

N. 620

Collana diretta da Salvo Vaccaro e Pierre Dalla Vigna

COMITATO SCIENTIFICO

Pierandrea Amato (*Università degli Studi di Messina*), Stefano G. Azzarà (*Università di Urbino*), Oriana Binik (*Università degli Studi Milano Bicocca*), Pierre Dalla Vigna (*Università degli Studi "Insubria", Varese*), Giuseppe Di Giacomo (*Sapienza Università di Roma*), Raffaele Federici (*Università degli Studi di Perugia*), Maurizio Guerri (*Accademia di Belle Arti di Brera*), Micaela Latini (*Università degli Studi "Insubria", Varese*), Luca Marchetti (*Sapienza Università di Roma*), Valentina Tirloni (*Université Nice Sophia Antipolis*), Salvo Vaccaro (*Università degli Studi di Palermo*), José Luis Villacañas Berlanga (*Universidad Complutense de Madrid*), Jean-Jacques Wunenburger (*Université Jean-Moulin Lyon 3*),

I testi pubblicati sono sottoposti a un processo di *peer-review*

MATTEO BERTELÉ

ARTE SOVIETICA
ALLA BIENNALE
DI VENEZIA
(1924-1962)

 MIMESIS

Il volume riflette solo il punto di vista dell'autore e l'Agenzia esecutiva per la ricerca (REA) della Commissione europea non è responsabile per qualsiasi uso che possa essere fatto delle informazioni contenute.



Questo progetto ha ricevuto finanziamenti dal programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell'Unione europea nell'ambito della convenzione di sovvenzione Marie Skłodowska-Curie n. 750682.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Eterotopie*, n. 620
Isbn: 9788857557090

© 2020 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

INDICE

INTRODUZIONE	9
CAPITOLO PRIMO	
IL GRAN DEBUTTO (1924)	25
1. Il patrimonio culturale della Russia zarista	25
2. Italia-URSS: le premesse di un riconoscimento reciproco	42
3. Anatolij Lunačarskij e la tutela dell'autonomia dell'arte	46
4. Allestimento e inaugurazione	58
5. L'inizio di una contesa artistica: "la Russia all'estero"	65
6. "Lo stile bolscevico non esiste": i giudizi della stampa italiana	67
7. Il successo delle vendite, nonostante tutto	74
8. Il significato storico della mostra tra Berlino e Parigi	77
CAPITOLO SECONDO	
LA DIPLOMAZIA DELLE ARTI (1926-1934)	83
1. 1926: un'altra occasione mancata	83
2. La Società pansovietica per le relazioni culturali con l'estero (VOKS)	84
3. La svolta autoritaria nelle arti, a Mosca e a Venezia	91
4. Verso una "sovietizzazione interiore": diktat tematico e realismo socialista	102
5. L'insubordinazione sovietica e la mediazione di Antonio Maraini	114
6. "Contro il culto dei cosmopoliti"	129
7. Aleksandr Dejneca come modello per l'arte fascista?	139
8. Acquisizioni e scambi artistici	152

CAPITOLO TERZO	
TRA ISOLAMENTO E SOCIALISMO INTERNAZIONALE (1948-1962)	159
1. Al principio di una prolungata assenza	159
2. L'eredità controversa dell'impressionismo	169
3. L'avanguardia russa nelle esposizioni internazionali d'arte moderna	177
4. Il giusto mezzo	183
5. Dal Pantheon socialista alle mostre storiche e personali	200
6. Bilanci, prospettive e contromisure	209
7. L'accoglienza della critica italiana: un'arte incompresa?	220
8. L'Esposizione come campo di battaglia contro l'astrattismo	236
9. Le giovani leve artistiche dello stile severo	246
10. "Destalinizzare la pittura dei paesi socialisti": giudizi e alibi della stampa italiana	252
CONCLUSIONI	265
APPARATO ICONOGRAFICO	271
ABBREVIAZIONI	293
BIBLIOGRAFIA	295
Bibliografia primaria	295
Archivi consultati	295
La critica italiana	296
La critica sovietica	308
I cataloghi dell'Esposizione	311
Bibliografia secondaria	312
La Biennale di Venezia	312
Le relazioni diplomatiche, culturali e artistiche tra Italia e URSS	316
Il contesto artistico ed espositivo in URSS	318
La diplomazia delle arti	326
Storia delle esposizioni e Global Studies	328
INDICE DEI NOMI	331



A Mone



INTRODUZIONE

L'idea e la stesura di questo libro nascono da una serie di esperienze e collaborazioni maturate in diversi contesti disciplinari e nazionali. Punto di partenza è stata una mappatura a tutto campo degli artisti attivi o residenti a Venezia a inizio Novecento, condotta nel 2008 all'interno di un Progetto di ricerca di rilevante interesse nazionale (PRIN), effettuato sulla base di uno spoglio sistematico di fonti archivistiche e bibliografiche relative alle principali personalità e istituzioni dell'emigrazione russa in Italia nel primo quarantennio del XX secolo¹. Grazie a questa collaborazione ho avuto la possibilità di accedere alle raccolte documentarie di istituzioni culturali e artistiche veneziane, tra cui l'Archivio storico delle arti contemporanee (ASAC) della Fondazione La Biennale, aperto nuovamente al pubblico dopo un lungo periodo di riordino interno. Già dalle prime ricognizioni è emersa la necessità di integrare i dati raccolti con ricerche mirate negli archivi di Stato russi, grazie alle quali è stato possibile delineare un quadro più dettagliato della partecipazione russa e sovietica all'Esposizione internazionale d'arte di Venezia.

1 Gli esiti della ricerca condotta all'interno del progetto sono consultabili sul sito www.russinitalia.it/index.php. Tra le fonti a stampa si segnala la serie editoriale "Archivio russo-italiano" pubblicata da Europa Orientalis e, nello specifico, i numeri monografici dedicati alle arti figurative: *Russi in Italia*, a cura di A. D'Amelia, C. Diddi, n. 9, 2009; *"Bespokojnye muzy": k istorii russko-ital'janskich otnošenij XVIII-XX vv. / "Le muse inquietanti": per una storia dei rapporti russo-italiani nei secoli XVIII-XX*, a cura di A. D'Amelia, n. 14, 2011, 2 voll.; *Omaggio a Sergej Djagilev. I Ballets russes (1909-1929) cento anni dopo*, a cura di D. Rizzi, P. Veroli, n. 16, 2011; *Dalla Russia in Italia. Intellettuali e artisti a Roma (XVIII e XIX secolo)*, a cura di S. Androssov, T. Musatova, A. D'Amelia, R. Giuliani, n. 24, 2015; *Translations and Dialogues. The Reception of Russian Art Abroad*, a cura di S. Burini, n. 31, 2019.

Una prima occasione di divulgazione dei risultati fin qui ottenuti si è presentata nel 2013 con la pubblicazione del libro *Russian Artists at the Venice Biennale (1895-2013)*, alla cui scrittura hanno contribuito anche autorevoli critici e teorici russi, riconosciuti a livello internazionale, come Boris Groys e Ekaterina Dëgot². Il volume, particolarmente ricco nell'apparato catalografico, biografico e iconografico, ha suscitato un vivo interesse presso la comunità scientifica e artistica russa, comprovato dai riconoscimenti assegnati da enti culturali ed editoriali attivi nel campo della ricerca e della promozione dell'arte contemporanea³.

Questo primo traguardo editoriale ha segnato uno stimolo e un punto di partenza per ulteriori disamine da estendere, travalicando un'ottica prettamente nazionale o bilaterale, a un contesto più ampio di relazioni multilaterali, in conformità alla vocazione internazionale della Biennale veneziana. Propizia, sotto questo aspetto, è stata la partecipazione alle attività del gruppo di ricerca internazionale "The Venice Biennale and the structures of the art sector" promosso dall'Istituto svizzero di studi d'arte (SIK-ISEA) e dedicato allo studio della partecipazione nazionale di alcuni paesi dell'Europa centro-orientale, tradizionalmente trascurati dalla storiografia occidentale, condotto in una prospettiva transnazionale e comparata, quindi con un approccio – storico e metodologico – "orizzontale"⁴. Infine, nell'ultimo biennio di studi trascorso

2 N. Molok (a cura di), *Russkie chudožniki na Venecianskoj Biennale (1895-2013)*, Stella Art Foundation, Moskva 2013. Per agevolare la consultazione sarà citata l'edizione inglese del volume, più facilmente reperibile: Id., *Russian Artists at the Venice Biennale (1895-2013)*, Stella Art Foundation, Moskva 2013.

3 Nel 2013, il volume è stato dichiarato "libro dell'anno" dall'"Art Newspaper Russia" ed è entrato nella rosa dei cinque finalisti nella categoria "Teoria, critica e storia delle arti" dell'Innovation Prize, promosso dal Centro nazionale per l'arte contemporanea (GCSI-NCCA) della Federazione russa. Questo percorso di collaborazioni avviate con le istituzioni artistiche russe è proseguito con la mia partecipazione come assistente ai curatori, e co-curatore del catalogo, della mostra allestita nel padiglione russo all'Esposizione di Venezia del 2017. Cfr. *Theatrum Orbis MMXVII*, cat. (Venezia, Biennale, 13 maggio-26 novembre 2017), a cura di M. Bertelé, A. Rudyk, C. Tolstoy, Marsilio, Venezia 2017.

4 Cfr. il testo programmatico del progetto in B. Wyss, J. Scheller, *Comparative Art History: The Biennale Principle*, in *Starting from Venice*, a cura di C. Ricci, et al., Milano 2010, pp. 50-61. Per una sua prima applicazione empirica

in California con un progetto Marie Skłodowska-Curie di ricerca comparata sulle pratiche artistiche ed espositive in Europa durante la Guerra fredda, ho ampliato ulteriormente gli orizzonti delle mie indagini, potendo contare sulla *connoisseurship* di tre istituzioni scientifiche e museali dedite ai Global Studies e ai Cold War Studies in ambito storico-artistico: la University of California Santa Barbara (sede istituzionale del progetto), il Getty Research Institute e il Wende Museum of the Cold War. Fondamentali, ai fini di un avanzamento e consolidamento della ricerca, sono stati la consultazione dell'imponente patrimonio librario e archivistico, e lo scambio intellettuale con lo staff scientifico e curatoriale delle tre istituzioni.

*Arte sovietica alla Biennale di Venezia (1924-1962)*⁵ si pone su una linea di studi – quella della storia delle esposizioni – che anche in Italia ha conosciuto una notevole diffusione⁶, e che oggi non può più essere relegata a semplice apparato o appendice degli studi storico-artistici, ma piuttosto riconosciuta in condizioni di piena dignità e legittimità scientifica, in quanto strumento di indagine filologica (basandosi spesso su fonti inedite) e di interrogazione

rica si veda A. Hossain, K. Bódi, D. Ghiu, *Layers of Exhibition. The Venice Biennale and Comparative Art Historical Writing*, in “Kunsttexte.de”, n. 2, 2011, pp. 1-6. La scelta dell'Europa centro-orientale come campo d'indagine è dettata dalla duplice necessità di colmare questa lacuna storiografica e di adottare le teorie elaborate contestualmente, e applicate a questa area geografica, dallo storico dell'arte polacco Piotr Piotrowski (cfr. P. Piotrowski, *On the Spatial Turn, or Horizontal Art History*, in “Uměni/Art”, a. LVI, n. 5, 2008, pp. 378–383).

- 5 Nel titolo si è deciso di utilizzare la dicitura Biennale. Per quanto introdotto ufficialmente nel nome dell'Esposizione internazionale d'arte soltanto nel 1930, in concomitanza con la fondazione dell'Ente autonomo, il termine Biennale è stato comunemente utilizzato anche prima di quella data, e con esso è tuttora indicata e riconosciuta a livello internazionale l'Esposizione d'arte organizzata a Venezia a cadenza biennale.
- 6 Rimandiamo a due voluminosi numeri di carattere monografico e miscelaneo, pubblicati nell'ultimo decennio da riviste accademiche italiane: uno di taglio storico (*Musei e mostre tra le due guerre*, a cura di S. Cecchini, P. Dragoni, in “Il capitale culturale”, n. 14, 2016), l'altro prevalentemente metodologico e con numerosi contributi sul contemporaneo (*Esposizioni*, a cura di F. Castellani, F. Gallo, V. Strukelj, F. Zanella, S. Zuliani, in “Ricerche di s/confinare”, dossier 4, 2018).

della storia dell'arte canonica e istituzionale⁷. Dopotutto, “exhibitions have become *the* medium through which most art becomes known”⁸. Esse costituiscono “punti d'appoggio sicuri” nello studio della storia dell'arte: occasioni di scoperta, confronto e bilancio, sottoposte al triplice giudizio della critica, del pubblico e del mercato, le esposizioni rappresentano un fenomeno dall'incontestabile valore non soltanto storico-artistico, ma anche sociale ed economico⁹. Essendo il frutto di negoziato tra le parti coinvolte, dagli enti promotori a quelli convocati, dagli artisti selezionati a quelli esclusi, dalla critica al pubblico (nell'intento di prevederne o condizionarne gusto e giudizio), le esposizioni mettono in moto numerose categorie professionali, che in ultima analisi sono gli attori stessi del sistema delle arti.

Proprio per la loro natura istituzionale e collaborativa, le esposizioni internazionali costituiscono uno specifico oggetto d'analisi negli studi sulla diplomazia delle arti. Radicate nel nazionalismo ottocentesco e riadattate al contesto geopolitico del ventennio interbellico, le mostre internazionali hanno assolto la funzione di strumento di *soft power*, di affermazione e persuasione ideologica, emblematicamente incarnato nella contrapposizione frontale tra il padiglione sovietico e quello nazista all'Expo di Parigi del 1937, e diffusamente trattato in studi di taglio comparato che hanno messo in luce assonanze e divergenze tra le arti dei regimi totalitari¹⁰.

7 F. Castellani, *Storia dell'arte e/o storia delle esposizioni*, in Ivi, pp. 201-215.

8 R. Greenberg, B. Ferguson, S. Nairne, *Introduction*, in *Thinking about Exhibitions*, a cura di Id., Routledge, New York-London 1996, p. 1.

9 A. Negri, *L'arte in mostra*, Bruno Mondadori, Milano-Torino 2011, p. 1.

10 Ci limitiamo a tre importanti contributi allo studio comparato delle arti sotto i regimi totalitari: un saggio storico (H. Lehmann-Haupt, *Art under a Dictatorship*, Oxford University Press, New York 1954) e due cataloghi: *Agitation zum Glück: sowjetische Kunst der Stalinzeit*, cat. (Kassel, documenta-Halle, 26 novembre 1993-30 gennaio 1994), a cura di H. Gassner, I. Schleier, K. Stengel, Edition Temmen, Bremen 1994; *Art and Power. Europe under the Dictators 1930-45*, cat. (Londra, Hayward Gallery, 26 ottobre 1995-21 gennaio 1996 *et al.*) a cura di D. Ades *et al.*, Thames and Hudson-Hayward Gallery, London 1995. Una bibliografia esaustiva su nazionalsocialismo e stalinismo all'Esposizione universale di Parigi del 1937 si trova in D. Udovički-Selb, *Facing Hitler's Pavilion: The Uses of Modernity in the Soviet Pavilion at the 1937 Paris International Exhibition*, in “Journal of Contemporary History”, vol. 47, n. 1, 2012, pp. 13-47, n. 8. Interessante per l'arco cronologico considerato, compreso tra l'Expo di Parigi e la prima Esposizio-

Essenziali, ai fini di questa ricerca, sono stati gli studi di Igor Golomstock, che, nel sondare le relazioni artistiche tra i totalitarismi nel periodo interbellico, ha definito l'esposizione di Venezia del 1928 come "l'incontro più importante tra l'arte italiana e l'arte sovietica", sottolineando quindi importanti convergenze tra la prima partecipazione pianificata dell'URSS e la prima edizione irreggimentata dell'Esposizione, condotta sotto l'attenta regia del nuovo segretario generale, fresco di nomina ministeriale, Antonio Maraini¹¹. La mostra cadeva in un periodo di transizione nel mondo delle arti italiane, la cui amministrazione finì per individuare nel corporativismo sindacale e nella gerarchia espositiva, incardinata sulla triade di Biennale di Venezia, Triennale di Milano e Quadriennale di Roma, un modello istituzionale valido ad attuare un'opportuna politica fascista¹².

Il ruolo delle esposizioni come occasione di celebrazione e commemorazione di ricorrenze del calendario nazionale, rievocate nell'intento di forgiare una "nuova civiltà", risulta particolarmente pertinente all'ambito ricettivo di questo studio, quello italiano. Un caso emblematico è fornito dalla *Mostra della rivoluzione fascista* allestita nel 1932, anno decimo del calendario mussoliniano, come "nodo nevralgico del processo di 'fascistizzazione'" della società italiana, affinché il visitatore, seguendo l'esempio del Duce, diventasse un "soggetto politico genuinamente fascista", quindi un nuovo italiano a tutti gli effetti¹³. Nello stesso anno, il mondo delle arti in URSS subì una profonda riorganizzazione, sancita dalla nascita di un'unica Unione degli artisti e la promulgazione del realismo socialista a metodo ufficiale di Stato e dispensatore di strumenti critico-artistici utili a plasmare "una sovietizzazione interiore" della società.

ne universale del dopoguerra (Bruxelles 1958), risulta la miscellanea: R. Devos, A. Ortenberg, V. Paperny (a cura di), *Architecture of Great Expositions 1937-1959. Messages of Peace, Images of War*, Ashgate, Farnham 2015.

- 11 I. Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy, and the People's Republic of China*, The Harvill Press, London 1990; tr. it. *Arte totalitaria nell'URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*, Leonardo, Milano 1990, pp. 70-74.
- 12 S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia, 1919-1943*, Minerva, Bologna 2000, nello specifico pp. 13-128; 345.
- 13 J. Schnapp, *Anno X. La Mostra della Rivoluzione Fascista del 1932*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa 2003, p. 13.

Nel secondo dopoguerra, la valenza diplomatica delle esposizioni si rinnovò all'interno di un nuovo assetto di contrapposizione binaria, come meccanismo congenito alla Guerra fredda culturale¹⁴. Tuttavia, come studi recenti hanno evidenziato, insistendo sulla "porosità della cortina di ferro", questo confronto non è riconducibile a una mera dinamica di inclusione/esclusione, come sancito dalla categorica bipartizione tra primo e secondo mondo, ma anzi ha trovato ampi margini di ibridazione, generati da sinergie e interazioni tra istituzioni e artisti di entrambi i blocchi¹⁵. Infine, indagini aggiornate hanno confutato un mito inossidabile della grande

14 Gli studi sulla Guerra fredda culturale prendono il nome da un saggio che, dieci anni dopo la caduta del muro di Berlino, ha esaminato la storia della diplomazia culturale statunitense: F. S. Saunders, *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*, New Press, New York 1999; tr. it. *La guerra fredda culturale. La CIA e il mondo delle lettere e delle arti*, Fazi, Roma 2004. All'interno dell'ampia bibliografia apparsa sulla scia di questo saggio, ci limitiamo agli studi estesi all'ambito artistico ed espositivo: J. Masey, C. L. Morgan (a cura di), *Cold War Confrontations. US Exhibitions and Their Role in the Cultural War*, Müller, Baden 2008; S. Mikkonen, P. Suutari (a cura di), *Music, Art and Diplomacy. East-West Cultural Interactions and the Cold War*, Ashgate, London 2016; P. Babiracki, A. Jersild (a cura di), *Socialist Internationalism in the Cold War. Exploring the Second World*, Palgrave Macmillan, Cham 2016; S. Mikkonen, G. Scott-Smith, J. Parkkinen (a cura di), *Entangled East and West. Cultural Diplomacy and Artistic Interaction during the Cold War*, De Gruyter, Berlin 2018. Un ulteriore avanzamento degli studi in questo settore è fornito da una recente raccolta di saggi, da cui emerge quanto, già in età moderna, il sistema delle arti nell'Europa centro-orientale fosse estremamente permeabile e interconnesso, quindi già intrinsecamente "globalizzato". Cfr. B. Hock, A. Allas (a cura di), *Globalizing East European Art Histories. Past and Present*, Routledge, New York 2018. Particolarmente pertinente al nostro discorso è altresì il contributo di Jörg Scheller che, nell'analizzare la partecipazione di artisti polacchi alle Esposizioni di Venezia a cavallo tra Ottocento e Novecento (periodo in cui la Polonia non costituiva uno Stato sovrano), dimostra quanto concetti oggi in voga come diaspora, coabitazione, cosmopolitismo e ibridazione culturale fossero validi già all'epoca del nazionalismo imperante. Cfr. J. Scheller, *Eastern Europeanizing Globalization. Polish Artists at the Venice Art Biennale and the Historical Microcosms of Globalization*, in Ivi, pp. 98-112.

15 Ci limitiamo a due importanti contributi di recente pubblicazione, un saggio e un catalogo: K. Kemp-Welch, *Networking the Bloc. Experimental Art in Eastern Europe, 1965-1981*, The MIT Press, Cambridge 2018; *Facing the Future. Art in Europe 1945-1968*, cat. (Bruxelles, BOZAR, Centre for Fine Arts, 24 giugno-25 settembre 2016 et. al), Lannoo Publishers, Tielt 2016.

narrazione occidentale, ossia il carattere monolitico delle arti nella “zona grigia” del socialismo reale, rivelandone piuttosto un carattere dinamico e poliedrico, non appiattito sulle posizioni moscovite¹⁶.

Una storia delle esposizioni non può prescindere dalla “grande madre” di tutte le Biennali¹⁷, l’Esposizione veneziana che, a sua volta, annovera tra i suoi antenati tanto le rassegne periodiche organizzate un tempo nei principali centri mitteleuropei, quanto le esposizioni universali¹⁸. Di quest’ultime la Biennale di Venezia ha preservato uno dei principi congeniti, il culto del “carattere nazionale”, trasposto nella suddivisione in rappresentanze nazionali ospitate nelle rispettive ambasciate delle arti, i padiglioni¹⁹. Si tratta di una struttura composita, unitaria e frammentaria al tempo stesso, definita già nel 1968 da Alloway come “cellular”²⁰, e anco-

16 Anche qui, essenziale è stato il lavoro di Piotrowski, autore di una storia dell’arte policentrica e orizzontale dell’Europa centro-orientale (P. Piotrowski, *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Reaktion books, London 2009), e co-curatore di una raccolta di interventi sugli scambi artistici all’interno del blocco socialista: J. Bazin, P. Dubourg Glatigny, P. Piotrowski (a cura di), *Art beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)*, CEU Press, Budapest-New York 2016.

17 *Biennale arte. Storia*, in www.labiennale.org/it/storia-della-biennale-arte (ultima consultazione: 15 dicembre 2019).

18 Sulle ascendenze mitteleuropee dell’Esposizione si veda L. Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968: From Salon to Goldfish Bowl*, Faber, New York 1968, p. 33; G. Romanelli, *The Venice Biennale: Its Origins and Key Moments*, in *Where Art Worlds Meet. Multiple Modernities and the Global Salon*, Marsilio, Venezia 2007, p. 44. Caroline Jones ha collocato la genesi della rassegna veneziana nel solco della tradizione delle Esposizioni universali, come prima tappa di un’evoluzione esperienziale incentrata sullo spettatore e culminata in epoca contemporanea con installazioni interattive e *site-specific*, quintessenza dell’“opera d’arte globale” (cfr. C. Jones, *The Global Work of Art. World’s Fairs, Biennials and the Aesthetics of Experience*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2016).

19 Per un inquadramento sui padiglioni nazionali a Venezia si veda il classico M. Mulazzani, *I padiglioni della Biennale: Venezia 1887-1988*, Electa, Milano 1988. Sulle implicazioni tra architettura dei padiglioni e strategie di autorappresentazione delle nazioni presenti ai Giardini si rimanda a J. Robinson, *Folkloric Modernism. Venice’s Giardini della Biennale and the Geopolitics of Architecture*, in “Open Arts Journal”, n. 2, 2013-14, pp. 1-24.

20 L. Alloway, *op. cit.*, p. 153. Il concetto è ripreso e ampliato in V. Martini, *The Space of the Exhibition. The Multi-cellular Structure of the Venice Biennale*, in *Pavilions. Art in Architecture*, a cura di F. Martini, R. Ireland, La Muette, Bruxelles 2013, pp. 145-167.

ra oggi oggetto di dibattito, in quanto ritenuta inadatta a riflettere un'immagine del mondo delle arti sempre più fluido e nomade, e quindi un anacronismo nell'epoca del "Global Contemporary"²¹. In questo senso va sottolineato che, già nel 1955, documenta nasceva a Kassel come esplicita rassegna transnazionale (e di questo si era coscienti a Venezia, come annotò l'allora segretario generale Gian Alberto Dell'Acqua, escludendo comunque che lo stesso potesse accadere, "almeno per ora", in laguna)²², mentre la seconda Biennale per longevità, quella di San Paolo, fondata nel 1951, mantenne per quasi tutte le ventisette edizioni la suddivisione in partecipazioni straniere dotate di commissari nazionali, per abolirla definitivamente nel 2006.

In quanto lemma costitutivo della sintassi espositiva, il padiglione a Venezia è stato, ed è tuttora, al centro di una rinnovata attenzione, essendosi rivelato uno strumento duttile ed efficacemente produttivo di pratiche curatoriali applicate ai due siti principali della Biennale, la mostra internazionale e le partecipazioni nazionali. Mentre, nella prima, il formato del padiglione è stato riconfigurato a modulo allestitivo transnazionale, incubatore di pratiche artistiche generative e oggetto di riflessione critica e metodologica²³, nelle se-

21 Cfr. H. Belting, A. Buddensieg, P. Weibel, *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, MIT Press-ZKM, Cambridge-London-Karlsruhe 2013.

22 G. A. Dell'Acqua, *Introduzione*, in *30. Biennale Internazionale d'Arte*, cat. (Venezia, Biennale, 18 giugno-16 ottobre 1960), Ente autonomo La Biennale di Venezia, Venezia 1960, pp. LVII- LXVII, qui p. LXVII.

23 Nel 2011, Bice Curiger ha proposto nelle sedi dei Giardini e dell'Arsenale quattro "para-padiglioni", concepiti come "meta-oggetti" scultoreo-architettonici e realizzati da altrettanti artisti allo scopo di accogliere opere d'arte altrui. Cfr. B. Curiger, *Para-padiglioni*, in *Illuminazioni*, cat. (Venezia, Biennale, 4 giugno-27 novembre 2011), a cura di Id., G. Carmine, Marsilio, Venezia 2011, pp. 301-316, qui p. 303. Nel 2017 Christine Macel ha suddiviso il percorso espositivo in nove "capitoli", ognuno concepito autonomamente come un "trans-padiglione" inclusivo e transnazionale. Cfr. C. Macel, *Viva Arte Viva Arte Viva Arte Viva Arte*, in *Viva Arte Viva*, cat. (Venezia, Biennale, 13 maggio-26 novembre 2017), a cura di Id., La Biennale di Venezia, Venezia 2017, pp. 16-31, qui p. 16. Tra le partecipazioni nazionali che nell'ultimo quindicennio hanno presentato progetti di riflessione storico-critica sulle sedi dei propri padiglioni ricordiamo: A. Muntadas, *On Translation: I Giardini*, a cura di M. Bartolomeu, Actar, Barcelona 2005; S. McQueen, *Giardini notebook*, a cura di R. Riley, British Council, London

conde è frequente la prassi di interrogare lo status del padiglione in quanto luogo di autorappresentazione sovranista, coinvolgendo curatori e artisti di diverse nazionalità²⁴. Oggi il potenziale generativo della Biennale non sembra essersi esaurito, come è dimostrato dal numero in espansione di “grandi mostre periodiche d’arte contemporanea” inaugurate nei cinque continenti e dall’interesse crescente della comunità scientifica per i Biennial Studies²⁵.

Il format della Biennale è stato descritto come una testa di Giano bifronte, rivolta da un lato verso il mercato globale dell’arte, e quindi verso un’omologazione universale; dall’altro verso i particolarismi locali, derivati dal contesto urbano, regionale o nazionale di appartenenza²⁶. Questa ambivalenza ha consentito alla Biennale di fungere da prototipo di integrazione artistica, culturale, e in ultima analisi politica, per tutti quei paesi che, a partire dalla fine della Seconda guerra mondiale, sono emersi nel panorama internazionale, alla ricerca di una propria collocazione e legittimazione, uscendo da un isolamento dovuto a motivi geografici (San Paolo, allora realtà periferica), storici (Kassel, ancora recante le ferite della guerra), o geopolitici (Lubiana, nella Jugoslavia non-allineata, sede dal 1955 di un’importante Biennale di arti grafiche)²⁷.

2009; *Mr. Stigl*, a cura di K. Tselou, Metropolitan Organisation of Museums of visual arts of Thessaloniki, Thessaloniki 2019.

- 24 Ricordiamo lo scambio di sedi tra il padiglione francese e quello tedesco, avvenuto nel 2013, nel cinquantesimo anniversario del Trattato dell’Eliseo stipulato tra Parigi e Bonn. Il padiglione francese ospitò l’artista albanese Anri Sala, mentre quello tedesco quattro artisti di diverse nazionalità.
- 25 Cfr. E. Filipovic, M. van Hal, S. Øvstebø (a cura di), *The Biennial Reader. An Anthology on Large-scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, Hatje Cantz, Ostfildern 2010; *Biennials: Prospects and Perspectives*, ZKM, Center for Art and Media, Karlsruhe 2015. Sul fronte operativo si segnala la Biennial Foundation, che dal 2009 conduce un’attività di monitoraggio e accreditamento delle Biennali d’arte, promuovendone la collaborazione all’interno dei World Biennial Forums (cfr. www.biennialfoundation.org).
- 26 Cfr. B. Wyss, J. Scheller, *Il Bazar di Venezia*, in *Illuminazioni*, a cura di B. Curiger, G. Carmine, cit., pp. 112-129.
- 27 Per uno studio comparato delle esposizioni periodiche di arte contemporanea, emerse nella seconda metà del Novecento alle periferie del mondo euro-centrico, e in particolare modo nel “Global South”, si veda C. Green, A. Gardner, *Biennials, Triennials and documents*, John Wiley & Sons Ltd-Wiley Blackwell, Chichester-Malden 2016.

Tra le partecipazioni nazionali alla Biennale, quella sovietica costituisce un caso particolare. Tale peculiarità è dovuta innanzitutto alla sua presenza discontinua a Venezia, vincolata alle stagioni alterne della storia del Paese e alle sue numerose svolte identitarie, ravvisabili anche tra le mura del padiglione nazionale, eretto nel 1914 su progetto dell'architetto di corte Aleksej Ščusev. Nel corso dei centoventicinque anni di storia dell'Esposizione, il paese ha cambiato più volte nome e bandiera, dalla Russia zarista all'Unione delle repubbliche socialiste sovietiche passando, nel 1993, per la breve esperienza della Comunità degli stati indipendenti (CSI), fino all'attuale Federazione russa. Anche in occasione delle sue non rare defezioni, il padiglione si è trovato al centro di attenzioni particolari, in quanto sede temporanea di iniziative organizzate dalla Biennale, a insaputa di Mosca (come nel 1920, con la mostra degli esuli russi) o con il suo benessere (come nel 1926, anno della prima dei futuristi a Venezia).

L'arco cronologico preso in considerazione in questo mio studio copre quasi un quarantennio (1924-1962). Da questa disamina mancano quindi l'inizio e la fine del XX secolo, due periodi, quello prerivoluzionario e quello post-socialista, in cui la cultura figurativa russa risultò maggiormente integrata nel contesto artistico internazionale. Questo non significa che nei tre quarti di secolo di storia sovietica la produzione artistica sia rimasta isolata, poiché anche qui si contano momenti di apertura e dialogo con l'esterno, innanzitutto con l'Europa. Sono proprio gli anni del fervore postrivoluzionario, indicativamente compresi tra la rivoluzione del 1917 e la morte di Lenin nel 1924, a segnare una stagione di scambi proficui e progetti radicali, per quanto poi molti siano rimasti irrealizzati. A metà degli anni venti cade il debutto dell'URSS a Venezia, trattato nel primo capitolo: un esordio, come si vedrà, dettato da parametri quantitativi, dovuti alla necessità di offrire al maggior numero possibile di artisti e associazioni la possibilità di esporre, a riprova del vivace panorama culturale del periodo postrivoluzionario. Tuttavia, a causa della carenza di spazi, o meglio della sovrabbondanza di opere inviate a Venezia, gli organizzatori dovettero effettuare alcune selezioni – a discapito soprattutto degli “artisti di sinistra” (cubo-futuristi, suprematisti e costruttivisti) – secondo parametri già indicativi del gusto imperante presso le classi al potere. Opera emblematica dell'esordio sovietico è il *Ritratto di Lev Trockij*

di Jurij Annenkov (1923, FIG. 1), il cui successo si doveva tanto al carisma dell'effigiato, ai tempi Commissario del popolo per gli affari militari, quanto alla trattazione lirico-monumentale, improntata a quel romanticismo rivoluzionario di grande fortuna negli anni venti. Il dipinto, la cui collocazione oggi risulta ignota, è sintomatico di un'epoca che, nel giro di pochi anni, con l'esilio sia di Trockij sia di Annenkov, sarebbe giunta precipitosamente al termine.

Le partecipazioni a cavallo tra gli anni venti e trenta, oggetto del secondo capitolo, si inscrivono nell'arco compreso tra il varo del Primo piano quinquennale (1928) e il deterioramento delle relazioni diplomatiche italo-sovietiche alla metà del quarto decennio, provocato non tanto da divergenze ideologiche, quanto da scelte di campo inconciliabili in politica estera, e culminate con la diserzione della rassegna a partire dalla fine del 1934. Questi due estremi cronologici hanno una precisa valenza anche all'interno della storia delle esposizioni sovietiche, in quanto coincidono con l'onda lunga delle celebrazioni della Rivoluzione d'ottobre e con la pianificazione di iniziative di carattere commemorativo. Tra queste, le mostre-bilancio organizzate in occasione del decennale dell'Armata rossa nel 1928 e del quindicennale della Rivoluzione nel 1932 ebbero importanti ricadute su quelle presentate a Venezia, seguite avidamente dalla stampa italiana come casi esemplari di intervento statale in ambito figurativo ed espositivo. In URSS, negli stessi anni, si imponeva la necessità di trovare una sintesi tra le soluzioni plastiche delle avanguardie e un figurativismo monumentale e celebrativo di facile presa sulla popolazione. Un ruolo cruciale, in questa fase, è svolto da artisti dal pedigree modernista come Pëtr Končalovskij (FIG. 5, 6) e Aleksandr Dejneka (FIG. 9, 10, 11), campioni di presenze a Venezia nel periodo interbellico (e non solo), capaci di sintetizzare, il primo la sgargiante pittura di matrice post-cézannista e il secondo una stilizzazione grafico-monumentale con le nuove istanze della pittura tematica. Come ha ribadito Boris Groys in più sedi, questa sintesi non è da intendersi in chiave antitetica o antagonistica ma, al contrario, come una naturale continuazione, "con altri mezzi", del progetto utopico-avanguardista, poi pienamente compiuta nel realismo socialista²⁸.

