto verso ovest come fonte per conoscere e apprendere l'arte dell'attività di vendita e promozione¹⁵⁸.

Per quanto riguarda invece i fenomeni politici, sociali e culturali, essi sono più specifici e peculiari, ma comunque altrettanto stimolanti da approfondire proprio perché possono essere la chiave di lettura attraverso cui comprendere il motivo per cui i due mercati non siano allo stesso punto allo stato attuale. La persistenza di istituzioni e attori del mercato è importante poiché permette di capire a quale livello le situazioni di crisi abbiano avuto un impatto sulle realtà operanti. Per esempio, nel caso della Russia, il mantenimento dell'annuale evento fieristico Cosmoscow viene percepito come un grande successo, soprattutto dopo la chiusura della longeva Art Moscow che nel 2013 aveva chiuso i battenti¹⁵⁹. L' Indian Art Fair, invece, dal momento della sua ideazione nel 2008 ha avuto luogo con regolarità (tranne l'assenza registrata nel 2010) ed è riconosciuta per il ruolo principe che detiene. Inoltre, se si guarda all'offerta proposta nei mercati interni, c'è uno scarto non indifferente. Le case d'asta russe dispongono di opere spesso molto variegate; tra le più importanti solo Vladey al momento si configura

¹⁵⁶ Christie's (2002), Indian and Southeast Asian Art including 20th Century Indian, <https://www.christies.com/en/auction/indian-and-southeast-asian-art-including-20th-century-indian-17606/?page=4&sortby=lotnumber>

¹⁵⁷ Komarova N. (2017), "Ups and downs of art commerce: narratives of "crisis" in the contemporary art markets of Russia and India", *Theory and Society*, 46(3), p. 319-342.

¹⁵⁸ Komarova N., Velthuis O. (2018), "Local contexts as activation mechanisms of market development: contemporary art in emerging markets", *Consumption Markets & Culture*, 21:1, p. 1-21.

¹⁵⁹ Brady A., (2017, 7 settembre). Cosmoscow: Russia's contemporary art fair survives against odds in an embattled art scene. *The Art Newspaper* <https://www.theartnewspaper.com/2017/09/07/cosmoscow-russias-contemporary-art-fair-survives-against-odds-in-an-embattled-art-scene>

come luogo di riferimento per l'arte contemporanea. In India, invece, il mercato dell'arte secondario sembra essere maggiormente partecipato e le principali case d'asta sono addirittura 3 e si trovano a Mumbai: SaffronArt, Pundoles, AstaGuru¹⁶⁰. La SaffronArt, in realtà, è presente anche all'estero in città strategiche dal punto di vista del mercato artistico internazionale, ovvero New York e Londra, oltre che avere un'altra sede sul territorio indiano, ossia nella città di Delhi.

Una grande differenza tra i due Paesi è che in India lo Stato è stato molto meno presente di quanto sia effettivamente intervenuto il governo russo¹⁶¹ e questo sembra aver permesso una più rapida maturazione di mercato. Ciò non significa che il mercato indiano sia già arrivato al suo apice, ma piuttosto che era in una fase più avanzata verso la stabilizzazione, o almeno questo è ciò che gli attori di mercato percepiscono. I venditori di opere d'arte contemporanea indiana, prevalentemente i galleristi, nonostante le vendite non riescano a raggiungere gli alti risultati di un tempo, vedono la diminuzione dei valori di vendita come un aspetto positivo, una sorta di fase successiva a un boom economico necessaria per raggiungere solidità¹⁶². Le vendite record dei primi anni 2000 erano certamente di maggiore profitto, ma i galleristi e i venditori sono consapevoli che vendite simili sarebbero state insostenibili per il lungo periodo. I dati di crescita del mercato dell'arte contemporanea indiana confermano questa visione: dal 1991 al 2001 si è registrato un incremento del 830%¹⁶³. Tuttora, nello stesso periodo anche il rischio si è mostrato elevato. Ciononostante, la mancata correlazione tra l'arte contemporanea indiana e l'indice S&P 500 evidenziava una possibilità di investimento alternativo da prendere in considerazione.

Un ultimo dato su cui può essere interessante compiere una riflessione è quello derivante dallo studio Krauessl e Logher (2010) relativamente ai risultati del modello di regressione edonica effettuata. È risultata significativa e con un alto coefficiente la variabile collegata alla reputazione dell'autore dell'opera. Con un peso di quasi 10 punti percentuali, la fama dell'artista era ritenuta dai compratori una caratteristica fondamentale all'acquisto. Ciò dimostra come esistano degli artisti favoriti e che la loro

¹⁶⁰ Komarova N., Velthuis O. (2018), "Local contexts as activation mechanisms of market development: contemporary art in emerging markets", *Consumption Markets & Culture*, 21:1, p. 1-21.

¹⁶¹ Komarova N. (2017), "Ups and downs of art commerce: narratives of "crisis" in the contemporary art markets of Russia and India", *Theory and Society*, 46(3), p. 319-342.

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ Krauessl R., Logher R. (2010), Emerging Art Markets, *Emerging Markets Review*, 11, p.301-318.

arte in qualche modo è in grado di determinare una tendenza, sfavorendo di molto chi non fa parte di questa ristretta cerchia.

2.3.3 Confronto tra aste di arte russa e arte sudafricana

Rispetto ai mercati dell'arte degli altri Paesi precedentemente confrontati i punti di comunanza tra il mercato dell'arte sudafricano e quello russo risultano essere minori.

Innanzitutto, sia l'arte russa contemporanea che le creazioni di arte contemporanea sudafricana sono ritenute tipologie di investimento di nicchia e i relativi mercati interni hanno subito una forte crescita soprattutto a partire da inizio secolo. Questo lo si desume dal numero di aste e fiere che sono cominciate a fiorire nei rispettivi Paesi¹⁶⁴. La voglia di affermazione è però ancora lontana da una piena maturazione di mercato la volatilità dei rendimenti è alta. Quando confrontati con gli indici di investimenti di azioni e obbligazioni dei propri mercati di riferimento, i numeri relativi agli investimenti artistici risultano essere nettamente più rischiosi. Com'è stata comprovata una discrepanza in Russia tra arte e titoli di mercato (RTS), così anche in Sudafrica il paragone porta a un divario: il valore registrato nel 2015 per l'indice dei prezzi Citadel Art¹⁶⁵ era di 13,37%, mentre quello per l'indice FTSE/JSE corrispondeva a 7,84%¹⁶⁶. Per l'arte sudafricana il maggior distacco lo si evidenziava in relazione ai bond del mercato interno che erano più di 4 volte più sicuri in confronto all'investimento artistico. Questi dati contestualizzati all'interno di un discorso di mercato emergente risultano meno rilevanti di altri aspetti che suggeriscono agli investitori di allontanare la possibilità di puntare sulle creazioni artistiche di entrambi gli stati. Se in Russia la preoccupazione risulta più evidente dalla positività della correlazione esistente tra arte e azioni, il discorso può traslarsi anche per il mercato sudafricano, dove nonostante i valori di correlazione sono stati negativi, indicando perciò la mancanza di una relazione stretta tra opere e azioni, si trattava di una correlazione poco significativa, tanto da poter essere identificata come irrilevanti.

¹⁶⁴ Botha F et al. (2015), Art investment as a portfolio diversification strategy in South Africa, *Economic Research Southern Africa (ERSA)*, p.1-13.

¹⁶⁵ L'indice di prezzo Citadel Art si configura come uno strumento importante per valutare i rendimenti degli acquisti di opere d'arte sudafricane. Il calcolo di tale valore deriva da un'analisi dei prezzi di vendita delle opere d'arte rilevati nelle aste nel periodo 2000-2013.

¹⁶⁶ Botha F et al. (2015), Art investment as a portfolio diversification strategy in South Africa, *Economic Research Southern Africa (ERSA)*, p.1-13.

È però spostando il fulcro d'interesse dal mercato azionario a quello immobiliare che si sono registrate situazioni simili per Russia e Sudafrica. Come suggerito da alcuni autori¹⁶⁷, è interessante considerare la relazione tra mercato artistico e mercato immobiliare poiché si tratta di investimenti simili. Le vendite di opere d'arte e quelle di edifici o terreni sono fonti di investimenti alternativi associabili per alcune peculiarità che non sono caratteristiche tipiche del mercato finanziario; il regime fiscale di molti Paesi, ad esempio, prevede tassi privilegiati per gli acquisti di case e opere d'arte¹⁶⁸. Oltre a ciò, anche l'*endowment effect*¹⁶⁹ è paradigmatico per entrambi i settori d'investimento¹⁷⁰.

Per queste ragioni quando il mercato immobiliare e quello artistico vengono messi a confronto possono fornire dettagli che non emergerebbero dal paragone con azioni ed obbligazioni. Per tutte e due le casistiche (mercato dell'arte e immobiliare) la correlazione ha mostrato indici positivi; questo a dimostrazione di come i mercati siano effettivamente simili, indi per cui sarebbe meglio evitare di compiere una differenziazione che includa titoli del mercato artistico e del mercato immobiliare all'interno dello stesso portafoglio, poiché non si riuscirebbe a limitare la volatilità. C'è poi da puntualizzare che il risultato cambia quando ad essere analizzato è l'indice del mercato immobiliare russo di edifici di lusso nel periodo 2006-2019: la correlazione con l'arte russa è qui negativa (-0,0145)¹⁷¹.

Anche in questo caso però, se si volesse procedere con una diversificazione bisognerebbe considerare i dati dei tassi di rendimento. Per le opere russe è stato calcolato un tasso di rendimento pari al -3,08%, mentre per le case di lusso, molto più profittevoli, è circa del 15%¹⁷². Tutto ciò fa intuire che probabilmente la scelta per la diversificazione in investimenti alternativi ricadrebbe sul mercato immobiliare che

¹⁶⁷ Frey B.S., Eichenberger R., (1995), On the Return of Art Investment Return Analyses, *Journal of Cultural Economics*, 19(3), p.207-220.

¹⁶⁸ Ibidem.

¹⁶⁹ L'*endowment effect* è un effetto che influisce sulla psicologia del soggetto: l'individuo non percepisce ciò che possiede in modo razionale e tende a darne una valutazione più alta. Da ciò deriva che si preferisce custodire un oggetto già in proprio possesso, piuttosto che comprarne uno nuovo.

¹⁷⁰ Frey B.S., Eichenberger R., (1995), On the Return of Art Investment Return Analyses, *Journal of Cultural Economics*, 19(3), p.207-220.

¹⁷¹ Galanova A. et Al. (2020), Investments in Contemporary Russian Artwork as an Alternative Form of Investment, *Journal of Corporate Finance Research*, 14, p. 7-18.

¹⁷² Ibidem.

nonostante rischioso (quasi 15% per immobili e 23% per immobili di lusso, ma sempre minore rispetto al quasi 34% di rischio artistico)¹⁷³ prospetta migliori risultati.

¹⁷³ Galanova A. et Al. (2020), Investments in Contemporary Russian Artwork as an Alternative Form of Investment, *Journal of Corporate Finance Research*, 14, p. 7-18.

3. Analisi del mercato delle aste d'arte russa attraverso i risultati d'asta di Vladey

3.1 Vladey: la casa d'aste di arte contemporanea a Mosca

L'imprenditore Vladimir Ovčarenko è uno dei nomi più influenti del mercato dell'arte contemporanea russa; fondatore di diverse realtà correlate all'attività di vendita di opere d'arte, nel 2013 egli inaugurò la casa d'aste Vladey. Il suo impegno e la sua dedizione nella promozione di artisti provenienti dal suo stesso Paese d'origine però risalgono a tempi ben più longevi. L'ingresso nell'ambiente artistico moscovita si era ufficializzato con l'apertura dell'ormai ritenuta storica galleria Regina, che è rimasta di sua proprietà anche dopo il recente rinnovo. Nonostante gli ultimi anni il settore commerciale dell'arte russa non ha mostrato promettenti risultati, soprattutto in Russia, Ovčarenko, divenuto nel frattempo abile banditore, ha voluto concepire nuovi progetti a supporto delle creazioni artistiche. Nel 2019, per esempio, diede vita alla fiera d'arte DA!Moscow, la quale prevedeva, durante due giornate, l'incontro tra domanda e offerta. L'iniziativa della fiera d'arte, che vedeva il coinvolgimento di poco meno di una trentina di gallerie russe ed estere¹⁷⁴, era la base per la formazione di un contesto più vasto in cui l'arte russa veniva promossa attraverso formule diverse. Il pubblico formato da esperti del settore, collezionisti e interessati aveva l'opportunità di acquistare opere, partecipare a conferenze e assistere a competizioni tra artisti¹⁷⁵. L'ambiente in cui l'imprenditore si è sempre mosso è quello della capitale e attualmente la galleria OVCHARENKO e la casa d'asta Vladey hanno sede a Mosca all'interno della cornice del Winzavod Centre. In questo ambiente stimolante, in cui l'arte fa da padrona ed è il fil-rouge che conduce le attività del centro Winzavod, la casa d'aste adotta la consuetudinaria pratica di creare delle mostre gratuite e aperte al pubblico che siano precedenti alle aste. L'offerta della casa d'asta è estesa e comprende linguaggi artistici svariati, tutti facenti parte di quella ricerca artistica che rientra nella definizione di arte contemporanea, dalle correnti più tradizionaliste e storicizzate a quelle più recenti e innovative sia in corrispondenza di tematiche trattate che *medium* utilizzati. La gamma

¹⁷⁴ Wallis R., (2019, 29 maggio), "DA!MOSCOW:is competition ever welcome?", Russian Art Focus.

<https://russianartfocus.com/art-market/damoscow-is-competition-ever-welcome/> [ultimo accesso 09.09.2022]

¹⁷⁵ Da!Moscow, <https://damoscow.art/en/DA2019/art-battle/>

delle opere che possono essere acquistate presso la casa d'aste Vladey include autori esponenti delle più importanti correnti dagli anni '50 ad oggi, comprendendo anche artisti meno riconosciuti. A dimostrazione di quanto appena affermato, la lista delle opere presenti sul sito ufficiale della casa d'asta figurano nomi di artisti facenti parti di movimenti quali lo Stile Severo dagli accentuati tratti sobri e rigidi necessari per rappresentare la realtà della vita (come Gelij Korzhev, Tair Salachov e Pavel Nikonov), al complesso e variegato universo dell'altra cultura, ossia quell'insieme di artisti che si identificarono con l'andegraund russo, costellato da circoli e gruppi. Per questo periodo storico così multiforme, Vladey presenta una vasta selezione di opere realizzate in contesti di gruppo come la scuola di Lianozovo, (Oscar Rabin, Vladimir Nemuchin e Lidija Masterkova, per nominare solo alcuni tra i principali), la comunità artistica dalle ricerche cinetiche Dviženie (con Lev Nusberg e Francisco Infante), il gruppo del concettualismo moscovita (per cui le figure principali vengono riconosciute in Viktor Pivovarov, Il'ja Kabakov, Rimma Gerlovina, Ivan Čujkov e Andrej Monastyrskij) e i successivi gruppi Percy e Medicinskaja Germenevika, così come la realtà della Soz-art (di cui i progenitori sono Vitalij Komar e Aleksandr Melamid, Leonid Sokov, Aleksandr Kosolapov), oltre che a una ricca scelta tra opere compiute da artisti attivi in quegli anni che non si definivano in nessuno dei gruppi precedenti come Vladimir Vejsberg, Evgenij Ruchin, Vladimir Jakovlev e molti altri. Oltre a ciò, attraverso le vendite all'asta Vladey inserisce sul mercato anche opere e creazioni di autori e autrici che stanno lavorando attualmente, come il celebre gruppo degli AES+F, o ancora il controverso Oleg Kulik (fortemente sostenuto da Ovčarenko, il quale addirittura fu licenziato per il legame con la sovversiva personalità artistica)¹⁷⁶ e gli emergenti Oleg Dou e Majana Nasybullova.

Dal 2013 a oggi la casa d'aste Vladey ha battuto all'asta e venduto molte opere; per farlo ha implementato diverse formule di vendita (si veda tabella 3.1) alcune più comuni, altre peculiari.

anno	Evening	Afternoon	Curatorial	All for	Charity	Vladey-X	totale
------	---------	-----------	------------	---------	---------	----------	--------

¹⁷⁶ Fowle K., Addison R., (2016), *Access Moscow: The Art Life of a City Revealed: 1990-2000*, Garage Museum of Contemporary Art, Mosca, p. 41.

				100			
2013	2						2
2014	2						2
2015	2			2			4
2016	2		1	2	2		7
2017	2		2	2	2		8
2018	2		1	2			5
2019	2		1	3			6
2020		1	13	23	1		38
2021	1	1	2	2		10	18

Tabella 3.1: numero di aste effettuate all'anno per tipologia nel periodo 2013-2021 dalla casa d'aste Vladey

Iniziando con le aste serali, sono state successivamente inseriti anche altri formati d'asta. A partire dal 2015, per esempio, si è utilizzata la modalità "all for 100", la quale prevede che il prezzo di partenza di ogni lotto sia pari a 100€. Oltre a questa discriminante, l'asta non prevede limitazioni particolari e ciò permette di avere un ventaglio di lotti differenti. Soprattutto negli ultimi anni questa specifica forma d'asta è stata riproposta più delle due canoniche volte all'anno, cadenza con la quale era stata concepita all'inizio. Il 2016 ha visto un aumento nel numero di vendite proposte e ha registrato l'aggiungersi di aste di beneficenza e altre aste identificate come curatoriali. Queste ultime solitamente vengono tenute di sabato alle ore 15:00. Durante la pandemia, Vladey ha dovuto affrontare la difficoltà di operare da remoto e da questa necessità è nata la formula di vendita online chiamata "Vladey X" che, ripercorrendo le orme delle aste curatoriali, ha cercato di stabilire un giorno e un orario definiti (per l'appunto il sabato alle 15:00). Tuttavia, questo formato sembra non aver trovato un riscontro tale da essere riproposto anche in mancanza delle condizioni per cui era stato ideato; infatti, aste di questo genere si sono potute osservare solamente nel 2021. C'è da evidenziare un aumento nel numero delle aste generate negli ultimi anni: il 2020, con un totale di ben 38 aste, si configura come particolarmente attivo. Anche nel 2021 sono state organizzate parecchie aste rispetto agli anni precedenti: complessivamente 18 eventi di vendita che hanno portato a termine un numero di aste situato di parecchio al di sopra della media, corrispondente a meno di 5 aste all'anno.

Le condizioni di vendita e pagamento impostate dalla casa d'aste moscovita sono in sintonia con quelle generalmente formulate dagli ambienti simili nel settore. Per esempio, a chi si aggiudica un lotto viene richiesto di pagare il prezzo di aggiudicazione

(*hammer price*), al quale si deve però aggiungere il 20%¹⁷⁷ del totale come *fee* per il servizio tenuto dalla casa d'aste. La scelta della percentuale da aggiungere al prezzo al quale viene battuta un'opera spetta ovviamente alla casa d'aste stessa, la quale valuta le condizioni del mercato, prende una propria decisione. Una delle controverse questioni che si sono verificate nell'ultimo periodo e che ha un effetto significativo sull'ordinaria attività di Vladey è legata al tasso di cambio; a causa delle misure sanzionatorie imposte dal mondo occidentale, le vendite a collezionisti esteri risultano sempre più complesse e onerose. Per esempio, durante l'ultima edizione dell'importante evento fieristico "Art Moscow", alcune gallerie d'arte non accettavano pagamenti al di fuori di operazioni effettuate tramite moneta ufficiale russa. Questo ha portato anche a un cambio nella consuetudine di esprimere i prezzi delle opere in valuta straniera: tendenzialmente euro, o dollari¹⁷⁸. I prezzi di aggiudicazione della casa d'aste Vladey, a differenza di quanto avvenuto in fiera, rimangono presentati in euro; tuttavia, è stata attivata anche la possibilità di pagamento in rubli che prevede l'adattamento al tasso previsto dalla Banca Centrale Russa.

3.2 Metodologia e raccolta dei dati

Il presente studio analizza un totale di 17 aste organizzate dalla casa d'aste Vladey. La scelta di questa specifica casa d'aste è stata guidata da alcuni fattori: dal momento che l'intento è quello di descrivere il mercato interno dell'arte russa contemporanea si è trovato un *case study* per il mercato russo. Vladey ha la propria sede a Mosca e opera in territorio nazionale. Inoltre, riveste una speciale posizione in Russia per quanto concerne l'arte contemporanea. Essa, infatti, si differenzia da altre case d'aste russe, le quali completano la propria offerta con opere di altri periodi storici.

