

ARTE

a cura di Andrea Muzzi

Il collezionismo in Russia da Pietro I all'Unione Sovietica, Università degli studi di Napoli 'L'Orientale' e Istituto Italiano per gli studi Filosofici con la partecipazione di: Università di Napoli 'Federico II' (Dipartimento di Discipline Storiche) Istituto di Storia dell'Arte di Mosca e Institute of Modern Russian Culture, Los Angeles, a cura di Lucia Tonini, Atti del Convegno (Napoli, 2-4 febbraio 2006), Artistic & Publishing Company, Gaeta (LT) 2009, € 48,00.

È ormai noto in qual modo gli studi sul collezionismo possono contribuire con raffinatezza ed efficacia alla comprensione delle più profonde scelte di gusto che caratterizzano le varie contingenze storiche ed essere punti di vista privilegiati per lo studio di un'epoca; mi auguro che sia altrettanto familiare quanto tali studi possano contribuire ad una lettura più penetrante delle stesse opere oggetto del collezionismo, dato che il pensiero del collezionista può costituire senza dubbio una lettura dell'opera d'arte alla stregua, se non talvolta meglio, di un saggio interpretativo.

Come avverte la *Premessa* a cura di Nicoletta Misler e Lucia Tonini, alle quali spetta anche la responsabilità del progetto scientifico, oggi sono disponibili pubblicazioni di notevole valore sul collezionismo russo che testimoniano un diffuso interesse per un ambito «che intreccia la storia dell'arte russa a quella europea». Siamo quindi in grado di avvicinare le vicende e i meccanismi che animavano le scelte di molti collezionisti russi, i cui nomi erano fino a poco tempo per noi avvolti nell'oscurità, attraverso una ricca gamma di interventi saggistici che i presenti Atti hanno ulteriormente ampliato. Così possiamo spaziare da una sezione dedicata al *Collezionismo imperiale e immagini del potere nel Settecento* nella quale sono evidentemente privilegiate le raccolte di Pietro il Grande (Sergej Androsov, Natalija Sipovskaja) e Caterina II (Oleg Neverov) – a quella dal titolo *La Russia di fronte all'Europa: modelli internazionali per il collezionismo nobiliare nell'Ottocento e nel primo Novecento*, dove gli studi si concentrano sul principe Nicolaj Jusupov, uno dei collezionisti, fra Sette e Ottocento, più appassionati della grande arte italiana (Marina Krasnobaeva), su Nicola Demidoff che intrecciò la sua vita e i suoi interessi fra la patria e Firenze (Lucia Tonini) e su Gregorio Stroganoff, a Roma con il suo amore l'arte bizantina (Simona Moretti). L'intervento che riguarda il principe Jusupov (*Il "Museum cartaceum" di Nikolaj Borisovič Jusupov*) presenta grande interesse anche per lo studioso dell'arte del Rinascimento e tratta del catalogo illustrato che venne compilato, sostanzialmente nel 1820, e corredato di 800 immagini delle quali 520 disegni di quadri, molti di grande valore: non è un caso che nel 2001 sia stata dedicata proprio allo

Jusupov la prima grande mostra (Mosca – Pietroburgo) che tratta di una collezione russa. I disegni del prezioso catalogo, oggetto dello studio della Krasnobaeva, sono inseriti in cornici decorative e sistemati in cinque volumi, dei quali i primi due con i quadri della Galleria nella tenuta di Archangel'sk (dove oggi è conservato il catalogo), il terzo con i quadri, le sculture e gli oggetti di arti applicate sistemati nella casa di Mosca, mentre i due restanti recanti gli schizzi dei *Marmi*, ovvero le sculture conservate negli interni e nei parchi. Possiamo aggiungere alle puntuali osservazioni contenute negli Atti, che tale impianto di catalogazione ricorda, oltre che nello stesso nome, un celebre catalogo di un fine collezionista italiano del Seicento che venne venduto nel 1762 al Re d'Inghilterra e che ora si trova in gran parte nella collezione reale di Windsor: penso ai volumi, oggi oggetto anche di un importante progetto di studi del Warburg Institute, di Cassiano dal Pozzo (1588-1657) che probabilmente lo Jusupov può aver conosciuto almeno di fama, anche se il russo si concentrò nella catalogazione delle sue collezioni artistiche e non intese certo il Museo cartaceo quale catalogo enciclopedico che, nell'opera del Dal Pozzo, includeva la botanica e la zoologia oltre all'arte antica e all'archeologia. È chiaro che lo Jusupov riservava grande considerazione ai quadri, e in ogni caso questo si deduce anche dal fatto che i disegni di altri oggetti furono eseguiti con un impegno e con tecniche più modeste. Nel volume del *Museum* dedicato ai quadri della casa di Mosca sono presenti alcune delle poche firme degli autori dei disegni; all'impresa infatti prese parte un gruppo di artisti moscoviti alcuni dei quali citati come «copisti». La collezione Jusupov sembra il risultato di due campagne di acquisti sul mercato antiquario: una prima fase in Europa intorno al 1770 e al 1780 e una seconda nell'Ottocento: alcuni disegni documentano le opere acquistate attraverso il commissionario italiano Pietro Concolo (si veda il documento riportato nel catalogo della mostra del 2001): basti ricordare lo splendido ritratto femminile, identificato in vari personaggi, del Correggio ora all'Ermitage, il *Cupido* allora attribuito al Guercino, la *Madonna con San Giuseppe del Barocci* (tratto dal *Riposo* degli Uffizi del Correggio) sette dipinti di Giovanni Battista Tiepolo (fra cui l'*Incontro di Antonio con Cleopatra* e il *festino di Cleopatra* e un dipinto attribuito a Nicolas Poussin, il *Sacrificio di Noè*. Il gusto che informa tali acquisti sembra piuttosto coerente, visto che privilegia una morbidezza di pittura che risale fino ad uno dei protagonisti di tale linea come il Correggio. Altre scelte sono meno frequenti nelle collezioni russe e testimoniano invece l'interesse per il neoclassicismo romano (fra il 1784 e 1785 quando lo Jusupov svolgeva una missione diplomatica) e poi per i pittori francesi come Hubert Robert. Nel saggio seguente (*Nicola Demidoff collezionista russo a Firenze all'inizio del XIX secolo*) Lucia Tonini ha messo in rilievo, fra l'altro, il rapporto di Nicola Demidoff con l'antiquario romano Ignazio Vescovali, interessante figura di