28 Questa la tesi di fondo portata avanti da Groys a partire dagli anni ottanta (cfr. B. Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin: die gespaltene Kultur in der Sowje-*

Il terzo e ultimo capitolo copre il periodo compreso tra il 1948 e il 1962, per quanto una ripresa della partecipazione nazionale, nonostante gli sforzi intrapresi a Venezia, si attesti soltanto nel 1956. Negli anni di gestazione della Guerra fredda e di autarchia culturale promossa da Stalin, a nulla erano valsi i tentativi da parte dell'Amministrazione veneziana di coinvolgere le autorità moscovite, anche attivando una rete di mediatori. 1956 e 1962 sono quindi i termini effettivi della partecipazione analizzata nell'ultimo capitolo, a loro volta coincidenti con due date dal notevole significato nella storia delle relazioni internazionali dell'URSS: la denuncia dei crimini staliniani da parte di Chruščëv nel 1956, seguita da una relativa distensione in ambito internazionale, e la crisi di Cuba del 1962, che per molti aspetti ne decretò la fine. Si tratta di due eventi dall'effetto dirompente non soltanto sull'assetto geopolitico internazionale, ma anche sulle coscienze dell'intellighenzia mondiale, a partire da quella italiana. Queste date coincidono con due episodi moscoviti di pari portata in ambito espositivo: la mostra personale di Picasso, organizzata nel 1956 al Museo Puškin, e l'esposizione *Trent'anni dell'Unione degli artisti di Mosca*, inaugurata al Maneggio nel dicembre 1962 alla presenza di Chruščëv, cui seguirono politiche repressive in ambito culturale e la fine del disgelo anche in ambito figurativo. A Venezia, questo breve arco cronologico segna l'ascesa e il declino dell'arte sovietica alle Esposizioni del secondo dopoguerra, circoscritto tra il clima di attesa verso il suo annunciato ritorno alla Biennale, e il mancato riscontro di queste aspettative, particolarmente evidente nel 1962, quando maggiore risultò lo scarto tra i propositi innovatori degli espositori e la tiepida accoglienza riservata loro dalla critica italiana.

Il 1964 segnò quindi l'avvio di una nuova epoca nella storia tanto dell'Esposizione, con il Leone d'oro assegnato a Robert Rauschenberg e l'ascesa del Neo-Dada e della Pop Art, quanto della presenza sovietica che, con la nomina trentennale di Vladimir Gorjainov a

tunion, C. Hanser, München 1988; tr. it. *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, Garzanti, Milano 1992. Nello specifico si veda B. Groys, *The Birth of Socialist Realism from the Spirit of the Russian Avant-Garde*, in *Laboratory of Dreams. The Russian Avant-garde and Cultural Experiment*, a cura di J. Bowlt, O. Matich, Stanford University Press, Stanford 1996, pp. 193-218.

commissario nazionale, inaugurò una nuova stagione, all'insegna di una maggiore stabilità e lungimiranza.

Attraverso la partecipazione nazionale a Venezia nel quarantennio analizzato è possibile leggere in filigrana le vicende e i conflitti che hanno attraversato la storia coeva dell'arte russa e sovietica: dalle rivalità tra le sigle avanguardistiche nei primi anni venti, all'imporsi dell'accademia del realismo socialista al principio degli anni trenta, fino alle spinte riformiste della seconda metà degli anni cinquanta. Va da sé che nel padiglione non ci fosse spazio per artisti non strettamente aderenti alla linea ufficiale del Partito, nonostante quanto auspicato dalla stampa italiana verso la fine degli anni cinquanta, quando anche in URSS apparvero le prime tendenze figurative alternative al realismo socialista. D'altronde, il ruolo stesso dell'Esposizione di Venezia come luogo di asserzione e conferma, piuttosto che di ricerca e sperimentazione, è ampiamente avvalorato in numerosi studi, che ne hanno evidenziato la funzione di cassa di risonanza di formule già consolidate, a maggior ragione nel periodo di nostro interesse, precedente alla cesura del 1968, quando la Biennale costituiva anche un appuntamento irrinunciabile per mercanti e collezionisti d'arte²⁹. Significativo è il fatto che uno studio canonizzante, come l'antologia curata da Bruce Altshuler di esposizioni che "hanno fatto la storia dell'arte", non prenda in considerazione nessuna edizione della Biennale di Venezia, relegata a qualche breve cenno³⁰.

La presenza costante di artisti dell'emigrazione, riconducibile a quel fenomeno storico e sociale che è stato definito la "Russia all'estero"³¹, consente di parlare di "due Russie" in mostra a Venezia, contrapposte e complementari³². Pur senza soffermarsi sui singoli contributi presen-

29 Il carattere informativo dell'Esposizione ne costituiva d'altronde la ragion d'essere, a partire dalle prime undici edizioni di "aggiornamento" delle arti italiane alla cultura figurativa internazionale (R. Pallucchini, *Significato e valore della "Biennale" nella vita artistica veneziana e italiana*, in *Venezia nell'unità d'Italia*, Sansoni, Firenze 1962, pp. 157-188).

30 B. Altshuler, *Salon to Biennale: Exhibitions That Made Art History (1863-1959)*, vol. 1, Phaidon, London-New York 2008, p. 13; Id. *Biennials and Beyond: Exhibitions That Made Art History, 1962-2002*, vol. 2, Phaidon, London-New York 2013.

31 M. Raeff, *Russia Abroad. A Cultural History of the Russian Emigration (1919-1939)*, Oxford University Press, New York-Oxford 1990.

32 N. Molok (a cura di), *op. cit.*, pp. 12-13.

tati a Venezia dagli *émigrés*, sono stati esaminati quei casi che hanno inciso sulle sorti della rappresentanza sovietica, avendo questa spesso agito nell'ottica di prevenire o contrastare le iniziative, potenzialmente nocive in quanto antibolsceviche, degli esuli russi.

Una parte consistente di questo studio è infine dedicato alla ricezione critica dell'arte sovietica in Italia, ricostruita sulla base delle recensioni alle mostre proposte nel padiglione veneziano. Prima e insostituibile fonte è stata la rassegna stampa conservata nella serie "Raccolta documentaria" dell'ASAC, poi opportunamente integrata con spogli di periodici italiani e russi condotti in emeroteche cartacee e on-line. Appare riduttivo e ingannevole l'assunto per cui l'accoglienza riservata all'arte sovietica qui esposta negli anni venti e trenta sarebbe soggiogata all'ideologia avversa del fascismo, mentre negli anni cinquanta e sessanta alla logica bipolare della Guerra fredda culturale, sotto il doppio vaglio della stampa conservatrice e progressista. Lungi dal presentare mostre esclusivamente coerenti e programmatiche, il padiglione risultò spesso spiazzante per la critica italiana, che in più occasioni lo ha definito un'"insalata russa"³³. Il carattere disorganico delle rassegne proposte, a volte poco incisivo, a volte semplicemente inafferrabile, era in parte dovuto al trattamento discontinuo riservato all'Esposizione dalle autorità moscovite, che spesso preferirono assegnare in via prioritaria le proprie risorse a manifestazioni internazionali di carattere fieristico, dal maggiore impatto sui mezzi d'informazione e sull'opinione pubblica, come è anche dimostrato dalla copiosa letteratura, d'epoca sovietica e post-sovietica, dedicata agli allestimenti temporanei e alle Esposizioni universali³⁴.

33 Ivi, p. 13. Nel 1932, il giornale di satira pubblicato in dialetto veneziano "Sior Tonin Bonagrazia" riportò: "La prima impression che se riporta xe questa: un'insalata russa" (*El padiglion sovietico (Impression)*, in "Sior Tonin Bonagrazia", 25 giugno 1932).

34 Succinte sono le pubblicazioni d'epoca sovietica su questo argomento (sull'allestimento d'interni: I. Komarov, *Pervye vseмирnye vystavki*, in "Dekoratívnoe iskusstvo SSSR", n. 9, 1970, pp. 22-26; N. Ovčinnikova, *Sovetskie pavil'oni na meždunarodnyh vystavkach*, Znanie, Moskva 1980; sull'architettura: Ju. Nikitin, *Architektura russkich vystavočnyh pavil'онов na vseмирnyh i meždunarodnyh vystavkach*, in "Tematičeskij sbornik naučnyh trudov Instituta im. I. E. Repina", a. VII, 1977, pp. 68-77; Id., *Vystavočnye komplekсы: novyj vid architekturnogo ansamblja*, in Ivi, a. IX, 1979, pp. 60-65). Più dettagliati e documentati gli studi apparsi a partire dal

Al tempo stesso, è stata prestata una grande attenzione ai giudizi espressi dalla stampa sovietica, per la quale l'Esposizione costituì la principale occasione di confronto con le arti prodotte al di fuori dei confini nazionali. L'interesse per le opinioni della critica straniera è comprovato dal frequente ricorso alle recensioni pubblicate dalle principali testate italiane, sotto forma di parafrasi, citazione o regesto, secondo una pratica ripresa occasionalmente anche dalla critica italiana. Questa duplice provenienza delle fonti ha permesso di delineare una storia della ricezione critica "a due voci"³⁵, da cui sono emersi solo occasionalmente giudizi convergenti, e più frequentemente equivoci, incomprensioni e mistificazioni, come inevitabili prodotti collaterali degli "incontri culturali" in ambito artistico³⁶.

Per concludere, alcune precisazioni tecniche. Per la trascrizione dei nomi dal cirillico è stata adottata la traslitterazione scientifica univoca ISO 9. Questa norma vale anche per i nomi di artisti e intellettuali russi emigrati all'estero, per i quali, alla prima occorrenza, è

1990. Cfr. N. Mezenin, *Parad vseмирных выставок*, Znanie, Moskva 1990; V. Špakov, *Rossija na vseмирных vystavkach*, Rosiněks, Moskva 2000; N. Podgorskaja, A. Petrova, E. Usova (a cura di), *Pavil'ony SSSR na meždunarodnych vystavkach*, a cura di Maier, Moskva 2013. Fondamentali le raccolte documentarie curate da Vladimir Tolstoj, nelle quali, a conferma di quanto detto precedentemente, scarsa è la documentazione relativa all'allestimento di mostre di belle arti: cfr. V. Tolstoj (a cura di), *Agitmassovoe iskusstvo Sovetskoi Rossii. Materialy i dokumenty. Agitpoezda i agitparochody. Peredvižnoj teatr. Političeskij plakat. 1918-1932*, Izdatel'skij dom "Iskusstvo", Moskva 2002, 2. voll.; Id. (a cura di), *Vystavočnye ansambl'i SSSR 1920-1930-e gody. Materialy i dokumenty*, Galart, Moskva 2006; Id. (a cura di), *Chudožestvennaja žizn' Sovetskoi Rossii 1917-1932. Sobytiya, fakty, kommentarii. Sbornik materialov i dokumentov*, Galart, Moskva 2010.

35 H. Belting, *Art History after Modernism*, University of Chicago Press, Chicago-London 2003, p. 61. Si tratta di un concetto di "mutua duplicità" già introdotto da Belting nel suo studio sull'arte dei tedeschi, nello specifico nel capitolo dedicato alle due Germanie postbelliche (Id., *Die Deutschen und ihre Kunst*, Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1993; tr. ing. cons. *The Germans and their Art*, Yale University Press, New Haven 1998, pp. 90-100). Questo lavoro ha ispirato ulteriori studi incentrati su un approccio bifonico alla critica e alla storiografia delle arti nell'Europa divisa (cfr. M. Orišková, *Zweistimmige Kunstgeschichte*, Praesens Verlag, Wien 2008).

36 Cfr. P. Burke, *What is Cultural History?*, Polity Press, Cambridge 2004, pp. 119-121; tr. it. *La storia culturale*, Il Mulino, Bologna 2006.

stata riportata, tra parentesi quadre, la grafia più comune utilizzata in Occidente. Fanno eccezione, secondo una prassi oramai comune, alcuni nomi di artisti attivi quasi esclusivamente all'estero, per i quali è stata adottata esclusivamente la grafia in carattere latini (Marc Chagall, Jacques Lipchitz, Gregorio Sciltian, Chaïm Soutine, Léopold Survage, Ossip Zadkine). Salvo dove diversamente indicato, le traduzioni dal russo sono mie.

Desidero esprimere un ringraziamento particolare a Silvia Burini e Giuseppe Barbieri per la motivazione e il supporto forniti, che vanno ben oltre le pagine di questo libro. A Giovanna Ginex e Claudio Fogu per l'attenta lettura e i preziosi consigli. A Roberta Luraschi, Daniele Banfi e Giovanni Bertelé per la cura dei dettagli. Quindi allo staff dell'Archivio storico delle arti contemporanee della Biennale di Venezia (ASAC), in particolare modo a Elena Cazzaro e Marica Gallina; alla Galleria internazionale d'arte moderna di Ca' Pesaro, e personalmente alla direttrice Elisabetta Barisoni e a Cristiano Sant; all'Archivio della Galleria nazionale d'arte moderna di Roma (GNAM) nella persona di Clementina Conte; all'Archivio di Stato russo della letteratura e delle arti di Mosca (RGALI), e in particolare a Dmitrij Neustroev; all'Archivio di stato della Federazione russa di Mosca (GARF), e personalmente a Sergej Balan; alla Galleria Tret'jakov di Mosca, nelle persone di Tatiana Gubanova ed Elena Napylova. Quindi a coloro il cui contributo alla riuscita di questo volume è stato di diversa natura ma essenziale: Kinga Bódi, John Bowlt, Grisha Bruskin, Lia Chechik, Cristina Cuevas-Wolf, Antonella D'Amelia, Marina Dmitrieva, Nikolas Drosos, Svetlana Džafarova, Eva Forgacs, Sandra Frimmel, Maria Gatti Racah, Nina Getashvili, Christine Gölz, Giuseppina Giuliano, Beáta Hock, Annika Hossain, Sasha Jakushkin e famiglia, Semën Michajlovskij, Maria Mileeva, Nicoletta Misler, Nikolaj Molok, Gian Piero Piretto, Alisa Skazka, Isotta Poggi, Sasha Ponomarev, Ada e Boris Raev, Pietro Rigolo, Daniela Rizzi, Monica Rüthers, Jörg Scheller, Sven Spieker, Veronica Wolf, Beat Wyss. Quindi alla mia famiglia per il sostegno, e a Riccardo per esserci sempre stato.

CAPITOLO PRIMO

IL GRAN DEBUTTO (1924)¹

1. *Il patrimonio culturale della Russia zarista*

Nell'ambasciata che stiamo rilevando ci sono i quadri dei nostri artisti, conservati fin dal 1914. Decine di dipinti, intorno alla settantina. Al momento si tratta di capire se spedirli a Venezia. Le cornici sono buone. Abbiamo anche i nomi degli autori.²

Con questo dispaccio, inviato nel febbraio 1924 dalla sede della costituenda Rappresentanza plenipotenziaria dell'Unione delle repubbliche socialiste sovietiche a Roma – prima sede consolare dell'URSS istituita in Italia – si comunicava a Mosca il ritrovamento di una parte consistente delle opere esposte all'Esposizione di Venezia nel 1914, in occasione dell'ultima partecipazione dell'Impero zarista³.

1 Alla partecipazione dell'Unione sovietica all'Esposizione di Venezia del 1924 sono stati dedicati tre articoli di carattere monografico: G. Romanelli, *Fiammeggia il vessillo del nuovo regime: L'U.R.S.S. alla Biennale del 1924*, in *Russia 1900-1930. L'arte della scena*, cat. (Venezia, 1990) a cura di F. Ciofi degli Atti, D. Ferretti, Electa, Milano 1990, pp. 57-60; V. Endicott Barnett, *The Russian Presence in the 1924 Venice Biennale*, in *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932*, cat. (Francoforte, Schirn Kunsthalle, 1 marzo-10 maggio 1999 *et al.*), The Guggenheim Museum, New York 1992, pp. 466-472; F. Balakhovskaya, *'Foreigners will Judge of a Great Deal from our Art'*. *The USSR Pavilion in 1924*, in N. Molok (a cura di), *op. cit.*, pp. 54-69. I primi due testi si basano esclusivamente sul materiale documentario dell'Archivio storico delle arti contemporanee della Biennale di Venezia (ASAC), il terzo su fonti dell'Archivio di stato russo della letteratura e delle arti di Mosca (RGALI). Il presente capitolo si propone come uno studio comparato e a tutto raggio delle diverse fonti, russe e italiane, pubblicate e inedite, con l'integrazione delle fonti reperite presso l'Archivio di Ca' Pesaro (ACP) e soprattutto presso l'Archivio di stato della Federazione russa di Mosca (GARF).

2 M. Šefitel' a Kaplan, 23 febbraio 1924, GARF, f. 5283, op. 11, d. 7, l. 45.

3 Dal 1918 la missione diplomatica e consolare sovietica all'estero si chiamò Rappresentanza plenipotenziaria, mentre a partire dal 1941 Ambasciata.

Il 29 aprile 1914 la Russia zarista inaugurava il proprio padiglione nazionale, eretto su progetto dell'architetto Aleksej Ščusev e finanziato dall'industriale e dignitario di corte Bogdan Chanenkov⁴. L'edificio fu presentato come “la Casa d'arte dell'accademia imperiale di San Pietroburgo”, una sorta di *dépendance* lagunare dell'Accademia delle arti, fondata nel 1757 nell'allora capitale da Elisabetta Petrovna, figlia di Pietro il Grande, come principale centro di formazione e promozione delle arti in Russia⁵. A Venezia, in rappresentanza della famiglia imperiale era giunta la Granduchessa Marija Pavlovna, zia acquisita dello zar reggente Nicola II, e presidentessa onoraria dell'Accademia. L'entrata in laguna della lancia imperiale era stata salutata da una salva di ventuno colpi, sparati dalla flotta della Marina reale italiana ormeggiata nel bacino di San Marco, e riservata, secondo il protocollo di Stato, ai soli capi di Governo. La celebrazione rientrava a pieno titolo tra le fastose “messe in scena” teatrali imbandite a cavallo tra Ottocento e Novecento dalla dinastia zarista, e culminate nelle commemorazioni storiche tenute nel 1913 in occasione del trecentesimo anniversario della reggenza della casata dei Romanov⁶. L'apertura del padiglione era stata posticipata di una settimana rispetto all'inaugurazione dell'XI Esposizione, assecondando le richieste della famiglia imperiale di poter presenziare in Russia alle celebrazioni della pasqua ortodossa, concomitanti con l'apertura della rassegna lagunare. L'inaugurazione in differita aveva contribuito al carattere di esclusività del varo del padiglione,

4 Sulle diverse fasi di costruzioni del padiglione si veda M. Evstratova, S. Koluzakov, *Russkij pavil'on v Venecii. A. V. Ščusev*, Garage, Moskva 2014. Il padiglione fu progettato in un primo momento dall'architetto della Biennale Antonio Donghi (1909-1910) (cfr. Ivi, pp. 14-21), ma più tardi realizzato da Ščusev, molto attivo in quegli anni nella progettazione di edifici di rappresentanza della Russia all'estero (pp. 40-101). Per un inquadramento dell'opera di Ščusev nella Russia zarista si veda A. Vas'kin, *Ščusev: Zodčij vseja Rusi*, Molodaja gvardija, Moskva 2015. Per uno studio sulla sua produzione nel periodo sovietico, tra cui ricordiamo il Mausoleo di Lenin in Piazza Rossa, si veda N. Sokolov, *Mastera sovetskoj architektury: Ščusev*, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu i architekture, Moskva 1952.

5 R. Bazzoni, *60 anni di Biennale di Venezia*, Lombroso, Venezia 1962, p. 97.

6 R. Wortman, *Scenarios of Power. From Alexander II to the Abdication of Nicholas II*, Princeton University Press, Princeton 2000.

annoverato nella storia della Biennale come “l’avvenimento più importante dell’anteguerra”⁷.

Questo evento sancì il battesimo e le esequie dell’ambasciata delle arti russe a Venezia: a soli due mesi dall’apertura, seguendo a ruota le principali potenze europee, l’Impero zarista era entrato in guerra. A causa dell’iniziale neutralità del Regno italiano, l’Esposizione rimase aperta al pubblico fino al giorno di chiusura inizialmente programmato, l’8 novembre 1914, pur accusando un inevitabile calo di visitatori e di vendite. Nell’autunno dello stesso anno, a conflitto oramai inoltrato, la segreteria dell’Esposizione dovette fare sfoggio di grande diplomazia per evitare che alcuni paesi chiudessero in anticipo i propri padiglioni⁸.

Non potendosi recare personalmente a Venezia, il commissario russo e membro dell’Accademia imperiale Fëdor Berenštam pregò l’amministrazione veneziana di trattenere temporaneamente le opere in custodia all’interno dell’edificio – possibilmente distanti dalle pareti a causa delle frequenti infiltrazioni d’acqua – oppure, nel caso l’Esposizione si fosse conformata agli schieramenti bellici, di procedere come previsto “pour les sections de nos alliés les français, anglais et belges”⁹. A causa delle precarie condizioni del padiglione, le opere furono provvisoriamente trasferite nel più sicuro Palazzo centrale dell’Esposizione, in attesa di ulteriori disposizioni da San Pietroburgo, nel frattempo rinominata, allo scoppio delle ostilità, Pietrogrado¹⁰. Nella primavera del 1915, su richiesta dell’Accademia imperiale, novantadue tele, tredici incisioni e tre sculture furono trasferite all’Ambasciata russa a Roma, una sede ritenuta più appropriata non soltanto perché posta sotto la giurisdizione zarista ma anche perché più distante dall’imminente fronte bellico¹¹. Il 23 maggio 1915, con la dichiarazione di guerra all’Impero

7 E. Di Martino, P. Rizzi, *Storia della Biennale 1895-1982*, Electa, Milano 1982, p. 31.

8 J. A. May, *La Biennale di Venezia: Kontinuität und Wandel in der venezianischen Ausstellungspolitik 1895-1948*, Akademie Verlag, Berlin 2009, p. 89.

9 T. Baerenstamm a R. Bazzoni, 27 ottobre 1914, ASAC, f. storico, s. scatole nere, b. 39, fasc. varie, p. 39sh34.

10 V. Bekleмиšev a S. Pervuchina, 28 febbraio 1915, RGALI, f. 826, op. 1, d. 81, l. 1.; T. Baerenstamm all’amministrazione dell’Esposizione, 21 maggio 1915, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 18, fasc. XI Biennale 1914.

11 P. Besrodny ad A. Fradeletto, 18 giugno 1915, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 18, p. XI Biennale 1914. Elenco delle opere russe contenute

austro-ungarico, il Regno italiano era entrato nel conflitto mondiale a fianco della Triplice intesa. La segreteria veneziana fu quindi ben disposta a collaborare con le autorità russe in nome dell'alleanza ora sancita tra le due nazioni, ma anche nella necessità di evacuare in tempi rapidi i Giardini della Biennale. A soli tre giorni dalla dichiarazione di guerra, l'aviazione austro-ungarica aveva già colpito bersagli sensibili a Venezia, tanto che i vertici dell'Esposizione, nel timore di un'occupazione militare della laguna, contemplarono l'eventualità di trasferirne la segreteria a Roma¹².

Durante gli anni della Grande guerra, della Rivoluzione d'ottobre e della guerra civile russa, nella corrispondenza tra i corpi consolari di Roma e Pietrogrado, evidentemente impegnati sul fronte diplomatico e militare, non si trova menzione delle opere esposte nel padiglione. In una comunicazione del 1921, in risposta a una richiesta risalente ancora al 1915, la direzione dell'Esposizione chiedeva al Ministero delle finanze italiano "un'ulteriore proroga a tempo indeterminato alle spese di temporanea importazione" delle opere russe, trovandosi queste ancora su suolo italiano, per quanto entro i confini extra-territoriali dell'ambasciata a Roma¹³. Qui, come si è detto, vennero rinvenute in un buono stato di conservazione nel febbraio 1924, poche settimane dopo l'instaurazione delle relazioni diplomatiche tra Italia e Unione sovietica. Un dato significativo è il numero di opere recuperate, calato dalle centosette inventariate nel 1915 alla settantina registrata ora, per quanto questa cifra sembrerebbe riferirsi esclusivamente alla pittura. L'unica assenza documentata si riferisce all'opera di un proprietario – e non di un autore – russo: si tratta di un paesaggio di Giuseppe De Nittis, prestato nel 1914 dal diplomatico Sergej Botkin all'Esposizione per la retrospettiva dedicata al pittore italiano¹⁴. Nel 1919, Botkin reclamò il dipinto, nell'intento

nel furgone, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 18.

12 J. A. May, *op. cit.*, p. 91.

13 Esposizione internazionale d'arte di Venezia al Ministero delle finanze, 22 ottobre 1921, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 18, fasc. XIII Biennale 1922, sottofasc. Ministero finanze-Roma.

14 Si tratta di *Sulla strada di Castellamare*, esposto alla retrospettiva di De Nittis ospitata nelle sale 37 e 38 del Palazzo dell'Esposizione e presentata da Vittorio Pica.

di venderlo a Parigi, insieme ad altri pezzi della sua collezione¹⁵. Si tratta di un destino che non possiamo escludere per le opere russe mancanti all'appello: è infatti probabile che alcune di queste siano state trafugate e immesse clandestinamente nel mercato da funzionari con accesso alla sede consolare quando questa era ancora vacante, oppure alienate con il benestare delle autorità, in un momento in cui il giovane Governo bolscevico aveva urgente bisogno di rimpinguare le casse pubbliche.

Nel rinvenire queste opere, il corpo consolare appena insediatosi a Roma si trovò quindi nella delicata situazione di dover gestire l'eredità di un passato recente, risalente all'ultima "messa in scena" di arte e potere della Russia dei Romanov in Italia. Questo non riguardava soltanto le opere esposte nel padiglione, ma anche l'architettura dell'edificio stesso, eretto da Ščusev in forme riconducibili allo stile neorusso [*neorusskij stil'*], una rivisitazione in chiave eclettica e modernista di stilemi dell'arte e dell'architettura russe del passato¹⁶. Ščusev stesso sostenne che l'essenza del suo lavoro non fosse da individuare in "ricette estetiche e alla moda inventate nel passato" quanto piuttosto "nel gusto con cui l'artista, o l'architetto, danno forma alle idee e ai sentimenti del proprio tempo, combinandoli con elementi tratti dalle epoche precedenti"¹⁷. Egli fu quindi un prosecutore, in ambito architettonico, di quella "invenzione della tradizione" avviata a fine Ottocento nelle colonie artistiche di Abramcevo e Talaškino, e incentrata sulla produzione artigianale di manufatti, radicati solo in minima parte nel folclore russo, ma spacciati come autenticamente nazionali, e per questo riconducibili a quel fenomeno noto in inglese come "fakelore"¹⁸. In

15 S. Botkin a F. Grimani, 25 giugno 1919, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 19, fasc. XI Biennale 1914.

16 Sull'impiego dello stile neorusso come forma di rappresentanza in contesti espositivi all'estero, si veda K. Kettering, *Decoration and Disconnection: the Russkii stil' and Russian Decorative Arts at Nineteenth-Century American World's Fairs*, in *Russian Art and the West. A Century of Dialogue in Painting, Architecture, and the Decorative Arts*, a cura di R. Blakesley, S. Reid, Northern Illinois University Press, DeKalb 2007, pp. 61-85.

17 *Strannopriimnyj dom" i chram vo imja sv. Nikolaja Mirlikijskago v" gor. Bari v" Italii*, in "Zodčij", a. XLIII, n. 3, 1914, p. 24.

18 Cfr. E. Hobsbawm, T. Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 1983; tr. it. *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino 1983. I due autori non trattano nello specifico il caso della produzione

Russia, lo stile del padiglione fu celebrato proprio per la capacità di “ripristinare lo spirito del passato”, attraverso una combinazione di “forme semplici, chiare e vicine al popolo russo” sapientemente riconfigurate in uno spirito contemporaneo, capace di rivitalizzare “il vero stile russo, così mal compreso e interpretato nell’arco di tutto il XIX secolo”¹⁹. Uno stile che, a causa della sua spiccata inclinazione citazionistica, in Italia risultò un vacuo esercizio di stile, come non mancò di sottolineare un giovane Ugo Ojetti che, al momento dell’inaugurazione, lo definì “tutto fatto di deformazioni tipiche dei nostri stili che qui a Venezia sembrano un poco infantili”²⁰.

Per la giovane missione diplomatica sovietica si trattava quindi di decidere le sorti di un patrimonio culturale del passato, oramai spogliato da qualsiasi legame identitario con la situazione politica del presente. Significativo, a tale riguardo, è il fatto che di questa eredità fossero riconosciuti soltanto gli aspetti puramente materiali, come lo stato di conservazione delle cornici, relegando i dipinti

artistica e artigianale russa, per la quale si rimanda a O. Figes, *Natasha's Dance. A Cultural History of Russia*, Metropolitan Books, New York 2002; tr. it. *La danza di Nataša. Storia della cultura russa*, Einaudi, Torino 2002, p. 233. In merito agli artefatti prodotti nelle due colonie artistiche menzionate, John Bowlt ricorda quanto questi fossero il frutto non tanto dei nobili intenti filantropici dei promotori, quanto di un calcolato e redditizio investimento economico dagli innumerevoli sbocchi commerciali (J. Bowlt, *The Moscow Art Market*, in *Between Tsar and People. Educated Society and the Quest for Public Identity in Late Imperial Russia*, a cura di E. Clowes, S. Kassow, J. West, Princeton University Press, Princeton 1991, p. 109). Cfr. R. Dorson, *Folklore and Fakelore. Essays toward a Discipline of Folk Studies*, Harvard University Press, Cambridge 1976.

19 *Russkij pavil'on "na meždunarodnoj vystavke v" Venecij*, in “Architekturno chudožestvennyj eženeděl'nik”, a. I, n. 17, 1914, p. 202.

20 U. Ojetti, *L'undicesima biennale veneziana. I russi*, in “Corriere della sera”, 16 maggio 1914, p. 3. Ojetti seguì con attenzione le mostre inaugurate nel padiglione russo e sovietico, dimostrando una certa dimestichezza con l’arte in mostra, in parte dovuta alla conoscenza maturata sul luogo durante il suo viaggio in Russia del 1910, di cui pubblicò alcuni resoconti tra l’agosto e l’ottobre del 1910 nel “Corriere della sera” (cfr. F. Ojetti, *Viaggio in Russia nel 1910. Diario di Fernanda Ojetti*, in “L’osservatore politico letterario”, n. 9, 1965, pp. 47-70). Nel periodo interbellico, i suoi interessi si concentrarono principalmente sugli artisti emigrati in Italia, come Andrej Beloborodov, Georgij Lukomskij e Gregorio Sciltian, pur continuando a recensire le mostre presentate nel padiglione sovietico (L. Pikkolo, *Ugo Ojetti i Rossija*, in “*Be-spokojnye muzy*”/“*Le muse inquietanti*”, a cura di A. D’Amelija, cit., vol. 2, pp. 253-279).

stessi a fenomeno antiquario; oppure, che non fossero riportati, neppure parzialmente, i nomi degli autori delle opere, tra i quali tuttavia figuravano personalità note e stimate anche dopo la rivoluzione, come Boris Kustodiev²¹.

Un importante anello di congiunzione tra l'ultima partecipazione zarista del 1914 e la prima bolscevica del 1924 è rappresentato dalla figura dell'ultimo delegato ufficiale dell'Impero russo a Venezia, Pëtr Bezrodnyj [Pierre Besrodny]. A partire dal suo insediamento in laguna nel febbraio 1914 in veste di funzionario consolare, Bezrodnyj aveva svolto un ruolo cruciale nelle fasi conclusive di progettazione e allestimento del padiglione, finendo addirittura per prendervi parte in qualità di espositore, con due dipinti a soggetto italiano. Allo scoppio della guerra, dalla Russia non fu più possibile inviare un diplomatico a Venezia a ricoprire la carica di console che, resasi nel frattempo vacante, fu assegnata *ad interim* a Bezrodnyj con un provvedimento eccezionale²². Grazie alla conoscenza dell'italiano e all'apprezzata attività di acquarellista, Bezrodnyj era entrato in rapporti di amicizia con Vittorio Pica, vicesegretario delle ultime due edizioni prebelliche dell'Esposizione (1912 e 1914)²³. Il sodalizio di Pica con l'Ente veneziano risaliva agli albori dell'Esposizione, per la cui promozione il critico si era speso sfruttando la propria rete di contatti personali in Italia e all'estero, al punto di autoproclamarsi suo "tambourineur honoraire"²⁴. Promosso nel 1920 a segretario generale, una carica

21 Nel 1914 Boris Kustodiev aveva esposto due dipinti, tra cui un ritratto della Granduchessa Marija Pavlovna, in prestito dall'Accademia di San Pietroburgo, che gli valsero una medaglia d'oro, prima onorificenza assegnata a un artista russo nella storia dell'Esposizione.

22 M. Bertelé, R. Vassena, *Pëtr Vasil'evič Bezrodnyj*, in *Russi in Italia: dizionario*, in www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=83 (ultima consultazione: 15 dicembre 2019).

23 A conferma dell'apprezzamento di Pica delle doti, non soltanto diplomatiche e organizzative, ma anche artistiche, di Bezrodnyj valgono gli articoli dedicati all'amico russo: V. Pica, *Artisti contemporanei: Pierre Besrodny*, in "Emporium", vol. XLII, n. 250, 1915, pp. 243-262; *Gli acquerelli del pittore russo Pietro Besrodny*, in "Rassegna d'arte antica e moderna", a. IV, vol. 2, n. 3-4, 1917, pp. 33-40. Nel 1928, Bezrodnyj partecipò con un acquerello alla mostra commemorativa *Raccolta internazionale d'arte offerta dagli autori in omaggio a Vittorio Pica*, curata da Alberto Martini alla Galleria Scopinich di Milano.

24 V. Pica ad A. Fradeletto, 15 settembre 1899, ASAC, f. storico, s. scatole nere, b. 8, fasc. 1898-99, P, Q, O, R, S, T, sottofasc. Pica. Sul suo ruolo interna-

poi mantenuta fino al 1926, Pica si era prodigato per consolidare la visibilità degli artisti stranieri all'Esposizione, incrementando il numero delle partecipazioni nazionali e delle sale internazionali ospitate nel Palazzo centrale²⁵. Nel 1919, si era avvalso della mediazione di Bezrodnyj nel tentativo di coinvolgere Sergej Djagilev – ospite, nell'agosto dello stesso anno, all'Hotel des Bains al Lido di Venezia – in qualità di commissario del padiglione russo per l'anno successivo. L'impresario dei Balletti russi non era nuovo all'Esposizione, avendo ordinato nel 1907 una sala russa all'interno del Palazzo centrale, con una selezione di lavori provenienti da allestimenti precedenti presso il Salon d'automne di Parigi e la Galerie Schulte di Berlino nel 1906²⁶. A Venezia, la fama di Djagilev si doveva principalmente a questa riuscita impresa espositiva, più che ai successi teatrali, in considerazione anche del fatto che la città non avesse ospitato nessuna tappa delle tournée dei Balletti russi²⁷. È quindi probabile che Djagilev, memore delle difficoltà organizzative e delle incompatibilità caratteriali sorte con l'allora

zionale si vedano N. D'Antuono, *Vittorio Pica. Un visionario tra Napoli e l'Europa*, Carocci, Roma 2002; D. Lacagnina (a cura di), *Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale*, Mimesis, Milano 2015.