Le informazioni qualitative e quantitative sono state reperite da tre fonti online differenti. Il numero complessivo di lotti analizzati è 1.512. Il sito ufficiale della casa d'aste è stato consultato prevalentemente nella prima fase della ricerca e ha permesso di determinare il *dataset* delle vendite all'asta, escludendo la formula delle aste "all for

¹⁷⁷ Vladey, <https://vladey.net/en/terms>

¹⁷⁸ Wagner E., (2022, 16 aprile), "Art Moscow: hard work and escapism at Russia's art and antiques fair, *Russian Art Focus*. <https://russianartfocus.com/art-market/art-moscow-hard-work-and-escapism-at-russias-art-and-antiques-fair/> [ultimo accesso 09.09.2022]

100” poiché sono state verificate parecchie difficoltà nel trovare dati completi in riferimento a queste aste. Si sono raccolte informazioni sulle aste stesse, come, data e orario dell’asta, tipologia e numero di lotti. Infine, si sono raccolte le informazioni (titolo dell’opera, autore, anno di creazione, categoria del mezzo artistico e intervallo di stima) e si è compiuta una prima suddivisione degli artisti delineando l’appartenenza a uno dei tre gruppi di riferimento: artisti, artiste, gruppi (comprendente collettivi di vario genere: dai duo ai gruppi più grandi). I dati sull’aggiudicazione sono stati raccolti per mezzo del sito di ArtInvestment.ru che rappresenta la più importante risorsa online per quanto concerne le vendite all’asta di arte russa in Russia. La piattaforma si occupa di raccogliere e analizzare dati relativi alle vendite di arte russa dall’anno 2000; i parametri rielaborati e forniti al pubblico si riferiscono a più di 190.000 vendite. Oltre a ciò, grazie all’ampio database di cui dispone, ArtInvestment.ru ha sviluppato un indice di mercato denominato ARTIMX. Il presente lavoro di tesi è maggiormente interessato a due varianti formulate sulla base di questo indice. La prima è fornita dall’indice ARTIMX-RUS il quale permette di valutare la redditività delle opere d’arte russa basandosi su tutte le aste del mondo riguardanti opere russe; l’indice è calcolato solo su lavori d’arte pittorica e grafica ossia dipinti, disegni, bozzetti.

La seconda variante si chiama ARTIMXba e indaga la percentuale del venduto delle aste di arte russa; essa si divide a sua volta in due sottocategorie, una concentrata sulle vendite realizzate in Russia (ARTIMXba-LOCAL) e l’altra che valuta la richiesta di opere russe all’estero (ARTIMXba-RUS-WORLD). ArtInvestment.ru è stato di fondamentale importanza nella raccolta dei prezzi di aggiudicazione, che non sono stati resi pubblici sulla pagina ufficiale di Vladey. In ultima istanza, per avere una visione più ampia si è consultato il sito di ArtPrice per raccogliere i dati sulle opere russe al di fuori della Russia e, soprattutto, ha consentito una significativa comparazione tra quelli che sono i risultati del mercato interno per alcuni artisti con l’andamento delle vendite delle loro opere a livello globale. Dal sito ArtPrice si sono raccolti dati sul fatturato totale negli anni analizzati (periodo 2013-2021), sui risultati d’asta per singolo artista e gli indici di prezzo costruiti da ArtPrice.

Il *dataset* dello studio qui compiuto è composto da due aste all’anno nel periodo compreso dal 2013, momento dell’apertura della casa d’aste, al 2021 ad esclusione del 2020 per cui, a causa di una mancanza di completezza di dati, si è analizzata una sola asta: complessivamente quindi sono state esaminate 17 aste Vladey. Si sono analizzate

solo le aste serali, così da avere una certa omogeneità, visto che in principio le aste avvenivano solamente in una fascia oraria post-lavorativa. Ciononostante, non è stato possibile applicare tale ragionamento per gli ultimi due anni del *dataset* poiché la casa d'aste ha interrotto la formula delle aste serali per il 2020 reintroducendone solo una per l'anno a seguire. In questi due casi (2020 e 2021) si è scelto perciò di analizzare vendite cominciate alle 15:00. Il principio della coerenza temporale ha guidato la scelta dei dati da esaminare ogniqualvolta è stato possibile applicarlo. Per gli anni 2016 e 2018 si sono considerate aste curatoriali, in quanto le informazioni reperite in riferimento alle aste serali del 26 marzo 2016 e del 13 novembre 2018 non erano complete. Le aste prese in esame sono mostrate in tabella 3.2.

Numero d'asta	Anno	Data	Orario	Tipologia
1	2013	23.05	19:30	serale
2	2013	17.10	19:30	serale
3	2014	18.03	19:30	serale
4	2014	24.11	20:00	serale
5	2015	02.06	20:30	serale
6	2015	01.12	20:30	serale
7	2016	05.07	20:30	curatoriale
8	2016	25.10	20:30	serale
9	2017	30.05	20:30	serale
10	2017	08.11	20:30	serale
11	2018	10.04	20:30	serale
12	2018	18.09	20:30	serale
13	2019	11.04	20:30	serale
14	2019	26.11	20:30	curatoriale
15	2020	27.06	15:00	pomeridiana
16	2021	27.04	19:30	serale
17	2021	20.11	15:00	pomeridiana

Tabella 3.2: informazioni sulle aste del *dataset* considerato per la casa d'aste Vladey nel periodo 2013-2021 con dati inerenti numero, anno, data, orario e tipologia d'asta

3.3 Risultati

Lo studio ha considerato complessivamente 1512 lotti, di cui 876 sono stati effettivamente venduti; questo significa che la percentuale di venduto totale corrisponde a meno del 58%. L'insieme delle operazioni andate a buon fine ha generato un ammontare totale di 13.144.580,00€.

Dalla tabella 3.3 si può considerare che i migliori risultati sono stati ottenuti dell'asta serale numero 14 avvenuta nel 2019: in effetti tale asta non presenta solamente il più alto ricavo di vendita generato (1.274.700,00 €), ma conta anche una tra le più ampie selezioni di lotti proposti (che con un'offerta di 122 opere è seconda solo all'asta numero 16 che ne presentava invece 132). Tuttavia, si osserva un tasso di invenduto elevato, del 45,08%. La seconda asta in termini di ammontare totale di vendita generato è l'asta 2 del 2013 che, in comune alla precedente proponeva un'estesa gamma di lotti, e che mostra una minor percentuale di invenduto, la quale risulta essere più bassa del valore medio. Al contrario, se si indaga quale asta riscontri la peggiore performance di vendita, si veda l'asta numero 12 di cui il ricavato di 339.500,00 € risulta essere il più basso del dataset: tuttavia, la percentuale d'invenduto è sorprendentemente bassa. Se si tiene conto del tasso di invenduto, l'asta 11 risulta essere la peggiore del *dataset*. È importante precisare che un basso numero di lotti potenzialmente cedibili non rappresenta necessariamente un elemento negativo, in quanto è possibile che anche con una limitata selezione si possano raggiungere alti risultati finali; è doveroso sottolinearlo per l'asta numero 12 in quanto l'offerta era particolarmente ristretta e ben sotto la media di circa 89 lotti per asta. I lotti proposti erano infatti solamente 32. Ben più rilevante è il dato in riferimento alla percentuale d'invenduto poiché molto influente sia sulla possibilità di realizzare grandi somme, sia perché in grado di determinare la tendenza e i gusti del pubblico. In relazione a ciò, l'asta con il più alto tasso di invenduto è stata l'asta 13, alla quale sono associati bassi proventi; il totale aggiudicato complessivamente realizzato era di 422.900,00 €. D'altro canto, un'asta dagli esiti interessanti è la numero 2: la casa d'asta Vladey offriva i lavori di artisti molto conosciuti e questo elemento può essere indicativo di un così alto risultato totale 1.164.350,00 € (solo seconda all'asta con il più alto ricavo tra quelle prese in esame): tra essi figuravano infatti Oleg Celkov (riportato anche in traslitterazione inglese come Tselkov), uno dei maggiori esponenti dell'arte non conformista russa. Le creazioni dell'artista recentemente scomparso (deceduto nell'estate del 2021) figurano spesso nelle liste delle opere con le più alte valutazioni di prezzo. Questo era vero anche prima della

morte dell'artista che fin dagli albori della sua carriera era riuscito a mantenere una posizione di riguardo all'interno del circolo degli artisti contemporanei russi. Molti dei suoi lavori, dallo stile spesso facilmente riconoscibile grazie ai tipici volti tristi dei soggetti trattati, sono stati battuti frequentemente dalla casa d'aste Vladey. È interessante osservare che all'interno del campione delle aste qui esaminate, è stata presentata almeno un'opera dell'artista per 13 aste totali, anche se le volte in cui almeno una sua creazione è stata venduta risultano essere meno della metà (6 volte). Da ciò è facile dedurre che la casa d'aste è particolarmente legata alle opere dell'artista; come ulteriore riconferma si possono osservare i risultati dei record registrati nel 2018, quando l'opera d'arte russa contemporanea più costosa risultava essere proprio una sua creazione, ovvero "Portrait of group with watermelon" acquistata per il valore di 170.688,00 €¹⁷⁹ (operazione non rientrante nel presente *dataset*). Anche in riferimento all'asta appena citata, quella del 2013, Oleg Celkov si era appropriato del primo posto con l'opera "Family Portrait" conclusa nel 1964 e venduta a 125.000,00 €, un prezzo di 25 volte più elevato rispetto alla stima massima d'asta. I migliori risultati di vendita registrati per l'artista a livello internazionale si concretizzarono nel biennio 2007-2008, periodo di intensa e globale manifestazione d'interesse per l'arte russa¹⁸⁰; il fatturato generato dalle vendite delle opere di Celkov era superiore al milione per entrambi gli anni¹⁸¹. Successivamente, la tendenza dell'acquisto di opere di Celkov aveva mostrato un improvviso calo con qualche ripresa nel 2016; mentre com'è plausibile prevedere, dopo la morte dell'artista, i prezzi si erano nuovamente alzati: l'anno 2021 ha potuto contare grandi importi e il giro d'affare creatosi ha ancora una volta sorpassato il milione¹⁸². La situazione in terra russa in riferimento all'artista mostra, invece, dati differenti: prima del 2013, le vendite erano praticamente nulle; dal 2016 al 2020 il prezzo medio di vendita si aggirava intorno ai 30.000,00€ ed infine, in allineamento con la tendenza mondiale il 2021 ha visto una ripresa importante per il mercato interno (anche se distante dai risultati internazionali) fatturando 150.000,00€¹⁸³.

¹⁷⁹ Galanova A. et Al. (2020), Investments in Contemporary Russian Artwork as an Alternative Form of Investment, *Journal of Corporate Finance Research*, 14, p. 7-18.

¹⁸⁰ Renneboog L., Spaenjers C., (2010), The Iconic Boom in Modern Russian Art, *Journal of alternative investments*, 13, p. 67-80.

¹⁸¹ ArtPrice, <https://it.artprice.com/artista/183400/oleg-tselkov/quotazione-ed-indici>

¹⁸² Ibidem.

¹⁸³ ArtPrice, <https://it.artprice.com/artista/183400/oleg-tselkov/quotazione-ed-indici>

All'asta numero 2 era presente anche l'opera "untitled" del 2001 degli artisti Vladimir Dubossarskij e Ales Kočevnik. Dubossarskij, in realtà associato a un altro collega (Vinogradov) è un artista che ha ricevuto dei promettenti risultati soprattutto quando in coppia. L'opera proposta del duo, in questa vendita, aveva superato la soglia massima di stima del 37,5%. Va detto che la coppia artistica ha quotazioni di mercato molto più contenute rispetto ad artisti come Celkov.

Valutando il numero degli artisti e il numero di lotti si comprende come, nonostante alcuni nomi siano certamente più proposti di altri e offrano quindi anche più opere, non è raro che molti autori siano rappresentati solamente da una loro opera per asta. I casi delle aste 12 e 13 confermano proprio quanto appena sostenuto. Il numero degli artisti corrispondeva al numero di opere presentate in sede di vendita. Questo delineava quindi un'offerta molto varia.

Il mercato artistico spesso prende in considerazione i dati relativi alle vendite dei dipinti: per esempio, l'analisi di regressione edonica compiuta sulle vendite di opere russe nel periodo 1954-2007 aveva delineato che il mezzo artistico dei lavori dai prezzi più cari era quello dell'olio su tela, mentre le stampe e le opere su carta riportavano dati meno elevati¹⁸⁴. La conseguenza a una propensione degli acquisti che verte verso il genere dei dipinti è l'adeguamento dell'offerta, la quale tenta di proporre una grande varietà di articoli di questo tipo. In linea con le aspettative, le aste Vladey analizzate mostrano che la più ampia gamma di lotti può essere associata al *medium* pittorico. Il numero di dipinti in asta supera le altre tipologie di opere. La seconda categoria rispecchiata dalle vendite della casa d'aste moscovita è quella di altri *medium*: essa è molto disomogenea in quanto composta da opere davvero differenti, tra cui però rientrano anche alcune opere d'arte grafica. Con numeri più ridotti si annoverano le sculture; mentre viste le quantità delle fotografie e dei video presenti nella selezione, sembra che i lotti di queste tipologie siano molto meno richiesti, o si avvalgano di altri canali di vendita. Su una media di 89 lotti proposti in un'asta Vladey, il 50% delle opere proposte è rappresentato da dipinti e il 34% da installazioni.

¹⁸⁴ Renneboog L., Spaenjers C., (2010), The Iconic Boom in Modern Russian Art, *Journal of alternative investments*, 13, p. 67-80.

anno	Numero asta	tipo d'asta	numero lotti	numero artisti	numero dipinti	numero fotografie	numero sculture	numero video	altro medium	% invenduto	totale aggiudicato d'asta in € (senza commissioni*)
2013	1	evening	55	48	22	2	4	0	27	29,09	580.700,00
2013	2	evening	116	76	54	3	4	0	55	31,9	1.164.350,00
2014	3	evening	92	61	43	6	6	0	37	43,48	1.096.700,00
2014	4	evening	101	75	52	1	0	0	48	30,69	701.050,00
2015	5	evening	100	74	49	7	1	0	43	43	421.800,00
2015	6	evening	81	58	44	1	6	0	30	32,1	694.000,00
2016	7	curatorial	51	43	11	1	0	0	39	17,65	103.950,00
2016	8	evening	46	36	27	1	3	0	15	41,3	713.100,00
2017	9	evening	90	72	60	3	9	0	18	42,22	911.960,00
2017	10	evening	110	84	48	4	8	0	50	50	979.800,00
2018	11	evening	108	76	59	8	6	0	35	55,56	901.700,00
2018	12	curatorial	32	32	19	0	4	0	9	40,63	339.500,00
2019	13	evening	94	94	53	6	6	3	26	56,38	422.900,00
2019	14	evening	122	87	60	2	7	0	53	45,08	1.274.700,00
2020	15	afternoon	113	77	64	6	6	0	37	54,87	929.850,00
2021	16	evening	132	89	81	1	11	0	39	36,36	1.147.000,00
2021	17	afternoon	69	56	38	2	9	0	20	44,93	761.520,00
TOTALE			1512		784	54	90	3	581		13.144.580,00
MEDIA			88,94	66,94	46,12	3,18	5,29	0,18	34,18		773.210,59

Tabella 3.3: informazioni sulle aste del *dataset* considerato per la casa d'aste Vladey nel periodo 2013-2021 con dati inerenti anno, numero e tipologia d'asta, numero lotti, numero artisti totali per asta, numero dipinti, numero fotografie, numero sculture, numero video, altre tipologie di *medium*, percentuale d'invenduto per asta e fatturato totale per asta, complessivo e medio espresso in €.

* la commissione applicata da Vladey è del 20%

La fetta di creazioni scultoree è del 6% seguito da un 4% che indica la percentuale delle fotografie. In ultimo, un'esigua parte è concessa alla tipologia delle opere video che non contano nemmeno l'1% dell'offerta.

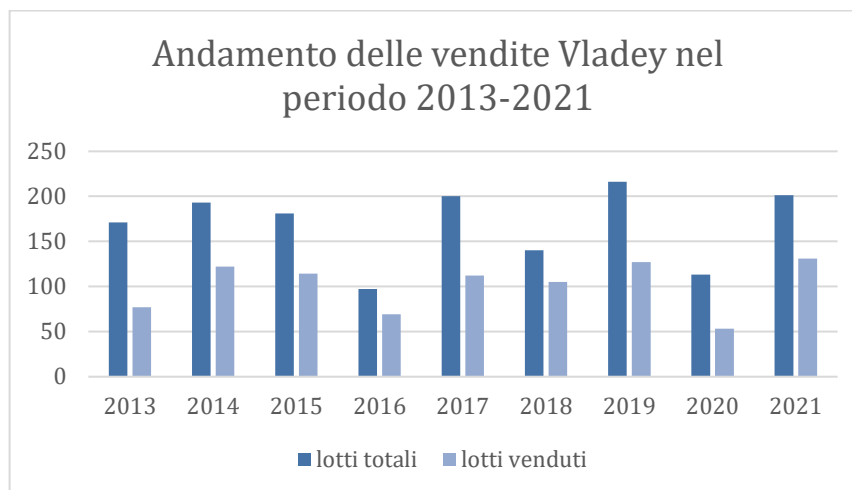


Figura 3.1: Confronto tra il numero di lotti totali e il numero dei lotti venduti nelle aste della casa Vladey nel periodo 2013-2021

La figura 3.1 illustra l'andamento del numero di lotti proposti e quelli effettivamente acquistati in asta. Una significativa percentuale di invenduto è sempre presente, sia quando la varietà e il numero di lotti proposti è alto, sia nei casi in cui l'offerta è più ristretta come nei casi degli anni 2016 e 2020. In riferimento ai lotti invenduti, i dati riportati in Tabella 3.4 mostrano che all'interno del *dataset* considerato alcune opere sono state proposte in più di un'asta. In particolare, si nota una che i lotti invenduti nella prima asta, ma acquistati nella seconda asta riportano una modifica degli estremi del prezzo di stima; quindi, l'abbassamento del valore stimato per un'opera che in prima istanza non era stata acquistata ha favorito la sua vendita successiva. Tuttavia, il prezzo di aggiudicazione dei lotti riproposti è rientrato all'interno delle stime nel 50% dei casi, mentre nei casi rimanenti il prezzo pagato era minore dell'estremo di stima più basso. Complessivamente la casa d'aste Vladey ha rivenduto tre opere in un breve periodo di tempo: "Untitled from the series «Losses»" e "Composition" erano state inizialmente acquistate nella stessa asta del 2014 e sono state rivendute entrambe all'asta curatoriale del 26 settembre 2020.

NOME ARTISTA	TITOLO OPERA	1 ASTA	PREZZO DI STIMA		PREZZO DI AGGIUDICAZ.	2 ASTA	RIVENDITA	PREZZO DI STIMA		PREZZO DI AGGIUDICAZ.
			MIN	MAX				MIN	MAX	
Constantin Zvezdochytov	Untitled from the series «Losses», 2005	4	9.000	12.000	13.000	*	SI	3.000	5.000	2.000
Bob Koshelokhov	Composition, 1980	4	8.000	10.000	6.000	*	SI	6.000	8.000	5.000
Timur Novikov, Oleg Kotelnikov	Leningrad-Stockholm, 1980	5	30.000	40.000		11		18.000	22.000	20.000
Timofey Radya	Of course, I do not know much about you, and you about me, but now we have something in common, 2014	6	3.000	4.000	5.500	**		2.000	2.000	
Boris Sveshnikov	Name day (Two ladies), 1970	10	30.000	40.000		11		20.000	25.000	23.000
Eduard Shteinberg	Abstract composition. Autumn, 1961	10	12.000	15.000		11		6.000	8.000	5.000
Evgeny Gorokhovskiy	DOSA AF carpet, 1990	12	12.000	15.000	10.000	15	SI	10.000	12.000	6.000
Alexey Kallima	Fog, 2017	13	10.000	15.000	8.000	16		4.000	6.000	
Georgy Guryanov	Pilot, 1988	14	120.000	150.000		11		100.000	150.000	80.000

Tabella 3.4: informazioni sui lotti proposti più di una volta alle aste del dataset considerato per la casa d'aste Vladey, nel periodo 2013-2021 con dati inerenti nome dell'artista (dalla traslitterazione inglese), titolo dell'opera, numero asta in cui l'opera era presente la prima volta con relativo prezzo di stima e di aggiudicazione, numero dell'asta in cui l'opera è stata riproposta con relativo prezzo di stima e aggiudicazione e chiarimento sulla rivendita del lotto.

*la seconda asta non rientra all'interno del *dataset*: Asta curatoriale tenutasi il 26/09/2020 alle 15:00.

**la seconda asta non rientra all'interno del *dataset*: Asta VLADEY X, 06/02/2021 alle 15:00.

Mentre il lotto “DOSAAF carpet” era stato rivenduto in un periodo di soli 3 anni: la prima asta era avvenuta nel 2018 (asta 12), la seconda si è tenuta nel 2021. Ciò che si può delineare guardando la Tabella 3.4 è che la diminuzione dei valori di prezzo di stima è una costante per tutti i lotti che hanno partecipato a due aste, indipendentemente dall’esito delle vendite.

Confrontare questi dati con l’andamento dell’indice di mercato ARTIMIX-RUS che indica la redditività delle opere d’arte russa (Figura 3.2) può aiutare a delucidare alcune tendenze. Tale indice, calcolato sulla base dei risultati raccolti da ArtInvestment.ru relativi alle vendite di arte russa che avvengono a livello globale, mostra il prezzo medio pagato per un lotto di arte russa. Partendo dal 2001, quando il valore ARTIMIX-RUS corrispondeva a un punteggio di 100 è possibile verificare la redditività dell’investimento in arte russa. Se il valore ARTIMIX-RUS aumenta ed è quindi più alto del valore indice identificato per il 2001, allora significa che investire in arte russa è stato un buon investimento e il rendimento corrisponde al valore dell’aumento.