scultore e restauratore di marmi antichi nonché tutore di giovani artisti, e gli acquisti a Parigi di dipinti da autori dal carattere piuttosto disparato quali Jean-Baptiste Chardin e Jean-Baptiste Greuze; le vicende che riguardano Nicola, alla famiglia del quale è stato dedicato di recente un convegno (*I Demidoff fra Russia e Italia. Gusto e prestigio di una grande famiglia in Europa dal XVIII al XX secolo*, Firenze 18-20 novembre 2009, Gabinetto G.P. Vieusseux, Museo Stibbert, Villa Demidoff di Pratolino, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti), costituiscono come è noto un interessante punto di osservazione sulla storia del gusto fra Sette e Ottocento: ad esempio la Tonini ricorda sia l'amore per la scultura che lo animava tanto da indurlo a scegliere come guida per il suo viaggio in Europa lo scultore russo Fedot Šubin, sia le scelte nell'acquisto di dipinti orientate verso la Maniera italiana e verso la pittura fiamminga.

La sezione successiva (*Le nuove classi mercantili e l'identità nazionale in Russia nella seconda metà dell'Ottocento*) introduce la parte degli Atti che tratta di argomenti meno noti al pubblico italiano – come la collezione di Pavel Svin'in (Eugenija Petrova), quella di Pavel Michajlovič Tret'jakov (Sergio Bertolissi, Lidija Iovleva e Tatjana Karpova) e di Il'ja Ostrouchov – ed è quindi seguita da due sezioni dedicate al collezionismo russo del Novecento, incentrate quindi sulla vicenda durante il periodo sovietico: *Nazionalizzazione e Denazionalizzazione nella Russia sovietica e post-sovietica e restituzione dell'identità collezionistica nell'istituzione e mercato dell'arte nella Russia contemporanea*. In questo ultimo capitolo degli Atti si affronta dunque la fase del regime sovietico, un'epoca sicuramente finora meno esplorata del collezionismo in Russia e che riserva molte novità. L'intervento di Waltraud Bayer (*Dall'Ottobre Rosso allo Stalinismo. Il collezionismo privato nel regime sovietico, 1917-1953*) inizia ricordando che il collezionismo nell'Unione Sovietica venne proibito da una serie di decreti, ovviamente per motivi ideologici, ma non cessò mai di esistere e paradossalmente venne talvolta accettato in modo ufficiale. Il saggio di Bayer affronta il primo periodo di questa storia e l'impressione che si ricava dalle limitazioni e dalle confische succedute agli anni rivoluzionari è quella di una volontà rivolta, anche inaspettatamente, alle esigenze della tutela e della conservazione delle opere d'arte. Lenin stesso si oppose ai tentativi più estremisti di disconoscere l'eredità culturale russa: gli slogan del movimento del «Proletkult» di Aleksandr Bogdanov – come quello che suona «Nel nome del domani bruciamo Raffaello e calpestiamo i fiori dell'arte» – non ebbero grande successo nelle alte gerarchie rivoluzionarie; il tono e le parole di Bogdanov sembrano ricalcare il Manifesto futurista del 1909 se non puntassero ad un antipassatismo proletario, direzione ovviamente non rintracciabile nelle dichiarazioni di Marinetti. Il fatto che un colto regista di questa situazione fosse il pittore e storico dell'arte Igor' Grabar' la dice lunga sulla