- 25 D. Lacagnina, *Artisti internazionali e gallerie private a Milano negli anni Venti: le mostre di Vittorio Pica*, in "Ricerche di s/confinè", dossier 4, 2018, pp. 225-236.
- 26 Alla sala russa Pica dedicò una dettagliata ed entusiastica recensione, poi seguita da approfondimenti su alcuni suoi protagonisti come Konstantin Somov e Igor' Grabar'. Cfr. V. Pica, *L'arte mondiale alla VII Esposizione di Venezia*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1907, pp. 131-146. Pica pubblicò i suoi primi articoli monografici dedicati a pittori russi nella rubrica *Artisti contemporanei* della rivista "Emporium" (*Konstantin Somoff*, in "Emporium", vol. XXVII, n. 159, 1908, pp. 165-182; *Igor Grabar*, in Ivi, vol. XXVIII, n. 163, 1908, pp. 3-16; *Artisti contemporanei: Pierre Besrodny*, cit. Si veda anche *Three Russian Painters: Konstantin Somoff, Igor Grabar, and Philip Maliavine*, in "The Studio", vol. 60, n. 248, 1913, pp. 107-116).
- 27 D. Rizzi, *Djagilev, i Russi e l'Italia*, in Id., P. Veroli (a cura di), *op. cit.*, p. 55. In Italia, Djagilev presentò i *Balletti russi* in occasione di cinque tournée tenute tra il 1911 e il 1926 a Roma, Napoli, Firenze, Milano e Torino. Cfr. P. Veroli, *Sergej Pavlovič Djagilev*, in *Russi in Italia: dizionario*, in www.rus-sinitalia.it/dettaglio.php?id=255 (ultima consultazione: 15 dicembre 2019). Per un inquadramento dell'attività di alcuni artisti dell'entourage di Djagilev in Italia si veda L. Aimone, *I Miriskussniki in Italia*, in *Mir Iskusstva: la cultura figurativa, letteraria e musicale nel Simbolismo russo*, edizioni e/o, Roma 1984, pp. 65-70.

segretario generale dell'Esposizione, il puntiglioso Antonio Fra-deletto, abbia declinato la proposta di Pica del 1919²⁸. Con l'avvicinarsi dell'inaugurazione, e in mancanza di riscontri da Mosca, a Pica non restò che affidare l'incarico di commissario della sezione russa all'amico Bezrodnyj, contando sulle sue comprovate doti organizzative e diplomatiche. Questi dovette comunque ottenere il nullaosta dall'Ambasciata russa a Roma, ultimo avamposto di funzionari di nomina imperiale, proponendo la propria candidatura all'Esposizione del 1920, intesa come "première manifestation après la guerre du triomphe de la Création sur la destruction, de la Culture dans la plus haute forme – l'Art – sur le matérialisme cynique du bolchevisme"²⁹.

La rosa finale degli espositori, stilata a quattro mani da Pica e Bezrodnyj, finì per includere le opere di diciassette artisti russi emigrati in Occidente: chi in Francia (Michail Larionov e Natalija Gončarova [Natalia Goncharova]), chi in Germania (Aleksej Jav-lenskij [Alexej von Jawlensky] e Marianna Verëvkina [Marianne von Werefkin]) e infine chi in Italia (Elizaveta Kel'brandt [Elisabetta Kaehlbrandt Zanelli] e Michail Portnov [Mischa Portnoff]), oltre allo stesso Bezrodnyj che, con otto dipinti, per lo più a soggetto veneziano, risultò l'espositore con il maggior numero di opere. La mostra ottenne un'accoglienza mista sulla stampa italiana, tra chi ne criticò le "aberrazioni" generate da "discontinuità e assurdità" anche nell'allestimento caotico e dispersivo³⁰, e chi al contrario apprezzò i contributi dei singoli artisti, a partire dalla coppia

28 Cfr. M. Bertelé, *Sergei Diaghilev and the "VII Esposizione Internazionale di Venezia", 1907*, in "Experiment", vol. 17, 2011, pp. 94-124. Si tratta di un episodio che, contrariamente agli allestimenti precedenti presentati da Djagilev a Parigi e Berlino, non ha goduto di un'adeguata attenzione critica o bibliografica. Venezia, inoltre, è spesso confusa con altre città, come Vienna (J. Percival, *The World of Diaghilev*, Studio Vista-Dutton Pictureback, London-New York 1971, p. 15) o Roma (*Aleksandr Nikolaevič Benua i Sergej Pavlovič Djagilev: Peregiska 1893-1928*, a cura di I. Vydrin, Sad iskusstv, Sankt-Peterburg 2003, p. 69).

29 P. Besrodny a V. Pica, 28 luglio 1919, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 18, fasc. XI Biennale 1914, Padiglione della Russia; P. Besrodny all'Ambasciata russa a Roma, 9 luglio 1919, in Ivi.

30 Si veda F. Saponi, *La XII Mostra d'arte a Venezia IV. La Pittura straniera*, in "Emporium", vol. LII, n. 309, 1920, p. 128.

Gončarova-Larionov, grazie alla quale la rassegna si impose all'attenzione pubblica come il padiglione degli *émigrés* parigini³¹.

L'ordinamento delle sale risentiva dell'orientamento generale impresso da Pica all'Esposizione verso la scena artistica cosmopolita della *Ville lumière*, all'interno della quale un ruolo crescente ebbe la colonia di intellettuali e artisti fuoriusciti dall'ex Impero russo. Su iniziativa di Pica, il padiglione russo ospitò anche una mostra personale di Aleksandr Archipenko [Alexandre Arkhipenko], composta da disegni e sculture. Il clamore suscitato dalla mostra – inclusi una scomunica e un appello al boicottaggio dell'Esposizione lanciati dal Patriarca di Venezia – finì per avere il sopravvento sui meriti artistici, generando “la più discussa presa di distanza del gusto italiano nei confronti di un artista alla Biennale”³². La mostra divise la critica italiana, tra una fazione conservatrice legata agli ambienti simbolisti di fine Ottocento, e un fronte spiccatamente avanguardista. Dalle colonne di “Emporium”, Francesco Saporì tuonò contro le “incresciose combinazioni ortopediche di legno, di gesso e di metalli”, ammonendo che “vi sono dei limiti, nell'arte come nella natura”³³. Arturo Lancellotti rincarò la dose, definendo Archipenko “un mattacchione” che, per puro spirito di emulazione delle mode del tempo, aveva accantonato le comprovate doti di pittore e scultore per dedicarsi a esperimenti dettati da una “smania tutta moderna di volere fare a ogni costo cosa nuova, di spezzare le vecchie catene per incamminarsi verso una via propria, sia pure senza uscita”³⁴. Sul fronte opposto, Ardengo Soffici e Nino Barbantini accolsero la

31 A. Soffici, *L'Esposizione di Venezia. Archipenko*, cit. Per una ricognizione sulla ricezione critica della mostra si veda J.-F. Rodriguez, *Artisti russi di Parigi alla XII Biennale di Venezia (1920)*, in “Quaderni della donazione Eugenio da Venezia”, n. 14, 2005, pp. 33-45.

32 F. Fergonzi, *La scultura alla Biennale di Venezia (1895-1948)*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, cat. (Venezia, Palazzo Ducale, giugno-ottobre 1995), Fabbri, Milano 1995, p. 108. Sulla reazione di Archipenko all'“anatema cattolico” si veda A. Arkhipenko, *Fifty Creative Years, 1908-1958*, Tekhne, New York 1960, cit. in I. Azizjan, *Aleksandr Archipenko*, Progress-Tradicija, Moskva 2010, pp. 203-204.

33 F. Saporì, *La XII Mostra d'Arte a Venezia*, in “Emporium”, vol. LI, n. 305, 1920, p. 231. L'affondo di Saporì contro la mostra continua in *La XII Mostra d'Arte a Venezia II. La scultura straniera*, in “Emporium”, vol. LII, n. 307-308, 1920, pp. 3-39.

34 A. Lancellotti, *Le Biennali veneziane del dopoguerra, XII, XIII, XIV, XV*, Loescher, Roma 1926, p. 37.

sfida lanciata da Archipenko, riconoscendo il dovere deontologico del critico d'arte di elaborare e adottare categorie critiche utili a un'interpretazione plausibile e chiarificatrice delle sue enigmatiche composizioni ("la critica ha il dovere di interpretare il giapponese di Archipenko")³⁵. La questione della lingua era di cocente attualità, avendo Archipenko coniato un neologismo (*archipenture*) per indicare la sua più recente e radicale produzione artistica, a cavallo tra scultura, pittura e architettura, vera e propria sfida interpretativa per la critica militante. Soffici pose la questione nei seguenti termini: "Questa di Archipenko non è arte, secondo il nostro concetto, ma qualche cosa di altro, che con altri criteri va giudicato. Che cosa? È difficile dirlo"³⁶. Nel dibattito sollevato dalla sala di Archipenko, la critica non entrò nel merito delle questioni tecniche o stilistiche, limitandosi a interrogarsi cosa fosse (e fino a che punto) lecito nella scultura, un ambito in cui, diversamente dalla pittura, le contaminazioni con altri *media* erano ancora guardate con sufficienza e circospezione³⁷.

Per i funzionari d'arte della nuova Russia, il padiglione del 1920, allestito su iniziativa di Bezrodnyj, una personalità di dichiarate vedute antibolsceviche e di fatto esautorata dai propri incarichi istituzionali, rappresentò un precedente da non ripetere negli anni a venire, e un monito contro qualsiasi azione futura volta a trascurare, prorogare o delegare a terzi l'organizzazione della partecipazione nazionale. Il conflitto di interessi incarnato dal doppio ruolo di Bezrodnyj, commissario ed espositore al tempo stesso, fu additato come esempio di una condotta autoritaria ed elitaria, e quindi retaggio dell'epoca imperiale. Queste incriminazioni sembravano trovare conferma nel cognome stesso di Bezrodnyj, traducibile come "senza famiglia" o "senza patria", quindi riconducibile a una caratterizzazione di apolide sradicato, funzionale alle accuse di cosmopolitismo che dalla fine degli anni venti avrebbero riempito le pagine della critica sovietica.

Nelle fonti d'archivio sovietiche, la mostra degli esuli russi del 1920 è ricordata come "il padiglione bianco", richiamando in causa, attraverso una terminologia di derivazione militare, il

35 N. Barbantini, *Biennali*, Il Tridente, Venezia 1945, p. 52.

36 A. Soffici, *L'Esposizione di Venezia. Archipenko*, cit.

37 F. Fergonzi, *La scultura alla Biennale di Venezia (1895-1948)*, cit., p. 109.

fronte controrivoluzionario opposto ai “rossi” bolscevichi, poi uscito sconfitto dalla guerra civile. Per questa ragione l’episodio fu rimosso dalla cronistoria ufficiale: così, nel 1924, il segretario del primo padiglione sovietico, Boris Ternovec, nel ricucire le fila della storia della partecipazione nazionale a Venezia, scrisse di una ripresa dell’attività espositiva avvenuta in seguito a una pausa durata dieci anni, anziché due, preferendo così mettere in luce la continuità con la Russia zarista, piuttosto che con l’emigrazione antisovietica³⁸.

Questa ostilità preventiva era aggravata da una serie di iniziative intraprese dagli esponenti dell’emigrazione e intese a preservare la memoria della Russia zarista. In Italia, significativo è il caso dell’Esposizione internazionale delle arti decorative organizzata alla Villa reale di Monza: in occasione delle prime due edizioni (1923 e 1925), la sezione russa ospitò i lavori di esuli residenti a Milano, tra cui le illustrazioni di Vsevolod Nikulin [Vsevolode Nicouline] e Liliija Sluckaja [Lia Slutskaya], e i prodotti artigianali in legno della compagnia dei fratelli Baranovskie [Baranowsky]³⁹. Questi artisti appartenevano alla colonia italiana di fuoriusciti dalla Russia (chi prima e chi dopo la rivoluzione) che, a partire dagli anni venti, parteciparono attivamente alla vita culturale del paese d’adozione, esponendo anche in gallerie milanesi e romane⁴⁰. Ma mentre qui partecipavano a titolo personale, a Venezia e Monza finirono per esporre sotto il vessillo della “loro” Russia, guadagnandosi la scomunica in contumacia di Mosca, e costringendo di conseguenza le neo-istituzioni bolsceviche a intraprendere misure mirate a prevenire, o contenere, simili iniziative.

38 B. Ternovec, *Chudožestvennye vystuplenija SSSR za granicej*, in “Nauka i iskusstvo”, n. 1, 1926, cit. in Id., *Pis'ma, dnevniki, stat'i*, a cura di L. Alëšina, N. Javorskaja, Sovetskij chudožnik, Moskva 1977, p. 158.

39 *Prima Esposizione Internazionale delle Arti Decorative*, cat. (Monza, Villa reale, maggio-ottobre 1923), Bestetti e Tumminelli, Milano 1923. *Seconda Mostra Internazionale delle Arti Decorative*, cat. (Monza, Villa reale, maggio-ottobre 1925), Alpes e F. De Rio, Milano 1925. Si veda anche R. Vassena, *Milano e l'arte russa*, in *Russi in Italia*, a cura di A. D'Amelia, C. Diddi, cit., pp. 123-151.

40 Cfr. A. D'Amelia, *Artisti russi a Roma all'inizio del Novecento tra Esposizione internazionale e avanguardie*, in *Russi in Italia*, a cura di Id., C. Diddi, cit., pp. 13-96; *Arte e cultura russa a Milano nel Novecento*, a cura di R. Vassena, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2012.

Nel frattempo a Venezia, l'ultimo emissario della Russia zarista cercò di sfruttare a proprio vantaggio il vuoto di potere. Nel maggio del 1921, Bezrodnyj rassicurò l'amico Pica sulla legittimità della propria doppia carica di console onorario e socio dell'Accademia imperiale, tacendo avvedutamente sul fatto che la ratifica di questi incarichi, risalente al biennio precedente, provenisse da enti nel frattempo destituiti. Dall'alto di questo doppio incarico, Bezrodnyj si arrogò il diritto di intervenire nuovamente come commissario del padiglione, pur rimettendosi al giudizio finale e insindacabile della direzione dell'Esposizione⁴¹. Congiuntamente alla sua autocandidatura, Bezrodnyj propose una mostra di artisti russi residenti a Parigi, tra cui membri dell'associazione del Mondo dell'arte [*Mir iskusstva*] come Lev Bakst, Ivan Bilibin, Boris Grigor'ev [Boris Grigorieff], Aleksandr Jakovlev [Alexandre Yakovlev], Evgenij Lansere [Eugene Lanceray], Nikolaj Rerich [Nicholas Roerich], Vasilij Šuchaev [Vasily Shukhaev] e Sergej Sudejkin⁴². Si trattava di una formazione costellata di nomi già noti a Venezia in seguito alla sala russa allestita nel 1907 da Djagilev, a partire dai "primi russi di Montparnasse" attivi nella capitale francese già a inizio secolo, cui ora venivano ad aggiungersi esponenti della prima ondata migratoria postrivoluzionaria⁴³. In mancanza di valide alternative, Pica non ebbe nulla da obiettare alla proposta di Bezrodnyj, tanto da ricevere, nell'autunno inoltrato, una lettera di ringraziamento "per l'invito a Venezia" da parte del principe Aleksandr Šervašidze [Alexandre Chervachidze], presidente dell'Associazione degli artisti russi di Parigi⁴⁴. Data l'incertezza politica del momento storico, il padiglione restava comunque aperto a ulteriori candidature, al

41 P. Besrodny a V. Pica, 26 maggio 1921, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 18, fasc. XIII Biennale 1922.

42 P. Besrodny a V. Pica, 27 luglio 1921, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 18, fasc. XIII Biennale 1922. A sostegno dell'ottima nomea internazionale di cui godevano questi artisti, Bezrodnyj elencò i riconoscimenti ottenuti a Parigi, l'ottima rassegna stampa e la recente acquisizione di alcune loro opere da parte del Musée du Luxembourg.

43 Cfr. *Neizvestnaja Rossija. Russkoe iskusstvo pervoj poloviny XX veka*, cat. (Montecarlo, Salle d'exposition du Quai Antoine 1er, 1 luglio-27 agosto 2015), a cura di Ks. Muratova, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2015, pp. 20-21.

44 A. Chervachidze all'Esposizione di Venezia, 8 ottobre 1921, ASAC, s. scatole nere-padiglioni, b. 18, fasc. 1922.

punto che nel febbraio 1922 le cronache cittadine annunciarono che l'edificio avrebbe continuato a ospitare "senza veste ufficiale, gli artisti russi che vorranno intervenire"⁴⁵.

Nel frattempo, una comunicazione giunta nell'autunno del 1921 da Pietrogrado riaprì la questione: a scrivere era Berenštam, ora nella doppia veste di membro della Commissione governativa per la tutela del patrimonio storico e di direttore del Museo di Petergof, istituito in seguito all'alienazione e alla statalizzazione dell'omonima residenza degli Zar alle porte di Pietrogrado. La lettera di Berenštam giungeva a Venezia dopo sette anni, durante i quali le sue richieste di garanzia, inoltrate a Fradeletto e Bezrodnyj, sulle condizioni del padiglione e delle opere qui custodite dal 1914, erano rimaste senza risposta. Nell'appurare l'esistenza dell'Esposizione e del padiglione nazionale, Berenštam propose a Pica, per l'edizione del 1922, una mostra collettiva dal titolo *L'arte russa e la rivoluzione*, che potesse rendere conto in Occidente dello sviluppo delle arti nel paese dei Soviet. All'interno del frammentato panorama culturale postrivoluzionario, Berenštam si professò *super partes*, motivo per il quale era rimasto in buoni rapporti con artisti di ogni orientamento politico ed estetico, in continuità con la tradizione di imparzialità propria dell'Accademia imperiale, da lui elogiata come "l'Alma Mater" dell'arte russa⁴⁶. Memore della preferenza accordata a Venezia alle "arti pure", Berenštam propose una rassegna incentrata su pittura, scultura e grafica, con l'eventuale integrazione di progetti d'architettura contemporanea⁴⁷. L'inaspettata richiesta di Berenštam riaprì l'annosa questione della proprietà del padiglione russo, la cui giurisdizione, in vista dello stallo diplomatico con Mosca, non poteva più essere gestita in maniera informale attraverso conoscenze interpersonali, ma competeva a organi di natura politica.

45 *Primizie della XIII Internazionale d'Arte – Come si disegna la prossima esposizione*, in "Gazzetta di Venezia", 14 febbraio 1922.

46 T. Baerenstamm all'Esposizione di Venezia, 6 ottobre 1921, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 18, fasc. XIII Biennale 1922; T. Baerenstamm a V. Pica, San Pietroburgo, 17 febbraio 1914, ASAC, f. storico, s. collezione autografi, b. 2.

47 T. Baerenstamm all'Esposizione di Venezia, 6 ottobre 1921, ASAC, s. scatole nere-padiglioni, b. 18, fasc. 1922

La minuta di una lettera conservata negli archivi della Biennale, stilata a quattro mani su carta intestata dell'Esposizione e indirizzata al Ministero degli esteri italiano, restituisce in tutta la sua complessità la delicata questione delle funzioni e delle responsabilità contese non solo dalle due Russie, ma anche da Venezia e Roma. Nell'illustrare le due proposte di mostra giunte all'Esposizione, una da Parigi, l'altra da Pietrogrado, gli autori precisarono che quest'ultima, in quanto "*compt-rendu*" sulle arti della Russia dell'ultimo quinquennio, avrebbe certamente costituito motivo di grande interesse, pur "in considerazione delle eventuali, piccole ma pur sempre fastidiose, complicazioni politiche e diplomatiche che ne potrebbero insorgere"⁴⁸. Anche nella versione successiva della minuta, riveduta da un secondo redattore al fine di conferire al testo un tono più consono al mittente, è evidente la preferenza assegnata alla proposta di Berenštam, pur riconoscendo la necessità, se non l'opportunità, di "togliere alla proposta stessa ogni carattere di ufficialità e quindi ogni colore politico [...] nell'interesse dell'arte ch'è libera e universale"⁴⁹.

La notizia della contesa a distanza approdò anche sulle cronache cittadine, dove fu descritta nei termini di una controversia senza precedenti nella storia dell'Esposizione, dalle implicazioni tanto diplomatiche (in quanto vincolata allo stato delle relazioni italo-russe), quanto giuridiche, per le quali era necessario appellarsi allo statuto della Biennale⁵⁰.

La cautela veneziana nell'affrontare la questione era dovuta principalmente alla politica ambigua e imperscrutabile dell'Italia nei confronti delle due Russie. Il primo accordo con il Governo bolscevico, stipulato nell'aprile 1920, era stato concluso nell'ottica di porre fine ai contenziosi postbellici, mentre il primo trattato bilaterale di natura commerciale, siglato nel dicembre 1921, regolava uno scambio del corpo diplomatico tra i due paesi, gettando le basi per un riconoscimento *de facto* della nuova Russia⁵¹. Questi accordi se-

48 Minuta di lettera non firmata, [1921 o 1922], ASAC, s. scatole nere-padiglioni, b. 18, fasc. 1922.

49 Seconda minuta di lettera non firmata, in Ivi.

50 *Il padiglione russo all'Esposizione. Una curiosa questione giuridica*, in "Gazzetta di Venezia", 18 aprile 1922.

51 Per le relazioni diplomatiche tra Italia e Russia nei primi anni postrivoluzionari si rimanda a G. Petracchi, *La Russia rivoluzionaria nella politica ita-*

gnarono tuttavia solo un primo passo verso l'avvio dell'iter per un riconoscimento *de jure* del Governo bolscevico da parte di Roma, ancora influenzata, nel primo quinquennio postrivoluzionario, dalle mutevoli posizioni dell'opinione pubblica italiana nei confronti della nuova Russia⁵². Negli stessi anni il Governo italiano condusse una politica ambivalente nei confronti dei russi bianchi. Da una parte credette che questi fossero ancora in grado di restaurare il regime monarchico, ponendo fine alla parentesi bolscevica di cui si temeva la nefasta influenza sulle masse lavoratrici. Dall'altra, guardava con sospetto i fuoriusciti in quanto forza destabilizzante per la popolazione italiana (a causa del numero crescente di richiedenti asilo) e quindi minaccia all'ordine pubblico, avendo questi ultimi già pianificato attentati di matrice terroristica in quei paesi europei che per primi avevano aperto sul proprio territorio rappresentanze sovietiche. Infine, era accertato che tra le fila degli *émigrés* fossero infiltrati numerosi agenti bolscevichi, il cui compito evidentemente consisteva nello spiare tanto i connazionali fuoriusciti quanto le istituzioni dei paesi ospitanti⁵³.

La direzione dell'Esposizione si trovò quindi in una situazione di *impasse* politica e istituzionale, aggravata nel frattempo dalle diverse autocandidature di artisti russi residenti in Italia, desiderosi di esporre all'interno del "proprio" padiglione nazionale⁵⁴. Con l'avvicinarsi dell'apertura della XIII Esposizione, la disputa a distanza tra rossi e bianchi fu amplificata dalla stampa internazionale. Nell'aprile del 1922, il quotidiano comunista "L'humanité" riferì di un'imminente partecipazione sovietica a Venezia e dell'istituzione di un Comitato speciale, presieduto da Igor' Grabar' con l'incarico di effettuare una selezione di opere di cento artisti⁵⁵. La notizia approdò sulle testate filosovietiche stampate in lingua russa nei princi-

liana. *Le relazioni italo-sovietiche 1917-1925*, Laterza, Bari-Roma 198; M. Pizzigallo, *Mussolini e il riconoscimento dell'Urss*, Giuffrè, Milano 1977.

52 P. Melograni, *Rivoluzione russa e pubblica opinione italiana fra il 1917 e il 1922*, in *I Russi e l'Italia*, a cura di V. Strada, Scheiwiller, Milano 1995, pp. 91-100.

53 O. Dubrovina, *Un'istituzione della nuova diplomazia: l'ambasciata sovietica a Roma*, in "Il Ponte", a. LXX, n. 8-9, 2014, p. 78.

54 V. Nicouline e I. Friger all'Esposizione, 23 maggio 1922, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 18, fasc. XIII Biennale 1922.

55 *L'art russe à l'exposition de Venise*, in "L'humanité", 9 aprile 1922, p. 4.

pali centri dell'emigrazione, Parigi e Berlino⁵⁶. Interrogandosi sulle sorti del padiglione veneziano, la rivista parigina "Udar" denunciò il fatto che al momento l'unica richiesta di partecipazione fosse giunta dal Mondo dell'arte: trattandosi di un entourage dalle vedute spiccatamente antimoderniste e animato da un fazioso spirito antibolscevico, si temeva che un loro intervento potesse segnare un passo falso verso le crescenti aspettative del pubblico occidentale nei confronti dell'arte della nuova Russia⁵⁷. La questione posta a Parigi fu rilanciata in un editoriale del principale organo di stampa dell'Internazionale costruttivista, "Vešč'-Objet-Gegenstand", pubblicato a Berlino da El' Lisickij [El Lissitzky] e Il'ja Ėrenburg [Ilya Ehrenburg]. Più aggiornata sui fatti di Mosca, la rivista riferiva della nomina di Berenštam a commissario del padiglione da parte del Commissariato del popolo per l'istruzione (Narkompros), il dicastero culturale istituito nel 1917 allo scopo di sovrintendere alle realtà operanti nell'ambito dell'educazione, della gestione e della tutela dei beni culturali e artistici. In considerazione dell'attività passata e presente di Berenštam, prima come capo-delegazione dell'ultima missione zarista a Venezia, poi come membro della sezione del Commissariato del popolo dedita non alla "nuova" cultura bolscevica, bensì alla tutela del "vecchio" patrimonio museale, il giornale berlinese ipotizzò che egli avrebbe finito per proporre una mostra rivolta al passato, finendo per preferire "un Archipov a un Tatlin, uno Jakovlev a un Lipchitz"⁵⁸. Sono quindi le testate della stampa russa stanziata all'estero, emanazione di una intelligenza cosmopolita e di dichiarate simpatie bolsceviche, a monitorare le evoluzioni in corso in URSS, e a pretendere dalle neo-istituzioni culturali un maggiore impegno e investimento nei principali appuntamenti artistici internazionali. "Udar" e "Vešč'", testate autorevoli e militanti su posizioni internazionaliste, si fecero quindi portavoce delle crescenti aspettative di critica e pubblico occidentali nei confronti della cultura dei Soviet, alla quale in Europa si guardava con

56 Per un inquadramento storico e bibliografico sulla vita culturale e artistica russa nelle due capitali europee nel periodo interbellico si vedano: F. Mierau, *Russen in Berlin: Literatur, Malerei, Theater, Film, 1918-1933*, P. Reclam, Leipzig 1990; J. Warnod, *Chez la baronne d'Oettingen. Paris russe et avant-gardes, 1913-1935*, Conti, Paris 2008.

57 S. Romov, *Venecianskaja vystavka*, in "Udar", n. 2, maggio 1922.

58 *Venecianskaja vystavka*, in "Vešč'-Objet-Gegenstand", n. 3, maggio 1922, p. 3.

un misto di curiosità e circospezione. Le due riviste fornirono le voci più critiche nei confronti delle scelte effettuate sia dall'emigrazione antisovietica, di cui il Mondo dell'arte costituiva un baluardo, sia dalle costituende istituzioni bolscevice, tacciate di eccessiva indulgenza nei confronti delle posizioni più tradizionaliste. Si trattava di obiezioni non prive di fondamento, e in un certo senso profetiche, poiché nel 1924 il padiglione avrebbe finito per accogliere proprio Archipov e Jakovlev, escludendo Tatlin e Lipchitz⁵⁹.

Oggetto di accese contese a distanza, la partecipazione russa nel 1922 fu infine annullata a causa della disastrosa situazione finanziaria in cui imperversava il paese al termine della guerra civile. È evidente che i tempi non fossero maturi né in Russia, ancora impreparata alla regia di un evento internazionale di tale portata, né in Italia, dove ancora mancava un riconoscimento giuridico del Governo bolscevico. A Esposizione inaugurata, il padiglione vuoto diede adito a speculazioni: Ogetti si chiese se questa assenza fosse da interpretare come un "simbolo" o un "segno profetico"⁶⁰, mentre per Ardengo Soffici non si trattava di una grave perdita, data per certa l'inferiorità dell'arte russa rispetto a quella civile dell'Occidente, Francia *in primis*⁶¹.

2. Italia-URSS: le premesse di un riconoscimento reciproco

Nel tentativo di trovare una soluzione all'*impasse* generata dal caso della partecipazione russa, a Venezia apparve sempre più evidente che il referente del padiglione fosse da individuare non a Parigi o in altri centri europei dell'emigrazione russa, ma a Mosca. L'ultima parola spettò al Ministero degli esteri, a cui il presidente dell'Esposizione Giovanni Bordiga aveva chiesto il beneplacito per potere prendere contatto con la principale rappresentanza italiana stanziata in Russia, la Delegazione commerciale di Mosca; in attesa di un pieno e reciproco riconoscimento giuridico, si intendeva infatti "evitare ogni possibile ostacolo d'indole politica", coinvol-

59 Cfr. N. Molok (a cura di), *op. cit.*, pp. 208-209.

60 U. Ogetti, *La XIII Biennale veneziana. Gli stranieri*, in "Corriere della sera", 4 maggio 1922, p. 3.

61 A. Soffici, *Gli stranieri alla Esposizione di Venezia*, in "Il resto del carlino", 3 giugno 1922.

gendo quindi istituzioni estranee al mondo della diplomazia⁶². Una volta ottenuto il benessere ministeriale, la direzione dell'Esposizione chiese alla Delegazione italiana di Mosca di procurarsi, attraverso le proprie conoscenze sul luogo, un elenco di artisti russi, suggerendo contestualmente il nome di Berenštam come potenziale commissario⁶³. La rappresentanza italiana si attivò in questo senso, invitando al tempo stesso a prendere contatto con l'ufficio corrispondente in Italia, la Rappresentanza commerciale sovietica a Roma, presieduta da Nikolaj Iordanskij. Si mise quindi in moto un'intensa corrispondenza tra più interlocutori e due referenti: da una parte Iordanskij, a cui fu recapitata la documentazione sulla mostra, come il regolamento e le schede di notifica delle opere, dall'altra Gaetano Paternò, capo della Delegazione italiana a Mosca, incaricato di monitorare sul luogo lo stato di avanzamento dei lavori e di aggiornare opportunamente Venezia⁶⁴. Iordanskij riferì agli enti competenti sovietici l'istanza più pressante avanzata da Venezia, ossia la richiesta di indicare un referente unico a Mosca per tutte le comunicazioni a venire⁶⁵. Una richiesta che rimarrà tuttavia a lungo inascoltata, anche in seguito alla svolta nelle relazioni tra i due paesi: il 7 febbraio 1924, con la stipula del Trattato di commercio e navigazione, il Regno d'Italia, secondo alla sola Gran Bretagna tra le nazioni occidentali, riconosceva giuridicamente il Governo sovietico, riallacciando così, oltre alle relazioni economiche e politiche, anche quelle diplomatiche e consolari⁶⁶.

Il trattato fu fermamente voluto da Benito Mussolini e da Georgij Čičerin, subentrato nel 1923 a Lev Trockij nella carica di Commissario del popolo per gli affari esteri. Provenienti entrambi dalle fila

62 G. Bordiga al Ministro degli affari esteri, 2 giugno 1923, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 18, fasc. XI Biennale 1914.

63 Prefetto di Venezia a G. Bordiga, 4 luglio 1923, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 19, fasc. XIV Biennale 1924, Padiglione dell'U.R.S.S.; I. Neri alla Delegazione commerciale italiana a Mosca, 12 luglio 1923, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 18, fasc. XIV Biennale 1924.

64 Per una dettagliata ricostruzione del carteggio intercorso tra la segreteria dell'Esposizione e le rappresentanze commerciali di Mosca e Roma si veda V. Endicott Barnett, *The Russian Presence in the 1924 Venice Biennale*, in *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932*, cit., pp. 467-468.

65 N. Iordanskij a O. Kameneva, 7 marzo 1924, GARF, f. 5283, op. 11, d. 7, l. 25.

66 A. Brown, *The Rise & Fall of Communism*, Vintage Books, London 2010, p. 85; O. Dubrovina, *Un'istituzione della nuova diplomazia*, cit., p. 79.

della sinistra rivoluzionaria, il Duce e Čičerin erano accomunati da un'avversione per gli esiti della Prima guerra mondiale: il primo per le clausole ritenute insoddisfacenti del trattato di Versailles, che andavano a vanificare le battaglie irredentiste, o addirittura l'entrata in guerra dell'Italia al fianco della Triplice alleanza; il secondo per il cordone sanitario stretto intorno alla Russia in seguito alla Rivoluzione d'ottobre. Con il reciproco riconoscimento giuridico, Italia e Russia inviavano un chiaro segnale alle potenze uscite vincitrici dalla Grande guerra, dando loro a intendere la nascita di una nuova alleanza. Si trattava di un fenomeno ricorrente, di un "gioco di sponda", nelle relazioni bilaterali italo-russe e poi italo-sovietiche: l'assenza di confini comuni e conteziosi storici tra le due nazioni determinò in diverse occasioni la nascita di un'alleanza estemporanea, opportuna e opportunistica, dettata dalla necessità di fare fronte comune contro una potenza invisa a entrambe⁶⁷. Era questo il caso dell'Austria, la cui avversione condivisa da entrambi i paesi aveva portato nel 1909 all'Accordo di Racconigi, firmato dallo Zar Nicola II e dal Re Vittorio Emanuele III, nell'ottica di mantenere lo *status quo* – e le rispettive zone d'influenza – nei Balcani, arginando al tempo stesso le mire espansionistiche degli Asburgo (da cui l'appellativo di "secondo Racconigi" a indicare il Trattato del 1924)⁶⁸.

Anche il padiglione russo di Venezia nasceva da una convergenza di interessi intesi a contrastare, quantomeno nello scacchiere geopolitico dei Giardini, le insidie dell'Impero asburgico. Il principale fautore di questa nuova condotta "di sponda" russofila era stato l'allora segretario generale Antonio Fradeletto, attivissimo, anche in veste di deputato e conferenziere, nel tutelare gli interessi

67 S. Romano, *I rapporti diplomatici: 'Né troppo bene, né troppo male'*, in *I Russi e l'Italia*, a cura di V. Strada, cit., pp. 109-114.