Tenendo conto dell’intero periodo 2001-2021 è possibile verificare l’aumento di interesse per l’arte russa negli ultimi 20 anni: a conferma di quanto analizzato da Renneboog L., Spaenjers C. (2010) il 2007 è stato un anno particolarmente florido. Circoscrivendo il discorso al periodo analizzato dal presente studio (2013-2021) si evidenzia ulteriormente un altro picco, quello del 2014, per l’appunto anno della prima vendita all’asta da parte della casa d’asta Vladey delle opere “Untitled from the series «Losses»” e “Composition”. La pendenza della curva che mostra l’andamento dei prezzi medi per le opere d’arte russa subisce una drastica caduta nell’anno successivo (2015). Nuovamente a partire dal 2016, il grafico delinea una discesa e questo permette di comprendere che le rivendite delle opere da parte di Vladey seguono la tendenza analizzata dall’indice ARTIMIX-RUS per cui si verifica una diminuzione di valore.

Per quanto potuto evidenziare prevalentemente (si veda Figura 3.1) negli anni 2013, 2016 e 2020 la casa d’aste Vladey ha venduto un minor numero di lotti nei confronti di altri periodi. C’è però da tracciare un’importante differenza poiché fino al 2016 le opere d’arte russa potevano rappresentare un miglior investimento di quanto avviene negli anni a seguire.

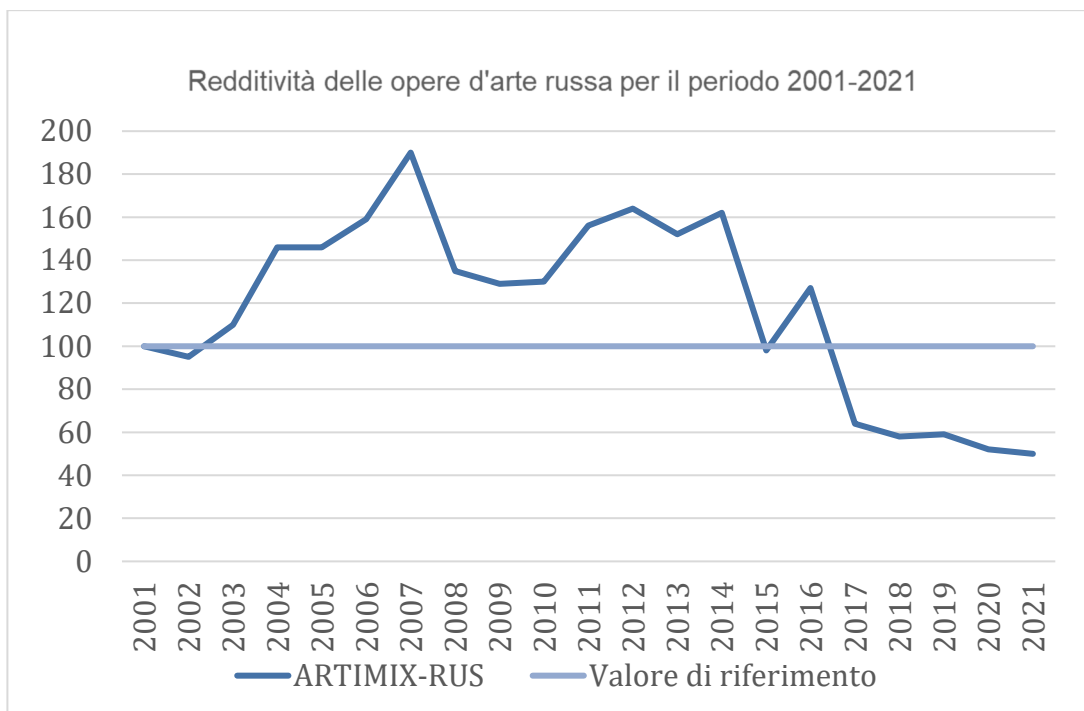


Figura 3.2: Redditività delle opere d'arte russa calcolata secondo l'indice ARTIMIX-RUS nel periodo 2001-2021.

Fonte: Art.Investment.ru

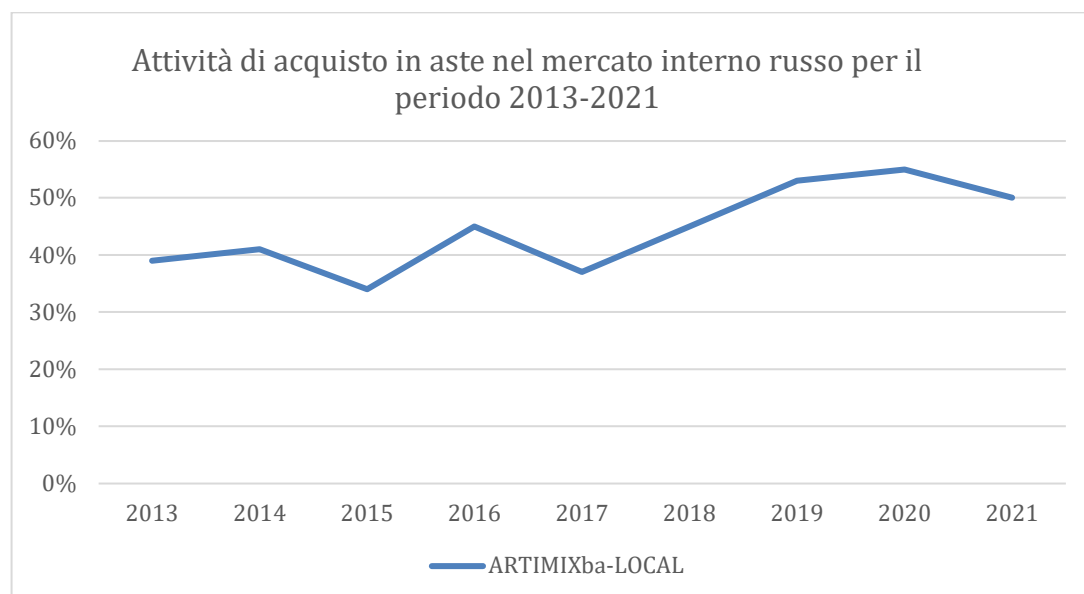


Figura 3.3: percentuale del venduto delle opere d'arte russa calcolata secondo l'indice ARTIMIX-RUS per il mercato interno russo nel periodo 2013-2021.

Fonte: Art.Investment.ru

A questo punto è appropriato traslare queste considerazioni comparando i dati con l'altro indice sempre fornito da ArtInvestment.ru. La Figura 3.3 mostra l'andamento delle vendite stimato dall'indice ARTIMIXba-LOCAL. Come specificato in precedenza, tale indice evidenzia l'attività d'acquisto compiuta sul territorio della Federazione Russa e

fornisce un valore medio (espresso in percentuale) calcolato sul numero dei lotti venduti durante le aste di arte russa organizzate in Russia. Esaminando solo il periodo di riferimento (2013-2021) risulta che in Russia la percentuale di opere vendute raggiunge valori più alti nel 2016 (45%) che era già stato identificato come anno particolare. Per quanto concerne l'analisi delle aste Vladey l'anno 2016 sottolinea un distacco percentuale minimo tra venduto e invenduto. Al contrario però di quanto ci si potrebbe aspettare, vista la redditività delle opere, l'analisi non riscontra che il fatturato del 2016 totale sia uno tra i più alti.

L'ARTIMXba-LOCAL evidenzia un aumento della percentuale di vendita negli anni 2018-2019-2020 a cui rispettivamente assegna il 45%, il 53% e il 55%. Seppure le percentuali di invenduto emerse dall'analisi delle aste Vladey non corrispondano alla tendenza registrata dall'indice per gli anni 2019 e 2021 (poiché comunque alte) i fatturati complessivi rivelano valori importanti e sembra quindi che, proprio in un momento in cui l'investimento in arte russa non fornisce garanzie di redditività, ci sia comunque un mercato di acquirenti. Non è possibile includere l'anno 2018 in questo discorso, dal momento che i dati raccolti si riferiscono a una sola asta e per questo motivo il fatturato dell'intero anno è al di sotto del valore medio. Ciononostante, confrontare questo risultato con la media del fatturato di tutte le aste prese in esame permette di delineare il 2018 come anno positivo.

Si ritiene significativo analizzare i dati relativi al venduto anche in funzione di una verifica dei prezzi dei lotti per verificare se il prezzo di vendita raggiunto in asta abbia superato o meno il prezzo di stima. La Figura 3.4 mostra, su base percentuale, quante volte i lotti non hanno superato il prezzo minimo di stima ($P < P_s \text{ min}$), quando il prezzo è rientrato nella stima ($P_s \text{ min} \leq P \leq P_s \text{ Max}$) e quante volte le opere sono state vendute a un prezzo più alto rispetto al valore massimo stimato ($P > P_s \text{ Max}$).

I prezzi d'aggiudicazione sono in larga parte minori alle stime; alcune eccezioni possono essere fatte, specialmente per il primo anno di attività della casa d'aste, quando si rileva la maggior percentuale di lotti aggiudicati a un prezzo superiore alla stima massima (41%). Un caso curioso è quello della vendita dell'opera "N. 5" della serie "Under the snow" di Il'ja ed Emilia Kabakov. Venduto all'asta numero 3, il *range* di prezzo per il lotto era stato definito tra i 500.000,00€ e i 600.000,00€. L'opera, quindi, era considerata particolarmente costosa già in principio. Il prezzo di aggiudicazione risulta essere il più alto del *dataset*. Contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare dalle tre

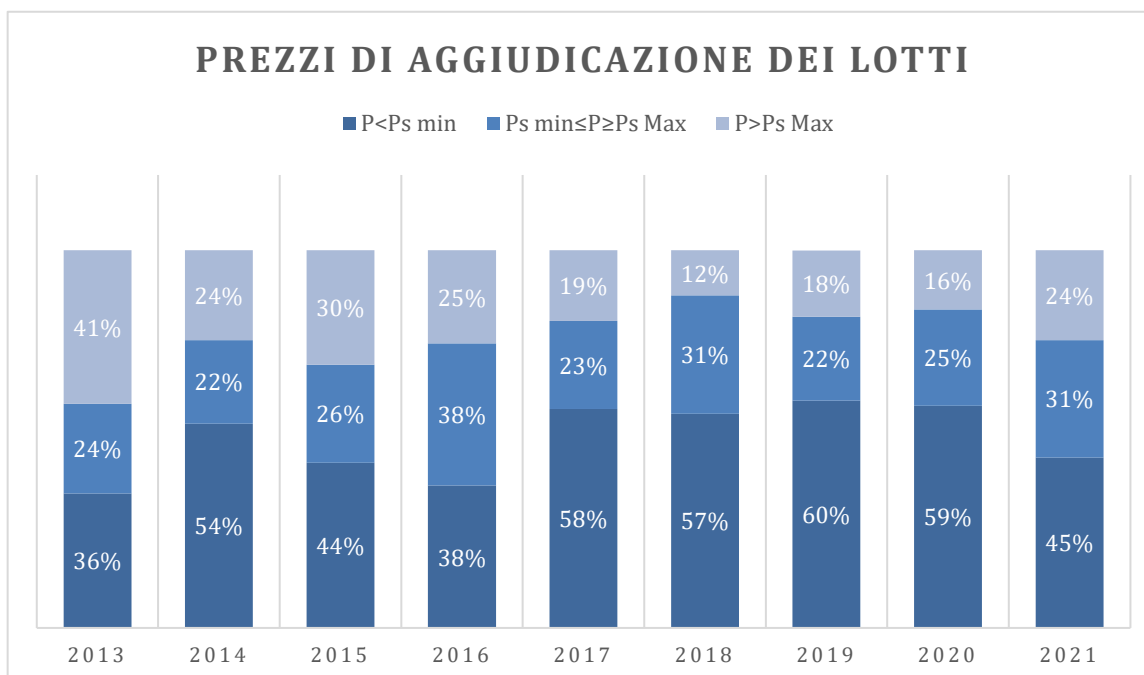


Figura 3.4: percentuale di opere di arte russa contemporanea acquistate alle aste Vladey a un prezzo inferiore del prezzo minimo di stima, a un prezzo compreso nell'intervallo di stima e a un prezzo superiore del prezzo massimo di stima

categorie attraverso cui si sono divisi i lotti (artisti, artiste e gruppi) l'opera rientra in quella dei gruppi artistici. Normalmente la categoria che raggiunge valori più alti di vendita è invece quella degli artisti. Il prezzo di aggiudicazione per l'opera della coppia Kabakov rappresenta anche il più alto valore non rientrante nell'intervallo di stima poiché l'opera venne acquistata per 450.000,00€, ossia 150.000€ in meno del prezzo minimo dell'intervallo di prezzo stimato.

Le opere che hanno ottenuto i minori valori di prezzo di aggiudicazione all'interno del *dataset* sono due: "Elephant's ass", un lavoro in pieno stile EliKuka, duo che l'aveva realizzato nel 2016 e venduto lo stesso anno (asta 7) e "Duck-roly-poly" di Majana Nasybullova (asta 10), una giovane artista siberiana che nel 2017 (anno di creazione e vendita dell'opera in questione) ebbe la grande possibilità di entrare a far parte di un progetto ideato dal rinomato Garage Museo di Mosca¹⁸⁵.

L'asta si tenne perciò proprio in concomitanza dell'inizio di una maggiore visibilità per l'artista. L'opera di EliKuka era un'installazione, mentre quella della Nasybullova si configura come scultura di piccole dimensioni (11.5x10.5x7cm): quindi, in entrambi i casi, il *medium* non era quello pittorico. I lotti partivano da un prezzo di stima uguale a

¹⁸⁵ Pilikin D., (2022, 20 luglio), Mayana Nasybullova: on Lenin, trauma and paradise, *Russian Art Focus*

<https://russianartfocus.com/people/mayana-nasybullova-on-lenin-trauma-and-paradise/>

100€ e non era stabilito un massimo prezzo di stima; ambedue i lotti vennero acquistati esattamente al prezzo di stima.

La tabella 3.4 illustra i risultati sui prezzi di aggiudicazione e stima. Prendendo le prime due aste, ossia quelle avvenute durante l'anno 2013 si nota come i prezzi di aggiudicazione medi siano abbastanza simili (14.889,74 e 14.374,69), ma i fatturati registrati siano in realtà molto lontani. Su questo però influisce anche il numero di lotti presentati e acquistati. L'asta di maggio (asta 1) ottenne un fatturato inferiore di quella di ottobre (asta 2); in quanto il numero di lotti per la prima asta era meno della metà.

L'estremo minimo del prezzo di stima registrato corrisponde a un valore di 100€, anche se nessuna delle aste selezionate dal dataset faceva parte delle aste all-for-100. Questa formula sembra quindi che si sia via via integrata poiché implementata anche in altre tipologie d'asta. Nelle aste 11 e 12, le quali hanno raggiunto fatturati totali bassi confronto alla media, si sono verificati i minimi di stima più alti dell'intero *dataset*, a dimostrazione di come le considerazioni su tali vendite si aspettavano alti risultati che poi non si sono effettivamente realizzati. Al contrario, l'asta 7 registra il fatturato totale più basso così come i più bassi estremi per gli intervalli di stima e per il prezzo di aggiudicazione.

In generale però quando si sono verificati i più alti numeri per il valore massimo dell'intervallo di stima, anche il fatturato totale ha dimostrato alti risultati.

Sembra quindi che, nonostante sia stato confermato da più studi che l'investimento artistico in arte russa contemporanea viva dei periodi molto altalenanti, per acquistare arte russa si possa compiere una scelta davvero molto circostanziata ad autori o a creazioni dettagliate così da essere più sicuri per il proprio acquisto. Questo però non si riferisce ai molti artisti meno conosciuti.

numero asta	fatturato d'asta	prezzo di aggiudicazione			prezzo di stima		
		min	max	medio	min	max	medio
1	580.700,00 €	600	15.000	7.800	900	80000	12943,59
2	1.164.350,00 €	350	125.000	14.374,69	100	125000	12101,85
3	1.096.700,00 €	1.200	450.000	21.090,38	1750	550000	21836,54
4	701.050,00 €	750	95.000	10.015,000	250	90000	10035,71
5	421.800,00 €	600	27.000	75.521,43	100	27500	6903,57
6	694.000,00 €	400	75.000	12.618,18	1250	90000	15240,91
7	103.950,00 €	100	12.000	2.475	100	7000	2229,27
8	713.100,00 €	1400	210.000	26.411,11	100	250000	26022,22
9	911.960,00 €	260	14.000	17.537,69	100	100000	17780,77
10	979.800,00 €	100	250.000	17.814,55	100	175000	16833,64
11	901.700,00 €	1.600	90.000	18.785,42	2500	125000	21677,08
12	339.500,00 €	2.500	70.000	17.868,42	2500	100000	20657,89
13	422.900,00 €	1.000	66.000	10.314,63	1750	60000	11469,51
14	1.274.700,00 €	1.200	130.000	19.025,37	100	110000	18949,25
15	929.850,00 €	1.000	175.000	18.232,35	100	150000	18384,31
16	1.147.000,00 €	800	100.000	14.519	100	175000	15827,22
17	761.520,00 €	1.680	180.000	20.040	1750	175000	16927,63

Tabella 3.5: informazioni sulle aste del *dataset* considerato per la casa d'aste Vladey nel periodo 2013-2021 con dati inerenti numero d'asta, fatturato totale d'asta, prezzo di stima con estremi minimi e massimo e il valore medio, prezzo di aggiudicazione minimo, massimo e medio per asta.

Concentrandosi sulle presenze degli artisti, è interessante notare che l'insieme delle aste qui presentate offriva una selezione complessiva composta da opere realizzate da 320 artisti differenti. La tabella 3.6 indica gli artisti delle aste prese in esame separati in base alla categoria di appartenenza (artisti, artiste e gruppi artistici) indagando il numero di autori e di lotti totali per categoria.

Il numero di artisti complessivi che ha partecipato con una propria opera ad almeno una delle operazioni Vladey arrivando però a un esito finale negativo, ovvero senza aver mai venduto un proprio lavoro, è di 86, cioè il 27% sul totale. Il rimanente 73% rappresenta invece tutti coloro di cui è stata acquistata almeno un'opera. La maggioranza dei lavori venduti corrisponde a un artista di sesso maschile, mentre le artiste e i gruppi sembrano fare più fatica a realizzare delle vendite. C'è da puntualizzare che questa situazione può essere in parte spiegata dal fatto che queste due categorie rappresentano delle minoranze in termini di presenze; quindi, se è pur vero che le opere delle artiste e dei gruppi artistici vengono acquistate meno di quelle degli artisti, il

motivo principale è che all'interno di un'asta, le opere degli artisti sono più numerose. Mediamente le opere delle artiste contavano 8 per asta e i lavori dei gruppi non raggiungevano i 5. I dati decrescono se si fa riferimento al solo venduto: solamente in due casi su diciassette le opere appartenenti a una delle due sottocategorie sono stati tutti effettivamente acquistati (rispettivamente 11 opere totali per le donne e 5 per i gruppi). Inoltre, la percentuale del venduto sul totale offre un'intuibile panoramica dell'apporto dei lotti rientranti nella categoria degli artisti nel rispetto delle altre categorie: tranne l'asta numero 7, per la quale la presenza femminile era particolarmente alta (ma comunque minore rispetto a quella maschile), le opere create da donne non raggiungono il 14%, mentre i gruppi non riescono a superare il 13%. Oltre a ciò, il numero corrispondente alle artiste e ai gruppi generalmente è lo stesso del numero di opere della categoria selezionata sottolineando come spesso ogni autrice o ogni gruppo artistico sia rappresentato da un unico lotto. Sempre osservando la Tabella 3.6 si evidenziano due mancanze per la categoria delle artiste: l'asta del 2020 (15) e l'ultima del *dataset* (17) non ospitavano nemmeno un'opera creata da un'artista di sesso femminile. Lo stesso discorso può essere spostato anche all'altra categoria minoritaria, sebbene in maniera lievemente differente. Ogni asta selezionata presentava almeno un lotto appartenente a un gruppo d'artisti, ma come dimostra la lacuna relativa alle vendite compiute per l'asta 12, l'unica opera della categoria (nello specifico: l'olio su tela "Summer" realizzato nel 2002 da Aleksander Vinogradov e Vladimir Dubosarskij) non venne acquistata. L'asta 7 è quella che ha registrato una maggiore presenza femminile con ben 15 autrici per un totale di 19 opere (di cui 15 vendute). La percentuale del venduto per questa categoria ammontava a quasi il 36%. Per i gruppi artistici, invece, le aste con più ampia partecipazione sono quelle nel mese di aprile del 2018 e 2019 (aste 11 e 13): i collettivi erano 7 in entrambi i casi. Questi dati permettono di affermare che la categoria delle donne sembra avere maggiori opportunità rispetto a quella dei gruppi artistici, ma il *dataset* riferisce una chiara predominanza maschile (si veda Figura 3.5). In totale, le opere dell'insieme della sezione artisti corrispondono al 73,75% (con una percentuale di vendita del 56%), mentre le opere delle artiste e dei gruppi contano rispettivamente il 16,25% e il 10%.

numero asta	anno	CATEGORIA ARTISTI				% venduto sul totale	CATEGORIA ARTISTE			% venduto sul totale	CATEGORIA GRUPPI			% venduto sul totale
		numero artisti	lotti totali	lotti venduti	numero artiste		lotti totali	lotti venduti	numero gruppi		lotti totali	lotti venduti		
1	2013	39	44	30	78,95%	5	5	5	13,16%	4	5	3	7,89%	
2	2013	61	94	66	83,54%	10	12	7	8,86%	5	10	6	7,59%	
3	2014	54	84	47	90,40%	5	5	3	5,80%	3	3	2	3,80%	
4	2014	62	85	58	85,29%	12	14	9	13,24%	1	2	1	1,47%	
5	2015	61	84	50	92,59%	9	11	3	5,56%	4	5	1	1,85%	
6	2015	51	69	44	83,02%	5	6	6	11,32%	2	3	3	5,66%	
7	2016	25	27	25	59,52%	15	19	15	35,71%	3	3	2	4,76%	
8	2016	31	40	24	88,89%	2	2	1	3,70%	3	4	2	7,41%	
9	2017	60	76	47	92,16%	8	9	2	3,92%	5	5	2	3,92%	
10	2017	73	97	49	90,74%	9	11	3	5,56%	2	2	2	3,70%	
11	2018	63	87	39	82,98%	6	7	2	4,26%	7	12	6	12,77%	
12	2018	26	26	16	88,89%	5	5	2	11,11%	1	1	0	0,00%	
13	2019	73	73	35	85,37%	14	14	3	7,32%	7	7	3	7,32%	
14	2019	75	106	58	85,29%	6	8	4	6,00%	6	8	6	8,82%	
15	2020	75	107	46	93,88%	0	0	0	0,00%	3	5	3	6,12%	
16	2021	75	115	70	88,61%	10	13	6	7,59%	4	4	3	3,80%	
17	2021	52	65	37	97,37%	0	0	0	0,00%	4	4	1	2,63%	

Tabella 3.6: informazioni sulle aste del *dataset* considerato per la casa d'aste Vladey nel periodo 2013-2021 con dati inerenti numero asta, anno e suddivisione per categorie dei dati in riferimento al numero di opere appartenenti a un artista/un'artista/gruppi di artisti, numero di lotti totali presentati e numero di lotti venduti per categoria con relativa percentuale di venduto sul totale.