effettiva simpatia che i dirigenti del partito nutrivano verso i valori dell'arte del passato. L'atteggiamento implicito in molte manifestazioni artistiche era quello, condiviso dalle avanguardie artistiche russe, penso al caso di Tatlin, di avvicinare il popolo alla complessità dell'arte e non di auspicarne una semplificazione riduttiva e propagandistica. Tutto questo sembra purtroppo cambiato entro il 1923 e già alla metà degli anni Venti si attua quel voltafaccia verso l'Avanguardia che portò all'imposizione del cosiddetto «realismo socialista». A questo proposito l'autore ricorda che più tardi, nel 1939, venne creata l'Unione degli artisti sovietici con il compito di controllare l'osservanza degli iscritti alla linea culturale imposta. Ma a questo punto si deve registrare un altro paradosso della situazione sovietica: infatti l'imposizione di un'arte 'tradizionalista' di propaganda, se danneggiò definitivamente tutte le avanguardie, finì nuovamente per favorire il riemergere di comunità di collezionisti. Bayer su questo punto, che introduce lui stesso, non si sofferma quanto vorremmo. Nel secondo dopoguerra dunque si sviluppò un collezionismo che tendeva a preservare tutto ciò che non corrispondeva ai canoni ufficiali, dalla stessa Avanguardia alla pittura di Icone, un meccanismo simile a quello di certo collezionismo illuminato dell'Occidente che 'scopriva' e così preservava dalla dispersione e dalla distruzione opere d'arte ancora non entrate nel circuito dell'apprezzamento ufficiale. Tornando poi alle vicende narrate da Bayer, la storia dei «certificati di protezione» emessi dalle autorità sovietiche sin dal 1918, cioè i permessi speciali per la conservazione delle opere concessi ai collezionisti che si registravano come tali, mette ben in evidenza le ambiguità del regime verso i collezionisti; tale ambiguità cessò presto e s'impose la concezione per cui la passione verso gli oggetti era considerata o poco seria o addirittura una vera e propria attività anti sovietica. E così il seguito dei personaggi ricostruiti, da Iosif Rybakov – collezionista tra zarismo e regime sovietico – alla cantante Lidija Ruslanova e all'amante dell'Avanguardia George Costakis, mette in evidenza oltre le difficoltà di quegli anni, la ricchezza di un mondo culturale che poco volentieri si rassegnava ai rigori delle norme. Altri interventi (Aliko Costakis e Maria Tsantsanoglou) si occupano appunto di quest'ultimo collezionista che acquistò opere d'arte dai parenti degli artisti scomparsi e che comunque conobbe anche direttamente due artisti dell'Avanguardia: Aleksandr e Vladimir Tatlin. La vita del collezionista greco in Russia cambiò però piuttosto drammaticamente dal 1974, quando in un'occasione di una feroce repressione contro un gruppo di artisti poco disciplinati, le sue decise proteste provocarono una così forte irritazione da parte delle autorità da rendergli la vita in Russia insopportabile, tanto da essere costretto ad abbandonare il paese. Comunque Costakis contribuì alla conservazione del patrimonio russo lasciando volontariamente molti dei capolavori raccolti alla Galleria Statale Tret'jakov. Con le prime

mostre in Occidente (ad esempio la mostra *Moscou-Paris 1900-1930* che si tenne nel 1979 al Centre G. Pompidou a Parigi) dei quadri della collezione Costakis, ora conservati nel Museo di arte contemporanea di Salonicco, fu possibile riaprire un capitolo importante della storia dell'arte del Novecento.

Nella parte conclusiva degli Atti, lo scritto di Natalija Avtonomova parla de *Il Museo delle collezioni Private* aperto sin dal 1994. L'idea di un museo che conservasse le raccolte confiscate ai privati, operativa già all'indomani della Rivoluzione, venne definita, come ricorda l'autrice, attraverso il confronto acceso fra due visioni diverse la cui ricostruzione getta ulteriore luce sulla storia della conservazione delle opere d'arte nella Russia sovietica. Infatti mentre da una parte lo storico dell'arte Igor' Grabar' aveva pensato ad un fondo nazionale dei musei come un «gigantesco serbatoio» di opere d'arte di tutto il popolo che doveva ridistribuire intelligentemente gli oggetti d'arte e d'antichità in tutti i musei russi, secondo un criterio di democrazia artistica applicata alle esigenze del territorio, il principe Sergej Ščerbatov (1875-1962), uno dei promotori della creazione del museo, aveva sentito l'esigenza di conservare un «legame spirituale» tra la collezione e il proprietario, secondo una tendenza che nella museografia più moderna avrebbe prevalso, e criticava in Grabar' il poco rispetto per coloro che avevano formato materialmente le raccolte. Inoltre è indicativo il fatto che volesse conservare il ritratto dell'ex-proprietario fra i propri oggetti: in tale visione Ščerbatov ricordava anche la necessità di curare gli accostamenti, conservando il grado d'importanza che opere di grande qualità e interesse avevano nelle rispettive raccolte di provenienza. A conclusione degli Atti troviamo uno scritto di Il'dar Galeev incentrato sui meccanismi del collezionismo russo in anni più vicini a noi (*Il collezionista, la galleria, il mercato*), mentre Ekaterina e Vladimir Semenichin hanno affrontato nel loro contributo il tema de *Il collezionista privato e lo sponsor dell'iniziativa pubblica nella nuova Russia*.