68 Cfr. G. Petracchi, *Da San Pietroburgo a Mosca: la diplomazia italiana in Russia, 1861-1941*, Bonacci, Roma 1993, p. 93. Sull'accordo si veda anche G. Donnini, *L'accordo italo-russo di Racconigi*, Giuffrè, Milano 1983; B. Gariglio, *Un viaggio, un'epoca: la visita dello zar Nicola II a Racconigi: 23-25 ottobre 1909*, L'artistica Savigliano, Savigliano 2002. Le politiche anti-asburgiche promosse a Venezia ebbero un ruolo determinante anche sulle sorti del secondo padiglione nazionale eretto ai Giardini, quello dell'Ungheria, inaugurato nel 1909 (K. Bódi, *Padiglione Ungherese in Venedig. Im Spiegel der italienischen, österreichischen und ungarischen Kunstkritik, 1895-1909*, in *Ludwig Hevesi und seine Zeit*, a cura di I. Sármany-Parsons, C. Szabó, Balassi Insitut, Wien 2015, pp. 99-123).

delle popolazioni italiane dell'area mitteleuropea e adriatica poste sotto il dominio asburgico⁶⁹. Nei limiti del suo incarico di segretario generale, Fradeletto aveva trasposto i propri ideali irredentisti nella prassi espositiva, proponendo all'Ambasciata russa di Roma nel 1909, pochi mesi dopo l'Accordo di Racconigi, l'acquisto – o in alternativa l'affitto – di un padiglione nazionale ai Giardini, sulla scia di quanto già intrapreso da altri paesi⁷⁰. Nelle sue articolate fasi di gestazione, il padiglione svolse quindi una funzione simbolica di bastione anti-asburgico, poi ampiamente avvalorata, due mesi dopo l'inaugurazione, dalla dichiarazione di guerra rivolta dalla Russia all'Austria, cui più tardi si sarebbe unita l'Italia⁷¹.

Ai primi di febbraio del 1924, il primo ambasciatore italiano in carica in Unione sovietica, Gaetano Manzoni, comunicò il suo operato a Venezia nei seguenti termini:

Fino dai primi giorni del mio arrivo a Mosca mi sono occupato di assicurare e di accelerare l'intervento Russo all'Esposizione di Venezia. – Ho trovato le disposizioni migliori in proposito, da parte del

69 Si vedano le trascrizioni dei discorsi tenuti da Fradeletto, tra cui *La tutela dell'italianità e la politica estera dell'Italia*, Ferrari, Venezia 1908; *Sulla politica estera del Ministero*, Tipografia della Camera dei Deputati, Roma 1908. In uno scritto del 1915, Fradeletto riconobbe, come unico fattore positivo tra i repentini cambi di alleanza succedutisi allo scoppio della Prima guerra mondiale, l'atteso "avvicinamento amichevole alla Russia" (A. Fradeletto, *Dall'alleanza alla guerra*, Treves, Milano 1915, p. 40). Per un inquadramento sulla poliedrica personalità e attività di Fradeletto, si veda D. Ceschin, *La "voce" di Venezia: Antonio Fradeletto e l'organizzazione della cultura tra Otto e Novecento*, Il Poligrafo, Padova 2001.

70 Gulkevič ad A. Fradeletto, 23 novembre 1909, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 19, fasc. IX Esposizione 1910 – Russia; N. Dolgorukov ad A. Fradeletto, 2 gennaio 1910, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 19, fasc. IX Esposizione 1910 – Russia.

71 Sulle fasi di finanziamento, progettazione e costruzione del padiglione si veda M. Evstratova, S. Koluzakov, *op. cit.*, pp. 13-120. All'apertura del padiglione russo i Giardini contavano già sei padiglioni nazionali: Belgio (inaugurato nel 1907), Ungheria, Gran Bretagna e Baviera (1909, quest'ultimo rilevato dalla Germania nel 1912), Francia e Svezia (1912, quest'ultimo rilevato dall'Olanda nel 1914). Per una ricognizione sulla storia dei padiglioni si veda M. Mulazzani, *op. cit.* Sul ruolo del padiglione russo come baluardo anti-austriaco, assai dibattuto nel 1914 da interventisti e neutralisti, si veda l'intervista all'ultimo ambasciatore dell'Impero russo in Italia, Anatolij Krupenskij, in E. Ximenes, *Iconografia russa*, in "Emporium", vol. XL, n. 238, 1914, pp. 295-310.

Commissariato del Popolo per l'Istruzione Pubblica, il Signor Lunaciarski, il quale è stato per 5 anni in Italia, conosce e parla la nostra lingua. È grazie al suo interessamento che il Commissariato del Popolo per le finanze ha votato la somma di Rubli oro 11.000 (pari a lire italiane 137.500) per la costruzione del padiglione russo e per le spese dell'intervento russo.⁷²

Nonostante i dossier inviati ripetutamente da Venezia sullo stato di conservazione del padiglione, appare evidente che a Mosca gli enti competenti non fossero debitamente informati, tanto da contemplare la costruzione *ex-novo* di un edificio di rappresentanza. Al tempo stesso, dal dispaccio emerge il nome di colui che maggiormente si sarebbe speso per l'instaurazione delle relazioni culturali con l'Italia, anche attraverso una ripresa dell'attività espositiva a Venezia: il Commissario del popolo per l'istruzione Anatolij Lunačarskij.

3. Anatolij Lunačarskij e la tutela dell'autonomia dell'arte

L'intervento di Lunačarskij fu decisivo sotto l'aspetto economico, politico e artistico. Come annunciato dall'ambasciatore Manzoni, egli era stato in grado di assicurarsi un ingente finanziamento pubblico derivante dal contributo di numerose istituzioni, le cui competenze dirette esulavano dalla gestione della partecipazione nazionale: tra queste figuravano ben quattro Commissariati del popolo (finanze, interni, commercio e giustizia), il Dipartimento dell'oro e l'Ispettorato degli operai e dei contadini⁷³. Al tempo stesso, Lunačarskij riuscì a garantire una notevole autonomia alla nascita impresa espositiva all'interno della fitta rete di sigle e associazioni sorte nel periodo postrivoluzionario, i cui ambiti di competenza erano vagamente demarcati, finendo spesso per collidere.

Nel febbraio del 1924 si verificò una prima controversia tra le istituzioni preposte a individuare l'ente responsabile della partecipazione nazionale a Venezia. In un primo momento era stata indivi-

72 G. Manzoni all'Esposizione, 4 aprile 1924, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 18, fasc. 1922.

73 Verbale del Comitato della sezione russa, 15 marzo 1924, GARF, f. 5283, op. 11, d. 7, l. 84.

duata una “trojka” di poteri, composta da enti statali competenti in materia economica, culturale e politica; nella fattispecie una delegazione commerciale, un’associazione legata al mutuo soccorso o alle relazioni culturali bilaterali e infine un “compagno sul posto”, eventualmente anche di cittadinanza italiana⁷⁴. Fu quindi proposto di designare come ente competente il Comitato per l’organizzazione delle tournée e delle esposizioni artistiche, istituito di recente presso la Commissione per l’assistenza all’estero, società fondata ai fini del mutuo soccorso all’interno del Comitato centrale del Partito, massimo organo politico. Ubicata al Cremlino, la Commissione per l’assistenza all’estero era presieduta da Ol’ga Kameneva (prima moglie di Lev Kamenev, uno dei più stretti collaboratori di Lenin), nonché sorella di Lev Trockij⁷⁵. A questa proposta si era opposto categoricamente il commissario Lunačarskij, per il quale l’elevato significato cultural-politico della rappresentanza sovietica a Venezia richiedeva l’azione congiunta dei due principali organi esecutivi già competenti in materia, il Commissariato per l’istruzione, da lui presieduto, e il Commissariato per gli esteri, presieduto da Čičerin. Il coinvolgimento del Comitato per l’organizzazione delle tournée e delle esposizioni artistiche era da ritenersi superfluo e controproducente sotto ogni punto di vista, in quanto avrebbe ulteriormente alimentato malintesi non solo all’interno della magmatica burocrazia sovietica, ma anche nei suoi già non facili rapporti con l’interlocutore di riferimento, la direzione dell’Esposizione⁷⁶. L’esperienza maturata in passato aveva dimostrato che l’assenza di un referente unico e inequivocabile costituiva il principale ostacolo a una comunicazione sollecita ed efficace con Venezia, generando ritardi, incomprensioni e inadempienze. Proprio questa dispersione di competenze aveva originato i due deprecabili precedenti postbellici, con la “presa” del padiglione da parte dei bianchi nel 1920, e la mancata partecipazione dell’URSS due anni più tardi.

Nel perorare la causa del padiglione come affare di Stato dalla massima priorità cultural-politica, Lunačarskij ne sottraeva pragmaticamente la gestione a un ulteriore sottocomitato; delegandone

74 O. Kameneva ad Aleksandri, GARF, f. 5283, op. 1a, d. 62, l. 65.

75 A. Kameneva a Ševtel’, 23 febbraio 1924, GARF, f. 5283, op. 11, d. 7, ll. 2-4.

76 A. Lunačarskij a O. Kameneva, 22 marzo 1924, GARF, f. 5283, op. 11, d. 7, ll. 50-50/bis.

la gestione a dicasteri esecutivi come i Commissariati, egli inaugurava un iter protratto anche allo scadere del suo mandato, con l'abolizione dei Commissariati del popolo e l'istituzione dei Ministeri. Lunačarskij era consapevole del carattere fieristico dell'Esposizione veneziana, radicato nella cultura borghese e positivista dell'Ottocento – in cui egli stesso si era formato – ma anche dei suoi pregi e dei suoi punti di forza. Era quindi doveroso non rigettarne a priori i principi cardine ma, al contrario, sfruttarne al massimo le potenzialità al fine di ricavarne il massimo vantaggio:

La mostra veneziana è un bazar; ma tra queste “bancarelle” noi dobbiamo esporre merce di qualità sopraffina. Forse sarebbe più corretto rinunciare del tutto a una nostra partecipazione alla mostra. E invece no, bisogna approfittare di tutte le occasioni possibili, come ci ha insegnato il compagno Lenin. È nostro dovere mostrare che in Russia esiste un'arte grande e vera, e che gli artisti hanno abbracciato la rivoluzione.⁷⁷

Attraverso i frequenti appelli a Lenin, Lunačarskij intendeva riportare i principi costitutivi della partecipazione nazionale alla causa rivoluzionaria che, per risultare incisiva, doveva essere calibrata di volta in volta al contesto specifico, superando ogni impulso isolazionistico e ogni posizione “per partito preso”, passibili, come già verificatosi in passato, di reazioni ostili e faziose. Nelle sue argomentazioni, Lunačarskij si poté avvalere degli studi giovanili improntati all'empiriocriticismo, poi elaborati, durante il suo primo soggiorno in Italia nel 1909, nell'esperienza della Scuola di Capri avviata su iniziativa di Maksim Gor'kij. Alla luce di questi insegnamenti, Lunačarskij sostenne l'importanza di una ricezione cognitiva, immediata ed “empirica” dell'arte sovietica che, per risultare accessibile a un pubblico straniero, doveva essere “critica”, quindi proporsi non come un dato scientifico assoluto, ma come strumento utile a esporre, con mezzi adeguati al contesto fruitivo e in un linguaggio accessibile alle masse, la complessità della realtà rivoluzionaria. Negli incontri preliminari finalizzati all'individuazione degli enti competenti, Lunačarskij dissuase i suoi interlocutori da ogni azione autoreferenziale, da ogni risoluzione di natura ideologica priva di un'applicazione efficace e orientata a un pubblico straniero, il quale doveva

77 A. Lunačarskij, Verbale del Comitato della sezione russa, 25 marzo 1924, GARF, f. 5283, op. 11, d. 7, l. 78/bis.

uscire dal padiglione persuaso della grandezza della Rivoluzione e dei suoi immediati benefici sull'arte. Il Commissario per l'istruzione si appellò a un giusto compromesso tra le imprescindibili richieste veneziane e le istanze interne di politica culturale:

Noi possiamo tratteggiare la nostra società attraverso sottili sfumature, "in sordina", [...] dando la precedenza a soggetti che riflettano la Russia sovietica. Potremmo allestire una piccola mostra di manifesti, un angolo o una vetrina del Proletkul't, e farlo in maniera tattica, di modo che non si presenti come propaganda occulta, ma come un'azione diplomatica tesa a un riavvicinamento delle nostre culture. Da noi ci si aspetta opere realizzate da maestri e manufatti artistici. Questo è emerso chiaramente dalle conversazioni che ho avuto con i funzionari italiani, i signori Manzoni, Marchisio e Paternò. All'estero sono interessati a sapere se esiste l'arte in Russia. Noi dobbiamo dimostrare che gli artisti russi sono vivi, che esistono, lavorano e proseguono lungo la loro strada, che l'arte russa è degna di interesse, e che gli artisti lavorano con noi e sono parte integrante della nostra società.⁷⁸

Al tempo stesso, il Commissario per l'istruzione sostenne l'opportunità di articolare la mostra seguendo una narrazione storicizzata dell'arte russa, secondo una strategia finalizzata a "mostrare il nuovo nel vecchio". Attraverso il contributo di pittori attivi prima della Rivoluzione, cantori di uno stile epico e nazionale, come Il'ja Ostrouchov, Michail Nesterov e i fratelli Apolinarij e Vasilij Vaznecov, Lunačarskij intendeva restituire un'immagine dell'arte russa "a tutto tondo, dimostrando anche i progressi nell'ambito del restauro della pittura antica"⁷⁹. Questo rinnovato interesse rientrava nelle politiche di tutela e conservazione del patrimonio culturale dello Stato, di cui Lunačarskij era stato un convinto assertore nella sua attività tanto ministeriale quanto pubblicistica⁸⁰. La proposta

78 A. Lunačarskij, Verbale del Comitato della sezione russa, 25 marzo 1924, GARF, f. 5283, op. 11, d. 7, l. 78.

79 Verbale del Comitato della sezione russa, 4 marzo 1924, GARF, f. 5283, op. 11, d. 7, l. 81.

80 Verbale del Comitato della sezione russa, 15 marzo 1924, GARF, f. 5283, op. 11, d. 7, l. 85/bis. In merito alle politiche di tutela dei beni ecclesiastici si veda A. Lunačarskij, *Počemu my ochranjaem cerkovnye cennosti*, in "Krasnaja gazeta", ed. serale, nn. 181-182, 5-6 agosto 1926; per la tutela del patrimonio artistico, architettonico e paesaggistico accumulato dai Romanov, Id., *Počemu my ochranjaem dvorcy Romanovyč*, in "Krasnaja gazeta", ed.

si rivelò tuttavia incompatibile con la vocazione al contemporaneo dell'Esposizione e decadde nelle sessioni successive del Comitato organizzativo.

Nella delicata fase di ripresa dell'attività espositiva in ambito internazionale, l'intervento di Lunačarskij fu decisivo nell'adattare le istanze e le priorità della politica culturale interna alle esigenze veneziane, gettando le basi per un *modus operandi* improntato a una duplice azione: da una parte, a consolidare la cooperazione tra le neo-istituzioni insediate a Mosca e Roma, dall'altra, ad assecondare le aspettative di critica e pubblico internazionali nei confronti della Russia rivoluzionaria. Lunačarskij intuì l'importanza dell'opinione pubblica straniera come fattore complementare alla politica estera condotta a livello istituzionale, come mezzo di persuasione, o, secondo un'espressione oggi in uso nelle relazioni internazionali, come strumento di *soft power*. Nelle sue perorazioni a favore di un intervento più incisivo, il commissario Lunačarskij dovette più volte rammentare quanto la mostra veneziana costituisse una delle rare occasioni di incontro e confronto con pubblico e intellettuali italiani, di cui era indispensabile guadagnarsi i favori. All'interno di questa operazione di riavvicinamento reciproco, le sue spiccate doti di mediazione erano agevolate dalla conoscenza dell'Italia, della sua lingua e della sua cultura, nonché da un buon inserimento nei suoi ambienti culturali e diplomatici, dove era reputato un autorevole amico del paese e "un russo di educazione europea, quasi un umanista"⁸¹.

L'annuncio di Lunačarskij della ripresa dell'attività espositiva, dopo la lunga interruzione bellica e rivoluzionaria, fece la sua prima comparsa sulle cronache veneziane l'11 dicembre 1923, per poi essere rilanciato dalle principali testate italiane⁸². Elio Zorzi, gior-

serale, nn. 161, 164, 165, 167, 13, 16, 17, 19 luglio 1926. Per la statalizzazione e musealizzazione dei beni ecclesiastici, W. Salmond, *Like Night and Day: Pavel Florensky, Igor Grabar, and the Fate of Icons in the 1920's*, in *Pavel Florenskij tra icona e avanguardia*, a cura di M. Bertelé, Terra Ferma, Crocetta del Montello 2015, pp. 69-76. Eccellenza nell'ambito del restauro erano proprio i Laboratori centrali statali di restauro, istituiti nel 1918 su iniziativa di Igor' Grabar', di cui ancora oggi portano il nome.

81 E. Cerruti, *Visti da vicino: memorie di una ambasciatrice*, Garzanti, Milano 1951, p. 73. L'autrice è la consorte di Vittorio Cerruti, ambasciatore d'Italia a Mosca dal 1927 al 1930.

82 *La Russia all'Esposizione Veneziana*, in "Il gazzettino", 11 dicembre 1923.

nalista vicino agli ambienti dell'Esposizione, e più tardi suo addetto stampa, poté così rivendicare con orgoglio che "la Biennale, prima istituzione artistica del mondo, riprendeva i contatti con la Russia dopo la rivoluzione"⁸³.

Una volta stabilite le priorità cultural-politiche dell'impresa veneziana, Lunačarskij designò come ente sovrintendente al padiglione sovietico il Comitato organizzativo per la sezione russa, istituito presso l'Accademia russa delle scienze artistiche (RAChN), prima istituzione dedicata alla ricerca, alla tutela e alla valorizzazione del patrimonio culturale e artistico russo declinato in tutte le sue applicazioni, dalla museologia all'attività editoriale ed espositiva⁸⁴. Alla gestazione della RACHN avevano contribuito non soltanto funzionari illuminati, tra cui lo stesso Lunačarskij, ma anche artisti come Vasilij Kandinskij e storici dell'arte come Aleksej Sidorov. Tra le mansioni dell'Accademia rientrava l'organizzazione delle mostre all'estero, a partire proprio dall'Esposizione di Venezia del 1924, la cui organizzazione costituì quindi un primo e significativo campo di applicazione delle strategie da adottare in futuro⁸⁵. La direzione del Comitato fu affidata ai critici letterari Pëtr Kogan, presidente dell'Accademia e commissario del padiglione, e Achim Kondrat'ev, suo vicepresidente. Il Comitato era composto per la maggioranza da storici dell'arte, tra cui Boris Ternovec, in veste di segretario generale e vicecommissario del padiglione, Abram Ėfros, soprintendente alle "questioni artistiche", e il critico e artista Michail Kristi, nominato commissario speciale con delega per Leningrado. Furono quindi nominati quattro commissioni di esperti con l'incarico di supervisionare le rispettive aree di competenza: pittura e teatro, presiedute entrambe

83 E. Zorzi, *Le Biennali veneziane – dalla prima alla quindicesima*, in "Le tre Venezie", febbraio 1926, p. 11; si veda anche Id., *Storia della Biennale*, in "La lettura", settembre 1940, p. 719.

84 Sull'attività della RACHN si veda il numero monografico dedicatole dalla rivista "Experiment", pubblicata dall'Institute of Modern Russian Culture. Cfr. RAKhN – *The Russian Academy of Artistic Sciences*, in "Experiment", vol. 3, 1997.

85 Ju. Jakimenko, *Rol' Akademii chudožestvennyh nauk v formirovanii novoj kartiny mira*, in *Die Sprache der Dinge. Philosophie und Kulturwissenschaften in deutsch-russischen Beziehungen der 1920er Jahre*: <https://vmits0364.it-services.ruhr-uni-bochum.de/gachn/files/Yakimenko.pdf> (ultima consultazione: 18 dicembre 2019).

da Ėfros, quindi scultura e grafica, coordinate rispettivamente dallo scultore Vladimir Domogackij e dal critico Boris Šapošnikov. Ogni commissione restava comunque aperta a eventuali segnalazioni da parte degli altri membri del Comitato⁸⁶. Nella sua prima formazione, il Comitato risultò quindi composto da personalità con diverse competenze professionali, ricalcando la struttura intersettoriale e multidisciplinare della RACHN, fondata nella prospettiva di fornire un supporto teorico e istituzionale alle radicali sperimentazioni promosse contestualmente in ambito didattico dai Laboratori superiori tecnico-artistici di Mosca (VChUTEMAS).

All'ordine del giorno di una delle prime sedute del Comitato organizzativo troviamo le linee guida da adottare nell'ordinamento del padiglione di Venezia. Dall'incontro emersero due scuole di pensiero. La prima nasceva da un'esortazione di Lunačarskij a effettuare una selezione ragionata di lavori, secondo il motto "mostrare molto, mostrando poco"⁸⁷. Si trattava di applicare dei rigidi parametri selettivi al fine di ottenere una puntuale panoramica sullo sviluppo delle arti nella nuova Russia, dalla quale potessero emergere le personalità e le tendenze più rappresentative. Il principale sostenitore di questa linea fu Ėfros, che si appellò ai membri del Comitato nei seguenti termini: "Dobbiamo porci come obiettivo quello di rappresentare non tutta l'arte russa, ma alcuni suoi estratti"⁸⁸.

Il fronte opposto era guidato dall'artista David Šterenberg, fautore di un principio espositivo inclusivo, per il quale a ogni scuola o associazione artistica doveva essere concessa la possibilità di esporre. Secondo Šterenberg, dare voce alle diverse tendenze figurative significava mettere in luce un tratto distintivo della nuova Russia, in cui lo Stato svolgeva il ruolo di patrocinatore imparziale delle arti grazie alle politiche di sovvenzione promosse dalle nuove istituzioni bolsceviche, come il Dipartimento di arti visive (IZO), istituito in seno al Narkompros, e presieduto dallo stesso Šterenberg. La mozione di Šterenberg decadde negli incontri successivi del Comitato e il contributo dell'artista finì per risultare marginale, soprattutto

86 Verbale del Comitato della sezione russa, 8 marzo 1924, GARF, f. 5283, op. 11, s. 7, d. 82/bis.

87 A. Lunačarskij, Verbale del Comitato della sezione russa, 25 marzo 1924, GARF, f. 5283, op. 11, d. 7, l. 78/bis.

88 A. Ėfros, in Ivi, l. 77.

se rapportato al suo ruolo decisivo avuto soli pochi mesi prima in occasione di una manifestazione di risonanza internazionale come la *Prima mostra d'arte russa* organizzata alla Galerie Van Diemen di Berlino tra il 1922 e il 1923. L'accantonamento delle sue posizioni, se da una parte segnò una prima risposta delle autorità alle rivendicazioni degli artisti di una maggiore rappresentanza e autonomia, dall'altra non significò una rinuncia definitiva del principio "inclusivo" caldeggiato da Šterenberg. Nella succinta introduzione ai lavori del Comitato, Ėfros elencò i quattro capisaldi su cui strutturare la rassegna veneziana:

- a) L'elevata qualità delle opere
- b) La modernità delle forme: tutto ciò che è vivo, dall'impressionismo passando per il suprematismo e il nuovo realismo
- c) L'imparzialità nella selezione, quindi il meglio di ogni tendenza
- d) La modernità ideologica, da intendersi come il riflesso della nuova Russia.⁸⁹

Il carattere generico dei quattro punti lasciava presagire un allentamento dei criteri selettivi annunciati inizialmente, richiamando l'impianto antologico e onnicomprensivo delle rassegne collettive realizzate a partire dal 1919 al fine di garantire visibilità a "tutte le tendenze", e culminato nel 1923 con l'Esposizione dei dipinti di artisti di Pietrogrado di tutte le tendenze (1918-1923).

Forse già presagendo le dimensioni in espansione della rassegna, il Comitato chiese alla segreteria veneziana di poter disporre di ulteriori spazi espositivi, a partire da alcune sale del Palazzo centrale. Una volta incassato il prevedibile diniego, il Comitato contemplò l'eventualità di rimediare con l'apertura di una seconda sede espositiva a Roma, un'idea tuttavia presto abbandonata⁹⁰. Allarmata da questa ipotesi, la Presidenza veneziana ribadì a Mosca, in toni tanto telegrafici quanto categorici, i "criteri fondamentali" cui conformarsi: "Per ogni espositore basteranno due opere mentre sarebbero

89 Verbale del Comitato della sezione russa, 4 marzo 1924, GARF, f. 5283, op. 11, d. 7, l. 81.

90 Verbale del Comitato della sezione russa, 8 marzo 1924, GARF, f. 5283, op. 11, d. 7, l. 82.

desiderabili due mostre individuali di artisti eminenti”, per le quali ci si affidava ai commissari in veste di “migliori giudici”⁹¹.

Un secondo punto fermo dell’Esposizione riguardava il carattere “qualitativo” e “individualistico” delle opere che essendo realizzate da “maestri, ognuno nella propria arte”, escludeva a priori “tutta l’arte anonima, artigianale, scolastica”. Questa indicazione fu contestata da diversi membri del Comitato – a partire dallo storico dell’arte Jakov Tugendchol’d – in quanto inibitrice di una dimostrazione a tutto tondo delle arti della nuova Russia e della sua aspirazione a “un’unione tra arte e produzione, tra arte delle masse e arte amatoriale, e alla creazione di una completa formazione in ambito artistico”⁹². La preferenza accordata a Venezia all’apporto individuale finì per suscitare il malcontento dei collettivi artistici, tra cui la Sezione di arti figurative del Comitato centrale per la politica e l’istruzione (Glavpolitprosvet), che figurava tra i principali enti promotori delle arti amatoriali⁹³. Come soluzione di compromesso tra le due linee, il Comitato stabilì di individuare tra gli espositori un “gruppo d’assalto” cui assegnare cinque opere a testa. La missione conferita a questa cerchia di eletti fu definita nei seguenti termini:

Mostrare in maniera chiara e inequivocabile l’arte russa contemporanea; l’invito ad altri artisti potrà essere preso in considerazione soltanto nei limiti del possibile, e comunque non a scapito del gruppo principale. Un principio democratico ed egualitario non può essere perseguito in quanto è indispensabile mettere in luce gli aspetti più significativi.⁹⁴

La prima selezione di espositori proposta dal Comitato prevedeva una rosa di trentadue nomi, tra cui dodici artisti “d’assalto”: Natan Al’tman, Robert Fal’k, Igor’ Grabar’, Pëtr Končalovskij, Niko-

91 Telegramma di I. Neri a G. Paternò, 22 gennaio 1924, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 18, fasc. XIV Biennale 1924.

92 Ja. Tugendchol’d, *Sovetskoe iskusstvo i vystavka v Venecii*, in “Izvestija”, 29 marzo 1924, p. 6.

93 Il Glavpolitprosvet, istituito presso il Narkompros e diretto da Natalija Krupskaja, moglie di Lenin, era incaricato di promuovere e divulgare la cultura socialista negli ambienti di lavoro.

94 Verbale del Comitato della sezione russa, 4 marzo 1924, GARF, f. 5283, op. 11, d. 7, l. 80/bis.

laj Krymov, Aleksandr Kuprin, Boris Kustodiev, Pavel Kuznecov, Aristarch Lentulov, Il'ja Maškov, Vasilij Roždestvenskij e Martiros Sar'jan⁹⁵. Tra questi, preponderante era la presenza di pittori affiliati al gruppo Fante di quadri (FIG. 2, 5), formatosi a Mosca nel 1910 all'insegna di una pittura aggiornata sugli esiti delle ricerche europee a partire dalla cesura cézanniana, e particolarmente vicino agli ambienti dei *fauves* e degli espressionisti tedeschi⁹⁶.

In merito all'entità delle opere da esporre nel padiglione sovietico, l'Esposizione si era dimostrata, forse incautamente, troppo generica e permissiva nel rammentare che in passato, "in via eccezionale, e specialmente sotto l'aspetto di ornamento delle sale, si è accolto pure qualche oggetto d'arte decorativa o applicata, ma sempre in misura molto discreta e limitata"⁹⁷. Queste indicazioni furono interpretate a Mosca come un implicito nullaosta a una mostra articolata ed estesa ad altri generi e *media* da suddividere in quattro sezioni distinte. Fu quindi proposto di affiancare alle tecniche tradizionalmente accettate a Venezia (pittura, scultura e grafica), prodotti artigianali d'eccellenza e radicati nella tradizione della Russia ortodossa e zarista, come le porcellane delle Manifatture imperiali (ora anch'esse statalizzate), la lavorazione delle pietre preziose, la pittura d'icona di Vladimir, le lacche di Palech e le ceramiche ucraine⁹⁸. Tra le iniziative poi decadute vi fu anche quella di invitare alcuni artisti, tra cui Aleksandra Ėkster, Georgij Jakulov, Vera Muchina e Kazimir Malevič, a sottoporre un progetto grafico per il manifesto

95 Oltre al "gruppo d'assalto", l'elenco preliminare includeva i seguenti nomi: Annenkov, Archipov, Drevin, Ėkster, Filonov, Golovin, Jakulov, Juon, Karev, Kasatkin, Malevič, Maljutin, Petrov-Vodkin, Rodčenko, Rozanova, Serebrjakova, Ševčenko, Šterenberga, Tatlin, Udal'cova, Ul'janov (cfr. verbale del Comitato della sezione russa, 4 marzo 1924, GARF, f. 5283, op. 11, d. 7, l. 80/bis).

96 Per una panoramica sul gruppo si veda l'essenziale G. Pospelov, *Bubnovyj valet: primitiv i gorodskoj fol'klor v moskovskoj živopisi 1910-ch godov*, Sovetskij chudožnik, Moskva 1990; per le influenze europee del gruppo, le pp. 115-137.

97 I. Neri a G. Paternò, 22 gennaio 1924, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 18, fasc. XIV Biennale 1924.

98 In epoca sovietica, l'appropriazione della produzione artigianale e industriale della Russia prerivoluzionaria rientrò in un programma di assimilazione del patrimonio del passato così come del sistema didattico a monte, incarnato da prestigiose scuole d'arte applicata come le Accademie Stroganov di Mosca e Štiglic di San Pietroburgo. Cfr. A. Hilton, *Russian Folk Art*, Indiana University Press, Bloomington 1995, p. 261.

della mostra⁹⁹. Fu infine contemplata la possibilità di allestire una sezione teatrale con modellini scenografici e bozzetti di costumi di produzioni recenti, nell'intenzione di illustrare le innovazioni sceniche per le quali la Russia era un laboratorio di fama mondiale. La sezione non poté tuttavia essere realizzata a causa della carenza di espositori, come Sergej Ėjzenštejn che, essendosi dedicato negli ultimi anni al grande schermo, dichiarò di non disporre di bozzetti teatrali degni d'interesse¹⁰⁰.

Un ulteriore principio selettivo riguardava la provenienza geografica degli artisti. Si stabilì di estendere l'invito anche a pittori residenti al di fuori del duopolio culturale di Mosca e San Pietroburgo, come Pëtr Utkin, attivo a Saratov, e il pittore armeno Martiros Sar'jan¹⁰¹. Animatori della prima stagione simbolista dell'*entourage* della Rosa azzurra, i due artisti risultavano tuttavia, per temperie culturale, assai distanti dalla produzione contemporanea¹⁰², e probabilmente per questo motivo il loro apporto fu progressivamente ridimensionato: mentre si rinunciò del tutto a Utkin, nel caso di Sar'jan si decise di includere la produzione più recente, dedicata alla vita nell'Armenia sovietica. Questo aspetto assunse maggiore rilevanza in seguito alla decisione di rinunciare alle rappresentanze ufficiali delle repubbliche sorelle, come Armenia e Azerbaigian, ai tempi confederate all'interno della Repubblica sovietica transcaucasica, per cui le opere di Sar'jan confluirono nella mostra generale, al fianco degli artisti russi¹⁰³.

99 Verbale del Comitato della sezione russa, 8 marzo 1924, GARF, f. 5283, op. 11, d. 7, l. 83.

100 Cit. in F. Balakhovskaya, "Foreigners will Judge of a Great Deal from our Art", in N. Molok (a cura di), *op. cit.*, p. 61, n. 31.

101 Verbale del Comitato della sezione russa, 4 marzo 1924, GARF, f. 5283, op. 11, d. 7, l. 81.

102 La produzione artistica di Utkin è improntata a paesaggi dalle atmosfere liriche e misticheggianti, sospese nel tempo e nello spazio, ispirate a loro volta alla raffinata pittura del padre spirituale della Rosa azzurra, Viktor Borisov-Musatov. La pittura giovanile di Sar'jan è contraddistinta dai toni fiabeschi e dalle cromie accese, di derivazione fauvista. Cfr. I. Vakar, *Golubaja roza*, in *Ėnciklopedija russkogo avangarda*, a cura di V. Rakitin, A. Sarab'janov: <http://rusavangard.ru/online/history/golubaya-roza/> (ultima consultazione: 15 dicembre 2019). Sul gruppo della Rosa azzurra si veda I. Gofman, *Golubaja roza*, Pinakoteka, Moskva 2000.

103 Verbale del Comitato della sezione russa, 25 marzo 1924, GARF, f. 5283, op. 11, d. 7, l. 77.

Il principio enunciato da Lunačarskij di “mostrare molto, mostrando poco” non trovò applicazione nelle sale: i motivi del suo fallimento erano da ricondurre innanzitutto alla frammentazione del panorama artistico nazionale dei primi anni venti, e di conseguenza alle difficoltà riscontrate dal Comitato nell’effettuare selezioni, e quindi esclusioni, mirate e categoriche. Quest’ultimo, al contrario, dovette affrontare, e spesso assecondare, un’integrazione di opere imposte all’ultimo minuto nell’ottica di conformare la mostra a un parametro espositivo destinato ad avere grande fortuna nelle edizioni a venire, il principio tematico. Con questo, l’accento veniva posto sui temi della grande narrazione socialista, dettati di volta in volta dalle istanze di politica culturale. Negli anni della ricostruzione postbellica e postrivoluzionaria, massima priorità fu assegnata alle celebrazioni delle conquiste, ideologiche, politiche e militari del potere bolscevico. Nell’intento di rinforzare la sezione tematica fu quindi stabilito di includere nella mostra alcuni prestiti provenienti dal Museo dell’armata rossa, tra cui due capisaldi del romanticismo rivoluzionario a soggetto militare: *Dopo la battaglia* (1923) di Petrov-Vodkin e il *Ritratto di Lev Trockij* (1923) di Annenkov. Alle due tele seguirono ulteriori integrazioni di opere, intese a rafforzare la presenza in mostra di un gruppo di recente formazione ma già sul piede di guerra, l’Associazione degli artisti della Russia rivoluzionaria (AChRR)¹⁰⁴. Prima associazione a porsi a servizio dello Stato e a richiederne un maggiore intervento in tutte le questioni artistiche, dalla commitment alla vendita delle opere, l’AChRR si batteva per un sistema delle arti statalizzato e pianificato, da cui fossero esclusi i privati¹⁰⁵. Queste integrazioni tardive costituivano una palese deroga a uno dei principi fondanti enunciati da Ėfros, ossia la necessità di includere opere di proprietà degli artisti o di collezionisti privati da poter destinare alla vendita, e realizzate da “maestri, ognuno nella propria arte”¹⁰⁶. Pur non costituendo un collettivo di artisti

104 Tra queste opere risultavano *Gruppo di comandanti dell’Armata rossa* di Vasilij Jakovlev, *La guida al fronte* di Pëtr Šuchmin e *Comitato di agitazione* di Stepan Karpov, tutti soci fondatori dell’AChRR e presenti a Venezia con un solo lavoro.