Percentuale dei lotti presentati per categorie d'artisti nelle aste Vladey nel periodo 2013-2021

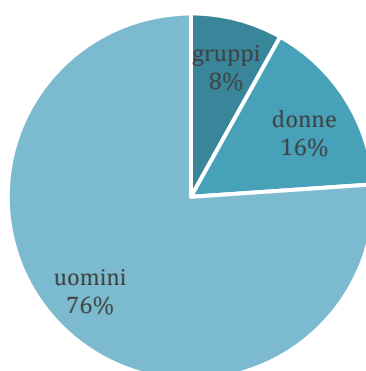


Figura 3.5: suddivisione percentuale dei lotti presentati alle aste del *dataset* di arte contemporanea russa della casa Vladey nel periodo 2013-2021 in base alla categoria di appartenenza (uomini, donne e gruppi).

La classifica degli autori maggiormente ospitati nelle aste Vladey è così formata:

	Nome artista	n. aste con almeno 1 opera	n. aste con almeno 1 opera venduta	Prezzo medio di vendita
1	Sergej Bratkov	14	13	11.861,54
2	Semën Fajbisovič	13	11	48.936,36
3	Egor Košelev	13	10	7.772,72
4	Viktor Pivovarov	12	10	15.950,00
5	Ivan Razumov	12	10	6.533,33
6	Oleg Kotel'nikov	10	10	8.257,14
7	Ivan Čujkov	13	9	15.626,67
8	Vladimir Kožuchar'	13	9	7.069,10
9	Inal Savčenkov	12	9	8.388,89
10	Vladislav Mamyšev-Monro	10	9	21.666,67

Tabella 3.7 – I 10 artisti più presenti all'interno del *dataset* delle aste della casa Vladey nel periodo 2013-2021 con il numero di aste in cui era presente almeno una loro opera e il numero di aste in cui è avvenuta almeno una vendita di una loro opera e il prezzo medio di vendita

Si nota che la lista è formata da soli artisti corrispondenti alla categoria degli uomini: questa informazione concorda con quanto detto precedentemente.

Le opere di Bratkov sono quelle ospitate maggiormente nel *dataset*: in almeno 14 aste su 17 era presente una sua opera e a eccezione di un solo caso, i suoi lotti sono sempre andati venduti, ma in soli in tre casi le vendite hanno superato i valori massimi del prezzo di stima. Fajbisovič, Koshelev, Čujkov e Kožuchar' avevano una propria opera in 13 aste di quelle selezionate, ma se dei primi due sono state vendute rispettivamente 11 e 10 opere, per gli altri sono stati realizzati 9 acquisti ciascuno. Inoltre, le opere di Fajbisovič sono particolarmente costose: il prezzo medio di vendita dei suoi lavori calcolato per le vendite del dataset corrisponde a 48.936,36€. Apprezzato in Russia e all'estero, l'artista mostra dati: anche se per periodi differenti. Se, infatti, i maggiori fatturati raggiunti sul mercato inglese si sono registrati tra il 2007 e il 2013 (mediamente intorno a 440.000€ con il picco del 2008, quando il *turnover* ha superato il milione), in Russia, le sue opere hanno cominciato a registrare fatturati significativi a partire dal 2013 (il valore medio del fatturato annuale fino al 2021 è di 90.000€)¹⁸⁶. Nonostante nel 2016 non siano state vendute sue opere alle aste russe, l'artista figura al diciottesimo posto nella classifica dei primi 100 artisti contemporanei in termini di vendite stilata da ArtInvestment.ru¹⁸⁷.

Čujkov, anche se in maniera più limitata, mostra numeri interessanti e sebbene i valori di vendita abbiano superato una sola volta le aspettative del prezzo di stima, il prezzo medio è il terzo più alto della lista (15.950,00). Per il biennio 2017-2018 le sue opere vendute alle aste inglesi hanno ottenuto alti risultati: i *turnover* realizzati oscillavano dai 400.000 ai 700.000€¹⁸⁸. I dati delle vendite si sono alzati nuovamente nel 2019 (oltrepassando i 590.000 di fatturato totale) e nel 2021, di seguito alla morte dell'artista avvenuta l'anno prima. In Russia, invece, il miglior risultato si è registrato nel 2013, grazie anche alla vendita record di "Untitled (1971)" acquistata per 85.000€ all'asta 1, superando il valore massimo di stima impostato a 70.000€. Il mercato interno russo, al contrario di quello londinese, non ha evidenziato un particolare interesse dopo la morte dell'artista; si pensi che l'unica vendita è stata quella di "№10 from the series «Yin-yang» (2003)" acquistata all'asta 16 per 12.000€, con una differenza di 3.000€ in meno del valore minimo di stima.

¹⁸⁶ ArtPrice, <https://www.artprice.com/artist/426990/semyon-faibisovich/index>

¹⁸⁷ ArtInvestment.ru, <https://artinvestment.ru/ratings/ratings-contemporary.html>

¹⁸⁸ ArtPrice, <https://www.artprice.com/artist/5713/ivan-chuikov/index>

Pivovarov e Razumov condividono gli stessi risultati per quanto concerne le presenze e il numero delle vendite, ma il prezzo medio di vendita mostra delle differenze. Per le opere appartenenti a Pivovarov raggiunge un valore che è più del doppio rispetto al prezzo medio delle creazioni di Razum, rispettivamente: 15.950,00 e 6.533,33.

Pivovarov è un artista apprezzato sia all'estero che in Russia: a partire dal 2019, per il mercato interno, si è verificato un notevole calo delle vendite delle sue opere all'asta con alti tassi di invenduto e bassi prezzi di aggiudicazione (tra i 2000 e i 5000€)¹⁸⁹. Tuttavia, i risultati record degli anni precedenti come la vendita del 2013 (asta 1) e quella del 2018 (asta 16) rispettivamente di 45.000€ e 52.000€ mostrano redditività alte per i lotti appartenenti all'artista. ArtInvestment.ru lo ha inserito nella lista dei primi 100 artisti non ufficiali per vendite più care avvenute dal 2000 (19 posto)¹⁹⁰. All'estero le sue opere vengono acquistate maggiormente in Regno Unito e in Repubblica Ceca, dove si acquistano dipinti e disegni. In territorio inglese si vendono opere di diversi *medium*, tra cui anche ceramiche. A parte il 2010 e il 2011 quando non si sono registrate vendite all'asta delle sue opere a livello globale, il fatturato medio d'asta per le opere di Pivovarov è di circa 60.000€ per quanto concerne il mercato internazionale¹⁹¹.

Razum presenta dati di vendita differenti: i mercati esteri che più sono interessati dalle vendite all'asta delle sue opere, dopo il Regno Unito, sono quello spagnolo e quello francese¹⁹². Il periodo 2000-2009 ha visto acquisti soprattutto in Spagna, dove i risultati medi dei fatturati totali (mediamente 8,4 opere all'anno) si aggiravano intorno ai 6.000€. Un valore simile lo si registra in quest'analisi, in cui però il prezzo medio è riferito a un'opera. In Francia le opere di Razumov raggiungono fatturati totali con valori medi di 200.000€ di *turnover* totale all'anno. C'è da puntualizzare una differenza tra i periodi di vendita in asta per i due mercati esteri: la Spagna mostra vendite effettuate nei primi 10 anni del 2000 (anche se nel 2021 è stata registrata una vendita da 1.000€), mentre per la Francia il periodo considerato è 2010-2017. A partire dal 2016 si evidenziano dati di vendita all'asta per il mercato inglese: quello stesso anno è stato raggiunto un record di vendita presso la casa d'aste Dickins Auctioneers Ltd. Il dipinto "At the Mirror" riportava la firma dell'artista in caratteri cirillici ed è stato acquistato per 14.142 €, superando l'estremo di stima superiore corrispondente al

¹⁸⁹ ArtPrice, <https://www.artprice.com/artist/258952/viktor-pivovarov/index>

¹⁹⁰ ArtInvestment.ru, <https://artinvestment.ru/ratings/ratings-60th.html>

¹⁹¹ ArtPrice, <https://www.artprice.com/artist/258952/viktor-pivovarov/index>

¹⁹² ArtPrice, <https://www.artprice.com/artist/454208/constantin-razoumov/index>

valore di 11.571€. È curioso verificare quindi come in periodi diversi le sue opere siano vendute in aste di Paesi differenti, soprattutto in riferimento al mercato inglese che si mostra essere in controtendenza con i dati normalmente registrati in cui le più alte vendite all'asta si evidenziano per il periodo 2007-2013.

In ultimo, i lotti di Mamyšev-Monro sono stati venduti quanto i lotti degli artisti precedentemente analizzati, anche se le sue opere erano meno presenti in asta (in 10 aste). I risultati dei prezzi medi si configurano come particolarmente alti. Le opere dell'artista vengono vendute soprattutto all'interno di aste tenute in territorio russo. I dati di vendita sembrano seguire la curva della redditività delle opere d'arte russa: si registrano infatti i fatturati totali più alti per gli anni 2013 e 2014 (59.000 e 64.000€) e, nonostante le riprese degli anni 2007 e 2020, dal 2008 i fatturati sono più bassi e si aggirano intorno ai 7.000€ totali, valore notevolmente ridotto rispetto al prezzo medio per opera qui calcolato.

Su tutte le vendite per gli artisti presenti in Tabella 3.7, il prezzo ha superato l'intervallo di stima il 27,3% delle volte sul totale delle operazioni compiute, ossia 121, dal momento che in alcuni casi le opere degli artisti erano più di una. Le opere "untitled, 1971" di Čujkov, "anticipation, 2006" di Mamyšev-Monro e "Foolevel, 2010" di Kotel'nikov sono le opere che hanno raggiunto i prezzi più alti nelle aste di riferimento, rispettivamente asta 1, asta 5 e asta 6. Le tre creazioni hanno valori finali di vendita molto differenti: 8.500,00€, 27.000,00€ e 14.000,00€.

L'asta 4 è stata esemplare in quanto tutti i 10 artisti erano presenti con almeno un'opera (i lotti di Kotel'nikov e Čujkov in realtà erano 3 per ciascuno artista) e ognuna di esse è stata venduta. La lista degli artisti non rappresenta però coloro che hanno ottenuto i migliori risultati di vendita, ma semplicemente gli autori con più opere vendute all'interno del *dataset* selezionato.

3.3 Performance degli artisti: migliori risultati di vendita

Volendo ora indagare gli artisti le cui opere sono state vendute a prezzi più alti si rende evidente la necessità di spostare l'attenzione su altri autori. Come precedentemente segnalato, il più alto prezzo di aggiudicazione registrato in assoluto di tutte le 17 aste prese in esame è stato quello realizzato dall'opera di Il'ja ed Emilia Kabakov. Oltre a questo lotto, il duo che ha raggiunto il secondo più alto risultato di vendita all'asta è quello composto da Aleksander Vinogradov e Vladimir Dubosarskij

(Tabella 3.10) con il loro enorme olio su tela del 2010 intitolato “Natasha” composto da due parti. Il prezzo di aggiudicazione è stato di 70.000,00€, rientrato all’interno dell’intervallo di stima di 50.000,00-70.000,00€. Il duo, che lavora insieme dal 1994, ha quotazioni di mercato interessanti. Nonostante nel 2007 si siano realizzate vendite record, le quali hanno originato un fatturato totale di circa 800.000,00€, per gli standard del mercato internazionale gli artisti non sembrano essere troppo competitivi. Maggiormente acquistati in Russia e nel Regno Unito per quanto concerne i dipinti, si sottolineano dati di vendita molto simili in entrambi gli stati nel periodo 2013-2021 sia per quanto riguarda il numero di lavori venduti che l’ammontare generato, il quale si è stabilizzato intorno ai 600.000,00€. Il mercato statunitense, in aggiunta, ha dimostrato un particolare interesse per i loro disegni e acquerelli. In Russia invece le vendite si sono sempre concentrate solamente sui dipinti, che rappresentano la maggioranza delle loro produzioni messe all’asta nel mondo¹⁹³. La suddivisione operata nelle tabelle 3.8, 3.9, 3.10 ha seguito il principio delle categorie di artisti, artiste e gruppi. Non viene fornita quindi una tabella che mostri i più alti risultati di vendita ottenuti a livello generale, la quale avrebbe corrisposto alla Tabella 3.8 con una modifica per l’asta 3 (in cui sarebbe figurato il duo di Il’ja e Emilia Kabakov). Questo a riprova di come i risultati della categoria degli artisti si mostra come quella con i più alti valori di vendita per questo *dataset*.

Il prezzo di aggiudicazione di vendita più alto per la categoria degli artisti si è verificato per mezzo del lotto acquistato durante l’asta numero 10 (si veda la Tabella 3.8). L’opera “Adam and Eve. Triptych N°5, 1965” di Vladimir Jankilevskij, venduta per 250.000,00€ ha superato l’intervallo di stima di 150.000,00-20.000,00€. L’autore ha portato significativi risultati per la casa d’aste: presente a 6 aste del dataset (aste: 8, 9, 10, 11, 14 e 16) le sue opere vendute contano spesso vendite interessanti. Nell’asta 8 la sua opera “Composition from the series «Space of anxiety»” del 1983 è risultata essere il lotto venduto al più alto prezzo di aggiudicazione d’asta. In tale caso, il valore corrisponde a 210.000,00€ rientrando nell’intervallo di stima (tra i 20.000,00-25.000,00€). La vendita dell’asta 9 ha superato le stime concretizzando 140.000,00€. L’asta 10, oltre a “Adam and Eve. Triptych N°5, 1965”, ha registrato un’ulteriore vendita più sostenuta di 15.000,00€; mentre le altre due vendite dei lotti dell’artista sono

¹⁹³ ArtPrice, <https://it.artprice.com/artista/259940/vladimir-&-alexander-dubossarsky-&-vinogradov/quotazione-ed-indici>

avvenute nelle aste 11 e 16 per valori rispettivamente di 60.000,00 e 80.0000€: anche in questi casi i prezzi di aggiudicazione rientrano nei valori di stima. Solo l'asta 14 non ha condotto a un acquisto.

Per la categoria delle artiste (Tabella 3.9), il collage di Lidija Masterkova, "Composition. Pryluky, 1960-1961" aggiudicato per 61.000,00€, risulta essere il lotto dal valore più alto.

Tutte quattro le opere menzionate come vendute dai prezzi più alti per categoria presentano caratteristiche peculiari per cui possono allinearsi ai risultati della regressione edonica compiuta da Renneboog e Spaenjers (2010). I due teorici avevano stabilito che la proprietà del *medium* che influenzava maggiormente il prezzo era quella dei dipinti ad olio: in ciò rientrano sia "№5 from the series «Under the snow»" che "Natasha". Anche per l'opera di Jankilevskij si può in qualche modo trovare un contatto sotto questo punto di vista poiché, nonostante la tecnica non sia propriamente su tela, si tratta comunque di un olio (su tavola)¹⁹⁴. L'opera della Masterkova mostra altre delle caratteristiche individuate dalla regressione edonica. L'aspetto per cui "Composition. Pryluky" aderisce ai risultati dello studio del 2010 è quello relativo alle dimensioni delle opere. La corrispondenza rintracciata era il rapporto direttamente proporzionale tra alti prezzi e grandi dimensioni¹⁹⁵ che si conferma anche dall'analisi corrente. Nessuna tra le opere dai maggiori risultati può considerarsi piccola. In particolare, il collage di Lidija Masterkova è di 130 x 230 cm. Per quanto concerne gli altri lavori, essi sono ancora più estesi: Jankilevskij avendo progettato un trittico appone, partendo da sinistra, una tavola da 145 x 85 cm ad altre due rispettivamente di 110 x 240 cm e 145 x 85 cm. Anche i due duo avevano lavorato su sostegni imponenti: l'opera della coppia Kabakov è di 256,5 x 183 cm e, mentre la creazione di Vinogradov e Dubosarskij è 195 x 390 cm. Rimane da aggiungere un'altra particolarità che era stata comprovata come sinonimo di un aumento del prezzo di aggiudicazione e che può essere associata alla composizione dalle scure tonalità della Masterkova, ovvero la tipologia della rappresentazione. Le opere di genere astratto sembravano riscontrare maggiore successo e prezzi più elevati¹⁹⁶, anche se il *dataset* da loro utilizzato era composto da opere della Prima Avanguardia. "Composition. Pryluky" è un'opera astratta, ma c'è da puntualizzare l'appartenenza

¹⁹⁴ Renneboog L., Spaenjers C., (2010), The Iconic Boom in Modern Russian Art, *Journal of alternative investments*, 13, p. 67-80.

¹⁹⁵ Ibidem.

¹⁹⁶ Ibidem.

dell'opera al periodo della Seconda Avanguardia. I lotti, seppur disomogenei tra loro, oltre ad offrire una panoramica interessante sui diversi fenomeni dell'arte russa contemporanea storicizzata (figurano esempi per le maggiori correnti: concettualista, della Soz-Art, surrealista e astratta) ben si inseriscono nelle ricerche artistiche degli autori e forse per questo hanno ottenuto alti risultati: sono facilmente associabili ai loro creatori in quanto non si allontanano troppo dalla loro produzione abituale.

La maggior parte degli artisti è nata a Mosca, tranne la coppia dalle origini ucraine dei Kabakov, che insieme all'altro gruppo (quello composto da Vinogradov e Dubosarskij) sono gli unici artisti ancora viventi. Un fatto curioso e che accomuna i defunti Vladimir Jankilevskij, venuto a mancare nel 2018 e Lidija Masterkova, morta invece nel 2008, risiede nell'elevato valore (e numero) di vendite avvenute l'anno precedente la loro morte. Questo dato stupisce per l'imprevedibile coincidenza dei due casi.

Tenendo conto di quanto avvenuto per altri artisti come, per esempio, per Čujkov per cui il mercato interno russo ha mostrato un significativo calo nel numero di vendite dopo la morte o ancora per la Masterkova che dopo il 2007 (primo anno in cui si registrano vendite in Russia) gli acquisti avevano registrato un calo nei valori e nel numero di vendite, si può osservare la tendenza del mercato russo di diminuire fortemente gli acquisti negli anni immediatamente successivi alla morte di un artista. Si potrebbe prospettare uno scenario simile anche per Jankilevskij.

Le vendite delle opere della Masterkova erano poi risalite di prezzo solamente due anni più tardi dalla scomparsa: nel 2011 il volume delle operazioni aveva addirittura oltrepassato i 240.000,00€. La situazione per Jankilevskij sembra ripercorre fluttuazioni affini a quanto appena descritto. Il 2017 è infatti stato un anno particolarmente positivo: le vendite a livello globale contavano poco meno di 420.000,00€ totali. Nello stesso anno, Vladey aveva venduto un altro trittico denominato "Triptych №9. The Anatomy of soul" del 1970 alla cifra di 140.000,00€. Tale vendita risulta essere la seconda vendita record per il valore di prezzo raggiunto al mondo dell'autore.

Gli anni immediatamente successivi hanno mostrato dati più bassi, mentre il 2021, dalle vendite effettuate, sottolinea la possibilità di un rimarcato interesse per le sue opere. Se a livello globale i dati non sono ancora molto alti (276.202,00€ di fatturato complessivo), il Regno Unito evidenzia il più alto *turnover* per le vendite dell'artista negli ultimi 20 anni. Oltre a ciò, sempre nel 2021 è stato superato il prezzo più alto delle sue opere acquistate in territorio inglese. A livello globale le categorie più acquistate

rimangono dipinti, acquerelli e disegni e sono in accordo con le proposte della casa d'asta Vladey. In questo quindi il mercato interno e quello internazionale si assomigliano.