105 I. Golomstock, *op. cit.*, p. 51.

106 A. Ėfros, Verbale del Comitato della sezione russa, 15 marzo 1924, GARF, f. 5283, op. 11, d. 7, l. 84/bis.

anonimi, l'ACHRR al momento era priva di personalità degne di comparire al fianco dei "pittori d'assalto", mentre la dichiarata ostilità di molti suoi membri verso il mercato privato costituì una contraddizione in termini con la vocazione mercantile dell'Esposizione, finendo per incidere negativamente sul bilancio finale delle vendite.

4. Allestimento e inaugurazione

Nelle fasi di allestimento del padiglione, essenziale fu il contributo del segretario del Comitato organizzativo, Boris Ternovec. Esperto di arte moderna europea, soprattutto francese e italiana, Ternovec era stato nominato nel 1919 direttore del Museo della nuova arte occidentale di Mosca, creato in seguito all'alienazione e alla statalizzazione delle prestigiose raccolte d'arte straniera di Sergej Ščukin e Ivan Morozov, ricche di capolavori della pittura post-impressionista, da Cézanne a Van Gogh, da Gauguin a Matisse fino a Picasso. In quanto direttore in carica del museo fino al 1937, Ternovec occupò di diritto un posto all'interno del Comitato in tutte le successive partecipazioni nazionali a Venezia, anche se il suo apporto fu progressivamente limitato.

Ai primi di giugno del 1924, Ternovec si recò a Venezia per riallacciare i contatti con l'Esposizione e rilevare il padiglione zarista, di cui dovette constatare fin da subito numerose criticità. Collocato in posizione decentrata rispetto al cuore della mostra, il Palazzo centrale, nonché in prossimità dell'uscita principale dei Giardini affacciata sul bacino di San Marco, il padiglione, se non del tutto ignorato dal pubblico, costituiva spesso l'ultima tappa frettolosa di una visita all'Esposizione. Al suo interno, Ternovec osservò il netto contrasto tra la penombra del vestibolo, privo di fonti di luce naturale, e l'eccessiva luminosità dell'ultima sala, rischiarata dall'imponente soffitto a vetrate. Questo contrasto conferiva all'ampia sala centrale un'aura di solennità, ravvivata dalla luce naturale filtrata attraverso il grande lucernario, senza tuttavia incombere sui lavori¹⁰⁷.

107 B. Ternovec, *XVI Meždunarodnaja vystavka iskusstva v Venecii v 1924 godu*, in Id., *Pis'ma, dnevniki, stat'i*, cit., p. 157.

In fase di allestimento, Ternovec tentò di collocare il maggior numero di lavori, finendo per includere nel percorso espositivo tutti i locali disponibili. L'angusto vestibolo ospitò così una selezione di oggetti realizzati dall'Istituto d'arte decorativa di Leningrado e i bozzetti teatrali e cinematografici di Aleksandra Ėkster, affissi alla parete dirimpetto all'ingresso, in un punto di grande impatto visivo che garantì all'artista una notevole popolarità sulla stampa italiana¹⁰⁸. Seguiva la prima sala espositiva vera e propria, ordinata dall'addetto alla grafica Šapošnikov, sul modello dei funzionali allestimenti del "bianco e nero" presentati nel padiglione olandese: all'interno di voluminose teche in vetro furono disposti i disegni di Jurij Annenkov e Vasilij Čekrygin e le incisioni di Vladimir Favorskij, Aleksej Kravčenko e David Šterenberg. Ternovec concentrò gli sforzi maggiori nella sala centrale, epicentro dell'infilata di vani: "Avvicinandosi alla soglia che conduce alla sala principale, lo sguardo dello spettatore incontra i colori sgargianti delle tele di Sar'jan, appese alla parete centrale dell'ultima sala. Queste mettono subito di buon umore, conferendo al padiglione un effetto di luminosità ed eleganza"¹⁰⁹. Nella sala centrale, pareti intere furono assegnate alle monumentali tele dei "pittori d'assalto", rendendo indispensabile un *accrochage* su due, o addirittura su tre, linee. Grande visibilità fu garantita ai membri del Fante di quadri: entrando nella sala centrale, l'allestimento prevedeva, da sinistra verso destra, tele di Maškov, Lentulov, Kuprin, Končalovskij, Fal'k, Roždestvenskij, per poi proseguire con Petrov-Vodkin, Annenkov, Archipov e Kustodiev. Nella sala centrale trovarono quindi spazio espressioni consolidate dell'arte russa del XX secolo, già affermate nel periodo prerivoluzionario, all'interno della quale un ruolo da protagonista fu ricoperto dalla pittura "cézannista" e filoccidentale del Fante di quadri.

108 Cfr. U. Nebbia, *La 14. Esposizione d'arte a Venezia*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1924, p. 163. I bozzetti furono ripresi in forma di vignette satiriche su alcune uscite del giornale umoristico pubblicato in vernacolo veneziano "Sior Tonin Bonagrazia", e nel suo numero monografico *Sior Tonin Bonagrazia a l'Esposizion e ai bagni: strena estiva del giornal umoristico illustrà Sior Tonin Bonagrazia*, Ferrari, Venezia 1924.

109 B. Ternovec al Museo della nuova arte occidentale, 29 giugno 1924, in Id., *Pis'ma, dnevniki, stat'i*, cit., p. 151.

Grande risalto fu dato al *Ritratto di Lev Trockij* (1923, FIG. 1) di Annenkov, esposto al centro della parete più vasta e luminosa della sala principale, e quindi nel punto di massima visibilità e solennità dell'intera mostra. Grazie ad alcuni pannelli autoportanti montati trasversalmente alle pareti si poté guadagnare ulteriore spazio per dipinti di piccole dimensioni di artisti non ascrivibili alle principali scuole, tra cui Konstantin Juon, Nikolaj Krymov e Konstantin Pervuchin. La terza e ultima sala ospitava nella parete frontale una rassegna di pittori delle province orientali, tra cui Martiros Sar'jan e Pavel Kuznecov (FIG. 3), entrambi rappresentati da una nutrita selezione di tele, che di fatto costituivano due mostre personali. Chiudevano la sala una rassegna di tele postcubiste di Al'tman e Šterenberg e due composizioni costruttiviste di Rodčenko esposte in una porzione di parete che, nei piani originali di Ternovec, avrebbe dovuto ospitare anche una raccolta di lavori suprematisti (FIG. 4).

Per quanto saturato all'inverosimile, il padiglione non riuscì ad accogliere tutte le opere recapitate a Venezia: Ternovec dichiarò di essere riuscito a esporre tutta la scultura, ma "soltanto" l'85% della pittura¹¹⁰. Le percentuali ottenute da un confronto con le principali fonti a disposizione delineano tuttavia un altro quadro. La terza edizione del catalogo dell'Esposizione dichiarava 578 opere nella sezione sovietica, un numero in linea con le stime, calcolate intorno alle 600 unità, riportate in alcune recensioni apparse sulla stampa. Stando alle cifre ufficiali comunicate a mostra chiusa, l'URSS risultava la nazione con il maggior numero di opere, seconda soltanto all'Italia, e seguita a distanza dall'Ungheria¹¹¹. Questi numeri, tuttavia, risultano esigui se paragonati a quelli forniti in un telegramma inviato a Venezia dall'ambasciatore Manzoni, presente a Mosca al momento della selezione finale, in cui annunciava la spedizione per mezzo ferroviario di ben 1389 lavori¹¹². Questa discrepanza di cifre è riscontrabile in simili contesti espositivi, come alla *Prima mostra d'arte russa* tenuta nel 1922 a Berlino dove, nonostante il catalogo riportasse 594 opere, quelle effettivamente in mostra, secondo

110 Ivi, pp. 152-153.

111 *La chiusura della XIV Mostra d'arte di Venezia*, in "Il secolo", 9 novembre 1924.

112 Telegramma di G. Manzoni a G. Bordiga, 16 maggio 1924, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 18, fasc. XIV Biennale 1924.

numerosi studi, furono almeno il doppio¹¹³. Infine, come si apprende dalle cronache cittadine, la composizione del padiglione era in costante aggiornamento, secondo un principio di sostituzione delle opere su base rotatoria¹¹⁴.

Numeri alla mano, appare evidente che Ternovec si trovò nella delicata posizione di dover effettuare una serie di drastiche estromissioni, per quanto non documentate nei suoi diari o nei registri dell'esposizione. Da un confronto incrociato tra le fotografie degli interni, le diverse versioni delle liste di espositori stilate a Mosca e il catalogo stampato a Venezia, è possibile trarre alcune conclusioni sull'effettiva entità del padiglione. Come prima considerazione si osserva come le selezioni siano state effettuate dal Comitato a scapito di opere suprematiste e costruttiviste, molte delle quali provenienti dalla mostra di Berlino. Queste estromissioni erano da ricondurre a una "istintiva ostilità" dei dirigenti comunisti, a partire da Lenin stesso, nei confronti delle correnti artistiche esteticamente e ideologicamente più radicali, spesso rimproverate di risultare ostiche al grande pubblico¹¹⁵. Una parte consistente delle epurazioni avvenne a danno di cinque artisti, le cui opere in catalogo comparivano sotto la comune denominazione di "suprematismo": Ljubov' Popova (scomparsa prematuramente, a sole tre settimane dell'apertura della mostra), Aleksandra Ėkster, Varvara

113 V. Lapšin, *Pervaja vystavka russkogo iskusstva. Berlin 1922 god. Materialy k istorii sovetsko-germanskich chudožestvennyh svjazej*, in "Sovetskoe iskusstvoznanie", n. 1, 1983, p. 357; *Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, cat. (Berlino, Berlinische Galerie, 25 settembre 1988-8 gennaio 1989), Nicolai, Berlin 1989, p. 180; *Stationen der Moderne. Kataloge epochaler Kunstaussstellungen in Deutschland 1910-1962. Kommentarband*, a cura di E. Roters, Walther König, Köln 1988, p. 128. Christina Lodder ricorda come questa discrepanza fosse in parte dovuta al fatto che il catalogo berlinese riportava sotto lo stesso numero "gruppi" di opere, una pratica tuttavia non riscontrata a Venezia (C. Lodder, *Exporting the Revolution in Art Education: The Moscow Vkhutemas and the German Bauhaus*, in *Translations and Dialogues. The Reception of Russian Art Abroad*, a cura di S. Burini, cit., pp. 115-128, qui p. 127).

114 *Oltre due milioni di vendite alla XVI Esposizione*, in "Gazzetta di Venezia", 23 settembre 1924.

115 S. Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment. Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-1921*, Cambridge University Press, Cambridge 1970; tr. it. *Rivoluzione e cultura in Russia*, Editori riuniti, Roma 1976, p. 18.

Stepanova, Aleksandr Rodčenko e Aleksandr Vesnin, ossia i cinque promotori ed espositori della mostra $5 \times 5 = 25$, organizzata a Mosca nel 1921, in occasione della quale era stata declamata la morte della pittura da cavalletto¹¹⁶.

Tra gli studi teatrali e cinematografici di Ėkster spiccavano i bozzetti per i costumi del film di fantascienza *Aelita* (1924) di Jakov Protazanov, prima produzione dello studio cinematografico Mežrabpom-Rus'¹¹⁷. È assai improbabile che il monumentale pannello *Venezia* (1924), spedito espressamente dall'artista da Parigi, benché riportato in catalogo, abbia trovato spazio nel padiglione, non comparendo tra l'altro in nessuna documentazione fotografica dell'allestimento¹¹⁸. È quindi verosimile che il pannello sia rimasto tra le numerose casse stivate nel deposito del padiglione, tra le quali accertata è la presenza di sessanta dipinti di Končalovskij¹¹⁹.

Il caso più eclatante riguardò l'esclusione di alcuni lavori di Malevič. Nella sua candidatura inoltrata al Comitato organizzativo, l'artista aveva inviato un elenco di opere, tra cui un trittico suprematista composto da *Quadrato nero*, *Croce nera*, *Cerchio nero* e sei disegni, accompagnati dalla richiesta perentoria di curarne l'allestimento secondo le dettagliate indicazioni allegate¹²⁰. Recenti indagini d'archivio hanno messo in luce i frequenti ri-

116 Nel corso degli anni venti, numerosi artisti russi, a partire da Rodčenko, dichiararono di aver dipinto il loro "ultimo quadro", realizzando, o spesso semplicemente progettando, forme artistiche alternative. Cfr. D. Sarabjanow, *An der Spitze der internationalen Avantgarde. Russische und deutsche Kunst von 1910 bis in die zwanziger Jahre*, in *Berlin-Moskau 1900-1950*, cat. (Berlino, Berlinische Galerie, 3 settembre 1995-7 gennaio 1996), a cura di I. Antonowa, J. Merkert, Prestel, München-New York 1995, pp. 97-103, qui p. 103.

117 Tra i bozzetti teatrali di Ėkster figuravano quelli realizzati per la *La signora invisibile* di Pedro Calderón de la Barca, prodotto nel 1921 dal Teatro d'arte di Mosca, e soprattutto per le messe in scena di Aleksandr Tairov per il Teatro da camera di Mosca delle seguenti pièce: *Tamiri il citaredo* di Innokentij Annenskij (1916), *Romeo e Giulietta* di William Shakespeare (1921) e *Salomé* di Oscar Wilde (1917). Cfr. *Alexandra Exter e il Teatro da Camera*, cat. (Rovereto, Archivio del '900, 8 marzo-8 maggio 1991), a cura di F. Ciofi degli Atti, M. Kolesnikov, Electa, Milano 1991.

118 A. Exter all'Esposizione di Venezia, 1924, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 19, fasc. XIV Biennale 1924, Padiglione dell'U.R.S.S.

119 Cfr. ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 19, fasc. XIV Biennale 1924, Padiglione dell'U.R.S.S., sottofasc. Atti di consegna opere non esposte.

120 K. Malevič, *Malevič o sebe. Sovremenniki o Maleviče. Pis'ma, dokumenty, vospominanija*, a cura di I. Vakar, T. Michienko, RA, Moskva 2004, vol. 1, p. 475.

pensamenti di Malevič, fino alla rinuncia definitiva alla propria partecipazione, nel timore che il Comitato avrebbe finito per allestire i lavori diversamente da quanto indicato¹²¹. Le nove opere risultano comunque riportate in catalogo, anche nelle successive ristampe: per questo motivo alcune affrettate recensioni italiane, trascrivendo i nomi pubblicati in catalogo, inclusero Malevič tra gli espositori. Al tempo stesso è altresì probabile che valutazioni di natura ideologica abbiano generato, ancora prima della rinuncia dello stesso Malevič, un'estromissione dei suoi lavori. Tra queste, i dissidi crescenti tra l'artista e il presidium dell'Accademia russa delle scienze artistiche, che si stava progressivamente affrancando dalle frange più massimaliste dell'avanguardia d'inizio secolo per avvicinarsi al realismo militante propugnato dall'AChRR¹²². È infine verosimile che i gusti personali dei membri del Comitato abbiano inciso in maniera determinante sulla composizione finale del padiglione. Estimatore dell'arte francese contemporanea, Ternovec ebbe un ruolo decisivo nel porre sotto un'ottima luce la pittura dei membri del Fante di quadri, protagonisti della grande sala centrale, a scapito delle restanti scuole. Queste sue preferenze erano manifeste già nell'introduzione del catalogo, poi ripresa a stralci dalla stampa italiana, in cui lo studioso ridimensionava l'apporto delle teorie più "estremiste" del suprematismo e del costruttivismo, limitandone il contributo alle monumentali scenografie installate negli spazi pubblici in occasione delle celebrazioni rivoluzionarie, per poi concludere che nemmeno queste, al 1924, incontravano le simpatie del pubblico sovietico¹²³.

Questo nuovo orientamento del gusto era riscontrabile anche a Mosca negli anni della Nuova politica economica (NEP), promulgata da Lenin nel 1921 nell'intento di risanare il debito pubblico, incentivando il commercio privato, e quindi rivitalizzando un mercato dell'arte orientato verso il gusto filisteo dei nuovi arricchiti, i cosiddetti *nepmany*. L'inclusione tardiva degli artisti dell'AChRR, nata sulle ceneri della Nuova società dei pittori (NOŽ), una delle

121 Cfr. Balakhovskaya, "Foreigners will Judge of a Great Deal from our Art", in N. Molok (a cura di), *op. cit.*, pp. 63-64.

122 Ivi, p. 217.

123 S., *Ozi veneziani*, in "La tribuna", 25 luglio 1924.

prime associazioni dedite al realismo, deve quindi essere interpretata come un primo segnale di ritorno alla figurazione, sostenuto dall'emergere, per quanto temporaneo, di una nuova classe clientelare¹²⁴. Considerazioni di natura economica contribuirono quindi alla rimozione delle tele suprematiste e costruttiviste, distanti dal gusto tradizionalista imperante anche a Venezia, come è dimostrato dal bilancio finale delle vendite del padiglione sovietico, in cui figurano esclusivamente dipinti figurativi e consacrati a generi consolidati come la natura morta e il paesaggio.

Il 17 giugno 1924 il padiglione sovietico aprì alla stampa internazionale, e due giorni più tardi al pubblico, alla presenza delle autorità cittadine e delle rappresentanze diplomatiche e commerciali sovietiche stanziate in Italia, a sottolineare il significato politico ed economico dell'evento¹²⁵. L'inaugurazione ebbe luogo due mesi e mezzo dopo l'apertura dell'Esposizione, secondo una tradizione avviata nel 1914 con il varo "in differita" del padiglione della Russia zarista. Secondo la versione dichiarata all'Esposizione, il motivo principale del ritardo era da imputare alla morte di Lenin, sopraggiunta il 21 gennaio 1924¹²⁶. Si trattava, tuttavia, di una circostanza non di dominio pubblico, per cui alle insistenti domande della stampa italiana sui motivi del ritardo, le autorità sovietiche replicarono con motivazioni di carattere logistico, attribuibili alla grande distanza tra i due paesi, e alle "formalità doganali", in considerazione delle numerose frontiere che il convoglio di opere d'arte dovette attraversare (Lettonia, Lituania, Polonia, Germania e Austria)¹²⁷.

A causa dell'apertura ritardata del padiglione, le prime due edizioni del catalogo generale dell'Esposizione furono stampate senza il contributo sovietico. Durante la sua inaugurazione fu distribuito un pieghevole con una presentazione della mostra a firma di Terno-vec, un elenco delle opere in mostra e alcune illustrazioni. Queste

124 E. Dëgot', *Russkoe iskusstvo XX veka*, Trilistnik, Moskva 2000, pp. 110-111.

125 *L'inaugurazione del padiglione russo alla XIV Esposizione Internazionale*, in "Gazzetta di Venezia", 20 giugno 1924.

126 P. Kogan a I. Neri, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 18, fasc. XIV Biennale 1924.

127 *La Russia alla Biennale Veneziana, cosa dice il capo della delegazione*, in "Il popolo d'Italia", 6 giugno 1924; *Dalla Laguna al Brenta*, in "Corriere italiano", 12 giugno 1924.

pagine furono quindi inserite nelle ristampe successive del catalogo che, da tradizione, risultavano prive delle introduzioni alle mostre nazionali. In questa occasione il testo di Ternovec costituì quindi un unicum, presto rivelatosi indispensabile per una contestualizzazione storico-culturale delle opere in mostra, divenendo poi una prassi comune a partire dal 1930.

5. L'inizio di una contesa artistica: "la Russia all'estero"

Nelle politiche espositive moscovite, un fattore determinante era costituito dall'avversione per le iniziative degli esuli russi, come si evince dalle parole di Lunačarskij riprese dall'"Izvestija" a conclusione della XIV Esposizione:

Immaginate che vantaggio otterrebbe l'emigrazione bianca se il padiglione restasse vuoto! E come questo verrebbe magistralmente interpretato da decine di migliaia di visitatori e centinaia di migliaia di lettori, a riprova del fatto che la Russia ha abbandonato i ranghi delle grandi potenze mondiali. Ancor peggio, poi, sarebbe se le pareti del padiglione fossero colme di opere di reietti che hanno in odio la nuova Russia.¹²⁸

Consapevole di queste possibili rivendicazioni, il Comitato organizzativo elaborò una strategia mirata a ingraziarsi alcuni tra i rappresentanti più in vista della "Russia all'estero"¹²⁹. In una delle prime sedute del Comitato fu proposto di invitare dieci artisti residenti in Europa: Boris Anisfel'd, Boris Grigor'ev, Aleksandr Jakovlev, Konstantin Korovin, Dmitrij Stilleckij e Vasilij Šuchaev, oltre ai già noti Bakst, Chagall, Gončarova e Kandinskij. La mozione sollevò reazioni contrastanti: Šterenberga si pronunciò a favore di Chagall, in quanto fuoriuscito solo di recente, e comunque dopo aver collaborato con le neo-istituzioni bolsceviche; si oppose, invece, alle restanti candidature, proponendo in alternativa alcuni scultori ritenuti di indubbia lealtà, come Aleksandr Archipenko, Ossip Zadkine e Jacques Lipchitz. Il rappresentante dell'Unione pansovietica dei

128 A. Lunačarskij, *O russkoj živopisi (Po povodu venecianskoj vystavki)*, in "Izvestija", 1 ottobre 1924, p. 4.

129 Cfr. M. Raëff, *op. cit.*

professionisti dell'arte (Vserabis), di comune accordo con Ėfros, si dichiarò contrario all'estensione dell'invito ai "neoaccademici" Šučhaev e Jakovlev, in quanto residenti stabilmente a Parigi e quindi cittadini francesi a tutti gli effetti. Le obiezioni sollevate furono quindi di stampo ideologico e nazionalista, per cui l'eventuale inclusione di un artista era da addurre non tanto alle sue doti artistiche, quanto alle sue posizioni nei confronti della nuova Russia. Anche in questa occasione, decisivo fu l'intervento di Lunačarskij sulla necessità di operare a esclusivo vantaggio della causa sovietica nel dato contesto espositivo:

Invitare artisti deboli residenti all'estero non ha senso; invitarne di forti invece è pericoloso e controproducente. La concorrenza tra artisti russi residenti all'estero e artisti rimasti in Russia finirebbe per rivelarsi svantaggiosa per noi. La critica d'arte schierata con l'emigrazione non perderebbe l'occasione per strumentalizzare questi contrasti.¹³⁰

Avendo soggiornato e studiato a lungo all'estero prima della Rivoluzione, Lunačarskij non era nuovo alle strategie adottate dall'emigrazione russa e dai suoi influenti organi di stampa, spesso di vedute contrapposte, ma pur sempre accomunati dalla sete di scandali da propagandare nell'intento di screditare il Governo bolscevico. L'esperienza acquisita sul luogo permise a Lunačarskij di anticipare le mosse della propaganda antibolscevica, evitando di fornirle pretesti per polemiche faziose. Per questo motivo, egli propose di estendere l'invito limitatamente a quegli artisti che, benché residenti al di fuori dei patri confini, si fossero dimostrati leali al Governo bolscevico. Questa strategia, da una parte, era mirata a creare divisioni all'interno del composito fronte degli artisti *émigrés*, dall'altra era in linea con la volontà iniziale del Comitato di proporre il meglio della produzione artistica dell'ultimo decennio, includendovi quindi anche quelle personalità che, prima dell'esilio, negli anni decisivi della Grande guerra, della Rivoluzione d'ottobre e della guerra civile, avevano contribuito allo sviluppo delle arti in Russia. Proprio gli artisti più noti dell'elenco, a partire da Chagall e Kandinskij, avevano fatto ritorno in Russia nel 1914, allo scoppio della

130 A. Lunačarskij, Verbale del Comitato della sezione russa, 25 marzo 1924, GARF, f. 5283, op. 11, d. 7, l. 78.

guerra: una circostanza utile a metterne in luce il contributo alla causa patriottica, prima ancora che a quella rivoluzionaria. Tuttavia, nelle sedute successive del Comitato, la mozione di Lunačarskij passò gradualmente in secondo piano, per poi essere completamente rimossa dall'ordine del giorno¹³¹. È lecito supporre che questa rinuncia fosse dovuta a ragioni innanzitutto d'ordine materiale, come la necessità di ridurre il numero di espositori, evitando al tempo stesso complicazioni di natura logistica che la partecipazione di artisti residenti in più paesi avrebbero inevitabilmente comportato.

Soccombeva così sul nascere l'ultimo tentativo di unire sotto lo stesso tetto artisti delle due Russie. D'ora in avanti, all'interno del padiglione nazionale, non ci sarebbe più stato spazio per gli esuli, molti dei quali, una volta ottenuto lo status di rifugiati, avrebbero richiesto il passaporto Nansen, scegliendo la strada dell'apolidia¹³². Nel corso degli anni venti e trenta, alcuni di loro avrebbero ancora avuto occasione di esporre a Venezia, ma tramite invito o concorso, e limitatamente alle sale internazionali predisposte nel Palazzo centrale.

6. *“Lo stile bolscevico non esiste”: i giudizi della stampa italiana*

L'apertura ritardata del padiglione sovietico finì inevitabilmente per condizionarne la risonanza mediatica e la fortuna critica. Innanzitutto fu sprecata l'occasione di poter fruire della copertura dei giornalisti internazionali giunti a Venezia per l'inaugurazione, i quali, salve rare eccezioni, non ebbero modo di dedicare una seconda visita all'Esposizione. Soltanto alcuni critici italiani, tornati in laguna nell'au-

131 Verbale del Comitato della sezione russa, 25 marzo 1924, GARF, f. 5283, op. 11, d. 7, l. 77.

132 Il passaporto Nansen fu introdotto nel 1922 su iniziativa della Lega delle nazioni per attestare lo status di apolidi agli esuli e ai senza patria, molti dei quali provenienti dall'ex Impero russo. Il documento, che prendeva il nome dal suo ideatore, il diplomatico norvegese Fridtjof Nansen, veniva solitamente rilasciato dal paese di residenza degli interessati, pur presentando pesanti limitazioni alla loro libertà di circolazione in Europa. Cfr. C. Klein-Gousseff, *L'exil russe. La fabrique du réfugié apatride (1920-1939)*, CNRS Éditions, Paris 2008, pp. 225-231.

tunno, recensirono il padiglione, trattando tuttavia l'arte in mostra come un caso isolato, avulso dal contesto europeo e mondiale.

L'orizzonte delle aspettative era marcatamente segnato dal ruolo, senza simili nella storia mondiale, della nuova Russia come laboratorio politico e sociale, prima ancora che culturale e artistico. Come ha efficacemente riassunto Dieter Groh, la Russia aveva "sottratto al socialismo europeo la sua storia, ed alle sinistre europee la loro patria"¹³³. A partire da questa sottrazione, e attraverso un percorso proseguito con la convocazione della III Internazionale comunista, il bolscevismo sovietico aveva assunto il ruolo di baluardo delle forze rivoluzionarie mondiali, le quali guardavano all'URSS con un misto di ammirazione e diffidenza alimentato dalle notizie intermittenti e contrastanti provenienti da Mosca. È quindi inevitabile che un avamposto sovietico in Europa come il padiglione veneziano fosse oggetto di proiezioni, speculazioni e mistificazioni da parte dell'opinione pubblica mondiale, il cui giudizio raramente esulava da preconcetti ideologici. Fondata pochi mesi prima da Antonio Gramsci come organo di stampa ufficiale del Partito comunista italiano, "L'Unità" intitolò entusiasticamente *La bandiera rossa dei Sovieti alla Biennale di Venezia*, senza tuttavia entrare nel merito di un giudizio artistico¹³⁴.

Il soggetto rivoluzionario, affrontato in numerose opere, costituì il principale motivo di attrazione, grazie alla molteplicità di approcci tecnici e stilistici con cui fu trattato: dalla scultura commemorativa – come nella maschera mortuaria di Lenin, realizzata in bronzo da Ivan Šadr – alla pittura celebrativa, come nel già ricordato *Ritratto di Lev Trockij* di Annenkov, immortalato in alcuni scatti diffusi dall'ufficio stampa dell'Esposizione e quindi ampiamente riprodotto dalla stampa¹³⁵. Completato in seguito a numerose sessioni pittoriche, il dipinto ritrae Trockij in tenuta da

133 D. Groh, *Russland und das Selbstverständnis Europas*, H. Luchterhand, Neuwied 1961; tr. it. *La Russia e l'autocoscienza d'Europa*, Einaudi, Torino 1980, p. 5.

134 *La bandiera rossa dei Sovieti alla Biennale di Venezia*, in "L'Unità", 20 giugno 1924.

135 Il dipinto è riprodotto sotto il titolo di apertura in E. Pansini, *L'arte alla XIV Biennale internazionale veneziana*, Edizioni della rivista di belle arti Cimento, Napoli 1926; in U. Nebbia, *La 14. Esposizione d'arte a Venezia*, cit., 1924, s. p. e p. 160; infine in alcune recensioni sulla stampa quotidiana ("Il mondo", 18 luglio 1924).

comandante mentre esegue il saluto romano, una posa che anche all'interno della cultura figurativa russa conosceva precedenti illustri, a partire dal monumento equestre di Pietro il Grande (1768-1782) realizzato a San Pietroburgo da Étienne Maurice Falconet, meglio noto come il *Cavaliere di bronzo* in seguito all'omonimo poema di Aleksandr Puškin¹³⁶. Si tratta di uno dei pochi ritratti documentati di Trockij, oggi andato disperso, sul cui destino esistono versioni discordanti: secondo alcune fonti, sarebbe stato restituito al Museo centrale dell'Armata rossa, mentre secondo altre sarebbe stato distrutto od occultato in qualche deposito statale¹³⁷. Quarant'anni più tardi, Annenkov scrisse nelle sue memorie di ignorarne le sorti¹³⁸. È tuttavia probabile che il dipinto abbia conosciuto lo stesso destino riservato ad altri ritratti di Trockij, rimossi nel 1929 in seguito alle accuse rivolte nei suoi confronti di deviazionismo dalla linea ufficiale del Partito, all'espulsione dal Partito e quindi all'esilio all'estero¹³⁹. A Venezia, il dipinto fu unanimemente apprezzato per la tempra innovativa della composizione e la maestosità del soggetto, dovuta alla caratura internazionale dell'effigiato. Un critico tradizionalmente su posizioni conservatrici come Francesco Saporì lo elogiò per la riuscita sintesi di "potenza espressiva del passato" e "angosciate conquiste dell'oggi", riconoscendovi un indubbio valore in quanto documento storico di un'epoca¹⁴⁰, che nel giro di pochi anni si sarebbe conclusa con le prime epurazioni staliniane.

136 Cfr. L. Kacis, *Vladimir Majakovskij. Poet v intellektual'nom kontekste epochi*, Jazyki russkoj kul'tury, Moskva 2000, p. 232.

137 M. Bertelé, S. Burini, *Jurij Pavlovič Annenkov*, in *Russi in Italia: dizionario*, in www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=598 (ultima consultazione: 18 dicembre 2019).

138 Ju. Annenkov, *Dnevnik moich vstreč*, Inter-Language Literary Associates, New York 1966, p. 309.

139 La rimozione, fattuale e visiva, delle persone non grate al regime solitamente non veniva documentata, per cui oggi non esistono fonti d'archivio comprovanti il destino del ritratto di Trockij. Cfr. I. Obuchova-Zelin'skaja, *Jurij Annenkov na perekrëstkach XX veka*, MIK, Moskva 2015, p. 63. Sulle pratiche fotografiche di falsificazione e occultamento durante il periodo staliniano si veda D. King, *The Commissar Vanishes. The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia*, Metropolitan Books, New York 1997.

140 F. Saporì, *La quattordicesima Esposizione d'arte internazionale a Venezia*, in "Nuova Antologia", 1 ottobre 1924.

Al di là di questa celebrata tela, i soggetti rivoluzionari dominavano nel convenzionale realismo “fotogiornalistico” proposto dai membri dell’AChRR, presentati da Ternovec in catalogo come “i segni di una indiscutibile reazione contro il formalismo e le astrazioni dell’arte estremista”¹⁴¹. Alcune dichiarazioni di Ternovec a favore di un’arte vicina alla realtà quotidiana furono riprese dalla stampa italiana: “Lo pretende, dicono, lo stesso proletariato russo, per il diritto di capire. E l’arte segue, anche laggiù, tale reazione del buon senso sull’arbitrio eccessivo”¹⁴². Compito principale del segretario e vicecommissario consisteva nel presentare al pubblico occidentale una rassegna che fosse più ampia ed eterogenea possibile, al fine di proporre “un quadro di ricerche appassionate, talvolta discutibili e contraddittorie di lotta e di concorrenza di tendenze diverse, quadro movimentato che ci dà l’immagine di un popolo alla ricerca di forme nuove per una nuova vita”¹⁴³. Nessuna opera in mostra aveva più di dieci anni di vita, come rammentava il post scriptum riportato in chiusura dell’introduzione.

Fu proprio il composito carattere da “bazar” della rassegna a dividere la critica italiana, tra una fazione conservatrice, legata a una lettura dell’arte in mostra come rappresentazione etnografica del “carattere nazionale”, e un’altra, aggiornata e cosmopolita, interessata alle principali linee di ricerca transnazionali. Si riproponevano i collaudati schemi ricettivi della critica occidentale nei confronti delle partecipazioni russe alle grandi esposizioni dell’Ottocento: se si guardava all’arte russa come a una componente della cultura figurativa europea, le coincidenze stilistiche tra le due erano giudicate favorevolmente; se, al contrario, si intendeva porre l’accento sulla peculiarità del suo carattere nazionale, l’adozione di stilemi europei appariva una debolezza¹⁴⁴. A sostegno di quest’ultima posizione

141 B. Ternowetz, *Padiglione dell’U.R.S.S.*, in *14. Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia*, cat. (Venezia, Giardini, 1 aprile-31 ottobre 1924), Carlo Ferrari, Venezia 1924, pp. 222-225, qui p. 225.

142 U. Nebbia, *L’arte russa alla XIV Biennale veneziana*, in “Il resto del carlino”, 8 agosto 1924.

143 B. Ternowetz, *Padiglione dell’U.R.S.S.*, cit., p. 225.

144 A. Raev, ‘Urteile über das unbekannteste Volk von Europa’: zur Rezeption russischer Kunst um die Jahrhundertwende, in *Russlands Seele. Ikone, Gemälde und Zeichnungen aus der Staatlichen Tretjakow-Galerie in Moskau*, cat. (Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 16 maggio-26 agosto 2007), Hirmer, München 2007, pp. 234-241. Sullo stes-

valgono alcune opinioni espresse da testate nazionaliste, come il quotidiano “La tribuna”, che biasimò l’ampia estensione cronologica e stilistica della mostra, tacciandola di un “estremismo” estetico, ancor prima che ideologico, imputabile ad alcuni “cubisti molto spinti”¹⁴⁵. Sulla stessa falsariga, Raffaele Calzini denigrò la deriva marcatamente filoccidentale del padiglione, intriso di un “internazionalismo futurista”, che oramai, tanto in Europa, quanto in Russia, aveva fatto il suo tempo:

I nuovi russi delirano per un equivoco che non si chiama più Archipentro [sic] ma che ha le stesse bizzarre (non geniali) premesse. Si parla ancora di impressionismo, di cubismo e si opera secondo tali concetti mentre in Europa si ritorna a Ingres ad Hayez [...] la genialità degli artisti affoga e si inabissa nella loro necessità di apparire nuovi, originali, anticonservatori ad ogni costo.¹⁴⁶

Fu quindi riscontrata una mancata corrispondenza tra l’eccellenza raggiunta dalla cultura russa in campi come la letteratura e la filosofia, permeate di “un fondo comune di dolore di sofferenza e talvolta una fonte di dolcezza primitiva che si annega nel pianto”, e il carattere acerbo delle arti figurative, inadeguate a trasmettere “questo tormento dell’anima russa”¹⁴⁷. L’anima russa costituiva un topos d’origine letteraria, al cui interno erano racchiuse tutte quelle caratteristiche che andavano a costituire l’immaginario del carattere nazionale russo: l’irrazionale, il primitivo e lo spirituale¹⁴⁸.