A partire dai primi anni '90, Jankilevskij si spostò in Francia cominciando ad essere seguito dalla galleria "Galerie Le Monde de l'Art"¹⁹⁷. Parigi divenne per lui un punto di riferimento ed è proprio la città in cui morì. Questo è il motivo per cui può essere interessante verificare quali sono i dati rispettivamente al mercato francese che rimane comunque molto marginale, in termini di risultati. Il maggior interessamento si è evidenziato solamente negli ultimi anni, specificatamente a partire dal 2017, ma le vendite dai valori più alti si sono registrate nel 2019 e nel 2021 (rispettivamente circa 6.000 e 4.000€ totali di fatturato): in Francia, le tecniche delle opere maggiormente acquistate all'asta sono quelle dell'acquerello e dei disegni, ma anche, inaspettatamente le ceramiche. Per portare degli esempi, la casa d'aste parigina Millon & Associés SAS tra 2019 e 2020 ha compiuto qualche vendita di acquerelli stabilendo un prezzo medio di 2.500€, anche se il valore più alto in terra francese si deve alla casa J.P.Osenat Fontainebleau, con sede a Versailles che oltre a vendere ceramiche, lo scorso marzo ha venduto l'acquerello "Trace" al prezzo di aggiudicazione di 4.000€. Anche se i prezzi hanno valori più bassi in riferimento agli altri mercati, c'è da tenere in conto la specifica della tipologia delle opere (sicuramente meno commerciale dei dipinti). L'indice elaborato da ArtInvestment.ru sul ritorno delle vendite ripetute delle opere dell'artista, aggiornato al 2021 mostra una redditività corrispondente al -4,4% manifestando perciò una fonte d'investimento che attualmente suggerisce risultati bassi.

Lidija Masterkova è un'artista che ha rilevato un certo interesse soprattutto in quanto è stata l'artista donna ad ottenere il più alto prezzo di aggiudicazione registrato dal *dataset*, all'interno del quale figura solo due volte: nell'asta 14 e nell'asta 10 (in cui non si sono concretizzate vendite). In quest'ultima, il prezzo di stima per l'opera "Composition, 1958", (unico lotto corrispondente all'artista) era di 20.000-25.000€.

Il suo ruolo in Russia è primariamente legato alla scuola di Lianozovo, dove oltre a lei, si sono formati artisti che hanno riscosso un grande successo nel contesto dell'arte nonconformista. Le opere maggiormente acquistate sono i suoi acquerelli e i suoi disegni (54%) che in percentuale sono stati maggiormente venduti rispetto ai suoi quadri

¹⁹⁷ ArtPrice, <https://vladimiryankilevsky.com/biography/>

(45%)¹⁹⁸. Sul mercato internazionale il fatturato più alto venne realizzato nel 2011, quando con le vendite delle sue opere si totalizzano più di 240.000€. La curva delle vendite globali descrive uno sviluppo che è però molto altalenante e mostra quindi momenti di apprezzamento che si è concentrato maggiormente nel fatidico anno del 2007. I mercati più importanti sono in primis quello londinese e quello statunitense, confermando una tendenza abbastanza solita per questa tipologia di artisti che hanno vissuto all'estero. Se oltreoceano si è potuta verificare una recente riscoperta (dal 2007) nel triennio 2017-2018-2019 che evidenzia valori moderati, nel Regno il fatturato medio di vendita è di circa 38.000€ dal picco del 2007 all'apice del 2015, peculiare solo per questo mercato specifico¹⁹⁹. Come per il mercato russo, anche per quello inglese i dati di vendita sono diminuiti fino a non realizzare nulla per gli anni appena passati 2018 e 2019.

Le opere di Lidija Masterkova sono acquistate di più all'estero che sul mercato russo: le vendite registrate sono due, una risalente al 2017 e quella del 2019 a Vladey. Quest'ultima è comunque di una certa rilevanza, non solo per lo studio qui compiuto, ma in generale per il prezzo di aggiudicazione raggiunto. L'operazione da oltre 60.000€ è sesta sulla scala delle migliori *performance* di vendita registrate dalle sue opere presenti su ArtPrice. In questo senso, si ritiene d'interesse focalizzarsi maggiormente sul mercato estero, dove la casa d'asta che detiene il maggior numero di sue opere battute è la celebre Sotheby's. Il più alto risultato si configura con la vendita realizzata nel febbraio del 2007 a Londra con l'opera "untitled" (un olio su tela del 1973, firmato e datato). Sempre di Sotheby's sono le vendite "Composition" del 1973 e "Abstract Composition with a Watermelon" del 1962, le quali, al terzo e quarto posto tra le opere dai più alti valori d'acquisto della Masterkova, hanno fatto riscuotere degli alti proventi alla casa d'asta. Rispettivamente vendute a 95.914€ e 72.621€, le opere hanno superato di parecchio le stime iniziali il cui estremo più alto si aggirava intorno ai 50.000€ per entrambe. Inoltre, Sotheby's New York in ambedue le casistiche aveva apposto una clausola di *Buyer's Premium* (com'è solita fare) e il prezzo finale era chiaramente più alto. Singolare notare come tra le vendite realizzate, oltre alle case d'asta più conosciute per l'ambito dell'arte russa contemporanea (cioè le solite Sotheby's, Vladey, Christie's, Bonhams e Macdougall), figurino anche la casa d'aste francese Cannes Encheres SARL, la

¹⁹⁸ ArtPrice, <https://www.artprice.com/artist/325157/lydia-masterkova/index>

¹⁹⁹ ArtPrice, <https://www.artprice.com/artist/325157/lydia-masterkova/index>

quale nel 2011 aveva proposto Lidija Materkova nella sua offerta di vendita. L'artista (come Jankilevskij) aveva un solido legame con la Francia, in quanto dopo essersi trasferita, aveva preso la cittadinanza e ne aveva fatto la sua residenza fino alla fine dei suoi giorni. Tuttavia, la sua presenza all'interno delle aste francesi non sembra essere molto usuale. A parte il 2011 infatti non ci sono dati rilevanti per la vendita delle sue opere, di cui comunque si preferisce la pittura ai disegni contrariamente alla tendenza degli altri mercati.

Per quanto concerne gli artisti viventi si trovano Il'ja e Emilia Kabakov, i quali possono essere considerati due capostipiti dell'arte concettuale russa. Insieme dal 1988, i due risiedono attualmente negli Stati Uniti, dove lavorano da parecchi anni. Su di loro è più complesso elaborare delle statistiche, in quanto il *database* russo riporta i dati solamente per uno di loro: Il'ja, che conta un tasso di redditività sulle vendite pregresse di -1.4%. Nonostante la presenza della compagna al suo fianco sia di lunga data, la posizione di Il'ja Kabakov nella corrente del concettualismo russo è fortemente dominante: il circolo d'artisti che cominciò a occuparsi di ricerche simili al fenomeno dell'arte concettuale europea e statunitense aveva spesso sviluppato un rapporto personale con l'artista, il quale era velocemente divenuto un'istituzione. Lo spazio in cui era solito lavorare a fine anni '60 era un punto d'incontro anche per altre personalità del settore che condividevano pensieri e ricerche simili²⁰⁰. Il tratto distintivo dell'autore era una riflessione sull'ordinaria realtà e sulla vita che però proponeva con toni raffinatamente ironici e distinti. Molti altri artisti sono passati dal suo studio moscovita e hanno preso ispirazione dalle sue opere così come dal suo pensiero artistico di fondo. Emilia è parte dei suoi progetti artistici dalla fine degli anni '80, ma a livello individuale si tende prevalentemente a considerare lui l'artista. ArtPrice non dispone di nessuna vendita per lei come artista unica, ma figura solo in associazione con il marito; una funzione che le viene però altamente riconosciuta è quella di curatela²⁰¹. Le vendite registrate da ArtPrice per la coppia sono molto instabili poiché nemmeno gli Stati Uniti, l'Inghilterra e la Russia, che sono i tre maggiori mercati d'arte per il caso specifico del duo, mantengono una continuità di operazioni di vendita: questo accade anche per il *dataset* preso in considerazione per questo studio. La partecipazione degli autori alle

²⁰⁰ Maor H., (1990), "Estratti da un'intervista con Ilya Kabakov", in Barzel A., Jolles C., *Artisti russi contemporanei*, Centro Luigi Pecci, Prato, p. 47-50.

²⁰¹ Lia Rumma, <https://www.liarumma.it/artisti/ilya-and-emilia-kabakov>

aste Vladey è di 3 volte su 17, di cui, solamente la vendita aggiudicata al prezzo più alto del *dataset*, è stata conclusa: le altre hanno condotto a lotti invenduti. La situazione cambia se si guarda alle opere appartenenti a Il'ja, per le quali il Regno Unito, così come gli Stati Uniti possono concretizzare un'analisi più dettagliata. Per entrambi i mercati l'anno con vendite dai fatturati più alti è stato il 2008, quando complessivamente si sono superati i 4 milioni di euro (e più di 3 sono stati contati per l'anno 2007 per il mercato inglese). Nonostante i risultati siano più contenuti in zona statunitense, lo stesso anno si è superata la soglia dei 250.000,00€²⁰². La casa d'aste inglese che ha realizzato la più alta vendita con un'opera della coppia artistica è Phillips de Pury & Company che nel 2021 ha venduto "The Painting on an Easel" per il valore di 357.330€.

Per quanto concerne l'altro gruppo, ovvero quello che possiamo considerare all'interno della corrente dell'arte russa pop, a cui meglio ci si riferisce con il termine Soz-art, i dati globali sono più costanti. I numeri più significativi rimangono quelli realizzati nel 2007 (con un fatturato totale di più di 800.000,00€), ciononostante in media la coppia riesce a mantenere uno stabile *turnover* annuale di 130.000,00€, dato calcolato sulla base degli ultimi 15 anni. Un importante calo delle vendite all'asta si è verificato nel 2014; le vendite sono poi riprese dal 2017²⁰³. In Russia si registrano vendite a partire dal 2013 e l'anno dal fatturato più alto è il 2018. Questo caso rientra perfettamente nella panoramica descritta dai maggiori studi sull'arte contemporanea russa: il boom a livello globale del 2017 e la situazione interna particolarmente proficua del pre-pandemia. Nelle aste Vladey analizzate si ritrovano partecipazioni stabili soprattutto come gruppo (13 su 17), ma meno a livello individuale: Aleksander Vinogradov è infatti presente con una sola opera rimasta invenduta all'asta del 10 aprile 2018. Vladimir Dubosarskij riporta maggiori risultati di vendita: le sue opere erano acquistabili in 8 aste e in più della metà delle stesse sono state acquistate. Nella classifica stilata da ArtInvestment.ru dei primi 100 artisti russi contemporanei in termini di fatturato realizzato, gli autori si posizionano al secondo posto. Inoltre, la piattaforma riporta, in sintonia con quanto si può riscontrare anche su ArtPrice, che la loro opera più costosa venduta dal 2000 è un enorme olio su tela (formato da 4 pannelli ognuno dei quali con firma in caratteri latini) firmata in cirillico dal titolo "Big Paradise". Il quadro raffigura una scena di vita quotidiana in un ambiente bucolico in cui le protagoniste sono cinque donne

²⁰² ArtPrice, <https://www.artprice.com/artist/15024/ilya-kabakov?cl=en>

²⁰³ ArtPrice, <https://www.artprice.com/artist/259940/vladimir-&-alexander-dubossarsky-&-vinogradov/index>

completamente nude e un disomogeneo gruppo di animali; l'opera è stata venduta per un ammontare corrispondente a 220.761,00 €, superando di molto l'intervallo del prezzo di stima elaborato per l'opera che stabiliva come estremi 23.238,00 e € 34.857,00 €. Il lavoro, appartenente a una collezione privata francese, è stato acquistato durante la Russian Art Week inglese del 2021 per mezzo di Sotheby's. I due autori usano una cifra stilistica piacevole e dagli accenti ammiccanti: i nudi, soprattutto femminili, sono elemento caratteristico delle loro produzioni.

numero asta	anno	nome artista – categoria artisti	titolo dell'opera	intervallo di stima	prezzo di aggiudicazione
1	2013	Ivan Chuikov	Без названия (untitled), 1971	50000-70000	85.000,00 €
2	2013	Oleg Tselkov	Portrait of family, 1965	4000-5000	125.000,00 €
3	2014	Alexey Kallima	from the series «Everything is for sale», 2012	8000-10000	90.000,00 €
4	2014	Timur Novikov	Leningrad, 1986	50000-70000	95.000,00 €
5	2015	Vladislav Mamyshev-Monro	Anticipation, 2006	20000-25000	27.000,00 €
6	2015	Valery Koshliakov	USSR, 2006	60000-80000	75.000,00 €
7	2016	Vladimir Potapov	From the series «Inside», 2016	4000-6000	12.000,00 €
8	2016	Vladimir Yankilevsky	Composition from the series «Space of anxiety» 1983, Oil on canvas, 1983	20000-25000	210.000,00 €
9	2017	Oleg Kotelnikov	Foolevel (triptych), 2010	10000-12000	14.000,00 €
10	2017	Vladimir Yankilevsky	Adam and Eve. Triptych №5, 1965	150000-200000	250.000,00 €
11	2018	Mikhail Shwartsman	Evening, 1991	100000-130000	90.000,00 €
12	2018	Boris Orlov	Imperial totem, 1989	80000-120000	70.000,00 €
13	2019	Zurab Tsereteli	Flowers in flowerpots, 1996	50000-70000	66.000,00 €
14	2019	Valery Koshliakov	Wolf in the museum from the series «Museums», 1997	60000-80000	130.000,00 €
15	2020	Oleg Vasiliev	Space II, 1992	140000-160000	175.000,00 €
16	2021	Timur Novikov	Kaaba Represented as the Black Square, 1989	60000-80000	100.000,00 €
17	2021	Georgy Guryanov	Untitled, 1998	150000-200000	180.000,00 €

Tabella 3.8: Migliori vendite d'asta per prezzo di aggiudicazione del *dataset* per la categoria degli artisti nel periodo 2013-2021 con numero e anno dell'asta, nome dell'artista, titolo e anno di esecuzione dell'opera, intervallo di stima e prezzo di vendita.

numero asta	anno	nome artista – categoria artiste	titolo dell'opera	intervallo di stima	prezzo di aggiudicazione
1	2013	Irina Korina	Смайл (smile), 2007	8000-10000	8.000,00 €
2	2013	Natalia Nesterova	Summer, 2000	8000-1000	46.000,00 €
3	2014	Natalia Nesterova	Reflection, 1999	35000-45000	30.000,00 €
4	2014	Aidan Salakhova	Without words №1, 2014	12000-15000	10.000,00 €
5	2015	Anastasia Kuznetsova-Ruf	Collector, 2014	5000-6000	4.000,00 €
6	2015	Alexandra Paperno	Still life with Globe from the series «Star maps», 2005	6000-8000	5.000,00 €
7	2016	Darya Kudinova	Jungle, 2013	3000-4000	2.500,00 €
8	2016	Tatiana Nazarenko	Monument, 1990	7000-10000	6.000,00 €
9	2017	Natalia Nesterova	Dreamcatchers, 1999	15000-2000	12.000,00 €
10	2017	Darya Kudinova	Untitled, 2016	5000-7000	4.000,00 €
11	2018	Tanya Pioniker	The Treefold essence of being (triptych), 2018	12000-15000	10.000,00 €
12	2018	Anastasia Kuznetsova-Ruf	Wall, 2018	8000-10000	8.000,00 €
13	2019	Nataliya Turnova	Hearing from the series «Passions», 2018	10000-15000	8.000,00 €
14	2019	Lidiya Masterkova	Composition. Pryluky, 1960–1961	50000-70000	61.000,00 €
15	2020	-			
16	2021	Maria Serebryakova	Night Walker, 2010	20000-2500	12.000,00 €
17	2021	-			

Tabella 3.9: Migliori vendite d'asta per prezzo di aggiudicazione del *dataset* per la categoria delle artiste nel periodo 2013-2021 con numero e anno dell'asta, nome dell'artista, titolo e anno di esecuzione dell'opera, intervallo di stima e prezzo di vendita.

numero asta	anno	nome artisti – categoria gruppi	titolo dell'opera	intervallo di stima	prezzo di aggiudicazione
1	2013	AES+F	Исламский проект, коричневая (Islamic Project, Brown), 1996	15000-20000	15.000,00 €
2	2013	Alexander Vinogradov, Vladimir Dubosarsky	Deer, 2003	25000-30000	36.000,00 €
3	2014	Ilya and Emilia Kabakov	№5 from the series «Under the snow», 2004	500000-600000	450.000,00 €
4	2014	Alexander Vinogradov, Vladimir Dubosarsky	Untitled, 2001	7000-9000	8.500,00 €
5	2015	Timur Novikov, Oleg Kotelnikov	Ladoga-2M, 1988	6000-8000	13.000,00 €
6	2015	Alexander Vinogradov, Vladimir Dubosarsky	Peace and War from the series Russian Literature, 1996	25000-35000	42.000,00 €
7	2016	Recycle Group	Wifi, 2015	6000-8000	11.000,00 €
8	2016	Alexander Vinogradov, Vladimir Dubosarsky	Cafe, 2005	30000-40000	30.000,00 €
9	2017	Alexander Vinogradov, Vladimir Dubosarsky	Podmoskovye. February, 2007	25000-35000	25.000,00 €
10	2017	Rimma and Valery Gerlovin	π from the series "Photoglyphs", 1989-1993	5000-8000	4.000,00 €
11	2018	Alexander Vinogradov, Vladimir Dubosarsky	Natasha, 2010	50000-70000	70.000,00 €
12	2018	-			
13	2019	Francisco Infante-Arana, Nonna Goryunova	From the cycle «Alpine snow», 2008-2009	8000-10000	5.000,00 €
14	2019	Alexander Vinogradov, Vladimir Dubosarsky	Mosfilm from the cycle «Escaping Reality», 2014	70000-100000	65.000,00 €
15	2020	Alexander Vinogradov, Vladimir Dubosarsky	Happy Birthday, 2009	25000-35000	32.000,00 €
16	2021	Vitaly Komar, Alexander Melamid	Karl Marx and Cornucopia, 1982-1983	60000-80000	55.000,00 €
17	2021	Doping-Pong Group	On the bridge, 2021	6000-8000	7.200,00 €

Tabella 3.10: Migliori vendite d'asta per prezzo di aggiudicazione del *dataset* per la categoria dei gruppi artistici nel periodo 2013-2021 con numero e anno dell'asta, nome dell'artista, titolo e anno di esecuzione dell'opera, intervallo di stima e prezzo di vendita.

3.3.1 Lidija Masterkova: un approfondimento

L'artista Lidija Alekseevna Masterkova è un'artista particolarmente interessante e viene di seguito analizzata dal punto di vista storico-artistico. Il suo ruolo nell'analisi compiuta in riferimento ai dati di vendita della casa d'aste Vladey hanno determinato la sua opera "Composition. Pryluky" come vendita dal più alto prezzo di aggiudicazione per la categoria delle artiste. Come evidenziato precedentemente, le opere dell'artista non sono molto acquistate sul mercato russo, anche se la vendita record è stata realizzata in Russia. È risultato interessante quindi verificare il suo ruolo all'interno del mondo artistico russo e all'estero per comprendere meglio l'interessamento dei mercati esteri.

L'autrice del lavoro "Composition. Pryluky" degli anni '60, è stata una dei più autorevoli membri del gruppo di Lianozovo. La Masterkova, nonostante i pochi dati di vendita all'interno delle aste russe, è altamente riconosciuta in Russia, tanto da essere inserita nella lista definita da ArtInvestment.ru delle 100 artiste le cui opere hanno concretizzato il più alto fatturato negli ultimi vent'anni, per cui è alla posizione 25. Tra i primi posti dell'elenco ci sono molte autrici facenti parte delle esperienze della Prima Avanguardia: si tratta quindi di artiste facilmente riconosciute anche all'estero, visto il rilievo delle ricerche artistiche di inizio Novecento compiute in Russia, le quali uscendo dai confini, erano riuscite a ricevere un'eco internazionale. Accostare quindi nomi come Natal'ja Gončarova (secondo posto), Ljubov' Popova (sesto posto), Varvara Stepanova (settimo posto), Aleksandra Exter (ottavo posto) e Nadežda Udal'cova (ventesimo posto) permette di comprendere meglio lo spessore dei frutti del suo multiforme lavoro artistico. Un elemento di comunanza tra i due periodi storici particolarmente fiorenti dal punto di vista artistico (quello avanguardistico e quello degli anni '60) è l'aver stabilito un peculiare peso alla figura delle artiste su cui è necessario soffermarsi. Le Amazzoni delle avanguardie russe²⁰⁴, così come le donne impegnate in ambito artistico andegrand, nonostante non possano essere associate in termini stilistici (ognuna di loro aveva le proprie specifiche), ebbero un ruolo paritario nei confronti della controparte maschile²⁰⁵. Se comunque in quegli anni era ancora difficoltoso poter

²⁰⁴ "Amazzoni dell'Avanguardia", mostra curata da Bowlt J.E., Drutt M., Tregulova Z. e organizzata dal Museo Solomon R. Guggenheim di New York dal 1 marzo-28 maggio 2000.

²⁰⁵ Burini S., Barbieri G. (a cura di). La Rivoluzione Russa. L'arte da Djaghilev all'Astrattismo 1898-1922. *Catalogo della mostra* (21 dicembre 2017 - 25 marzo 2018, Gorizia Musei Provinciali), Treviso. P. 19-42.

ricevere un'istruzione in patria, molte professioniste scelsero l'Europa, in special modo la Francia, come luogo d'appoggio per poter apprendere e perfezionarsi a livello lavorativo. Una volta tornate in Russia, le artiste continuavano la loro attività esponendo e vendendo le proprie opere allo stesso modo degli artisti²⁰⁶. Ciò significa che l'importanza del loro apporto non veniva considerato minore a causa del sesso, ma si valutava al pari del contributo maschile. L'idea portata avanti dal primo Novecento in Russia era stata quella di concentrarsi su un modello di corporeità che non avesse troppo a che fare con la sensualità, ma con un disegno standard su cui ragionare, soprattutto in funzione di abiti e prototipi inseriti nella concezione del Costruttivismo²⁰⁷. Questo, di conseguenza, fece scemare quella associazione diretta tra femminilità-sensualità in cui spesso gli artisti (e non solo) sono stati incastrati. La direzione di questo pensiero altamente innovativo per l'epoca venne poi manipolata: con lo stabilirsi di una politica autoritaria si diede il via a un tipo di logica utile allo stato, il quale servendosi dell'arte come veicolo di comunicazione dei propri valori innestò un discorso di parità tra i sessi. Il femminismo in Russia seguì quindi un percorso differente da quanto avvenuto altrove. Per l'Unione Sovietica era pratico ed efficiente sostenere la teoria dell'eguaglianza tra donne e uomini cosicché, quando era necessario lavorare in cantieri e fabbriche, si potesse contare su una forza lavoro maggiore in numero in quanto largamente inclusiva. Oltre a ciò, con il grosso impegno di uomini richiesto al fronte durante le guerre (in particolare la Seconda Guerra Mondiale) era doveroso per lo Stato usufruire e dare lavoro a chi rimaneva; tendenzialmente si trattava in larga parte di donne che non avevano lasciato il Paese d'origine. In qualche modo si cercava di enfatizzare sempre più l'essenzialità del ruolo femminile che era in grado di stare alle sue funzioni tipiche di donna e in aggiunta prendersi carico di tutta una serie di attività che per lungo tempo erano state riservate all'uomo.²⁰⁸ La complementarità dei sessi però non si definiva come una conquista per le donne perché il frutto di tale ragionamento era puramente funzionale a far funzionare la società in maniera più

²⁰⁶ Petrova E., Kiblitky J. (a cura di). *Divine e avanguardie. Le donne nell'arte russa. Catalogo della mostra* (28 ottobre 2020 - 12 settembre 2021, Palazzo Reale di Milano), Milano. P. 185-233.

²⁰⁷ Burini S., Barbieri G. (a cura di). *La Rivoluzione Russa. L'arte da Djaghilev all'Astrattismo 1898-1922. Catalogo della mostra* (21 dicembre 2017 - 25 marzo 2018, Gorizia Musei Provinciali), Treviso. P. 19-42.

²⁰⁸ Kelly C., Shepherd D. (1998), *Russian Cultural Studies: an Introduction*. Oxford University Press, Oxford. P. 352-366.

produttiva²⁰⁹. Di fatto, lo sfruttamento risultava doppio e i diritti così facilmente donati si potevano meglio descrivere come addizionali doveri. Il punto è che, se anche gli sviluppi di un comportamento e un'attitudine moderni nati da un contesto artistico d'eccezione come quello avanguardistico non furono troppo felici, in quanto negli anni fortemente manovrati dal poter politico, l'esistenza di una teoria validatrice della donna (con tutti i limiti del caso) era presente in società. Inoltre, quel sentimento di stima reciproca che intercorreva nell'ambiente creativo dell'inizio del secolo scorso poté essere nuovamente esperito anche nel circolo artistico di Lianozovo, dove per l'appunto i partecipanti erano sia uomini che donne. La figura di Evgenij Kropivnickij era certamente di rilievo, ma non costituiva nette gerarchie interne. Un aspetto interessante era che la formazione di ognuno di loro, così come i mezzi utilizzati per esprimersi erano molteplici e disorganici. La concezione con cui si intendeva il termine arte non poneva limitazioni ed è per questo motivo che il gruppo includeva scrittori, poeti, musicisti e pittori. L'annessione di questi due fattori (la mancanza di strutture per cui un'arte o un artista valesse di più degli altri e l'incentivare un ambiente stimolante per forme d'arte differenti) diede forma a uno straordinario esperimento alla periferia di Mosca, dove per l'appunto Lianozovo si trovava. Riunirsi qui costituiva un momento fondamentale per poter sperimentare e sviluppare le proprie ricerche creative, in qualunque forma esse si concretizzassero. Lidija Masterkova cominciò a far parte di questa cerchia in una fase successiva all'originaria formazione del gruppo, ossia intorno alla metà degli anni Cinquanta.

L'artista nacque a Mosca l'8 marzo del 1927, periodo in cui Stalin era intento a cercare di accentrare il potere politico nelle sue sole mani: per intenderci, anche se il vero e proprio esilio di Trockij avvenne nel 1929, la sua espulsione dal partito avvenne proprio quell'anno. Lidija crebbe quindi in una Russia che subì repentine trasformazioni fino a diventare un Paese sempre meno libero e direttamente legato alla volontà di un leader dispotico, alla morte del quale, nel 1953, lei aveva ventisei anni. La sua intera gioventù fu soggetta alle indiscutibili decisioni del Partito e ciò permette di comprendere che visse sulla propria pelle i principi di un Unione Sovietica dittatoriale e chiusa al mondo esterno, oltre che agli orrori delle guerre e dei conflitti di quegli anni tra deportazioni, espulsioni forzate e campi di lavoro. Queste atrocità erano diventate un'inquieta

²⁰⁹ Kelly C., Shepherd D. (1998), *Russian Cultural Studies: an Introduction*. Oxford University Press, Oxford. P. 257-290.

quotidianità e resta impossibile pensare che non abbiano avuto un'influenza sulla vita delle persone comuni così come su chi ripone una profonda attenzione alla propria sensibilità, come per l'appunto gli artisti. Fin da subito, la vita di Lidija fu fortemente intrecciata al mondo artistico e musicale, tanto che già i primi anni della sua istruzione furono altamente significativi in questo senso. Si formò infatti in una scuola d'arte al fianco di uno dei più eminenti avanguardisti russi: Robert Fal'k. Certamente aver avuto come mentore e supervisore una personalità autorevole del calibro del fondatore del gruppo il *Fante di Quadri*, ebbe un impatto sull'artista che seguì negli anni un percorso e una ricerca molto personali, anche distanziandosi dai lavori proposti dai suoi colleghi, ma tenendo sempre a mente il lascito artistico dei primi anni del Novecento russo. Il tono della avanguardia le fu vicino anche in altre forme: per esempio grazie all'influsso apportato dal suo rapporto con Ivan Kudrjašov, studente di Malevič²¹⁰. La Masterkova apprese tecniche e visioni alternative che dovette poi adattare e allargare al bagaglio culturale acquisito durante le lezioni dell'istituto Surikov di Mosca. Per ragioni di natura politica, venne infatti impedito a Fal'k di continuare a insegnare e come conseguenza la sua "accademia domestica" venne chiusa; perciò, Lidija si spostò per proseguire i propri studi e per merito di un compagno di scuola (Nikolaj Večtomov)²¹¹ entrò in contatto per la prima volta con Evgenij Kropivnickij, futuro promotore dell'esperienza di Lianozovo. Prima di entrare a far parte di questo circuito, la Masterkova prese parte a un evento che davvero può considerarsi epocale, non solo per lei, ma in generale per tutta quella generazione di artisti che rientrano sotto la definizione di artisti nonconformisti. Mi riferisco al Festival internazionale della Gioventù che si tenne nella capitale russa nel 1957. La manifestazione (già menzionata nel capitolo 1) si costituì come pietra miliare per la storia dell'arte russa contemporanea: rappresentò, infatti, una rivelazione del mare di possibilità del mondo artistico oltrecortina e della differenza dei linguaggi con i quali era possibile esprimersi. La portata dell'evento fu straordinariamente incisiva in quanto non era indirizzata solamente agli artisti, ma a tutti i giovani che per la prima volta dopo circa trent'anni, ebbero l'occasione di confrontarsi e di misurarsi con qualcosa che fosse diverso, lontano, non-sovietico e perseguisse valori quali la pace e la

²¹⁰ Kotrelev N. (a cura di). Москва Underground. Pittura astratta dal 1960. Collezione Aleksandr Reznikov. *Catalogo della mostra* (6 ottobre – 19 novembre 2012, Ca' Foscari Esposizioni), Venezia. P 57.

²¹¹ Tsukanov family foundation <https://www.moscowart.net/artist.html?id=LydiaMasterkova&ch=biography> [ultimo accesso 23.09.2022]

libertà. La partecipazione fu eccezionale: 34.000 persone presero parte alle diverse attività organizzate nelle due settimane di festival²¹². La natura degli eventi inclusivi era di diverso genere poiché il fulcro era creare pretesti e situazioni d'incontro per i partecipanti. Il programma prevedeva conferenze, parate, proiezioni di film, momenti di musica e balli e, chiaramente anche di pittura e sperimentazione artistica.²¹³ In questo contesto così florido, è naturale che molti artisti russi abbiano attinto spunti e suggerimenti con cui costruire una propria visione. Sono in tantissimi a riferirsi ancora oggi a quel momento come principio di una fase d'intensiva ricerca creativa. Lidija Masterkova, nello specifico, realizzò la sua prima opera non figurativa proprio a conclusione dell'evento²¹⁴ e da questo momento in poi la sua produzione prese un indirizzo astratto che non lascerà più. Seppur nell'immediato furono in tanti a sentire un'attrazione forte per questa corrente, per la maggior parte di loro rappresentò un punto di svolta e non necessariamente un punto d'arrivo. Con questo non s'intende che la cifra stilistica di Lidija Masterkova non subì più variazioni. Il suo stile si modificò negli anni e prese forme anche molto differenti, mantenendo però il linguaggio astratto. Questa fermezza rivela un'importante presa di posizione nel contesto dell'arte russa contemporanea, dove all'astrattismo viene data meno attenzione di quella che necessiterebbe, oltre al fatto che l'arte astratta del secondo Novecento risulta essere anche meno indagata. La forte critica condotta contro l'arte astratta della Prima Avanguardia si ripercosse anche sui lavori non figurativi della Seconda Avanguardia anche se le creazioni provenivano da discorsi differenti: nel secondo caso il motore che spinse gli artisti era la volontà di esprimere una sensazione di disorientamento e malessere nei confronti di una realtà dolorosa²¹⁵. Descrivere la quotidianità era essenziale, soprattutto dopo anni in cui il linguaggio artistico di regime si proponeva di narrarla con toni di puro ottimismo. La libertà di poter adottare l'astrattismo come codice per comunicare però non venne ben accolto: oltre ad essere ostacolato dal potere politico sembrò anche essere tralasciato da molti artisti che preferirono poi concentrarsi

²¹² Piretto G.P. (2018), *Quando c'era l'URSS. 70 anni di storia culturale sovietica*, Cortina Raffaello Editore, Milano.

²¹³ Piretto G.P. (2018), *Quando c'era l'URSS. 70 anni di storia culturale sovietica*, Cortina Raffaello Editore, Milano.

²¹⁴ Balakhovskaya F. Lydia Masterkova. *Mistress of the storms, Tsukanov family foundation* <https://www.moscowart.net/artist.html?id=LydiaMasterkova&ch=about> [ultimo accesso 23.09.2022]

²¹⁵ Kotrelev N. (a cura di). Москва Underground. Pittura astratta dal 1960. Collezione Aleksandr Reznikov. *Catalogo della mostra* (6 ottobre – 19 novembre 2012, Ca' Foscari Esposizioni), Venezia. P 56.

su altri metodi espressivi che comunque come base di fondo si promettevano di delineare l'instabilità del momento. Al contrario, Masterkova e altri artisti come Jankilevskij e Infante, non abbandonarono l'astrattismo. Se inizialmente l'artista guardò alla produzione di Maestri come Cezanne e El Greco²¹⁶, una volta entrata in contatto con l'espressionismo astratto, che aveva preso piede già una decina d'anni prima negli Stati Uniti, Lidija intraprese questa corrente rivisitandola e rimaneggiandola, in un primo momento associandola a variazioni di colori tenui e successivamente scurendo le tonalità fino a raggiungere gradazioni decisamente più cupe²¹⁷.

Nel 1957, insieme al suo compagno Vladimir Nemuchin, l'artista si integrò a Lianozovo e cominciò quest'avventura al fianco di colleghi come Dmitrij Krasnopevcev, Oskar Rabin, Nikolaj Večtomov e certamente la famiglia Kropivnickij, di cui in particolare anche Lev seguì la via del riduzionismo delle forme per giungere a un completo astrattismo solo dopo gli anni '50. Ognuno dei nomi appena menzionati riuscì a mantenere un chiaro tratto, una specificità propria che, nonostante le varie fasi e gli esperimenti di linguaggio provati, si consolidò in uno stile riconoscibile e ascrivibile al singolo²¹⁸. Paradossalmente tale elemento non andò a ridurre l'importanza della dinamica del gruppo, la quale si manifestò più volte nei circoli andegraund. Si percepiva infatti la necessità di continuare a mantenere vivo un confronto con gli altri che per troppo tempo era stato vietato. Le influenze delle visioni altrui, nonostante considerate altamente preziose, non si inserivano forzatamente all'interno delle ricerche del resto del gruppo. In un certo senso quindi ogni personalità riusciva a costruirsi e alimentava la propria analisi autonoma verso uno stile che si addicesse ai messaggi che voleva esprimere in funzione della presenza degli altri, con i loro pensieri, le loro opinioni e i loro tratti distintivi. La forza della scuola di Lianozovo risiedeva proprio in questa caratteristica di varietà in grado di far emergere la creatività sotto diverse declinazioni. È importante sottolineare questo aspetto soprattutto nei confronti dello stretto rapporto tra la Masterkova e Nemuchin. La coppia, infatti, si avvicinava a percorsi molto simili, o meglio, le loro creazioni erano in maggiore comunicazione che non con quelle degli altri artisti sempre di Lianozovo. Da ciò deriva che in alcuni limitati casi le loro opere astratte

²¹⁶ Marcadé J.C. (2013), Lidia Masterkova, *Archives of Women Artists, Research and Exhibitions*, <https://awarewomenartists.com/en/artiste/lidia-masterkova/> [ultimo accesso 23.09.2022]

²¹⁷ Ibidem.

²¹⁸ Kotrelev N. (a cura di). Москва Underground. Pittura astratta dal 1960. Collezione Aleksandr Reznikov. *Catalogo della mostra* (6 ottobre - 19 novembre 2012, Ca' Foscari Esposizioni), Venezia. P 57.

si assomigliavano e questo lo si rileva soprattutto nel periodo della loro convivenza²¹⁹ quando entrambi usarono tecniche simili per realizzare delle sorte di strappi sulle tele²²⁰. Oltre al loro profondo legame relazionale, le due personalità artistiche condividevano molte peculiarità: entrambi avevano avuto un'impronta artistica iniziale basata sulle lezioni dell'Avanguardia e allo stesso tempo si erano lasciati trascinare dalla corrente dell'Espressionismo Astratto scoperto a fine anni '50 in Russia. C'è da dire però che i lavori di Nemuchin non solo circolano di più sul mercato (internazionale e interno), ma anche a prezzi più alti²²¹. La produzione dell'artista è però differente sia dal punto di vista pratico (creò anche parecchie sculture e oggetti tridimensionali, molto apprezzati negli Stati Uniti) che teorico. Nemuchin era spesso il referente attivo del gruppo degli anticonformisti e delle loro esposizioni. Questo fu possibile grazie alla rete formatasi a Lianozovo che ebbe per l'appunto una rilevanza nella vita di tutti coloro che ne presero parte (e anche per molti altri).

Una volta concluso il Festival, l'incentivo ad apprendere di più sulle correnti artistiche sviluppatesi in Occidente non aveva impiegato troppo tempo per palesarsi e si ritenne essenziale la possibilità di avere un luogo fisico in cui scambiarsi nozioni e fonti dalle quali ricavare tecniche e metodi. Tutto questo però era particolarmente difficoltoso e in seguito lo fu ancora di più in quanto iniziò ad andare oltre la legalità. L'anno fatidico fu il 1962 e nello specifico dopo la mostra tenutasi al Manež di Mosca, quando l'*establishment* politica offesa da quanto aveva potuto osservare decise di cambiare registro e adottare regole ferree per contrastare l'arte non ufficiale. A partire da quel momento lo scambio di riviste, cataloghi, contatti, libri, dischi richiedeva tempo e una larga dose di coraggio. In alcuni casi si poteva rimediare con l'offerta di volumi della biblioteca di letteratura straniera²²². È possibile riferirsi all'esperienza di Lianozovo come a una vera e propria scuola anche per questo aspetto: i membri riuscivano a costruirsi una conoscenza e a rielaborare concetti appresi in passato nelle

²¹⁹ Vickery J. (2002, 1 febbraio), Artistic power-couples: 1+1=3, *Russian Art Focus* <https://russianartfocus.com/art-market/the-fate-of-russias-contemporary-giants-of-the-state-tretyakov-gallery-have-made-an-ambitious-attempt/> [ultimo accesso 23.09.2022]

²²⁰ Barbieri G. e Burini S. (a cura di). *Russia! Memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti. Catalogo della mostra* (22 aprile 2010 - 25 luglio 2010, Venezia Ca' Foscari Esposizioni), Venezia. P. 254.

²²¹ ArtPrice, <https://it.artprice.com/artista/20986/vladimir-nikolaevich-nemukhin?cl=it> [ultimo accesso 23.09.2022]

²²² Kotrelev N. (a cura di). *Москва Underground. Pittura astratta dal 1960. Collezione Aleksandr Reznikov. Catalogo della mostra* (6 ottobre - 19 novembre 2012, Ca' Foscari Esposizioni), Venezia. P. 6.

istituzioni artistiche all'interno delle quali avevano studiato²²³. La maggior parte di loro, compresa la stessa Lidija Masterkova avevano trascorso del tempo in accademie riconosciute a livello ufficiale, perciò avevano appreso la maniera considerata accreditata e autorizzata dallo Stato, ma a questo punto era arrivato il momento di trasformare l'insieme di tali competenze in qualcosa di differente dando adito a una maggiore libertà espressiva. In definitiva, la formazione di circoli, e nello specifico quello alle porte di Mosca, permise anche l'associazione degli artisti in un ambiente in cui poter discutere e definire gli aspetti organizzativi del loro lavoro, includendo anche le attività di promozione, principalmente ricondotte all'esposizione dei lavori.

L'aspetto delle mostre è molto rilevante perché conduce a un discorso altrettanto serio. È innegabile che la partecipazione a questo genere di eventi desse la possibilità agli artisti di farsi conoscere al di fuori della propria cerchia ma, fattore di maggiore importanza, permetteva di affermare la professionalità della loro condizione. Lo stato, infatti, non riconosceva gli artisti *andegraund* come tali, per questo motivo la dichiarazione dello status era fondamentale. Queste ragioni, collegate a una serie di altre (come, per esempio, la possibilità di definire un certo punto sulle ricerche portate avanti fino a quel momento, o la comprensione di evoluzioni e i cambiamenti di stile intrapresi, ma anche, adottando un'ottica più pratica il fatto di conoscere il pubblico e il mercato di collezionisti, galleristi e potenziali compratori) possono far decretare le mostre come eventi fondamentali per la vita degli artisti. La prima personale organizzata per presentare le creazioni messe a punto dall'artista Lidija Masterkova risale al 1961. La peculiarità però fu che la mostra non venne pianificata in un museo, né tanto meno in una galleria, bensì avvenne all'interno di un'abitazione. Qualche anno più tardi, questa pratica diventò tutt'altro che inusuale e si assistette spesso al fenomeno delle mostre progettate all'interno di spazi domestici²²⁴. La casa messa a disposizione in questo particolare caso fu quella di Il'ja Tsirlin²²⁵, docente d'arte che dopo aver perso il lavoro, divenne un alleato della causa non conformista. Appena l'anno successivo a questa

²²³ Barbieri G. e Burini S. (a cura di). *Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti. Catalogo della mostra* (22 aprile 2010 – 25 luglio 2010, Venezia Ca' Foscari Esposizioni), Venezia. P. 47-67.

²²⁴ Barbieri G. e Burini S., (a cura di). *Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti. Catalogo della mostra* (22 aprile 2010 – 25 luglio 2010, Venezia Ca' Foscari Esposizioni), Venezia. P. 47-67.