Fu proprio la mancanza di una “sostanziale rispondenza” tra l’arte in mostra, ricca sì di suggestioni, ma dispersiva nel prisma di soluzioni proposte, e le aspettative della critica italiana verso una

so tema, ma circoscritto al contesto ricettivo della Germania d’inizio secolo, si veda Id., *Von „Halbbarbaren“ und „Kosmopoliten“: russische Kunstausstellungen im Deutschland der Jahrhundertwende und ihre Rezeption*, in “West-östliche Spiegelungen”, a cura di M. Keller, s. A, vol. 4, Wilhelm Fink Verlag, München 2000, pp. 695-756.

145 S., *Ozi veneziani*, cit.

146 R. Calzini, *L’esperimento artistico della nuova Russia*, in “Il piccolo della sera”, 28 agosto 1924.

147 M. Costanza, *La mostra russa alla XIV biennale veneziana*, in “Giornale di Sicilia”, 30 luglio 1924.

148 B. Naarden, J. Leerksen, *Russians*, in *Imagology: the Cultural Construction and Literary Representation of National Characters*, a cura di M. Beller, J. Leerksen, Rodopi, Amsterdam-New York 2007, pp. 226-230.

conferma delle proprie precognizioni sulla Russia – cui ora andavano ad aggiungersi speculazioni d’ogni sorta sull’arte dei “Soviet” – a segnare la più cocente delusione. Sulle pagine del quotidiano liberal-democratico “Epoca”, questa discrepanza fu ricondotta non tanto a un latente spirito di emulazione dell’Occidente, quanto al tradimento degli ideali utopico-rivoluzionari, ravvisabili in un’esposizione che – più di “ritorno” – sapeva di “ritirata all’ordine”, per cui “i risultati della rivoluzione non potevano valorizzare che il gusto di gente la quale non avendo avuto il tempo di diventare élite si deve appagare di manifestazioni evidenti e sorpassate”¹⁴⁹. Il giudizio più lapidario in questo senso fu espresso da Calzini, nel sentenziare che “lo stile ‘bolscevico’ non esiste”¹⁵⁰.

Due recensioni si distinsero per originalità interpretativa e ampiezza di vedute, in quanto sostenute da una conoscenza puntuale degli ultimi sviluppi dell’arte russa, considerata come parte integrante del contesto europeo. Nato a Mosca nel 1902 da madre russa e padre italiano, l’artista e critico Vinicio Paladini fu tra i primi intellettuali a mostrare interesse in Italia per le avanguardie russe e sovietiche, trattate specificatamente in una monografia dedicata al padiglione del 1924 (caso raro nella letteratura critica dell’Esposizione), da lui analizzato come caso di studio per l’arte sovietica contemporanea¹⁵¹. Secondo Paladini, il padiglione “spregiudicatamente eclettico” segnava non tanto una cesura, quanto una continuità, con la tradizione figurativa maturata in Occidente, dall’impressionismo fino al cubismo e al futurismo, “non usandola come morto substrato teorico da rivestire di sensibilità slava [...] bensì assorbendola ed immedesimandosene con tutto quell’entusiasmo e quella foga che i Russi sanno mettere in queste pericolose operazioni”¹⁵². Paladini avvertì l’imporsi di due indi-

149 A. Francini, *Ungheresi e Russi alla Biennale di Venezia*, in “L’epoca”, 7 agosto 1924.

150 R. Calzini, *L’esperimento artistico della nuova Russia*, cit.

151 Per un inquadramento della figura di Paladini nel contesto delle relazioni artistiche italo-russe si rimanda ad A. D’Amelija, *Russko-ital’janskij chudožnik na ital’janskoj scene: Viničo Paladini*, in “*Bespokojnye muzy*”/ “*Le muse inquietanti*”, a cura di Id., cit., vol. 2, pp. 227-252.

152 V. Paladini, *Arte nella Russia dei Soviets. Il padiglione dell’U.R.S.S. a Venezia*, Edizioni della Bilancia, Roma 1925, p. 10. Ternovec scrisse di apprezzare la monografia di Paladini come gesto di “sincera simpatia nei confronti della Russia contemporanea” (B. Ternovec, *Pis’ma, dnevniki, stat’i*, cit., p.

rizzi estetici contrapposti, uno tendente all'astrazione, l'altro alla figura, a dimostrazione di quell'imparziale e promettente egualitarismo promosso nella "Russia dei Soviet".

Ancora ai primi del Novecento, Ugo Nebbia aveva frequentato eminenti personalità dell'emigrazione russa, tra cui Maksim Gor'kij, conosciuto a Parigi, e lo scultore Stepan Ėrz'ja, in occasione della sua partecipazione all'Esposizione del 1909¹⁵³. Nebbia fu un'importante figura di riferimento per la comunità artistica russa in Italia: nelle carte del Ministero degli interni, il suo nome compare, accanto a quelli di Vittorio Pica e Giovanni Scheiwiller, come garante per Boris Ternovec e per il resto della delegazione sovietica giunta a Venezia per allestire il padiglione¹⁵⁴.

L'articolata recensione di Nebbia, apparsa a pagina intera ne "Il resto del carlino" e organicamente suddivisa in capitoli per tendenze e raggruppamenti artistici, dimostra la perizia dell'autore nell'individuare, discernere e analizzare l'opera delle principali scuole, all'interno di una lettura equilibrata, scevra di pregiudizi e false aspettative, dovuta alla sua familiarità con l'ambiente russo. Nebbia dichiarò di apprezzare proprio quella sezione costruttivista tradizionalmente liquidata in poche righe dai suoi colleghi, riconoscendone il valore in quanto "ricerche da laboratorio" condotte all'interno di una fucina delle nuove arti come gli VChUTEMAS. Egli dimostrò di apprezzare il risvolto utilitaristico di queste indagini, riconoscendone gli innumerevoli campi d'applicazione, non più ostinatamente circoscritti alla pittura, ma estesi a forme speri-

164). La sua opera di divulgazione del costruttivismo sovietico si riflette nell'apparato iconografico della monografia, che comprende illustrazioni anche di opere non in mostra a Venezia, tra cui due progetti "effimeri" degli anni postrivoluzionari, come le decorazioni pubbliche per la Piazza del palazzo a Pietrogrado per il primo anniversario della Rivoluzione d'ottobre (tav. VIII), e il *Monumento alla Terza Internazionale* di Tatlin (tav. IX).

153 Cfr. *Artisti contemporanei: Erzja*, in "Emporium", vol. XLII, n. 251, 1915, pp. 387-395. Sul contributo di Nebbia nella divulgazione dell'opera di Ėr'zja in Italia (tra cui una partecipazione all'Esposizione per il cinquantenario dell'Unità d'Italia tenuta a Roma nel 1911), si veda Ju. Paporov, *Velikij Ėr'zja. Priznanie i tragedija. Literaturno-dokumental'naja povest'*, MRMII im. Ėr'zi, Saransk 2006, pp. 51-63.

154 Archivio Centrale di Stato (ACS), s. Pubblica sicurezza 1928, cat. A16, b. 102, fasc. Kogan Pietro e altri. Ringrazio Giuseppina Giuliano per la segnalazione.

mentali indirizzate al grande pubblico come la scenografia teatrale e cinematografica. Nel definire il *Ritratto di Lev Trockij* un “compromesso tra realismo e cubismo”, “compromesso” non suonava come un supponente giudizio di condanna, assai frequente in altre recensioni colme di sproloqui su una presunta “purezza” dell’arte russa, ma scaturiva da una consapevolezza del carattere ibrido del dipinto, frutto di una sintesi stilistica e iconografica operata da un artista informato sui linguaggi in voga, tanto in Russia quanto in Europa, come Annenkov¹⁵⁵.

7. Il successo delle vendite, nonostante tutto

Come è noto, uno dei presupposti dell’Esposizione fu quello di creare un solido mercato dell’arte a Venezia e in Italia, rivolto non soltanto ad appassionati e collezionisti, ma anche ai numerosi visitatori di passaggio in città¹⁵⁶. A tale scopo era stato istituito un ufficio vendite che, per ogni transazione conclusa, tratteneva una provvigione pari al 10% del prezzo di acquisto. Questa prassi si era rivelata fin da subito efficace e redditizia: basterà ricordare che per numero complessivo di vendite, la prima edizione dell’Esposizione (1895) superò le sue due principali rassegne di riferimento, la Secessione di Monaco e i Salon di Parigi, con 186 opere vendute e un ricavo netto pari a 360.000 lire, per cui quasi la metà delle opere in vendita aveva trovato un acquirente¹⁵⁷. In occasione della seconda edizione furono concluse importanti acquisizioni, tra cui figuravano numerosi dipinti di autori russi destinati alla Galleria d’arte moderna di Venezia (fondata quell’anno su iniziativa del comune), e alla Galleria nazionale di Roma¹⁵⁸. Nel 1907 la sala russa ordinata da

155 U. Nebbia, *L’arte russa alla XIV Biennale veneziana*, cit.

156 Ciononostante al giorno d’oggi manca ancora uno studio esaustivo e a tutto raggio sulle vendite alla Biennale di Venezia (cfr. C. Ricci, *Breve storia dell’Ufficio Vendite della Biennale di Venezia 1895-1972. Origini, funzionamento e declino*, in “Ricerche di s/confine”, vol. VIII, n. 1, 2017, p. 2).

157 F. Grimani a E. Gianturco, Ministro della pubblica istruzione, [1897], ASAC, f. storico, s. scatole nere, b. 7, fasc. 1897, Concessioni doganali, Sottoscrizione per premi, p. 7B12; *Le Biennali attraverso la statistica*, in “Gazzetta di Venezia”, 19 aprile 1934.

158 Cfr. M. Bertelé, 1897: *il debutto dell’arte russa all’Esposizione Internazionale di Venezia*, in “Il capitale culturale”, n. 16, 2017, pp. 299-329. Alla

Djagilev non riuscì a eguagliare il successo commerciale di dieci anni prima, presentando per la maggior parte prestiti di collezionisti privati¹⁵⁹, mentre nel padiglione del 1914, delle 124 opere in mostra soltanto sette furono vendute¹⁶⁰. L'esperienza maturata in queste tre edizioni dell'Esposizione – le uniche contraddistinte da una partecipazione nazionale – aveva dimostrato che le opere russe in vendita avevano un'ottima probabilità di trovare acquirenti, pubblici o privati, a riprova di un interesse costante e diffuso nei suoi confronti.

Nel 1924 non si fece tesoro di questi insegnamenti: i benefici di natura economica non rientrarono tra le priorità del Comitato organizzativo, composto per la maggior parte da storici dell'arte che, sulla scia di Lunačarskij, avevano stigmatizzato il carattere fieristico dell'Esposizione. Dovendo così puntare sui profitti economici, si preferì investire sull'Esposizione di arti decorative di Monza,

seconda Esposizione, il principe Alberto Giovannelli acquistò otto opere, tra cui la tela *Una ragazzina* di Ivan Tvoroznikov, settima opera a essere inventariata nella collezione di Ca' Pesaro (cfr. ACP, s. autori, b. Ivan Tvoroinikoff). Sempre nel 1897, i reali d'Italia acquistarono, con i fondi del Ministero della pubblica istruzione, una seconda tela di Tvoroznikov, *Dio vi conceda la sua grazia*, per la Galleria di Roma, e *Una tappa di deportati in Siberia* (1893) di Vladimir Šereševskij, poi donata alla Galleria di Venezia, che nel 1909 acquisì con i fondi del Comune *La canzone della patria* (1893), sempre di Šereševskij; cfr. ACP, s. autori, b. Vladimir Schereschewski. Tra le vendite d'arte russa nel 1897 si segnala anche quella a un collezionista privato del noto dipinto *Il duello* (1896) di Il'ja Repin.

159 Tra i collezionisti privati figuravano personalità di spicco tra cui Ivan Morozov, Savva Mamontov, Sergej Botkin, Sergej Ščerbatov, Aleksandr Rat'kov-Rožnov, Nikolaj Meščerin e Ivan Trojanovskij. Nel 1907 fu venduta soltanto un'opera, una testa in terracotta di Dmitrij Stel'leckij. Il calo delle vendite, riscontrabile in tutte le sale nazionali, era parzialmente dovuto al taglio ai fondi stanziati dal Comune per le nuove acquisizioni. Proprio nel 1907, il primo donatore e patrono della Galleria Comunale di Venezia, il Principe Giovannelli, reputò il proprio contributo non più necessario, considerate le "proporzioni veramente rimarchevoli" raggiunte dalla Galleria in pochi anni (A. Giovannelli ad A. Fradeletto, 14 giugno 1907, ASAC, f. storico, s. scatole nere, b. 24, fasc. G, p. 24G8).

160 Th. Baerenstamm a R. Bazzoni, 27 ottobre 1914, ASAC, f. storico, s. scatole nere, b. 39, fasc. varie, p. 39sh34. Documentata è la vendita dei dipinti *Contadina con fazzoletto turchino* e *Contadina con fazzoletto rosa* di Aleksandr Bučkuri, *Silenzio* di Richard Berghol'c e *Pioggia di primavera* di Arnol'd Lachovskij.

ritenuta dai maggiori margini di guadagno¹⁶¹. Nel caso di Venezia, istanze di natura finanziaria erano state avanzate esclusivamente dal Commissariato del popolo per il commercio con l'estero (Narkomvneštorg) che, scorgendovi, a ragione, una preziosa occasione per raccogliere valuta estera, propose non soltanto di introdurre un'improbabile tariffa d'ingresso al padiglione, ma anche di integrare le tradizionali sezioni di belle arti con delle generiche "opere d'arte di carattere commerciale per la svendita in Italia"¹⁶².

Ulteriori freni alle vendite erano costituiti dai numerosi prestiti museali e dall'apertura ritardata del padiglione: fu così persa l'occasione di rientrare tra le acquisizioni d'arte straniera effettuate dai sovrani d'Italia durante la prima settimana di apertura, poi parzialmente donate alla Galleria di Ca' Pesaro, secondo una prassi inaugurata ancora a fine Ottocento¹⁶³. Infine, sul bilancio delle vendite incisero i prezzi eccessivamente alti fissati dagli artisti sovietici, che solo in rare occasioni accordarono uno sconto assecondando le richieste dell'ufficio vendite e del commissario. È altresì probabile che molti espositori abbiano sovrastimato i propri lavori, adattando in lire i prezzi fissati in marchi alla *Prima mostra d'arte russa* inaugurata nel 1922 in Germania, paese gravemente afflitto dall'inflazione, e quindi soggetto a una rapida svalutazione monetaria. Durante la sua prima visita a Venezia, Ternovec aveva osservato i prezzi relativamente bassi delle opere in vendita all'Esposizione: una pratica apprezzata in quanto "democratizzazione dell'acquirente", ma evidentemente non perseguita all'interno del padiglione da lui stesso ordinato¹⁶⁴.

Nonostante questi fattori inibitori, la sezione russa chiuse con un bilancio più che ragguardevole di quarantuno opere vendute, di cui

161 Inoltre, forse ignorando la caratura internazionale della rassegna veneziana, dall'Italia Iordanskij rammentò a Kameneva che i maggiori collezionisti si trovavano nei centri industriali di Milano e Torino, dove si era inizialmente ipotizzato di organizzare, insieme a Roma, alcune tappe espositive successive alla mostra veneziana. N. Iordanskij a O. Kameneva, 7 marzo 1924, GARF, f. 5283, op. 11, d. 7, l. 25.

162 O. Kameneva a Ševtel', 23 febbraio 1924, GARF, f. 5283, op. 11, d. 7, ll. 2-4.

163 *I quadri acquistati dal Re all'Esposizione di Venezia*, in "Giornale di Sicilia", 12 giugno 1924; *Gli acquisti del Re alla Biennale d'arte*, in "Corriere della laguna", 15 giugno 1924.

164 B. Ternovec, *Chudožestvennye vystuplenija SSSR za granicej*, cit.

tredici dipinti¹⁶⁵. Un aumento delle acquisizioni si era verificato negli ultimi due mesi di apertura della mostra (settembre e ottobre), stagione tradizionalmente propizia per il mercato dell'arte, favorita anche da un aggiustamento al ribasso dei prezzi delle opere russe, per cui le vendite del padiglione sovietico si attestarono al primo posto tra le partecipazioni nazionali. Gli introiti furono tuttavia ritenuti insoddisfacenti dalla Rappresentanza plenipotenziaria di Roma, che per l'edizione successiva propose un incremento del numero di incisioni, più facilmente commerciabili, grazie anche ai costi minori di trasporto e assicurazione¹⁶⁶. Nel 1924 emersero così le potenzialità economiche del padiglione sovietico, per quanto non sfruttate a dovere nelle edizioni successive, tanto che nel 1926 proprio ragioni di natura finanziaria avrebbero impedito una partecipazione nazionale.

8. Il significato storico della mostra tra Berlino e Parigi

Il debutto dell'URSS a Venezia si colloca tra due mostre cruciali nella divulgazione dell'arte sovietica in Occidente, organizzate nei due principali centri europei della "Russia all'estero", Berlino e Parigi. Benché l'esordio della Russia rivoluzionaria all'estero risalisse alla sua partecipazione alla Fiera internazionale di Lipsia all'inizio del 1922, la prima affermazione in ambito figurativo si doveva alla *Prima mostra d'arte russa*, allestita dapprima alla Galerie Van Die-

165 Tra le acquisizioni effettuate da istituzioni pubbliche figurano *Ritratto di famiglia* di Pëtr Končalovskij per la Galleria internazionale d'arte moderna di Venezia (FIG. 5); diversi paesaggi di Archipov, tra cui *Estate*, per la Galleria d'arte di Genova; alcune porcellane della Manifattura di Stato per il Museo d'arte decorativa di Monza. Tra le acquisizioni da parte di privati compaiono: *Contadina che sorride* (probabilmente *La giovane padrona di casa*) da parte del collezionista triestino Georgiadis; una serie di paesaggi di Grabar', Maškov e Kuprin da parte del collezionista milanese Lodigiani (sette opere per un totale di 24.500 lire, cfr. C. Gian Ferrari, *Le vendite alla Biennale dal 1920 al 1950*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, cit., p. 75); opere di Sar'jan e Kuznecov da parte del collezionista Dalla Villa; un paesaggio di Bogaevskij da parte di Friederiksen; *Le bagnanti* di Krymov per la collezione veneziana Del Vo; un *Paesaggio di Crimea* di Roždestvenskij da parte del collezionista Loeser di Firenze (cfr. B. Ternovec, *Pis'ma, dnevniki, stat'i*, cit., pp. 155, 160).

166 P. Keržencev all'Esposizione, 13 aprile 1926, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 19, fasc. Padiglione dell'U.R.S.S. – Boris Ternovetz.

men di Berlino nel tardo 1922, quindi allo Stedelijk Museum di Amsterdam l'anno successivo¹⁶⁷. In quanto ente promotore, il Narkompros ne delegò l'organizzazione agli espositori, a partire da David Šterenberg, autore dell'introduzione del catalogo, in cui sottolineò la valenza politica della mostra – primo segnale artistico inviato da Mosca all'Occidente – e l'impegno civile degli stessi partecipanti, attestato dall'intento di devolvere i ricavati delle vendite agli “af-famati della Russia”¹⁶⁸. La mostra fu ideata in seguito al Trattato di Rapallo, stipulato nel 1922 tra la Repubblica di Weimar e la Russia bolscevica, che sancì un riavvicinamento tra le due potenze e l'avvio di una stagione di scambi culturali patrocinati per lo più da Mosca¹⁶⁹. A partire dallo stesso Lenin, i dirigenti bolscevichi vedevano nella Germania, terra natale del marxismo ora uscita sconfitta e umiliata dalla Grande guerra, la prima tappa di una rivoluzione proletaria globale, favorita dalla presenza di un'agguerrita classe operaia e di un'intelligenza urbana di sinistra, e spesso facoltosa, come il “milionario rosso” Willi Münzenberg¹⁷⁰. Gli appetiti ideologici e geopolitici del Cremlino andavano quindi foraggiati con un piano di iniziative congiunte con il suo più influente (e promettente) vicino occidentale. In questo calendario rientrava anche la prima mostra d'arte straniera organizzata in Russia dallo scoppio della Grande guerra, la *Prima esposizione d'arte pangermanica*, allestita dal già citato Comitato per l'organizzazione delle tournée e delle esposizioni artistiche presieduto da Ol'ga Kameneva, e sovvenzionata dal Fondo di assistenza internazionale per i lavoratori (conosciuto in russo come *Mežrabpom*, in tedesco come *Internationale Arbeiter-Hilfe*), organo politico affiliato all'Internazionale comunista e

167 N. Ovčinnikova, *op. cit.*, p. 31. Nel sessantesimo anniversario della mostra una galleria londinese ha organizzato un *restaging* dell'esposizione berlinese del 1922 con documenti inediti, come il libro degli ospiti, tra le cui firme compaiono i nomi di Louis Aragon, Marcel Breuer e Tristan Tzara, a testimonianza della risonanza internazionale dell'evento (cfr. *The First Russian Show. A Commemoration*, cat. (Londra, 15 settembre-3 dicembre 1983), Annelly Juda Fine Art, London 1983, pp. 148-151).

168 D. Šterenberg, *Vorwort*, in *Erste Russische Kunstausstellung*, cat. (Berlino, Galerie Van Diemen, 1922-23), Galerie Van Diemen, Berlin 1922, pp. 3-4.

169 E. Korowin, *Der Russen-Boom. Sowjetische Ausstellungen als Mittel der Diplomatie in der BRD*, Böhlau, Köln 2015, pp. 21-22.

170 I. Golomstock, *op. cit.*, pp. 74-86.

con sede proprio a Berlino¹⁷¹. Le due mostre offrivano una panoramica speculare sulle principali tendenze figurative di entrambi i paesi, a dimostrazione di quel fervore culturale che aveva contraddistinto i primi anni tanto della Russia rivoluzionaria quanto della Repubblica di Weimar; panoramica estesa, su un fronte, dal Mondo dell'arte al Fronte di sinistra delle arti (LEF) passando per il Fante di quadri; sull'altro, dalla Secessione tedesca fino alla frazione artistica più vicina alle posizioni sovietiche, il Gruppo rosso¹⁷².

Lunačarskij fu tra i più entusiasti recensori della *Prima esposizione d'arte pangermanica*, di cui lodò “il compatto fronte ideologico” incarnato dagli espositori che, armati di un “potente linguaggio sociale”, erano riusciti a trasmettere “il mondo interiore dell'uomo attraverso gesti, figure ed espressioni”¹⁷³. Si trattava di qualità assenti dalla produzione artistica coeva tanto della Francia, ancora dominata da stilemi d'ascendenza cubo-futurista, quanto della nuova Russia, i cui artisti furono di conseguenza invitati a guardare all'esempio dei colleghi tedeschi. Dalla mappatura artistica di Lunačarskij non mancava nemmeno l'Italia, nella quale egli intravede i bagliori di un rinnovamento pittorico, per quanto viziato da un “crescente neoclassicismo di gusto borghese”¹⁷⁴.

La mostra d'arte tedesca organizzata a Mosca si distingueva per le scelte radicali effettuate dal comitato esecutivo e dettate da un principio fondamentale della retorica delle arti del primo dopoguerra, la solidarietà internazionale tra artisti, sorta in reazione all'imperialismo e al nazionalismo, responsabili di milioni dei morti, e come adesione incondizionata agli ideali utopico-pacifisti sanciti dall'Internazionale comunista. Si trattava di una mostra agli antipodi rispetto a quella convenzionale allestita nello stesso 1924 nel

171 R. Ėring, *Meždunarodnaja rabočaja pomošč' i germanskije chudožniki*, in *I. Vseobščaja Germanskaja chudožestvennaja vystavka*, cat. (Mosca, Leningrado, 1924), Mežrabpom, Moskva 1924, pp. 8-10. Nonostante la mostra abbia segnato un punto di svolta per la cultura figurativa tanto russa quanto tedesca, essa non compare tra le “esposizioni d'arte tedesca più significative del XX secolo” selezionate nel corposo catalogo della mostra *Stationen der Moderne*, cit.

172 Presieduta da George Grosz, la *Rote Gruppe* era composta da Otto Dix, Conrad Felixmüller, Otto Griebel, Wilhelm Lachnit, Otto Nagel, Rudolf Schlichter.

173 A. Lunačarski, *Germanskaja chudožestvennaja vystavka*, in “Prožektor”, 1924, n. 20, 31 ottobre.

174 A. Lunačarski, *Po povodu novoj ital'janskoj živopisi*, in “Zvezda”, 1924, n. 5.

padiglione tedesco di Venezia, all'insegna di una continuità con le mostre qui proposte durante il Secondo Reich, a partire dalla nomina a commissario di Franz Von Stuck, espositore regolare a tutte le Esposizioni comprese tra il 1895 e il 1910¹⁷⁵.

Se la mostra di Berlino svolse un ruolo pionieristico nel presentare per la prima volta in Occidente la produzione artistica postrivoluzionaria come un essenziale contributo alle avanguardie tedesche, e quindi europee, l'Esposizione di Venezia, organizzata un anno e mezzo più tardi, contribuì alla sua divulgazione su larga scala, culminata l'anno successivo con l'Esposizione internazionale delle arti decorative di Parigi del 1925, frequentata da milioni di visitatori. La sezione russa, ospitata nell'avveniristico padiglione disegnato da Konstantin Mel'nikov, il primo progettato e costruito interamente in epoca postrivoluzionaria, presentava una selezione di oggetti d'arte decorativa, di cui molti ispirati al folclore locale, che risultarono deludenti agli occhi della critica militante¹⁷⁶, ma di grande impatto su pubblico e mercato, come poi ampiamente confermato dai premi assegnati dalla giuria internazionale¹⁷⁷. Il carattere composito della rassegna rientrava in un progetto di affrancamento delle arti da categorie e gerarchie ritenute superate, come dichiarò Kogan nell'introduzione al catalogo:

C'est précisément chez nous, où s'accomplit l'émancipation des classes laborieuses, qu'a été proclamé le principe suivant lequel tout travail doit devenir libre, inspiré et créateur; il faut que tombent les barrières qui séparaient l'art du métier, il faut en effet que la vie tout entière devienne un art, que l'homme constructeur et l'homme artiste se confondent inséparablement.¹⁷⁸

175 Per un aggiornamento del padiglione tedesco alle ultime tendenze bisognerà aspettare il 1928, quando ospitò alcune mostre retrospettive, tra cui un omaggio *post mortem* a Lovis Corinth e le personali di Franz Marc e Emil Nolde, insistentemente volute da Margherita Sarfatti. Cfr. C. Becker, *Die Biennale Venedig und die deutschen Beiträge von 1895 bis 1942*, in *Biennale Venedig. Der deutsche Beitrag 1895-1995*, a cura di Id., A. Lagler, Cantz, Ostfildern 1995, pp. 13-134, qui pp. 24-25.

176 K. Teige, *L'arte figurativa della Russia sovietica*, 1927, in Id., *Arte e ideologia, 1922-1933*, a cura di S. Corduas, Einaudi, Torino 1982, pp. 47-50; N. Ovčinnikova, *op. cit.*, p. 31.

177 *Uspechi SSSR na Meždunarodnoj Vystavke Dekorativnyh Iskusstv v Pariže*, in "Sovetskoe Iskusstvo", n. 9, dicembre 1925, p. 8.

178 P. Kogan, *Préface*, in *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels. Section URSS*, cat. (Parigi, 1925), Imprimerie Kapp, Paris 1925, p. 11.

La prima partecipazione dell'URSS all'Esposizione di Venezia del 1924 segnò quindi un *trait d'union* cronologico e programmatico tra due appuntamenti espositivi cruciali per l'URSS all'estero. Essa cadeva in un delicato periodo di transizione nella storia sovietica, condizionato da incertezze in politica sia interna, poi aggravate dalla morte di Lenin, sia estera, coincidendo con l'avvio del processo di accreditamento della Russia bolscevica presso le cancellerie internazionali. È quindi evidente che una politica coordinata di sovvenzione e promozione delle arti all'estero non risultasse tra le priorità nazionali dei dirigenti bolscevichi, impegnati in prima linea sul fronte diplomatico e militare negli anni del "comunismo di guerra". Il processo di riorganizzazione degli apparati statali, l'individuazione degli organi competenti all'organizzazione delle esposizioni all'estero e la demarcazione dei rispettivi ambiti di competenza concesse ampi margini di manovra agli artisti, il cui impegno speso in prima persona nella gestione, produzione e formazione artistica andò a supplire l'intervento pubblico, rappresentando di fatto lo Stato in molte occasioni¹⁷⁹. Il debutto artistico dell'URSS a Venezia costituì quindi un caso unico e isolato nella storia della sua partecipazione nazionale, contraddistinto dall'adesione degli esponenti dei principali orientamenti estetici, chiamati a informare il pubblico occidentale sulle ricerche in atto nel paese¹⁸⁰. Questo non toglie che fin da ora essi furono soggetti a trattamenti diversi, a seconda della loro fedeltà al Partito: mentre un artista leale come Martiros Sar'jan fu incluso nella delegazione ufficiale in visita a Venezia, Jurij Annenkov, artista di fama internazionale già residente all'estero, dovette recarsi a Venezia autonomamente e a proprie spese¹⁸¹.

179 E. Dëgot', *op. cit.*, pp. 54-55.

180 Nell'*Enciclopedia dell'avanguardia russa*, i curatori Vasilij Rakitin e Andrej Sarab'janov non esitano a definire l'Esposizione di Venezia del 1924 come la più importante per l'arte russa, in vista anche del numero considerevole di opere dell'avanguardia in mostra. Cfr. V. Rakitin, A. Sarab'janov, *Meždunarodnye chudožestvennye vystavki*, in *Enciklopedija russkogo avangarda*, a cura di Id., in http://rusavangard.ru/online/history/mezhdunarodnye-khudozhestvennye-vystavki/?sphrase_id=776833 (ultima consultazione: 15 dicembre 2019).

181 I. Obuchova-Zelin'skaja, *op. cit.*, pp. 63-64.

CAPITOLO SECONDO LA DIPLOMAZIA DELLE ARTI (1926-1934)

1. 1926: un'altra occasione mancata

Con un decreto dall'inequivocabile titolo *Sull'inopportunità di partecipare alle esposizioni artistiche all'estero*, emanato il 24 novembre 1925 dal Politbjuro del Partito, il Governo sovietico rinunciava, per motivi economici dovuti alla scarsità di valuta estera, alla partecipazione a quaranta mostre internazionali, tra cui l'Esposizione di Venezia¹. L'esclusione suscitò accese proteste da parte della Rappresentanza plenipotenziaria a Roma, la quale si appellò a Mosca affinché si potesse concedere una deroga per la rassegna lagunare: esistendo già un padiglione, i costi sarebbero stati limitati alle spese di allestimento, gestione e manutenzione, decisamente inferiori agli oneri delle altre mostre annullate, principalmente di carattere temporaneo, per le quali era prevista la progettazione e costruzione di spazi espositivi *ad hoc*. A preoccupare non era tanto la mancata possibilità di presentare a un pubblico internazionale le arti della nuova Russia (di fatto, a questo livello decisionale, nessuna istituzione artistica era stata ancora consultata) quanto il rischio che all'assenza venisse attribuito un "significato e un'interpretazione assai lontani da motivazioni strettamente artistiche"². Come già accaduto nel 1922, una mancata adesione avrebbe dato adito a insinuazioni di ogni sorta da parte di stampa e pubblico italiani sulle sue ragioni, come una presunta inadeguatezza della produzione artistica sovietica al contesto veneziano³. Infine, per evidenti motivi di

1 Cfr. B. Ternovec, *Otdel SSSR na Monca-Milanskoj vystavke v osveščanii ital'janskoj pressy*, in "Iskusstvo", n. 4, 1927, pp. 109-110.

2 P. Keržencev a O. Kameneva, 1 febbraio 1926, GARF, f. 5283, op. 1a, s. 62, l. 39.

3 O. Kameneva a P. Keržencev, 21 gennaio 1926, GARF, f. 5283, op. 1a, d. 62, l. 35.

prestigio, era opportuno mantenere e consolidare le posizioni all'interno di una vetrina internazionale contraddistinta, a partire dal primo dopoguerra, da un incremento delle adesioni nazionali, anche di paesi vicini come la Polonia⁴. Il rappresentante plenipotenziario a Roma Platon Keržencev, dopo aver giocato la sua ultima carta evocando uno scenario di ripercussioni sulle relazioni italo-sovietiche, dovette alla fine assecondare la volontà di Mosca e declinare l'invito all'Esposizione, concedendo al tempo stesso all'amministrazione, su richiesta di Pica, l'utilizzo del padiglione, a condizione di ospitarvi artisti italiani⁵. L'uso temporaneo fu concesso sia per ingraziarsi il paese ospitante al principio dell'instaurazione delle relazioni bilaterali, sia per scongiurare un'occupazione illegittima dell'edificio da parte dei fuoriusciti russi, come già accaduto con l'increscioso caso del "padiglione bianco" del 1920. Come si legge in catalogo, il padiglione dell'URSS fu quindi "gentilmente concesso" all'Esposizione, la quale decise di ospitarvi la prima mostra dei futuristi italiani allestita a Venezia⁶.

2. La Società pansovietica per le relazioni culturali con l'estero (VOKS)

Nel 1928, una volta assicurata la copertura finanziaria per la partecipazione nazionale, la gestione del padiglione sovietico fu affidata per la seconda e ultima volta all'Accademia russa delle scienze

4 P. Keržencev a O. Kameneva, 1 febbraio 1926, GARF, f. 5283, op. 1a, d. 62, l. 39.

5 P. Keržencev a G. Bordiga, 14 aprile 1926, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 19, fasc. 1936, sottofasc. padiglione dell'U.R.S.S. – Boris Ternovetz.