²²⁵ Balakhovskaya F., Lydia Masterkova. *Mistress of the storms, Tsukanov family foundation* <https://www.moscowart.net/artist.html?id=LydiaMasterkova&ch=about> [ultimo accesso 23.09.2022]

primissima esposizione, ebbe luogo una tra le più significative mostre per l'intero underground russo, ovvero quella tenuta presso le sale espositive del Maneggio di Mosca. Uno sfortunato evento che entrò nella storia per le tristi e dure ripercussioni che andarono a gravare sulla sottocultura. Le premesse erano quelle di una gioiosa giornata all'insegna della celebrazione dell'arte e dei suoi fautori sovietici attraverso un'esposizione in un luogo strategico e centrale della capitale. Si trattava di una cerimonia solenne alla quale presenziarono anche i più alti vertici del potere politico in quanto la mostra era stata organizzata con l'obiettivo di celebrare un anniversario importante per l'arte ufficiale a Mosca. L'ufficio moscovita dell'Unione degli artisti (unica organizzazione riconosciuta dal potere statale presente in varie città) compiva infatti trent'anni. Il disastro avvenne dopo le lodi tessute alla prima e più consistente parte della mostra destinata alle opere approvate dal Partito, quando il Primo Segretario Chruščev insieme al suo entourage si spostarono nelle sale designate ad artisti "nuovi" o meglio, le cui ricerche artistiche stavano prendendo nuove strade, poiché tra essi figurarono anche persone la cui produzione era stata più volte accettata. Fu proprio la reazione del più importante rappresentante dell'Unione Sovietica a creare uno scandalo: egli rimase incredulo e spiacevolmente colpito di fronte agli incomprensibili lavori degli artisti non conformisti e cominciò la sua campagna contro l'altra arte²²⁶. Da quel momento in poi gli ostacoli alle manifestazioni di qualsiasi genere dei dissidenti diventarono una prassi, ma non per questo gli artisti si diedero per vinti. Lidija Masterkova non fu da meno e imperterrita continuò le sue esplorazioni in campo artistico prima indagando i colori nella loro essenza, creando tele quasi monocromatiche, mentre a partire dalla metà degli anni '60 si spostò verso un non-figurativismo dall'accentuata vena di sacralità²²⁷. La sua produzione cominciò a concepire un'unione profonda tra questi due elementi elementari: contemplazione e colore. Le opere cominciarono a tendere a un cromatismo mistico. In questo si riconosce l'intreccio con la tradizione avanguardista che molto bene aveva conosciuto e saputo riadattare con grinta a tele che più tardi diventarono più corpose grazie all'aggiunta di elementi esterni. I collage, per cui è maggiormente conosciuta, sono formati da una

²²⁶ Barbieri G. e Burini S., (a cura di). *Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti. Catalogo della mostra (22 aprile 2010 – 25 luglio 2010, Venezia Ca' Foscari Esposizioni)*, Venezia. P. 47-67.

²²⁷ Tsukanov family foundation, <https://www.moscowart.net/artist.html?id=LydiaMasterkova&ch=biography> [ultimo accesso 23.09.2022]

componente cromatica spezzata da elementi geometrici, numeri e supplementi di tessuti diversi. In particolare, le piaceva inserire nelle sue creazioni stoffe rivelatrici di una vita precedentemente vissuta. I materiali di cui andava alla ricerca, come pizzi, merletti e broccati con trame delicate sono in qualche modo delle presenze che indicano un collegamento con un qualcosa che non è completamente decifrabile. Era lei stessa ad andare a scovare le pezze e i tessuti in grado di riuscire a dare all'intera composizione un tono spirituale anche grazie alle sue escursioni in chiese e luoghi religiosi abbandonati che le regalavano le materie da utilizzare²²⁸. L'opera "Composition. Pryluky", venduta da Vladey nel 2019 è proprio un collage e risale ai primi anni '60 (si veda Figura 3.6).

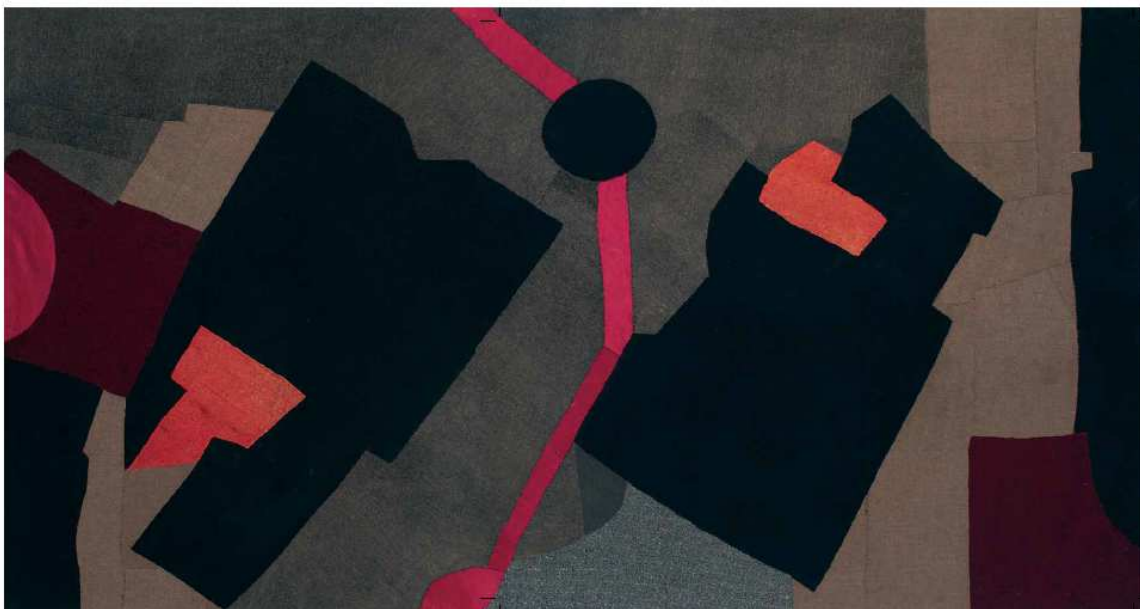


Figura 3.6: opera Composition. Pryluky, 1960-1961 di Lidija Masterkova
 fonte: Kotrelev N. (a cura di). Москва Underground. Pittura astratta dal 1960. Collezione Aleksandr Reznikov. Catalogo della mostra (6 ottobre - 19 novembre 2012, Ca' Foscari Esposizioni), Venezia. P 62-62.

In questo peculiare caso i tessuti sono pesanti e dai toni tenebrosi (diverse gradazioni di grigi e nero) con una venatura e altri elementi arancio-rossi. L'alternanza di queste due grandi famiglie cromatiche mette in risalto sia le une che le altre andando a comporre un'elegante e delineata composizione il cui titolo Priluky (nella traslitterazione italiana) ha dei rimandi specifici. Si tratta infatti del nome di una cittadina ucraina che fu colpita dagli eventi della Seconda Guerra Mondiale e spesso

²²⁸ Tsukanov family foundation, <https://www.moscowart.net/artist.html?id=LydiaMasterkova&ch=biography> [ultimo accesso 23.09.2022]

viene spiacevolmente collegata a episodi di eliminazione della popolazione ebraica risedente in quest'area. Per la Masterkova però la connessione diretta era in riferimento all'amato Nemuchin, in quanto città natale dell'artista. La scelta delle stoffe da impiegare per creare l'opera ricadde su vecchi indumenti di divise militari che così ritagliate e unite persero la loro funzione originaria e favore di un riutilizzo dei materiali. Questa creazione, così come molti altri lavori dell'artista, aveva inoltre fatto parte di una tra le più prestigiose collezioni d'arte astratta dell'andegraund russa, quella di Aleksandr Reznikov²²⁹. Intorno alla fine degli anni '60, molte opere firmate Masterkova cominciarono a raggiungere luoghi lontani, oltre al solo circolare nei posti dedicati agli anticonformisti: in questo modo l'artista instaurò rapporti con collezionisti del calibro di Georgij Kostaki e Aleksander Glezer²³⁰. Fu proprio grazie a loro due che Lidija riuscì a continuare ad esporre le proprie opere. Nel 1967, per esempio, rientrò a far parte del gruppetto dei dodici artisti inseriti nella mostra tenutasi presso il Družba Club²³¹. Questa esposizione, organizzata da Glezer, nonostante venne chiusa ad appena due ore dall'apertura al pubblico, ebbe un ruolo importante: l'immane lotta tra le autorità e il non conformismo era inevitabile, però ci furono momenti, anche se relativamente brevi, che permettevano di raggiungere piccole conquiste, proprio come in questo caso. Per raggiungere un pubblico più ampio si era pensato di creare dei biglietti d'entrata all'evento: grazie a una serie di espedienti, ossia l'omissione di alcune informazioni sulla mostra, si riuscì a raggiungere i canali ufficiali dello Stato affinché la stampa dei biglietti venisse approvata²³².

Prima di lasciare la Russia per la Francia, così come molti suoi colleghi, la Masterkova prese parte a un'altra mostra passata alla storia. Nel 1974, sempre a Mosca, si decise di organizzare un'esposizione di arte non ufficiale. Al contrario del caso appena menzionato, l'approccio questa volta fu di non usare scappatoie e semplicemente seguire la volontà di notificare in modo chiaro l'apertura dell'evento. Alcune forze

²²⁹ Kotrelev N., (a cura di). Москва Underground. Pittura astratta dal 1960. Collezione Aleksandr Reznikov. *Catalogo della mostra* (6 ottobre – 19 novembre 2012, Ca' Foscari Esposizioni), Venezia. P. 62-63.

²³⁰ Tsukanov family foundation, <https://www.moscowart.net/artist.html?id=LydiaMasterkova&ch=biography> [ultimo accesso 23.09.2022]

²³¹ Tsukanov family foundation, <https://www.moscowart.net/artist.html?id=LydiaMasterkova&ch=biography> [ultimo accesso 23.09.2022]

²³² Rueschemeyer M., Golmshtok I., Kennedy J., (1985), Soviet Emigré Artists Life and Work in the USSR and the United States, *International Journal of Sociology*, 15 1/2, p. i-170.

dell'ordine in borghese si presentarono all'opening e iniziarono a malmenare i presenti. In brevissimo tempo si passò da opere e artisti a distruzione e scontri. I toni aggressivi non si placarono, e anzi, andarono in direzione di una veloce *escalation* che raggiunse livelli anormali: vennero coinvolti anche dei *bulldozer* che avevano il compito di distruggere dipinti e opere. La veemenza espressa era tremenda, inammissibile e gli artisti compresero che non avrebbero potuto continuare a fare i conti con comportamenti simili a causa di una mancanza di mezzi potenti con i quali farsi valere. Di conseguenza decisero di esporre la questione ai loro sostenitori all'estero. La reattività della stampa al di fuori dell'Unione Sovietica mise in particolare difficoltà il potere politico. Per rimediare all'accaduto le autorità che si sentirono messe alle strette accordarono la reale riuscita di una mostra che concedesse non solamente uno spazio alle opere non ufficiali, ma anche una regolare durata, senza anticipate chiusure. Lidija Masterkova che riuscì addirittura nell'impresa di mettere in salvo una sua opera²³³ durante la mostra dei *bulldozer*, visse tutto questo da una prospettiva più ampia di quella di semplice artista, poiché era stata parte integrante del gruppo organizzativo della mostra del '74.



Figura 3.7: tela di Lidija Masterkova semidistrutta dopo la “mostra dei Bulldozer”
fonte: <https://www.russianartandculture.com/women-artist-russian-alternative-art/masterkova-bulldozer-exhibition/>

Al fianco di Nemuchin, figura chiave per molte mostre simili, Lidija rese il suo servizio all'apparato di pianificazione e coordinamento dell'esposizione compromettendo ancora

²³³ Balakhovskaya F., Lydia Masterkova. Mistress of the storms, *Tsukanov family foundation* <https://www.moscowart.net/artist.html?id=LydiaMasterkova&ch=about> [ultimo accesso 23.09.2022]

di più la sua persona; ciò comportò critiche più pesanti nei rispetti della sua arte che venne accusata di decadentismo²³⁴. Con il suo trasferimento nella capitale francese, avvenuto nel 1975, l'artista non abbandonò comunque la causa e continuò il suo impegno che venne particolarmente riconosciuto in occasione della Biennale del dissenso culturale; quest'ultima parola era un'aggiunta importante poiché sottolineava l'intento di mostrare realtà di sottoculture (non era prevista solo l'anderground) e non si poneva perciò come un'esposizione anticomunista. La realizzazione dell'esposizione non fu però per niente semplice da organizzare e vide l'intervento di molti soggetti, politici e non, che offrirono il loro punto di vista sull'intera questione²³⁵. La questione era risultata particolarmente spinosa, ma in realtà l'intento della mostra era quello di evidenziare un dissenso artistico, invece che operare in ambito politico e indagare l'ideologia comunista. Il delicato aspetto su cui maggiormente si questionava era la correttezza di inserire in un contesto, quale quello della Biennale di Venezia, opere che non solo non erano accettate dal potere politico dello Stato di provenienza, ma addirittura a cui non era dato spazio in patria. Offrire un luogo a creazioni di artisti dissidenti era affermare il loro ruolo culturale e la vetrina che poteva offrire l'istituzione veneziana era certamente molto importante. Per questo motivo da subito si crearono incrinature e attriti: una volta annunciato pubblicamente il programma, infatti, seguirono immediate lamentele da parte dell'Unione Sovietica. In un clima di accuse e controaccuse la mostra subì gravi ritardi e dovette quindi essere posticipata. Nel programma generale, si trovava la sezione dal nome "La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale" in cui figuravano le opere della Masterkova, insieme a quelle dei suoi colleghi sovietici, visibili nel Palazzetto dello Sport dell'Arsenale di Venezia²³⁶. Gli artisti dell'anderground stavano vivendo un momento particolarmente proficuo al di fuori dell'Unione Sovietica: furono infatti allestite parecchie mostre alle quali la Masterkova aveva chiaramente partecipato. Il semplice fatto che abitasse in Francia le permetteva di entrare maggiormente in contatto con quell'ambiente culturale ed infatti nello stesso 1977, le sue opere vennero mostrate a Parigi. La *Galerie Dina Vierny* dalla

²³⁴ Barbieri G. e Burini S. (a cura di). *Russia! Memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti. Catalogo della mostra* (22 aprile 2010 - 25 luglio 2010, Venezia Ca' Foscari Esposizioni), Venezia. P. 106.

²³⁵ May J. (2016), "'Biennale of Dissent' (1977): Nonconformist Art from the USSR in Venice" in Bazin et al., *Art beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)*, Central European University Press, Budapest, p. 357-368.

²³⁶ *Ibidem*.

quale era rappresentata in Francia le dedicò una personale dal titolo “Lidia Masterkova: Adieu à la Russie”²³⁷. In quegli anni l’artista stava lavorando a una serie chiamata “Pianeti”. Si tratta di composizioni diverse da quelle create in precedenza. Dal tocco elegante, su uno sfondo generalmente bianco emergono in superficie delle forme circolari nere che paiono appunto dei corpi astrali realizzati ad inchiostro. Questa sua produzione è una dei suoi lasciti più significativi dell’ultimo periodo.



Figura 3.8: Copertina della mostra “Lidia Masterkova: Adieu à la Russie”
 fonte: Masterkova L., Pillement G., e Vierny D., (a cura di). Adieu à la Russie : Lidia Masterkova, *Catalogo della mostra* (25 gennaio – 25 febbraio, Galleria Dina Vierny), Parigi, 1977.

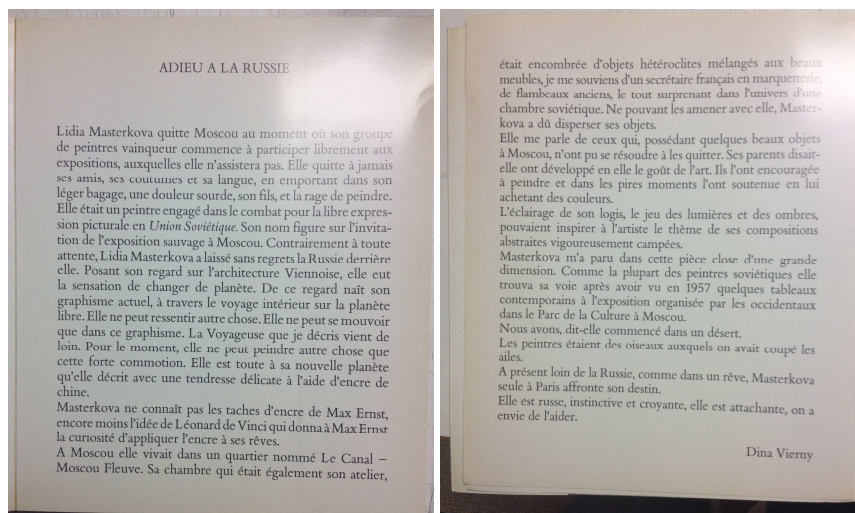


Figura 3.9 e Figura 3.10 Commento di Dina Vierny in riferimento all’artista Lidia Masterkova
 fonte: Masterkova L., Pillement G., e Vierny D., (a cura di). Adieu à la Russie : Lidia Masterkova, *Catalogo della mostra* (25 gennaio – 25 febbraio, Galleria Dina Vierny), Parigi, 1977.

²³⁷ Galleria Dina Vierny, <https://galeriedinavierny.fr/en/lydia-masterkova-an-enriched-retrospective/> [ultimo accesso 09.09.2022]

Il 1977 fu un anno particolarmente intenso in termini di esibizioni: all'istituto dell'arte contemporanea di Londra, per esempio, si tenne la mostra "Unofficial Art from the Soviet Union" della quale fece parte anche la Masterkova²³⁸. Due anni più tardi, nel 1979, partecipò ad un'altra mostra collettiva, questa volta organizzata in Germania. Il museo d'arte di Bochum aveva ospitato l'esposizione "20 Jahre unabhängige Kunst aus der Sowjetunion" tra febbraio e marzo²³⁹; la Germania, in realtà, non era nuova alla Seconda Avanguardia russa in quanto già precedentemente era stata sede di altre esibizioni. Nello stesso museo di Bochum, nel 1974, aveva avuto luogo "Progressive Strömungen in Moskau 1957-1970" così come del resto in altre città tedesche e statunitensi si erano potuti ammirare i lavori degli artisti non ufficiali²⁴⁰. Paradossalmente, quindi, l'arte non ufficiale era riuscita a raggiungere l'estero prima ancora della patria: fuori dall'Unione Sovietica le opere degli artisti andegrand erano apprezzate, studiate ed esposte, oltre al fatto che avevano un proprio mercato. Mentre la difficoltà principale era quella di avvicinare il pubblico russo a scoprire e acquistare le creazioni degli artisti a loro più vicini in quanto conterranei. Questa incongruenza tanto peculiare quanto più reale si andò consolidando soprattutto con l'inizio del XXI secolo, quando ormai il resto del mondo, in virtù delle tante mostre e complici anche gli svariati spostamenti che gli artisti russi effettuarono (volontariamente o perché obbligati) era ben consapevole del movimento andegrand e dei suoi sviluppi. Tornando alla Biennale di Venezia si può affermare che a partire dall'antesignana scelta del padiglione russo del 1993, in cui per la prima volta fu Il'ja Kabakov, ovvero un artista non ufficiale a rappresentare il Paese²⁴¹, furono in molti della cerchia non ufficiale a riempire quegli spazi espositivi con le proprie opere (da Sokov²⁴² a Monastyrskij²⁴³, senza dimenticare Bruskin²⁴⁴).

²³⁸ Golomshtok I., Glezer A. (1977), Unofficial art from the Soviet Union, *Secker&Warburg*, Londra.

²³⁹ Spielmann P., Burdukow P. (1979), 20 Jahre unabhängige Kunst aus der Sowjetunion: Museum Bochum, Kunstsammlung, Bochum, 3. Februar-11. März, 1979, *Das Museum*, Bochum.

²⁴⁰ May J., (2016) "'Biennale of Dissent' (1977): Nonconformist Art from the USSR in Venice" in Bazin et al., *Art beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)*, Central European University Press, Budapest, p. 357-368.

²⁴¹ Bria G., (2015) "Biennale di Venezia. Il padiglione della Russia raccontato da Margarita Tupitsyn", *Artribune* <https://www.artribune.com/attualita/2015/04/biennale-di-venezias-il-padiglione-della-russia-raccontato-da-margarita-tupitsyn-2/> [ultimo accesso 23.09.2022]

²⁴² Mostra curata Degot E., tenutasi a Venezia durante la Esposizione internazionale d'arte 10 giugno-4 novembre 2001.

²⁴³ "Earth Works" curata da Groys B., tenutasi a Venezia durante la 54. Esposizione internazionale d'arte 3 giugno-27 novembre 2011.

Traslando queste considerazioni al caso specifico della Masterkova e soprattutto in riferimento ai dati relativi all'analisi delle vendite delle sue creazioni operata in precedenza non stupisce che il mercato russo sia molto meno attivo dei più imperanti risultati riscossi nel contesto inglese e statunitense. Come detto in precedenza l'artista morì nel 2008 a Saint-Laurent-sur-Othain, nella Francia settentrionale, ma per quanto concerne i risultati di vendita, il mercato francese non ha rappresentato fino ad ora un contesto particolarmente interessante.

²⁴⁴ "Theatrum Orbis" curata da Michailovskij S., tenutasi a Venezia durante la 57. Esposizione internazionale d'arte 13 maggio-26 novembre 2017.

Conclusioni

La storia delle vendite all'asta di arte russa, la cui pratica è stata per molto tempo materia di sola competenza statale, ha radici relativamente giovani. Spesso, le difficoltà riscontrate in Russia hanno condotto a uno sviluppo di mercato di opere all'estero così da riuscire a raggiungere acquirenti internazionali. La prima asta tenutasi in Russia fu quella del 1989, organizzata dalla casa d'aste Sotheby's a Mosca: da quel momento le peculiari dinamiche del mercato libero entrarono a far parte del mercato d'arte russo.

Questa tesi si è posta l'obiettivo di analizzare le caratteristiche dell'attuale mercato interno russo delle aste di arte contemporanea russa.

Durante la fase post-sovietica si gettarono le basi della struttura di mercato dell'arte in Russia: l'emergere di una nuova classe sociale élitaria poteva essere concepita come promotrice e acquirente delle opere di artisti provenienti da una cultura comune.