6 Cfr. *Padiglione dell'URSS. Mostra del futurismo italiano*, in *15. Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, cat. (Venezia, Giardini, 1 aprile-31 ottobre 1926), Carlo Ferrari, Venezia 1926, p. 228. Per le fasi preliminari della mostra si veda G. Bianchi, *1926: La prima volta dei futuristi alla Biennale. Strategie e retroscena della marcia su Venezia*, in "Venezia Arti", n. 17-18, 2003-04, pp. 119-134. Per la mostra stessa, cfr. D. Arich de Finetti, *Venezia 1926. Pannaggi e compagni nel padiglione "sovietista"*, in *Pannaggi e l'arte meccanica futurista*, cat. (Macerata, Palazzo Ricci, Palazzo Contini, 22 luglio-15 ottobre, 1995), a cura di E. Crispolti, Mazzotta, Milano 1995, pp. 65-82; E. Crispolti (a cura di), *Nuovi archivi del futurismo*, De Luca-CNR, Roma 2010, pp. 248-250.

artistiche (RACHN), rinominata nel frattempo Accademia statale delle scienze artistiche (GACHN). Con la conferma di Pëtr Kogan a commissario, la squadra di funzionari rimase pressoché invariata rispetto al 1924, fatta eccezione per Boris Ternovec che, pur partecipando alle fasi organizzative, non poté recarsi a Venezia a curare l'ordinamento delle sale. Si trattava di una delle ultime iniziative di carattere artistico promosse all'estero dall'Accademia prima che questa, sull'onda delle epurazioni staliniane, venisse liquidata nel 1930 e molti suoi funzionari rimossi dalle proprie cariche⁷.

Nel frattempo, nell'agosto del 1925 era stata fondata a Mosca la Società pansovietica per le relazioni culturali con l'estero (VOKS), che in pochi anni avrebbe assunto un ruolo preponderante tra gli organi di propaganda culturale in ambito internazionale. Mentre la GACHN nasceva come istituzione di ricerca e divulgazione scientifica, con molti dei suoi funzionari provenienti da discipline afferenti alla critica e alla storia dell'arte, la VOKS, maturata all'interno di un'organizzazione dedita alla mutua assistenza internazionale come la Commissione per il soccorso all'estero, svolgeva funzioni di dichiarata natura politica. Il suo compito principale consisteva nell'allentare il cordone sanitario stretto intorno alla Russia durante la Prima guerra mondiale e la Rivoluzione d'ottobre, attraverso una pianificazione a lungo raggio di iniziative bilaterali o multilaterali con le principali potenze straniere. Queste operazioni di "riavvicinamento culturale" erano intese come uno strumento diplomatico di supporto all'operato del corpo consolare, di cui costituiva il braccio destro, attraverso la propaganda della cultura internazionalista promossa da Mosca. La VOKS era suddivisa in diversi dipartimenti: letteratura, musica, teatro, cinema, esposizioni, architettura e design, fotografia, editoria, stampa e affari giuridici, oltre a un ufficio responsabile dell'accoglienza dei visitatori stranieri in Unione sovietica⁸. La sezione espositiva operava intersettorialmente con gli altri dipartimenti, e a tutto il 1928 aveva all'attivo quaranta mostre, non solo d'arte, ma anche dedicate alla stampa e alla letteratura dei fatti [*faktografija*], nonché alle fiere industriali, editoriali e musica-

7 Ju. Jakimenko, *Iz istorii "čistok apparata": Akademija Chudožestvennyh Nauk v 1929-1932*, in "Novyj istoričeskij vestnik", vol. 12, n. 1, 2005, pp. 150-161.

8 O. Kameneva, *Cultural Rapprochement: The U.S.S.R. Society for Cultural Relations with Foreign Countries*, in "Pacific Affairs", vol. 1, n. 5, 1928, pp. 6-8.

li. Una delle manifestazioni patrocinate di maggiore successo era stato l'allestimento della sezione sovietica all'*Esposizione internazionale della stampa* di Colonia del 1928, mentre in ambito artistico si segnalava l'imponente rassegna itinerante *Dieci anni di URSS*, organizzata a Berlino, Vienna, New York e Bruxelles⁹. Prima del suo debutto a Venezia nel 1930, la VOKS aveva curato in Italia la partecipazione nazionale a tre mostre minori dedicate all'incisione, alla fotografia e all'architettura, rispettivamente a Firenze, Torino e Roma¹⁰.

A partire dal suo insediamento nel 1926 all'Ambasciata di Roma, l'ufficio italiano della VOKS, composto inizialmente da due funzionari, si occupò di curare i rapporti con la stampa e di rifornire biblioteche e librerie di edizioni sovietiche, nel duplice intento di contrastare la disinformazione e la propaganda antibolscevica e di raccogliere contestualmente informazioni sulla percezione dell'URSS in Italia. Al suo quarto mese di mandato come responsabile della sezione romana, Samuil Pevzner comunicò a Ol'ga Kameneva le prime impressioni sul paese ospitante. Pur denunciando il processo di "fascistizzazione" della società italiana, dove "l'intelligenzia, che non riesce o non vuole aderire al fascismo, è spaventata, e dove praticamente non esistono società legittime che non abbiano una matrice fascista"¹¹, Pevzner poté appurare quanto sincero e diffuso fosse l'interesse nei confronti dell'URSS, benché relegato alla sfera privata, o addirittura, alla clandestinità. Noti erano i casi di simpatizzanti socialisti che, nel timore di finire sotto sorveglianza della polizia italiana, stavano alla larga dalla sede dell'ambasciata romana. Per queste ragioni era ritenuto opportuno svincolare l'attività della VOKS dalla sfera politica, trovandole una sede autonoma e possibilmente distante dagli uffici consolari, oppure creando in Italia una Società per il riavvicinamento cultu-

9 La mostra è anche riportata con il nome *Finestra sull'URSS* in *Statističeskie svedenija o sovetskich vystavkach za granicej, organizovannyh VOKSom za 1926 – avgust 1930 gg.*, cit. in *Vystavočnye ansamblj SSSR 1920-1930-e gody*, a cura di V. Tolstoj, Galart, Moskva 2006, doc. 52, p. 137.

10 Si tratta della *II Esposizione internazionale dell'incisione moderna* (Firenze, maggio 1927), del *Secondo Salon italiano d'arte fotografica internazionale* (Torino, 6 ottobre-4 novembre 1928) e della *Mostra dei progetti per il Faro di Colombo* (Roma, agosto 1929) (cfr. Ivi, pp.136-144).

11 S. Pevzner a O. Kameneva, 6 settembre 1926, GARF, f. 5283, op. 1a, d. 62, l. 76.

rale, sulla scia di quanto già intrapreso in numerosi altri paesi, al punto che nel 1929 si contavano già venti società sorelle, attive in Europa e nelle Americhe¹². Tra le priorità della Società figurava l'attuazione di un'agenda culturale attraverso la cooptazione di personalità e istituzioni dei paesi ospitanti che fossero percepite dai rispettivi Governi come estranee alla politica estera del Cremlino. Nelle nazioni prive di una Società, la cura delle relazioni culturali era delegata alla VOKS, benché spesso – come dimostrava il caso italiano – con risultati controproducenti sul piano della distensione reciproca. Era quindi essenziale creare le condizioni per l'apertura di una filiale della Società anche in Italia, a partire dall'individuazione di un potenziale direttore¹³. I primi sforzi in questo senso erano stati intrapresi dal predecessore di Pevzner in Italia, Aleksandr Makar, nel tentativo, poi risultato vano, di cooptare, grazie all'intermediazione del dirigente socialista Nicola Bombacci, intellettuali militanti nelle sinistre, come Emidio Agostinoni, deputato socialista, giornalista e storico dell'arte. Nella sua ricognizione di possibili candidati, Pevzner aveva più tardi individuato personalità del mondo delle lettere e del teatro, come Trilussa, i drammaturghi Sam Benelli, Giovanni Cavicchioli e i fratelli Bragaglia, tutti aggiornati sui fatti culturali sovietici, alcuni dei quali addirittura in contatto epistolare con due grandi protagonisti del rinnovamento scenico in atto in URSS come Aleksandr Tairov e Vsevolod Mejerchol'd. Pevzner menzionò anche Marinetti, non tanto per le sue vedute politiche, quanto per il vivo interesse dimostrato per la cultura russa pre e postrivoluzionaria. Nessuno di questi intellettuali tuttavia si era dichiarato disposto a esporsi pubblicamente, per lo meno a titolo gratuito: "Per trattenerli nella nostra sfera di influenza, e quindi ampliare la schiera di simpatizzanti, bisognerebbe attirarli con azioni concrete, come una fornitura o uno scambio di libri o altre iniziative di carattere scientifico o artistico"¹⁴. Costatata l'impossibilità di trovare un valido candidato italiano, Pevzner

12 *Vsesojuznoe obščestvo kul'turnoj svjazi s zaganicej*, VOKS, Moskva 1929, pp. 22-23.

13 Sulle politiche di reclutamento di intellettuali stranieri al fianco della VOKS si veda anche L. Stern, *Western Intellectuals and the Soviet Union, 1920-40*, nello specifico il capitolo *VOKS and the "Famous Foreigners"*, Routledge, London-New York 2007, pp. 132-163.

14 S. Pevzner a O. Kameneva, 6 settembre 1926, GARF, f. 5283, op. 1a, d. 62.

propose un intellettuale russo, il cui nome riscosse fin da subito un consenso unanime tra le istituzioni bolsceviche interpellate: Maksim Gor'kij¹⁵. Una candidatura che, tuttavia, sarebbe rimasta sulla carta per una serie di ragioni riconducibili all'avversione crescente, e reciproca, tra il Governo fascista e Gor'kij, residente stabilmente nella penisola fino al 1933.

Rispetto al primo soggiorno di Gor'kij in Italia (1906-1913), la situazione politica e sociale del paese era profondamente mutata. Con l'intensificarsi delle misure repressive adottate già al principio del Ventennio – dall'omicidio di Matteotti nel 1924 all'arresto di Gramsci nel 1926 – Gor'kij assunse nei confronti del Governo di Roma una posizione sempre più critica, per quanto relegata alla sola sfera privata, come, ad esempio, nei suoi scambi epistolari con intellettuali antifascisti. Ciononostante, lo scrittore fu vittima di agguati di chiara matrice governativa, tra cui una perquisizione della sua dimora a Sorrento, mentre a partire dal 1927 e fino al suo rimpatrio, fu tenuto sotto stretta sorveglianza dalla polizia¹⁶. Questo non impedì che un intellettuale di punta del fascismo come Ogetti lo stimasse al punto di accreditarlo come l'erede di Tolstoj, per quanto all'interno di una schematica scissione tra le sue indubbie doti letterarie e le discutibili vedute politiche. Sagace è il suo aforisma in merito: “Adesso è di moda dichiarare che Massimo Gorki è un pessimo scrittore perché è bolscevico. Se adora (con qualche incostanza) Lenin, peggio per lui. Lasciamo alle beghine il gusto di chiamar brutta una bella donna solo perché è disonesta”¹⁷.

Nel corso degli anni venti, con l'acuirsi della svolta autoritaria in entrambi i paesi, le relazioni bilaterali subirono, pur se a fasi alterne, un progressivo deterioramento, come si evince dai dispacci

15 S. Pevzner a O. Kameneva, 26 maggio 1926, GARF, f. 5283, op. 1a, d. 62, ll. 57-61. S. Pevzner a O. Kameneva, 6 settembre 1926, GARF, f. 5283, op. 1a, d. 62. Nella seconda comunicazione, Pevzner riferì che pure il rappresentante plenipotenziario Keržencev era favorevole alla nomina di Gor'kij. Sui retroscena della nomina, poi fallita, si veda M. Bertelé, *Obraz Gor'kogo na vystavkach Venecianskogo Biennale*, in *Maksim Gor'kij i chudožestvennaja kul'tura simvolizma*, Azbukovnik, Moskva 2017, p. 113.

16 P. Cioni, *Maksim Gor'kij in Russi in Italia: dizionario*, in www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=926 (ultima consultazione: 20 dicembre 2019).

17 U. Ogetti, *Gorki e Tolstoj*, in Id., *Scrittori che si confessano*, Treves, Milano 1926, pp. 137-157, qui p. 137.

inviati a Mosca da Anna Kurskaja, nuova dirigente della sezione italiana della VOKS e consorte del rappresentante plenipotenziario in carica a Roma dal 1928 al 1932, Dmitrij Kurskij. Nei suoi resoconti, redatti sulla base delle testimonianze raccolte sul luogo da una rete di informatori, Kurskaja riferì del clima poliziesco cui erano sottoposti non soltanto i funzionari sovietici ma anche i cittadini italiani, nonostante un generale apprezzamento delle iniziative culturali promosse dal Cremlino:

Una buona metà degli italiani è antifascista, l'altra è antisovietica [...] La nostra letteratura è la più letta, il nostro teatro gode di un'indiscutibile autorevolezza, qui seguono i nostri progressi scientifici nella maniera più attenta ma ... nessuna, tra queste persone interessate alla nostra cultura, che osi apertamente entrare a far parte di una società che si occupi delle relazioni culturali con l'URSS.¹⁸

L'assenza in Italia di una Società per il riavvicinamento culturale con l'URSS, aggravata dalla mancanza di personalità carismatiche e politicamente intoccabili – paragonabili a Il'ja Ėrenburg nel caso dei rapporti con la Francia – costituì il principale ostacolo a una pianificazione mirata di iniziative bilaterali e, di riflesso, a una partecipazione sistematica all'impresa veneziana. Kurskaja riferì come in Italia fosse diffuso il sospetto che le rappresentanze sovietiche, VOKS inclusa, agissero per conto della Terza Internazionale, svolgendo quindi un'azione mirata alla propaganda ideologica e non alla cura delle relazioni culturali¹⁹. Questo clima di circospezione era riconducibile all'ambigua linea adottata in politica estera dal Cremlino, dettata da una parte dalla distensione e cooperazione promosse sul piano istituzionale dal Commissariato per gli esteri, dall'altra dalle iniziative di indottrinamento ideologico condotte dal Comintern. Un caso emblematico di questo atteggiamento ambivalente, risalente agli albori delle relazioni diplomatiche italo-sovietiche, era rappresentato dall'incidente della “colazione ufficiale” tra Mussolini e il primo rappresentante plenipotenziario in Italia, Konstantin Jurenev. Nonostante i sospetti sul Duce come mandante dell'omicidio di Matteotti, e le conseguenti pressioni

18 A. Kurskaja alla sezione italiana della VOKS, 1 dicembre 1930, GARF, f. 5283, op. 7, d. 542, l. 18.

19 *Vsesojuznoe obščestvo kul'turnoj svjazi s zaganicej*, cit., p. 26.

esercitate da Mosca per boicottare l'incontro, Jurenev decise di non annullare la colazione con Mussolini, preferendo così una soluzione di compromesso istituzionale a un'inevitabile destabilizzazione delle relazioni bilaterali²⁰.

Nel 1930, anche il presidente della VOKS Fëdor Petrov dovette concordare sul fatto che in Italia mancassero le condizioni per la nascita di una Società per il riavvicinamento culturale, rassegnandosi al fatto che al momento sarebbe stato sufficiente limitare la propria azione a iniziative dal forte "impatto sociale" sulla popolazione italiana²¹. Questa ammissione, nonché l'assenza di un mediatore con l'Esposizione, determinò la gestione dirigistica, da parte della VOKS, della partecipazione nazionale a Venezia, trattata alla stregua di una questione di politica estera, e culminata nel 1932, in seguito alla liquidazione della GACHN, con la sua completa presa in carico in quanto unico ente promotore. Ancora prima della conferma di questo incarico, Petrov aveva dettato a Kurskaja un piano d'attacco di propaganda culturale, suddiviso in dieci punti, per "correggere" l'immagine dell'URSS in Italia. In cima alle priorità compariva il lancio di una petizione popolare a favore di una distensione dei rapporti internazionali e contro ogni mira interventista nei confronti dell'URSS, seguito da iniziative mirate a incrementare la presenza sulla stampa italiana di articoli su temi d'attualità sovietica. L'ultimo punto prevedeva un'intensificazione dell'attività espositiva, estesa – oltre che a non specificate rassegne "scientifiche e tecniche" – alla Mostra di arti decorative di Monza e all'Esposizione di Venezia²².

Negli anni venti, le mostre di Monza e Venezia rappresentano quindi i due imprescindibili appuntamenti italiani in ambito espositivo, di notevole impatto grazie alla loro apertura prolungata al

20 O. Dubrovina, *Un'istituzione della nuova diplomazia*, cit., pp. 75-76.

21 F. Petrov a V. Kurnosov, 9 aprile 1930, GARF, f. 5283, op. 1a, d. 145, l. 2.

22 F. Petrov ad A. Kurskaja, 10 dicembre 1930, GARF, f. 5283, op. 1a, d. 145, l. 50. In una precedente richiesta di finanziamento al Commissariato per gli esteri, Petrov sostenne l'opportunità di estendere l'offerta espositiva in Italia a mostre di manifesti e di illustrazioni editoriali per l'infanzia, in considerazione anche dell'alto livello innovativo raggiunto dalla grafica sovietica e del suo potenziale pedagogico di indottrinamento (F. Petrov a V. Kurnosov, 9 aprile 1930, GARF, f. 5283, op. 1a, d. 145, l. 2.).

pubblico, estesa a diversi mesi, e a una buona copertura mediatica²³. Tra le due manifestazioni furono presto effettuate le dovute distinzioni: ai fini di una dimostrazione “in senso pieno” della cultura sovietica, l’esposizione monzese era ritenuta più efficace, poiché la varietà di generi, tecniche e materiali ammessi, dalla produzione industriale a quella artigianale, permetteva di “rispecchiare” in maniera più incisiva e articolata i progressi raggiunti in URSS nei diversi campi delle arti e dei mestieri²⁴. Per quanto riguarda l’Esposizione veneziana, la VOKS individuò come massima criticità il suo retaggio ottocentesco, risalente all’epoca dei salon, la cui natura elitaria risultava anacronistica e inadeguata all’esigenza attuale di esporre i prodotti di una cultura indirizzata alle masse e trasposta in molteplici campi d’applicazione. Era quindi indispensabile investire maggiori risorse al fine di fornire un corretto inquadramento – ideologico ed estetico – ai lavori in mostra, attraverso la cooptazione di personale qualificato e con una buona conoscenza delle lingue straniere, in ambiti specifici come l’allestimento museale e la conduzione di visite guidate²⁵.

3. La svolta autoritaria nelle arti, a Mosca e a Venezia

A partire dal 1930, con la presa in carico da parte della VOKS del padiglione a Venezia, si assiste a un processo irreversibile di accentramento di potere nelle mani dell’associazione, attuato attraverso la nomina di funzionari pubblici, e non più di professionisti dell’arte, a responsabili della partecipazione nazionale. Una soluzione di transizione fu raggiunta nel 1930, con la designazione di un Comitato organizzativo in seno alla VOKS e la conferma a commissario di Kogan, presidente della GACHN nel suo ultimo anno di esistenza. Tuttavia, mentre soltanto due anni prima, il Comitato organizzativo riproponeva la squadra di collaboratori del 1924, composta per

23 F. Petrov a N. Ugarov, 30 maggio 1930, GARF, f. 5283, op. 1a, d. 145, l. 22.

24 A. Ešukov a Levin, 31 agosto 1930, GARF, f. 5283, op. 7, d. 544, l. 104. I prodotti d’artigianato sovietico, di regola non ammessi all’Esposizione di Monza in quanto rassegna di arti decorative e industriali, furono ammessi in via del tutto eccezionale soltanto nel 1925 (cfr. B. Ternovec, *Otdel SSSR na Monca-Milanskoj vystavke*, cit., pp. 120-121).

25 F. Petrov, 19 maggio 1930, GARF, f. 5283, op. 1a, d. 145, l. 21.

lo più da storici dell'arte, nel 1930 l'organigramma del padiglione riportava il solo nome di Kogan. L'introduzione ai lavori del Comitato, d'altronde, non lasciava spazio a dubbi: "La VOKS organizza sempre le esposizioni sulla base di quei programmi che ritiene politicamente indispensabili nel dato momento"²⁶.

A partire da questa data, la corrispondenza interna tra l'amministrazione centrale della VOKS e la sua filiale italiana fu trasmessa in copia conoscenza al Commissariato per gli esteri, mentre tra gli interlocutori del presidente Petrov comparirono numerosi organi politici ed economici, tra cui il Politbjuro del Comitato centrale del Partito, il Narkompros e la Banca di stato, sollecitati a esprimersi anche in questioni prettamente artistiche, così come a visionare i quadri preselezionati a Mosca. Tra le suddette istituzioni non tardarono a emergere divergenze di vedute e dissidi interni. L'ente più refrattario all'impresa veneziana era il Narkompros, propenso a sostenere le proprie iniziative in un'ottica nazionale, e tendenzialmente maldisposto verso la VOKS, della quale non mancava di denunciare inadempienze e ritardi²⁷. Nel 1932, i quadri politici del Narkompros concentrarono le proprie risorse sulla rassegna *Quindici anni di artisti della Repubblica sovietica russa*, organizzata nello stesso anno a Leningrado e Mosca come prima mostra-bilancio sulle principali tendenze emerse nel quindicennio postrivoluzionario. Per il Commissariato per l'istruzione si trattava di assegnare la massima priorità a una rassegna d'arte concepita non come un evento da esportazione (quindi estraneo alle proprie competenze), ma come un'operazione dall'innegabile significato di autocelebrazione ideologica e di rendicontazione interna sullo stato attuale dell'arte. Per questo motivo, gli stessi quadri politici rifiutarono, due anni più tardi, alcuni prestiti di opere richiesti dalla VOKS per Venezia, preferendo assegnarli a esposizioni itineranti organizzate entro i confini nazionali.

Per quanto in carica come Commissario del popolo fino al settembre del 1929, Lunačarskij ebbe un ruolo sempre più marginale nelle politiche espositive, a causa dei suoi crescenti impegni

26 K. Kravčenko, Protocollo della sezione mostre della VOKS, 29 ottobre 1931, GARF, f. 5283, op. 11, d. 106, l. 14.

27 Sulla partecipazione dell'URSS all'Esposizione internazionale d'arte di Venezia, VOKS, GARF, f. 5283, op. 11, d. 173, l. 1.

internazionali e delle prolungate assenze da Mosca²⁸. Nel limitare progressivamente il proprio raggio d'azione all'ambito domestico, il Narkompros abbandonò le iniziali mire internazionaliste, di cui Lunačarskij era uno degli esponenti universalmente più noti e apprezzati²⁹. Nel 1929 la situazione non migliorò con la nomina di un militare di carriera, Andrej Bubnov, a suo successore, in ottemperanza al processo di irreggimentazione degli apparati culturali avviato da Stalin attraverso la designazione, ai loro vertici, di una classe dirigente di indiscussa lealtà al Partito, ma spesso impreparata nei propri ambiti di competenza. Gli echi di questo processo si propagarono fino a Venezia, dove un dispaccio inviato nel 1930 dall'Ambasciata italiana di Mosca riferì che il nuovo Commissario per l'istruzione ignorava che "esistesse un'Esposizione Internazionale Biennale a Venezia, e che l'URSS vi avesse un padiglione"³⁰.

Di conseguenza, la partecipazione nazionale a Venezia entrò negli interessi della politica estera, assolvendo a un preciso compito di diplomazia internazionale. Così nel 1932, in mancanza di altre candidature, il presidente della VOKS, Fëdor Petrov, si autoproclamò commissario del padiglione, mentre due anni più tardi questa carica fu ricoperta direttamente da un funzionario consolare, Pavel Fridgut, secondo segretario della Rappresentanza plenipotenziaria a Roma e più tardi console generale a Milano. Si andò così a chiudere una serie di cambi repentini al vertice del Comitato organizzativo che, nel giro di sole quattro edizioni, aveva visto succedersi tre commissari, ognuno con affiliazioni e competenze differenti. Questa girandola di nomine, non sempre comunicate tempestivamente a Venezia, aveva generato più di un malumore tra i vertici della Biennale, a partire dal nuovo segretario generale, Antonio Maraini, inizialmente insofferente a ogni sorta di ingerenza politica su questioni artistiche: "Nei riguardi dell'arte la mentalità degli uomini politici e di governo è sempre la stessa, siano essi fascisti o non fascisti, vale a dire di-

28 V. Cerruti a P. Orsi, 23 marzo 1928, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 18, fasc. 1928.

29 Sulla politica estera dell'URSS nel primo decennio postrivoluzionario si veda A. di Biagio, *Coesistenza e isolazionismo. Mosca, il Komintern e l'Europa di Versailles (1918-1928)*, Carocci, Roma 2004.

30 V. Cerruti a G. Volpi, 14 marzo 1930, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 18, fasc. 1930.

sinteresse sfiducia ignoranza e cattivo gusto”³¹. La gestione della rappresentanza sovietica da parte di un organo consolare come la Rappresentanza di Roma, se da un lato si poneva in continuità con la genesi governativa del padiglione, progettato dall’Accademia imperiale come la propria “Casa d’arte”, dall’altro suscitò scetticismo e riprovazione a Venezia. In più occasioni Maraini dovette ricordare ai suoi collaboratori che Fridgut non era “un vero e proprio commissario artistico”, al contrario dei suoi predecessori, tra cui spiccavano professionisti dell’arte come Boris Ternovec e Pëtr Kogan oppure, andando ancora più indietro nel tempo, Pëtr Bezrodnyj e Fëdor Berenštam³². La circospezione del segretario generale era alimentata non soltanto dal fondato sospetto sulle presunte incompetenze artistiche del nuovo commissario, ma anche da un atteggiamento di diffidenza, assai diffuso tra le alte sfere della politica italiana (cui Maraini doveva rendere conto), verso la legazione sovietica a Roma e le sue sottosezioni, come la VOKS³³, a conferma di una percezione generale dell’URSS come “cordiale nemico”³⁴.

Negli stessi anni, anche all’interno dell’Esposizione si verificò una svolta autoritaria, dettata da un allineamento delle politiche espositive alle direttive culturali sancite dall’agenda fascista, attraverso la costituzione della Biennale in Ente autonomo (istituzione pubblica dotata di autonomia finanziaria), amministrato non più dal Comune di Venezia, ma dal Governo di Roma³⁵. Alla nomina dello scultore e critico Maraini a segretario generale nel 1927 seguì, due anni più tardi, quella dell’influente imprenditore Giuseppe Volpi, Conte di Misurata, a presidente della Biennale. Si trattava

31 A. Maraini a R. Bazzoni, 29 novembre 1928, ASAC, f. storico, s. scatole nere, b. 109, Corrispondenza segretario generale, fasc. segretario generale, p. 4.

32 Ivi, p. 386. Si veda anche il comunicato stampa diramato dalla Biennale nel febbraio del 1934, e ripreso, tra gli altri, in *La partecipazione internazionale alla XIX Biennale*, in “Gazzetta di Venezia”, 23 febbraio 1934.

33 O. Dubrovina, *Un’istituzione della nuova diplomazia*, cit., p. 75.

34 Id., *SSSR v donesenijach ital’janskich diplomatov (1924-1941 gg.)*, in “Vestnik MGIMO”, n. 3, 2016, p. 76.

35 S. Salvagnini, *op. cit.*, pp. 38-40. Per l’occasione, nel 1930 fu istituito un Comitato amministrativo composto da cinque membri nominati con decreto governativo: oltre a Volpi e Maraini, Marcello Piacentini, Beppe Ciardi e il Podestà di Venezia Ettore Zorzi, che più tardi avrebbe ceduto il posto a Mario Alverà.

di due cariche dalla forte valenza politica, essendo stato il primo segretario del Sindacato regionale degli artisti toscani e il secondo governatore della Tripolitania e ministro delle finanze, due cariche poi mantenute ininterrottamente fino all'ultima edizione tenuta sotto il fascismo (1942)³⁶. Le nomine rientravano in un processo di nazionalizzazione della Biennale avviato al principio del mandato di Maraini, che nel 1927 si era rivolto ai Commissari stranieri con le seguenti parole:

Il consiglio dei Ministri, nella adunanza del 17 corrente, su proposta del Capo del Governo Onor. Mussolini, ha riconosciuto l'Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia come istituzione permanente di Stato. Questa è la prima e la sola Esposizione a cui viene concessa una simile consacrazione ufficiale. Tale consacrazione comporta di conseguenza l'intervento del Ministero degli Esteri e delle nostre rappresentanze diplomatiche accreditate presso i Governi delle nazioni che all'Esposizione di Venezia possiedono un Padiglione proprio.³⁷

Di conseguenza, a decorrere da questa data, si registrò un ruolo più attivo dell'ambasciatore a Mosca, nella doppia veste di garante delle buone relazioni bilaterali e di informatore delle istituzioni italiane. Fu infatti Cerruti a fornire notizie e retroscena raccolti sul luogo ai vertici dell'Esposizione, ai quali non mancava di rammentare il carattere estemporaneo dell'apparato culturale dell'URSS, "un Paese le cui disposizioni mutano da un momento all'altro"³⁸. Nel 1930, dopo aver preso visione delle opere selezionate a Mosca, l'ambasciatore poté rassicurare l'Esposizione sul valore artistico della mostra e sulla sua adesione alle linee guida annunciate

36 Sull'attività di Maraini in veste di segretario generale si veda l'esauriente M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte. Le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Forum, Udine 2006; su Giuseppe Volpi, presidente della Biennale, R. Sarti, *Giuseppe Volpi*, in *Uomini e volti del fascismo*, a cura di F. Cordova, Bulzoni, Roma 1980, pp. 523-546; S. Romano, *Giuseppe Volpi: industria e finanza tra Giolitti e Mussolini*, Bompiani, Milano 1979, e nello specifico il capitolo *Il mito di Venezia*, pp. 195-202.

37 A. Maraini alle Ambasciate straniere, 28 dicembre 1927, ASAC, f. storico, s. scatole nere, b. 45, fasc. Ambasciate.

38 V. Cerruti a P. Orsi, 8 marzo 1928, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 18, fasc. Padiglione dell'URSS, 1928

da Maraini³⁹. Al tempo stesso, egli comunicò le “vere motivazioni” sottese alle imperscrutabili decisioni del Governo sovietico, fornendone un’interpretazione puntuale. Così, la rinuncia a includere opere ispirate all’Italia, come auspicato da Maraini, era da ricondurre alla circostanza che “a questi giovani pittori non viene concesso di varcare le frontiere dell’URSS come facevano molti artisti russi sotto l’antico regime”⁴⁰.

Un caso simile si presentò in occasione della mancata adesione sovietica alla retrospettiva dedicata a Gauguin nel 1928. La segreteria dell’Esposizione aveva inoltrato al Museo della nuova arte occidentale una richiesta di prestito di alcuni dipinti, un tempo appartenenti alla collezione Ščukin. Nonostante il beneplacito del direttore Ternovec e del commissario Lunačarskij⁴¹, il Commissariato per gli esteri negò il prestito, adducendone le ragioni al precario stato di conservazione delle tele⁴². Fu tuttavia Cerruti a esporre le reali motivazioni del diniego: a Mosca si temeva che le tele potessero cadere vittima delle frequenti rappresaglie organizzate dai fuoriusciti russi contro le iniziative promosse all’estero dal Cremlino. Tra queste, la mostra, organizzata dalla VOKS con fotografie, modellini architettonici, manufatti artigianali e prodotti industriali, inaugurata a Bruxelles nel gennaio del 1928, e presa d’assalto da un gruppo di giovani cattolici belgi, spalleggiati da alcuni esuli russi che avevano finito per distruggere anche un busto di Lenin⁴³. Il Commissariato per gli esteri temeva non soltanto attentati fisici al patrimonio confiscato e nazionalizzato dai bolscevichi, ma anche eventuali pretese di restituzione da parte dei legittimi proprietari – il più delle volte esuli russi rifugiati all’estero – attraverso gli organi giuridici dei

39 V. Cerruti a G. Volpi, 3 aprile 1930, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 19, fasc. Padiglione dell’URSS XVII-XVII.

40 *Ibid.*

41 V. Cerruti a P. Orsi, 8 marzo 1928, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 18, fasc. Padiglione dell’URSS, 1928.

42 Commissariato del popolo per gli esteri all’Ambasciata italiana a Mosca, 21 marzo 1928 (allegato a una lettera di V. Cerruti a P. Orsi), 23 marzo 1928, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 18, fasc. Padiglione dell’URSS, 1928.

43 Cfr. *Chuliganstvo bel’gijskich studentov fašistov*, in “Pravda”, 14 gennaio 1928, p. 1; *Varvarskaja vychodka bel’gijskogo fašistskogo studenčestva*, in “Izvestija”, 14 gennaio 1928, p. 1.

rispettivi paesi di accoglienza, con il rischio che la contesa potesse degenerare in una controversia internazionale⁴⁴.

In osservanza al processo di burocratizzazione delle arti, nel 1928 fu introdotto l'iter della relazione conclusiva redatta dal commissario del padiglione o, in sua assenza, da un funzionario consolare, e indirizzata alla trojka composta dalla VOKS, dalla Rappresentanza plenipotenziaria a Roma e dal Commissariato per gli esteri. La relazione presentava i punti di forza dell'Esposizione in generale, e della sezione sovietica nello specifico, omettendone il più delle volte gli aspetti critici e contraddittori, e limitandosi a riferire l'interesse suscitato presso autorità e pubblico sulla base di una accorta selezione di opinioni, raccolte principalmente durante l'inaugurazione del padiglione⁴⁵.

Questa pratica era affiancata dalle mansioni di natura prettamente culturale esercitate dal commissario stesso, come la pubblicazione, alla fine di ogni edizione, di un articolo che desse conto dei successi della sezione sovietica alla luce delle recensioni apparse sulla stampa italiana⁴⁶. Anche qui, l'autore proponeva un'oculata selezione di fonti, mettendo in luce la sincerità dei giudizi favorevoli e la faziosità delle critiche malevole, generate da preconcezioni ideologiche e spesso espresse senza entrare nel merito artistico.

Entrambe le operazioni di rendicontazione, la prima a uso interno, la seconda di dominio pubblico, erano da intendersi come strumenti di autolegittimazione sia politica, andando a sottolineare il ruolo dell'Esposizione come vetrina privilegiata per la propaganda socialista, sia professionale, avvalorando l'efficacia delle strategie intraprese dai funzionari coinvolti. Da qui traspare il ruolo dell'Esposizione non tanto come piattaforma di confronto e scambio interculturale, quanto di postazione sostanzialmente ermetica all'ambiente circostante, attraverso la quale consolidare le proprie posizioni e allargare il consenso su scala mondiale. In effetti, il ruolo geopolitico dell'Esposizione non si esauriva in un consolidamento delle relazioni italo-sovietiche, ma rientrava in una più ampia

44 V. Cerruti a P. Orsi, 5 aprile 1928, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 18, fasc. Padiglione dell'URSS, 1928.

45 G. Gajljunskij a VOKS, Rappresentanza plenipotenziaria a Roma, NKID, GARF, f. 5283, op. 7, d. 542, l. 85 sg.

46 B. Ternovec, *Ital'janskaja pressa i sovetskij otdel' XVI meždunarodnoj sovetskij vystavki v Venecii*, in "Iskusstvo", n. 3-4, 1928, pp. 93-101.

rete di rapporti multilaterali estesa a tutte le nazioni partecipanti. Di questo le autorità moscovite erano consapevoli fin dal 1924 quando, nel valutare l'ipotesi di una ripresa dell'attività espositiva, si erano informate, a titolo preventivo, su quanti e quali paesi avessero già confermato la propria adesione⁴⁷.