A partire dalle fine degli anni '90, il mercato dovette intraprendere significative sfide: questo ha portato a un mercato attuale ancora fragile e che deve affrontare problematiche legate a fattori quali una conoscenza parziale della materia dell'arte contemporanea russa, la mancanza di un solido network tra i vari operatori e la presenza/assenza dello stato.

Il mercato internazionale ha mostrato un particolare interesse per l'arte russa soprattutto nel 2007 quando le vendite all'asta hanno raggiunto alti valori di fatturato. Oltre a ciò, molte case d'asta internazionali hanno un proprio dipartimento di arte russa. Per quanto concerne il mercato interno, nonostante siano molte le case d'asta presenti in Russia, solo la casa d'aste Vladey (quivi presa in esame) se occupa in maniera esclusiva di arte russa contemporanea.

L'investimento nel mercato dell'arte contemporanea russa è stato più volte paragonato ad altri mercati emergenti: ciò ha permesso di evidenziarne alcune peculiarità. In particolare, si riscontrano affinità e differenze con il mercato dell'arte islamica, delle aste di arte cinese, dell'arte indiana e dell'arte sudafricana.

L'analisi compiuta in questa tesi si è concentrata sulla casa d'aste Vladey di Mosca. Sono stati osservati 1.512 lotti di cui 876 sono stati venduti. Il periodo studiato è dal 2013, anno di apertura della casa d'aste al 2021. Si è potuto notare che l'attività si è intensificata soprattutto a partire dal 2020. Per quanto riguarda il *dataset* analizzato, esso è composto da 17 aste, le quali offrono un numero medio di 89 lotti. Non è raro trovare in asta una sola opera per artista e questo mostra una grande varietà di lotti. Il *medium* più venduto è quello dei dipinti.

I risultati di vendita più alti si sono verificati nel 2019 con un fatturato complessivo che corrispondeva a 1.274.700,00€, tuttavia nello stesso anno si è verificata anche un'alta percentuale di invenduto. Si è potuto verificare, inoltre, che la casa d'aste è legata ad alcuni artisti più che ad altri, ma le rivendite dei lotti sono limitate e generalmente hanno condotto a risultati di vendita minori rispetto alle prime vendite. Questo potrebbe trovare una giustificazione, da un lato, nel fatto che il periodo analizzato è breve; dall'altro che, in linea con l'indice ARTIMIX-RUS, la redditività delle opere di arte russa era più alta nei primi anni di attività della casa d'aste.

Le aste del *dataset* dimostrano importanti fatturati totali a partire dal 2019, in linea con i dati illustrati dall'indice ARTIMXba-LOCAL che verifica un aumento nelle vendite per il triennio 2018-2019-2020.

Spesso i lotti vengono acquistati a valori al di sotto dell'estremo della stima inferiore e il valore minimo registrato corrisponde a 100€. Questo mostra una volontà da parte della casa d'aste di permettere l'acquisto di un'opera a un bacino più ampio di ipotetici acquirenti. Esiste anche una formula di vendita all'asta in cui ogni lotto parte da un prezzo minimo di stima di 100€: nonostante queste aste siano molto frequenti, a causa di una mancanza di reperibilità di dati non figurano nel *dataset*.

Il numero di artisti complessivi per il dataset è di 320 e per 87 di loro non è stata acquistata un'opera. Dividendo gli artisti in tre categorie (artisti, artiste e gruppi) si nota come gli artisti rappresentino una percentuale maggiore sia in termini di presenze (76%) che di vendite a prezzi più alti. In due aste su diciassette non c'è nessuna presenza femminile, mentre i gruppi sono sempre presenti, ma in un'asta su diciassette non viene venduto neanche un lotto per tale categoria. I primi 10 artisti più presenti

nelle aste analizzate sono uomini e mostrano prezzi medi molto differenti: da 6.533,33 a 48.936,36€.

Le opere che hanno raggiunto i più alti prezzi di aggiudicazione per il *dataset* sono state selezionate in base alla categoria di appartenenza: per la categoria degli artisti il lotto con il più alto prezzo di aggiudicazione è l'opera "Adam and Eve. Triptych №5, 1965" di Vladimir Jankilevskij. "Composition. Pryluky, 1960–1961" di Lidija Masterkova è l'opera venduta al prezzo più alto per la categoria delle donne, mentre per la categoria dei gruppi artistici l'opera è "Natasha, 2010" di Alexander Vinogradov e Vladimir Dubosarsky. È risultato interessante anche verificare che la più alta vendita dell'intero *dataset* è di un duo (rientra quindi nella categoria dei gruppi) ed è N. 5" della serie "Under the snow" di Il'ja ed Emilia Kabakov.

Questi lotti mostrano caratteristiche simili (come risultare altamente riconducibili all'attività artistica del loro autore, essere di grandi dimensioni e in tre casi su quattro la tecnica è quella ad olio).

Per quanto concerne i prezzi, solo l'opera "Adam and Eve. Triptych №5, 1965" di Vladimir Jankilevskij aggiudicata per 250.000,00€ ha superato l'intervallo di stima; mentre l'opera "Composition. Pryluky, 1960–1961" di Lidija Masterkova (di cui è elaborato un apprendimento storico-artistico) e "Natasha, 2010" di Alexander Vinogradov e Vladimir Dubosarsky sono rientrate nelle stime e sono state vendute rispettivamente al prezzo di 61.000,00€ e 70.000,00€. L'opera "N. 5" della serie "Under the snow" di Il'ja ed Emilia Kabakov acquistata per 450.000,00€ aveva prezzi di stima superiori al valore di aggiudicazione. Ad esclusione di Jankilevskij, gli artisti le cui opere hanno raggiunto i prezzi più alti del *dataset* non sono molto presenti nelle aste tenute dalla casa d'aste.

In conclusione, si è notato come a partire dal 2013 l'interesse per il mercato interno dell'arte russa si sia intensificato. Nonostante i risultati di vendita non siano alti come quelli delle vendite alle aste internazionali, il ruolo della casa d'aste Vladey è certamente di rilievo.

Bibliografia

- Balzer H., (2003) "Routinization of the New Russians?" *The Russian Review*, 62, p. 17.
- Barbieri G. e Burini S. (a cura di). *Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti. Catalogo della mostra* (22 aprile 2010 – 25 luglio 2010, Venezia Ca' Foscari Esposizioni), Venezia. P. 47-254.
- Bayer W. (2008), "The Unofficial Market: Art and Dissent, 1956–88", *Zimmerli journal*, 5, p. 58-77.
- Beggs, A., Graddy, K. (2008), "Failure to meet the reserve price: the impact on returns to art." *Journal of Cultural Economics*, 32, pp. 310–320.
- Botha F et al. (2015), Art investment as a portfolio diversification strategy in South Africa, *Economic Research Southern Africa (ERSA)*, p.1-13.
- Bowl J.E., (1991) "The Moscow Art Market", in Clowes E. et al, *Between Tsar and People*:
- Boyer, C. (2011), The market for fine art and the economy, *Journal of Wealth Management*, 13, p. 77-83.
- Brealey A.R., Myers S.C., Allen F. (2017), *Principles of Corporate Finance*, McGraw-Hill Education, New York, 12, p. 162-191.
- Brodskij B. (1992), *Tesori vietati. Capolavori e misteri del collezionismo russo*, Ponte alle Grazie editori, Firenze, P. 112-155.
- Burini S. (2005), "Realismo socialista e arti figurative: propaganda e costruzione del mito", *eSamizdat*, 3, 69.
- Burini S., Barbieri G. (a cura di). *La Rivoluzione Russa. L'arte da Djaghilev all'Astrattismo 1898-1922. Catalogo della mostra* (21 dicembre 2017 – 25 marzo 2018, Gorizia Musei Provinciali), Treviso. P. 19-42.
- Charlin V., Cifuentes A. (2020), "An options-based approach to analyze auction guarantees in the art market", *North American Journal of Economics and Finance*, 51, p. 1-13.
- DiMaggio P. (1982) "Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-century Boston: The Creation
- "Earth Works" curata da Groys B., tenutasi a Venezia durante la 54. Esposizione internazionale d'arte 3 giugno-27 novembre 2011.
- Fowle K., Addison R., (2016), *Access Moscow: The Art Life of a City Revealed: 1990-2000*, Garage Museum of Contemporary Art, Mosca, p. 18-41.
- Fowle K., et. al. (2016), *Exhibit Russia: The New International Decade 1986-1996*, Garage Museum of Contemporary Art.
- Frey B.S., Eichenberger R., (1995), On the Return of Art Investment Return Analyses, *Journal of Cultural Economics*, 19(3), p.207–220.
- Galanova A. et al. (2020), "Investments in Contemporary Russian Artwork as an Alternative Form of Investment", *Journal of Corporate Finance Research*, 14(3), pp. 7-18.

- Gnezdova J., Matveeva E. (2017), "Features of the Art Market in Russia", *Advances in Social Science, Education and Humanities Research (ASSEHR)*, 103, p. 379-383.
- Golomshtok I., Glezer A. (1977), Unofficial art from the Soviet Union, *Secker&Warburg*, Londra.
- Golomstock I. (1990), *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, HarperCollins, Londra. [trad. it. (1990) Arte totalitaria nell'URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao, Milano, p. 119.]
- Golomstock, I. (1977), "L'arte non ufficiale in Unione Sovietica", in Crispolti E., Monvada G., *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale*, Marsilio Editore, p 27.
- Goodwin J. (2008), *The international art markets. The essential guide for collectors and investors*. Kogan Page Ltd., Londra, p. 3.
- Graddy, K., Hamilton J. (2019), "Auction guarantees for works of art" *Journal of Economic Behavior and Organization*, 165, pp. 187-200.
- Hewitt S., (2014) *London's Russian Auction Market. Russian Art Week analysis 2007-14*. Russian Art & Culture, p. 16.
- House C. (2019), "The Theatrical Story of Sotheby's Ballets Russes Sales", *Sotheby's*
- Kelly C., Shepherd D. (1998), *Russian Cultural Studies: an Introduction*. Oxford University Press, Oxford. P. 352-366.
- Kharchenkova S et al. (2015), "Official Art Organizations in the Emerging Markets of China and Russia" in Velthuis O., Baia Curioni S., *Cosmopolitan Canvases: The Globalization of Markets for Contemporary Art*, OUP Oxford, p. 78-101.
- Kiškovskij S. (2021), "Stella Kesaeva: collecting as a mission", *Russian Art Focus*.
- Kolycheva V. (2016), "Russian art market: a view from the inside", *Economic Studies*, 4 p.127-134.
- Komarova N, (2017), "Ups and downs of art commerce: narratives of "crisis" in the contemporary art markets of Russia and India", *Theory and Society*, 46(3), p. 319-352.
- Komarova N., Velthuis O. (2018), "Local contexts as activation mechanisms of market development: contemporary art in emerging markets", *Consumption Markets & Culture*, 21:1, p. 1-21.
- Kotrelev N. (a cura di). Москва Underground. Pittura astratta dal 1960. Collezione Aleksandr Reznikov. *Catalogo della mostra* (6 ottobre - 19 novembre 2012, Ca' Foscari Esposizioni), Venezia. P 57-63
- Krauessl R., Logher R. (2010), Emerging Art Markets, *Emerging Markets Review*, 11, p.301-318.
- Leeman W.A, (1997) *Centralized and decentralized economic systems. The soviet-Type economy, market socialism, and capitalism.*, Rand McNally College Publishing Company, Chicago, p. 92.
- Lovern L. (2015, 9 settembre), New artnet Report Examines Strengths and Weakness of Russian Art Market, *artnetnews*.

- Mak I. (2021), "To hug and to cry", *Russian Art Focus*, 36.
- Maor H., (1990), "Estratti da un'intervista con Ilya Kabakov", in Barzel A., Jolles C., *Artisti russi contemporanei*, Centro Luigi Pecci, Prato, p. 47-50.
- Maximova M. (2020) "Commercial art galleries as canon-makers: the Moscow art scene in the early 1990s", *Journal of Visual Art Practice*, 19:3, p. 269-283.
- May J. (2016), "'Biennale of Dissent' (1977): Nonconformist Art from the USSR in Venice" in Bazin et al., *Art beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)*, Central European University Press, Budapest, p. 357-368.
- McAndrew C. (2022) *The Art Market*, Art Basel e UBS, Basel, p. 21-274.
- McQuillan W., Lucey B. (2016), The validity of Islamic art as an investment, *Research in International Business and Finance*, 36, p. 388-401.
- Mei J., Moses M. (2002), Art as an Investment and the Underperformance of Masterpieces, *American Economic Review*, 92 (5). P. 1656-1668.
- Meneguzzo M. (2012) *Breve storia della globalizzazione in arte: (e delle sue conseguenze)*, Johan & Levi Editore, Monza. p. 125.
- Nadeau J. (2020), "Not Moscow: reaching for Russia's peripheries", *Russian Art Focus*, 21.
- Nyangarika A.M. et al. (2018), Correlation of Oil Prices and Gross Domestic Product in Oil
- Petrova E., Kiblitky J. (a cura di). Divine e avanguardie. Le donne nell'arte russa. *Catalogo della mostra* (28 ottobre 2020 – 12 settembre 2021, Palazzo Reale di Milano), Milano. P. 185- 233.
- Picinati di Torcello A. (2020), *Russian Panel. How can we expand the Russian art market?*, Deloitte Art & Finance, Lussemburgo, p. 7.
- Piretto G.P. (2018), *Quando c'era l'URSS. 70 anni di storia culturale sovietica*, Cortina Raffaello Editore, Milano.
- Poli F. (2011), *Il sistema dell'arte contemporanea. Produzione artistica, mercato, musei*, Gius. Laterza & Figli Editore, Bari, p. 56.
- Reid, Susan E. (2020), "American Art in Moscow 1959 and the Cold War politics of the public.", in Groys B., Reid S.S, Haas V., Dodenhoff B. *The Cool and the Cold: Painting in the USA and the USSR 1960–1990: the Ludwig Collection*, Walther König, pp. 80-99.
- Renneboog L. Spaenjers C. (2011), "The iconic boom in Modern Russian Art", *The Journal of Alternative Investments*, 13 (3), p. 67-80.
- Rueschemeyer M., Golmshtok I., Kennedy J., (1985), Soviet Emigré Artists Life and Work in the USSR and the United States, *International Journal of Sociology*, 15 1/2, p. i-170.
- Semmelbauer A. (2013), *Building sustainable market for Russian contemporary art*, Lambert Academic Publishing, Saarbrücken, p. 19-44
- Spielmann P., Burdukow P. (1979), 20 Jahre unabhängige Kunst aus der Sowjetunion: Museum Bochum, Kunstsammlung, Bochum, 3. Februar-11. März, 1979, *Das Museum*, Bochum.

Tsatsulin A. N. (2018), "Evaluation Technologies in the Sphere of the Circulation of Art Objects (History of Assessing the Market Value of a Russian Painting)", *Administrative Consulting, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration. North-West Institute of Management*, 11, p. 44-58.

Tupitsyn M. (1990), *Arte sovietica contemporanea. Dal realism socialista ad oggi.*, Gian Carlo Politi Editore, Milano, p. 137.

Vettese A. (1993), *Investire in arte. Produzione, promozione e mercato dell'arte contemporanea*, Il Sole 24 Ore Libri, Milano, p. 14.

Krauessl R., Logher R. (2010), Emerging Art Markets, *Emerging Markets Review*, 11, p.301-318.

Sitografia

ARTinvestment.RU

<https://artinvestment.ru/en/>

<https://artinvestment.ru/ratings/ratings-60th.html>

<https://artinvestment.ru/ratings/ratings-contemporary.html>

ArtPrice

<https://it.artprice.com/artista/183400/oleg-tselkov/quotazione-ed-indici>

<https://it.artprice.com/artista/20986/vladimir-nikolaevich-nemukhin?cl=it>

<https://it.artprice.com/artista/259940/vladimir-&-alexander-dubossarsky-&-vinogradov/quotazione-ed-indici>

<https://www.artprice.com/artist/15024/ilya-kabakov?cl=en>

<https://www.artprice.com/artist/258952/viktor-pivovarov/index>

<https://www.artprice.com/artist/259940/vladimir-&-alexander-dubossarsky-&-vinogradov/index>

<https://www.artprice.com/artist/426990/semyon-faibisovich/index>

<https://www.artprice.com/artist/454208/constantin-razoumov/index>

<https://www.artprice.com/artist/5713/ivan-chuikov/index>

<https://www.artprice.com/artist/325157/lydia-masterkova/index>

<https://vladimiryankilevsky.com/biography/>

ArtPrice.com (2012), Top 10: Auction results in the Middle East
<https://www.artprice.com/artmarketinsight/top-10-auction-results-in-the-middle-east>

Balakhovskaya F. Lydia Masterkova. Mistress of the storms, *Tsukanov family foundation*
<https://www.moscowart.net/artist.html?id=LydiaMasterkova&ch=about>

Bonhams

<https://www.bonhams.com/>

Bonhams (2008), Modern & Contemporary Arab, Iranian, Indian & Pakistani Art
<https://www.bonhams.com/auctions/16393>

Brady A., (2017, 7 settembre). Cosmospow: Russia's contemporary art fair survives against odds in an embattled art scene. *The Art Newspaper*

<https://www.theartnewspaper.com/2017/09/07/cosmoscow-russias-contemporary-art-fair-survives-against-odds-in-an-embattled-art-scene>

Bria G., (2015) "Biennale di Venezia. Il padiglione della Russia raccontato da Margarita Tupitsyn", *Artribune* <https://www.artribune.com/attualita/2015/04/biennale-di-venezia-il-padiglione-della-russia-raccontato-da-margarita-tupitsyn-2/>

Christie's (2002), Indian and Southeast Asian Art including 20th Century Indian,
<https://www.christies.com/en/auction/indian-and-southeast-asian-art-including-20th-century-indian-17606/?page=4&sortby=lotnumber>

Christie's, (2019), "50 years of Russian Art masterpieces at Christie's", Christie's
<https://www.christies.com/features/50-years-of-russian-art-at-christies-9747-1.aspx>

DA!MOSCOW

<https://damoscow.art/en/DA2019/art-battle/>

Galleria Dina Vierny

<https://galeriedinavierny.fr/en/lydia-masterkova-an-enriched-retrospective/>

Hampel fine art auctions Munich

<https://www.hampel-auctions.com/special-old-masters-auctions.html>

Kishkovsky S. (2022), "Sotheby's e Christie's annullano le aste d'arte russa", *il giornale dell'arte versione online*, <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/sotheby-s-e-christie-s-annullano-le-aste-d-arterussa/138745.html>

Lee G., (1988) "Sotheby's goes to Moscow", *The Washington Post*.
<https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1988/07/07/sothebys-goes-to-moscow/3903b8c4-06fa-4f42-91ae-6317a825e0b8/>

Lia Rumma

<https://www.liarumma.it/artisti/ilya-and-emilia-kabakov>

Macdougall

<https://macdougallauction.com/en/site/about>

Marcadé J.C. (2013), Lidia Masterkova, *Archives of Women Artists, Research and Exhibitions*,
<https://awarewomenartists.com/en/artiste/lidia-masterkova/>

Maria Onuchina (2022, 27 gennaio), Рынок русского искусства и арт-рынок России. Итоги и основные цифры 2021 года, *ARTinvestment.RU*
<https://artinvestment.ru/russian-art-market-reports/2021.html>

Pilikin D., (2022, 20 luglio), Mayana Nasybullova: on Lenin, trauma and paradise, *Russian Art Focus*
<https://russianartfocus.com/people/mayana-nasybullova-on-lenin-trauma-and-paradise/>

Russian Art Week
<https://artweek.ru/index.php/en/>

Sotheby's, (2018) "Garage Museum Steps Back in Time", *Sotheby's*.
<https://www.sothebys.com/en/articles/garage-museum-steps-back-in-time>

Stella Art Foundation
<https://en.safmuseum.org/about-us/>

Tsukanov family foundation
<https://www.moscowart.net/artist.html?id=LydiaMasterkova&ch=biography>

V-A-C
<https://v-a-c.org/en/about>

Varoli J. (2007), "Swedish and German auction houses take advantage of the rising Russian Market", *The Art Newspaper*
<https://www.theartnewspaper.com/2007/05/01/swedish-and-german-auction-houses-take-advantage-of-the-rising-russian-market>

Vickery J. (2002, 1 febbraio), Artistic power-couples: 1+1=3, *Russian Art Focus*
<https://russianartfocus.com/art-market/the-fate-of-russias-contemporary-giants-of-the-state-tretyakov-gallery-have-made-an-ambitious-attempt/>

Vladey
<https://vladey.net/en/terms>

Wagner E., (2022, 16 aprile), "Art Moscow: hard work and escapism at Russia's art and antiques fair", *Russian Art Focus*.
<https://russianartfocus.com/art-market/art-moscow-hard-work-and-escapism-at-russias-art-and-antiques-fair/>

Wallis R., (2019, 29 maggio), "DA!MOSCOW:is competition ever welcome?", *Russian Art Focus*.
<https://russianartfocus.com/art-market/damoscow-is-competition-ever-welcome/> [ultimo accesso 09.09.2022]

Winzovad Center
<https://www.winzavod.ru/eng/about/>

Maria Onuchina (2022, 27 gennaio), Рынок русского искусства и арт-рынок России. Итоги и основные цифры 2021 года, *ARTinvestment.RU* <https://artinvestment.ru/en/russian-art-market-reports/2021.html> [ultimo accesso 27.09.2022]