Le relazioni diplomatiche italo-russe, come si è detto, erano storicamente condizionate, più che da una sinergia di vedute, da un "gioco di sponda", dettato dall'esigenza di contrastare potenze invise a entrambe le nazioni, a partire dall'Austria. Con il disgregamento degli Imperi centrali alla fine della Prima guerra mondiale, l'ostilità nei confronti di Vienna, per quanto ora notevolmente ridimensionata, continuò a giocare un ruolo determinante all'Esposizione, dove l'edificazione di un padiglione austriaco fu completata soltanto nel 1934. Nel settembre del 1933 fu la necessità di contenere la Germania di Hitler a indurre Mussolini e il rappresentante plenipotenziario Vladimir Potëmkin a siglare il Patto di amicizia, non aggressione e neutralità⁴⁸. Questa alleanza antinazista, ulteriore evoluzione del "gioco di sponda", ebbe tuttavia vita breve, poiché, già nel giugno del 1934, Mussolini accolse il Führer in Italia, scegliendo proprio Venezia e la sua Esposizione come scenografico luogo di incontro. A partire da questa edizione, la partecipazione tedesca fu sottoposta a un radicale cambio di strategia, con la nomina di una commissione presieduta da Eberhard Hanfstaengl, direttore della Galleria nazionale di Berlino, e un orientamento estetico improntato alle ambizioni imperialistiche del Terzo Reich, perseguito attraverso un restyling dell'edificio in austere linee neoclassiche e una serie di esposizioni intese a celebrare il culto ariano della razza germanica⁴⁹.

Nel 1936, non fu tuttavia l'incombente asse Roma-Berlino, bensì l'invasione fascista dell'Etiopia, a provocare il primo boicottaggio di natura politica nella storia della Biennale: facendo seguito alle sanzioni votate dalla Società delle nazioni contro l'Italia fascista, potenze dalla lunga tradizione espositiva come Stati

47 P. Kogan a I. Neri, [1924], ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 18, fasc. XIV Biennale 1924.

48 O. Dubrovina, *Un'istituzione della nuova diplomazia*, cit., p. 96.

49 Cfr. C. Becker, *Die Biennale Venedig und die deutschen Beiträge von 1895 bis 1942*, in *Biennale Venedig. Der deutsche Beitrag 1895-1995*, a cura di Id., A. Lagler, cit., pp. 29-33.

uniti e Gran Bretagna ritirarono la loro adesione⁵⁰. Onde prevenire un'emorragia di defezioni, la presidenza della Biennale ribadì di aver esteso "per espressa volontà del Governo Fascista" il proprio invito anche alle nazioni firmatarie delle sanzioni, auspicando quindi una partecipazione dell'URSS⁵¹. A un solo mese dall'inaugurazione, anche quest'ultima dovette tuttavia declinare l'invito: mentre l'ambasciata a Mosca giustificò l'assenza appellandosi a un imprecisato "riordinamento in corso delle attività concernenti le belle arti"⁵², il rappresentante plenipotenziario a Roma si limitò a comunicare che "gli Enti competenti sovietici non possono, purtroppo, partecipare"⁵³. A tre giorni dall'annuncio, Volpi ribatté chiedendo di poter "approfittare dell'edificio per ospitarvi qualche Mostra di speciale interesse: ciò si è verificato anche in un'altra occasione"⁵⁴, alludendo quindi al suo utilizzo temporaneo, concesso dieci anni prima all'Esposizione, che qui aveva ospitato il tardivo debutto veneziano dei futuristi italiani. Ottenuto l'assenso moscovita, nel 1936 furono nuovamente quest'ultimi, con una mostra curata da Marinetti e presentata in catalogo come il "Padiglione del futurismo italiano", a occupare le sale dell'edificio che, a partire da questa edizione e per il ventennio a venire, sarebbe rimasto inutilizzato dai suoi legittimi proprietari⁵⁵.

Maraini minimizzò la scarsa partecipazione internazionale, ridotta a dodici paesi, adducendone le cause a una "divisione di spiriti", cui contrappose il nobile intento della Biennale di "lasciare immune il campo dell'arte da ogni rappresaglia"⁵⁶. Una simile strategia

50 Cfr. J. A. May, *op. cit.*, pp. 167-169.

51 G. Volpi a P. di Valentino, 28 marzo 1936, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 19, fasc. 1936.

52 P. di Valentino a G. Volpi, 14 maggio 1936, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 19, fasc. 1936.

53 B. Stein a G. Volpi, 23 aprile 1936, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 19, fasc. 1936.

54 G. Volpi a B. Stein, 26 aprile 1936, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 19, fasc. 1936.

55 Cfr. F. T. Marinetti, *Padiglione del futurismo italiano (padiglione russo)*, in *20. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, cat. (Venezia, Biennale, 1 giugno-30 settembre 1936), Carlo Ferrari, Venezia 1936, pp. 179-181; E. Crispolti (a cura di), *Nuovi archivi del futurismo*, cit., pp. 655-657.

56 A. Maraini, *Introduzione alla 20. Biennale*, in *20. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, cit., pp. 27-35, qui p. 34.

fu adottata dalla stampa italiana. Alcune testate ridimensionarono il peso delle nazioni assenti, sostenendo che, in fin dei conti, non fossero mai state all'avanguardia⁵⁷; altre negarono qualsiasi nesso di natura politica tra la scarsa adesione e il sanzionismo internazionale, ricordando, ad esempio, quanto la presenza discontinua della Russia avesse origini ben più antiche⁵⁸.

Nell'arco di un biennio, il contesto geopolitico internazionale mutò profondamente, portando l'Italia fascista – sempre più isolata sul piano internazionale – verso le posizioni della Germania di Hitler come unica alternativa tanto alle democrazie occidentali, quanto alla Russia comunista. Il distacco da quest'ultima si aggravò con l'adozione della linea antifascista sancita al Settimo congresso dell'Internazionale comunista nel 1935, e la conseguente affermazione di Mosca come baluardo antinazista in Europa, mentre, sul fronte opposto l'Italia aderiva al Patto anticomintern nel novembre del 1937⁵⁹. Alla luce di queste considerazioni, e in vista del ruolo diplomatico svolto dalla legazione artistica a Venezia, non deve stupire la mancata adesione sovietica a partire dal 1936. La prolungata assenza era imputabile non soltanto alla graduale conversione della Biennale a vetrina internazionale di un'ideologia avversa come quella fascista, ma anche, e forse soprattutto, alle politiche isolazionistiche promosse da Stalin, e al conseguente ridimensionamento delle partecipazioni sovietiche ai principali appuntamenti artistici internazionali, ora limitati a eventi dal grande potenziale propagandistico e dall'immediato riscontro popolare, come le Esposizioni internazionali di Parigi (1937) e New York (1939).

Quest'ultime si presentarono come un'occasione di messa in scena del nuovo Stato socialista, ridefinito sulla base della nuova co-

57 M. M. Lazzaro, *I padiglioni stranieri alla Biennale di Venezia*, in "Il popolo di Sicilia", 19 luglio 1936.

58 *La XX Biennale Internazionale d'Arte a Venezia*, in "Il gazzettino", 15 maggio 1936. Cfr. anche S. Benco, *Vigilia veneziana. In attesa della XX Biennale*, in "Il piccolo", 30 maggio 1936.

59 Le stesse motivazioni sono alla base di una mancata partecipazione sovietica a partire dal 1935 alla Mostra internazionale del cinema di Venezia, promossa sempre dalla Biennale (cfr. S. Pisu, *Stalin a Venezia. L'URSS alla Mostra del cinema fra diplomazia culturale e scontro ideologico*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2013, pp. 14-15).

stituzione dell'URSS promulgata da Stalin nel 1936⁶⁰. Nella costruzione e nell'allestimento di padiglioni temporanei gli organizzatori non badarono a spese. A Parigi, Boris Iofan, architetto dell'incompiuto Palazzo dei Soviet, progettò un edificio come piedistallo per il colossale gruppo scultoreo *L'operaio e la colcosiana*, realizzato in acciaio inossidabile da Vera Muchina⁶¹. Secondo Slavoj Žižek, questa verticalizzazione monumentale dell'architettura è un'eloquente dimostrazione del carattere oppressivo del realismo socialista, le cui opere erano concepite per essere osservate dal basso, da una prospettiva reverenziale, sublimando l'ambizione all'onnipotenza del "nuovo uomo sovietico", che fosse Stalin o un cittadino qualsiasi⁶². Il padiglione fu progettato in linee severe improntate a una rivisitazione in chiave moderna e monumentale di un classicismo elevato a stile "paneuropeo", ripreso e ampliato nell'adiacente padiglione della Germania nazionalsocialista disegnato dall'architetto del Führer, Albert Speer⁶³. A New York, la direzione artistica del padiglione fu affidata al designer e progettista Nikolaj Suetin, un tempo allievo di Malevič, il quale conferì grande importanza a materiali pregiati come il marmo e il bronzo, elevati a quintessenza della caratura nobile e incorruttibile dell'ideologia staliniana⁶⁴. Il successo del padiglione si doveva tuttavia all'adozione di efficaci strategie narrative, dettate da un uso sapiente di tecnologie interattive come diorami, mega-proiezioni e dispositivi meccanici in movimento⁶⁵.

60 M. C. Zopff, *Die sowjetischen Pavillons auf den Weltausstellungen 1937 in Paris und 1939 in New York*, in *Agitation zum Glück*, cit., pp. 60-63, qui p. 62.

61 D. Ades, *Paris 1937. Art and the Power of Nations*, in *Art and Power*, cit., pp. 58-62, qui p. 62.

62 S. Žižek, *For They Know Not What They Do. Enjoyment as a Political Factor*, Verso, New York 2002; tr. it. *Il godimento come fattore politico*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2001, p. 14.

63 O. K. Werckmeister, *The Political Confrontation of the Arts. From the Great Depression to the Second World War, 1929-1939*, in "Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich", n. 11/12, 2004/05 (2006), p. 160; V. Paperny, *Hot and Cold War in Architecture of Soviet Pavilions (1937-1959)*, in *Architecture of Great Expositions 1937-1959*, a cura di Id., R. Devos, A. Ortenberg, cit., p. 88.

64 N. Suetin, *Meždunarodnaja vystavka 1939 g. v N'ju-Jorke*, in "Iskusstvo", n. 5, 1939, pp. 103-107.

65 Cfr. A. Swift, *The Soviet World of Tomorrow at the New York World's Fair, 1939*, in "Russian Review", vol. 57, n. 3, 1998, p. 378.

4. Verso una “sovietizzazione interiore”: diktat tematico e realismo socialista

Nel 1928, il Comitato organizzativo tentò di assecondare la richiesta di Maraini di allestire “una mostra individuale di un grande maestro russo vivente, finora non esposto in Italia”⁶⁶. In un primo momento si optò per una rassegna di nature morte di David Šterenberġ, già noto a Venezia in seguito alla sua fortunata partecipazione nel 1924 (FIG. 4). La proposta fu avanzata da uno dei membri più influenti del Comitato, Abram Ėfros, estimatore di Šterenberġ e delle sue nature morte, elogiate come “figlie illegittime del suprematismo” ora pienamente “oggettivizzate” nelle forme della nuova realtà sovietica⁶⁷. Apprezzato anche da Lunačarskij già prima della Rivoluzione d’ottobre⁶⁸, Šterenberġ rappresentava il candidato ideale a Venezia, incarnando un opportuno compromesso tra estetica avanguardista e dedizione alla causa rivoluzionaria, confermata dai suoi numerosi incarichi istituzionali.

L’investitura di Šterenberġ scatenò una dura reazione da parte dell’associazione artistica più apertamente schierata sul fronte anti-avanguardista, l’AChR, sorta alla fine del 1928 sulle ceneri dell’AChRR, e fautrice di una pittura illustrativa debitrice del realismo sociale ottocentesco. L’associazione rimproverò al Comitato organizzativo, e nello specifico ai suoi due membri più “cosmopoliti”, Ėfros e Tugendchol’d, di perseverare in una tradizione espositiva di compiacimento a critica e pubblico occidentali, favorendo nomi e tendenze d’affiliazione europea – quindi estranei alla tradizione autoctona – come il cubismo, il futurismo e il “cézannismo russo”. Di conseguenza, i membri dell’AChR rivendicarono una maggiore considerazione della loro attività: “I nostri dipinti sono opere ‘serie’ a tutti gli effetti; è vero che non si pongono in con-

66 V. Cerruti a P. Orsi, 9 gennaio 1928, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 18, fasc. 1930, sottofasc. Padiglione dell’URSS; A. Maraini a P. Kogan, 31 ottobre 1930, GARF, f. 5283, op. 11, d. 171, l. 90.

67 A. Ėfros, *Šterenberġ*, 1929, in Id., *Profili*, Iskusstvo, Moskva 1994, pp. 287-307, qui p. 299.

68 S. Fitzpatrick, *op. cit.*, p. 148.

tinuità con l'arte occidentale degli ultimi anni, ma non per questo risultano meno significative e interessanti allo sguardo europeo"⁶⁹.

Alla luce di queste insanabili divergenze, il commissario Kogan fu costretto a comunicare a Venezia in toni diplomatici l'irrealizzabilità della mostra personale: "I maggiori pittori sovietici viventi hanno infatti già tutti esposto in Italia e fra i giovanissimi non ve n'è alcuno degno di figurare a Venezia con una mostra individuale"⁷⁰. Fu quindi trovata una soluzione di compromesso proponendo – oltre a un ruolo ridimensionato di Šterenberg – alcuni nomi che trovarono tutti d'accordo, come Archipov, Fal'k, Končalovskij e Petrov-Vodkin. Questa opzione, dettata dalla volontà di valorizzare le singole personalità, e quindi di venire incontro al desiderio di Maraini, poté essere realizzata soltanto in parte, in quanto scalzata da due fattori che, a partire da questa occasione, avrebbero dettato le sorti della partecipazione sovietica all'estero: il principio tematico e la lottizzazione della rappresentanza artistica.

Nel 1928, con il varo del primo piano quinquennale, anche il mondo delle arti fu asservito alla logica di pianificazione, regolamentazione e monitoraggio della società sovietica. Questo presupponeva una progettazione organica dell'intero processo artistico, dalla committenza di un'opera alla sua produzione, dalla riproduzione alla sua divulgazione, circolazione ed esposizione, mentre i grandi temi della pianificazione economica, dalla collettivizzazione forzata delle campagne all'industrializzazione fino alla costruzione delle grandi opere, iniziarono a dettare i soggetti artistici da ossequiare. La Biennale divenne così un anello del possente ingranaggio di produzione e promozione di immagini rispondenti ai temi stabiliti di volta in volta sulla base delle principali istanze politiche. Se, ancora nel 1924, il principio tematico costituiva uno dei parametri selettivi delle opere destinate a Venezia, dal 1928 iniziò ad acquisire un ruolo sempre maggiore.

69 *Iz bjulletenja Informacionnogo bjuro AChR, 1928*, in *Bor'ba za realizm v izobrazitel'nom iskusstve 20-ch gg. Materialy, dokumenty, vospominanija*, a cura di V. Perel'man, Sovetskij chudožnik, Moskva 1962, p. 143.

70 V. Cerruti a P. Orsi, Mosca, 9 gennaio 1928, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 18, fasc. Padiglione dell'URSS 1928.

In quell'anno, il Comitato dichiarò come tema centrale dell'esposizione il decimo anniversario della fondazione dell'Armata rossa, quindi non un fatto del presente o un obiettivo del futuro, ma una ricorrenza "tonda" della seppur breve storia della Russia rivoluzionaria, segnando una data cruciale all'interno del suo calendario commemorativo. Le ricorrenze giubilari fornivano non solo il pretesto storico, politico ed economico, ma anche il soggetto a cui gli artisti era tenuti a conformarsi. I punti di massima visibilità del padiglione vennero così occupati non più da ritratti dei capi militari, come ancora nel 1924, ma da scene di massa dell'esercito, selezionate all'interno di una delle prime operazioni di committenza e acquisizione patrocinata dal Museo dell'Armata rossa. Per Venezia furono selezionate dieci tele di dieci artisti, dai cui titoli è facile individuare il filo conduttore, ossia l'esaltazione delle origini popolari dell'Armata rossa come "esercito di operai e contadini"⁷¹. Questi pittori relativamente giovani furono affiancati da due nomi già affermati come Končalovskij e Petrov-Vodkin, le cui già numerose opere in mostra furono integrate da due dipinti, commissionati anch'essi in occasione del decennale: *Il bagno della cavalleria rossa* e *La morte del commissario*, entrambi del 1928⁷².

Il diktat tematico prevalse anche nelle edizioni successive, grazie alla presenza di opere su soggetti dettati dall'alto, il più delle volte tratti dalla pianificazione dell'economia. All'interno di un genere di prim'ordine come la ritrattistica dei leader, massima priorità fu assegnata alla figura di Lenin, effigiata in una serie di ritratti scultorei, come la maschera mortuaria realizzata in bronzo da Ivan Šadr, ed

71 Si tratta di *Marinai all'imboscata* di Fëdor Bogorodoskij; *La difesa di Pietrigrado* di Dejneka; *Gruppo di comandanti dell'Armata Rossa* di Vasilij Jakovlev; *L'entrata nel Cremlino nel 1917* di Konstantin Juon; *Festa di paese sulla Pečora* di Fëdor Modorov; *L'internamento dei prigionieri sulla Kama* di Pavel Radimov; *Nello studio degli artisti dell'Armata Rossa* di Sofija Rjangina; *La campagna di Taman' nel 1918* di Pavel Sokolov-Skalja, tutte realizzate intorno al 1928.

72 La pittura a soggetto militare costituiva uno dei generi prioritari: un caso significativo è costituito dalla mostra *15 anni dell'Armata rossa degli operai e dei contadini*, organizzata nel 1933 al fine di suggellare una militarizzazione delle arti, come si evince dai testi introduttivi riportati in catalogo, firmati da Stalin e dal Commissario del popolo per la difesa Kliment Vorosilov. Cfr. *15 let RKKK*, cat. (Mosca, 1933), Vsekočudožnik, Moskva 1933.

esposta già nel 1924, a pochi mesi dalla sua scomparsa. Da questa data, l'immagine di Lenin fu relegata a una funzione devozionale di padre storico della rivoluzione (come nel dipinto *Alla commemorazione di Lenin* [1932] di Bogorodskij o nella silografia *Mausoleo di Lenin* di Aleksej Kravčenko, entrambe esposte nel 1934), oppure all'interno di una narrazione ai limiti dell'agiografia, in cui si perpetuava il mito del "giuramento" proferito da Stalin al capezzale di Lenin poco prima della sua morte (come nell'omonima silografia di Andrej Gončarov, pure esposta nel 1934). La presenza saltuaria della ritrattistica staliniana si doveva principalmente all'interruzione della partecipazione nazionale a partire dal 1936, quando il culto della sua personalità avrebbe pervaso ogni ambito della cultura figurativa sovietica. Così, nelle edizioni del 1932 e 1934 si contano tre ritratti di Stalin, di cui un dipinto e una silografia di Pëtr Staronosov, e un disegno a matita realizzato da Isaak Brodskij, poi ampiamente riprodotto dalla stampa italiana⁷³.

Nel 1932, al primato della pittura tematica fu affiancato un suo efficace strumento di applicazione, il metodo del realismo socialista. Annunciato per la prima volta sulla "Literaturnaja gazeta" del 25 maggio 1932, il termine comparve inizialmente in articoli di critica letteraria: fu Gor'kij a contribuire alla sua affermazione, grazie al suo intervento al primo Congresso dell'Unione pansovietica degli scrittori (1934), in cui innalzò il realismo socialista a metodo unico da applicare a tutti gli ambiti della cultura. Tra le sue fonti, il realismo socialista annoverava la terminologia derivata dal materialismo dialettico e dalla retorica della lotta di classe, i vari "realismi" propugnati da letterati e artisti nel primo quindicennio di vita sovietica (tra cui realismo eroico, proletario, sintetico, tecnico-industriale, dinamico, costruttivista e dialettico), e infine la massima pronunciata da Stalin, nel sancire la cultura dei popoli dell'URSS "nazionale nella forma, socialista nel contenuto"⁷⁴. Questa formula fu presto riadattata da uno dei massimi esponenti del mondo delle

73 S. G., *La XVIII Biennale Internazionale d'Arte*, in "Il Tevere", 23 aprile 1932.

74 M. Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, Yale University Press, New Haven 1998, pp. 140-141. Sulla "base discorsiva" del realismo socialista radicato nella cultura romantica dell'Ottocento russo, improntata al culto dell'"uomo superfluo", si veda R. Robin, *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Editions Payot, Paris 1986; tr. ing. cons. *Socialist Realism. An Impossible Aesthetic*, Stanford University Press, Stanford 1992, pp. 77-148.

arti, il pittore Aleksandr Gerasimov, che proclamò la cultura figurativa sovietica “realista nella forma e socialista nel contenuto”⁷⁵.

La promulgazione del realismo socialista come dottrina ufficiale ebbe effetti tangibili sulla mostra veneziana, per quanto circoscritti alla sola edizione del 1934, e per quanto il nuovo metodo di Stato non fosse nominato esplicitamente nella presentazione del padiglione firmata da Fridgut per il catalogo generale dell’Esposizione. Il commissario prendeva le mosse da un encomio alla ritrattistica di Isaak Brodskij, allievo di Repin e alfiere di un realismo d’impianto fotografico, in cui “la precisione e la rettitudine [...] si uniscono ad una notevole maestria tecnica”⁷⁶. Di conseguenza, la sezione delle riproduzioni si apriva con il suo *Lenin allo Smol’nyj* (1930, FIG. 7), celebrato ritratto del capofila rivoluzionario al lavoro nel suo studio ricavato temporaneamente all’interno del collegio di Pietrogrado, adibito, nei concitati mesi compresi tra le Rivoluzioni di febbraio e ottobre, a quartier generale dei bolscevichi. Si trattava di uno dei capisaldi pittorici della Leniniana, sottogenere della ritrattistica sovietica incentrato sul culto figurativo del padre della Rivoluzione, trasposto serialmente in innumerevoli forme e materiali (numismatica e filatelia comprese) e applicato a diverse classi iconografiche, tra cui il Lenin “teorico e pensatore” immortalato da Brodskij⁷⁷.

Per il resto, molte delle opere esposte a Venezia nel 1934 provenivano dalla già menzionata esposizione *Quindici anni di artisti della Repubblica sovietica russa*, organizzata nel 1932 come mostra-bilancio sull’evoluzione delle arti nel quindicennio postrivoluzionario e, al tempo stesso, come mostra-manifesto del nuovo clima culturale inaugurato con la “liquidazione dei circuiti elitari”⁷⁸, come dichiarato in catalogo. Tra questi figuravano alcuni artisti fino ad allora ritenuti intoccabili, come il pittore simbolista Pavel Kuz-

75 A. Gerasimov, in “Iskusstvo”, n. 4, 1939, p. 150.

76 P. Fridgut, *Padiglione dell’U.R.S.S.*, in *19. Esposizione Biennale Internazionale d’Arte*, cat. (Venezia, Biennale, 1 maggio-31 ottobre 1934), Carlo Ferrari, Venezia 1934, pp. 316-318, qui p. 316.

77 Cfr. V. Bonnell, *Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*, University of California Press, Berkeley 1997, pp. 136-185.

78 A. Bubnov, *O vystavke sovetskikh chudožnikov za 15 let oktjabr’skoj Revoljucii*, in *Chudožniki RSFSR za 15 let*, cat. (Mosca, 1932), Vsekočudožnik, Moskva 1932, pp. V-VIII, qui p. VIII.

necov, ora criticato in patria in quanto “epicureo”, e di conseguenza assente nel 1934 dal padiglione veneziano, dove aveva esposto regolarmente fin dal 1924. Analogamente, le opere di esponenti della Società dei pittori da cavalletto (OST), tra cui Aleksandr Drevin, Aleksandr Labas, Aleksandr Tyšler e Šterenberg, erano state dislocate in una sezione appartata dell’allestimento moscovita, lontano dai grandi flussi di pubblico, in seguito alle accuse rivolte loro dalla stampa in quanto “sinistroidi” [*levackie*], secondo imputazioni riconducibili al capo d’accusa di “deviazionismo” mosso nei confronti di figure politiche come Trockij. Anche per loro, questa progressiva rimozione dallo spazio pubblico sovietico si tradusse in un’estromissione dalle future esposizioni veneziane⁷⁹.

Quindici anni di artisti della Repubblica sovietica russa decretò la fine del pluralismo artistico della prima stagione postrivoluzionaria, sancita nello stesso anno dalla liquidazione di tutte le associazioni artistiche e dall’istituzione di un’unica Unione degli artisti. Nel biennio successivo, il mondo delle arti fu quindi sottoposto a un processo di crescente burocratizzazione, come si evince dall’organigramma del padiglione del 1934, composto da ventitré artisti espositori e da ben quindici membri del Comitato organizzativo, tra funzionari politici, critici e artisti.

Il secondo fattore determinante per le sorti della rappresentanza sovietica nei primi anni trenta era costituito dalla necessità di garantire pari visibilità alle principali associazioni artistiche, nell’ottica di fornire un quadro rappresentativo del panorama nazionale. A tale scopo, il Comitato organizzativo iniziò a convocare gli artisti secondo quote stabilite sulla base del prestigio delle rispettive associazioni di appartenenza. Nel 1930 si affermò così un processo di lottizzazione delle presenze, distribuite, per quanto riguarda la pittura, tra l’Associazione degli artisti della rivoluzione (AChR), la Società degli artisti moscoviti (OMCh), la Società dei pittori da cavalletto (OST), e i gruppi Quattro arti e Ottobre, mentre per la scultura l’invito fu limitato ai soli membri della Società degli scultori russi (ORS)⁸⁰. A questi furono aggiunti

79 M. Chlenova, *Staging Soviet Art: 15 Years of Artists of the Russian Soviet Republic, 1932-33*, in “October”, n. 147, 2014, pp. 46-48. Cfr. A. Negri, *Il Realismo. Da Courbet agli anni Venti*, Laterza, Roma 1989, p. 156.

80 Per un profilo dei gruppi artistici qui menzionati, si veda M. Cullerne Bown, *Art under Stalin*, Phaidon Press, Oxford 1991, pp. 41-45.

alcuni “cani sciolti” [*chudožniki odinočki*], come Aleksej Pachomov e Aleksandr Ševčenko⁸¹. In rappresentanza dell'OMCh figuravano i nomi di Nikolaj Černyšëv, Sergej Gerasimov, Aristarch Lentulov e Aleksandr Osmërkin; per OST Labas, Šterenberg, Andrej Gončarov, Jurij Pimenov e Pëtr Vil'jams, mentre per le Quattro arti, Vladimir Favorskij, Aleksej Kravčenko (FIG. 12, 13), Pavel Kuznecov e Martiros Sar'jan. Infine, nella quota di Ottobre, fu proposto il nome di Aleksandr Dejneka, da poco fuoriuscito da OST per perseguire il suo ideale di un'arte totale presso il gruppo di Ottobre, composto da artisti attivi su più fronti, dalla pittura monumentale al cinema, nonché ultimo collettivo di respiro internazionale ispirato agli ideali della Rivoluzione bolscevica, tra i cui membri figuravano anche l'ungherese Bela Uits e il messicano Diego Rivera.

Nonostante le intenzioni iniziali di effettuare una selezione pluralista e inclusiva, il principio distributivo rimase di pura facciata e le preselezioni vincolate alle preferenze espresse dai vertici della VOKS, per cui alle associazioni interpellate non restò altro che convalidare i nomi già predisposti dal Comitato organizzativo, proponendo al massimo qualche minimo ritocco⁸². Inderogabile restava l'adesione al principio tematico, da cui soltanto un numero esiguo di artisti affermati riuscì a sottrarsi: Martiros Sar'jan, esponente di punta della quota armena (e, per estensione, caucasica) inviò un gruppo di quadri differenti per genere e stile, precisando di non disporre al momento di pitture “a tema”. È probabile che anche altri artisti interpellati siano riusciti ad aggirare il diktat tematico, poiché nell'aprile del 1930 il numero di lavori destinati a Venezia fu talmente basso da rendere necessaria un'integrazione con opere a soggetto sovietico in prestito dalla Galleria Tret'jakov, dai musei dell'Armata rossa e della Rivoluzione e da enti pubblici come la Direzione generale per le arti e la letteratura (Glaviskusstvo) istituita presso il Nar-kompros. Anche in questa occasione rimasero quindi inascoltate le obiezioni della VOKS che, interessata a gettare le basi di un mercato dell'arte sfruttando la vetrina veneziana, si oppose ai prestiti statali di opere inalienabili⁸³.

81 Ivi, p. 42.

82 Documento interno della VOKS, GARF, f. 5283, op. 7, d. 544, l. 42.

83 A. Ešukov a K. Šutko, 4 aprile 1930, GARF, f. 5283, op. 1a, d. 145, l. 12.

Una seconda questione sollevata dalla lottizzazione riguardava la necessità di ripartire gli artisti secondo quote non più corporative, ma nazionali. In seguito al trasferimento della capitale da Pietrogrado a Mosca nel 1918, quest'ultima tornò a svolgere il ruolo di epicentro culturale, come è dimostrato dalla rappresentanza a Venezia dove, a partire dal 1924, la maggioranza degli espositori risultava moscovita di nascita, di formazione o di adozione. Al tempo stesso, all'interno dell'apparato federale dell'URSS, schiacciante era la supremazia della Russia, la repubblica più grande e influente, al punto che gli aggettivi "russo" e "sovietico" venivano spesso adoperati in modo intercambiabile. Nel microcosmo dei Giardini, l'URSS costituiva l'unico Stato multietnico sopravvissuto alla Prima guerra mondiale, per quanto sotto mutate spoglie: si trattava di un primato chiamato spesso in causa nelle fasi progettuali di ordinamento del padiglione, nell'ipotesi di allestirvi delle sottosezioni dedicate alle diverse realtà nazionali, politiche e culturali che costituivano il variegato mosaico sovietico.

Il dibattito su "quale URSS" rappresentare assumeva i toni più accesi proprio all'interno della Repubblica russa, innestandosi sulla storica rivalità tra Mosca e San Pietroburgo, e su un diffuso atteggiamento di diffidenza nei confronti della capitale, mai sopito sulle rive della Neva. Nel 1932, in seguito alla decisione di assegnare una quota interna agli artisti di Leningrado, alcuni funzionari della VOKS si erano recati nella capitale imperiale per incontrare una delegazione di pittori locali; quest'ultimi si dichiarano ben disposti a sottoporre al Comitato organizzativo i propri lavori, a patto che fossero vagliati da una giuria creata ad hoc nella *loro* città. Rivendicazioni simili, alimentate dalla rivalità con i colleghi moscoviti, erano emerse da un incontro con alcuni incisori di Leningrado, i quali lamentarono la scarsa attenzione riservata loro dalle autorità centrali, a danno della propria visibilità internazionale⁸⁴. Ciononostante, l'opzione di concedere maggiore autonomia ai particolarismi locali, delegando una parte dei poteri del Comitato centrale, non fu mai presa in considerazione. Una volta vagliate dalla giuria moscovita, le opere degli artisti di Leningrado furono quindi disseminate nelle sale del pa-

84 K. Kravčenko, Relazione sulla missione a Leningrado, 20-24 gennaio 1932, GARF, f. 5283, op. 11, d. 171, l. 57a sg.

diglione, tra gli espositori provenienti dalla capitale e dalle altre regioni della Russia.

In tre edizioni (1928, 1930 e 1934) il padiglione ospitò una sezione d'arte ucraina, presentata autonomamente tanto nell'impaginazione del catalogo quanto nell'ordinamento delle sale. Alla sua realizzazione aveva contribuito la filiale della VOKS di Char'kov, alla quale la sede centrale moscovita si era rivolta con la richiesta di fornire dipinti e grafiche realizzati dai "migliori artisti contemporanei"⁸⁵. Nel 1932, a causa dei ritardi accumulati in Ucraina, non fu possibile raccogliere in tempo debito un numero di opere sufficiente a creare una sezione nazionale, per cui i lavori pervenuti a Mosca (incisioni di Vasilij Sedljar e Ivan Padalka) furono presentati in catalogo e in mostra insieme alle restanti opere di artisti dell'URSS⁸⁶. Questa disposizione generò qualche disappunto con la succursale di Char'kov, la quale, onde evitare incidenti simili in futuro, pretese la designazione di un critico ucraino all'interno della giuria di accettazione⁸⁷. Così, nel 1934 la rappresentanza ucraina fu affiancata da un'esigua sezione d'arte armena, resa possibile grazie all'intervento (nella doppia veste di espositore e patrocinatore) di Sar'jan, artista molto attivo nel promuovere la cultura figurativa della piccola repubblica transcaucasica.

Le sezioni nazionali allestite all'interno del padiglione sovietico ricalcavano il modello delle *Esposizioni pansovietiche*, organizzate a cadenza regolare a Mosca nell'ottica di offrire una panoramica centrale sullo sviluppo delle arti nelle repubbliche confederate e, nella fattispecie, sulle declinazioni locali del metodo di Stato del realismo socialista⁸⁸. Si trattava di un principio derivato dal culto del "carattere nazionale" d'origine ottocentesca, qui riportato all'interno di un composito assetto federale, reso coeso dal collante dell'ideologia socialista, a testimonianza delle politiche di tutela dei particolarismi subnazionali sancite dal Governo di Mosca.

85 Sacharov ad A. Ešukov, 18 marzo 1930, GARF, f. 5283, op. 7, d. 544, l. 31.

86 N. Ljubčenko a M. Černjanskij, 31 ottobre 1932, GARF, f. 5283, op. 11, d. 246, l. 91.

87 M. Černjanskij a N. Ljubčenko, 26 novembre 1932, GARF, f. 5283, op. 11, d. 246, l. 63.

88 I. Maslenikov, *Katalog vystavki rabot chudožnikov Ukrainy, Azerbajdžana, Armenii, Vsekočudožnik*, Moskva 1932.

Fino all'istituzione dell'Unione degli artisti, il mondo delle arti sovietiche era costellato da una miriade di associazioni e gruppi, spesso dalla breve esistenza e in aperto conflitto tra di loro. Fu proprio questa proliferazione caotica di sigle a determinare una politica di maggior rigore condotta dal PCUS a partire dalla fine degli anni venti e culminata nella creazione di un monopolio di Stato. Mentre la critica occidentale tende tuttora a leggersi esclusivamente una misura repressiva contro l'autonomia e la libertà d'espressione, molti artisti dell'epoca, appartenenti a diversi schieramenti politici ed estetici, accolsero il provvedimento come una risposta concreta alle proprie richieste di un maggior coinvolgimento dello Stato nelle questioni dell'arte⁸⁹. Con la liquidazione delle associazioni, lo Stato aveva posto fine – ancor prima che alle libertà individuali degli artisti, già abituati a lavorare in una dimensione collettiva e di condivisione di spazi e idee – alle loro rivalità personali e corporative, ponendoli tutti nelle medesime condizioni, quanto meno sul piano formale e prima dell'emergere di favoritismi e trattamenti *ad personam*.

Il provvedimento ebbe conseguenze immediate anche sull'iter espositivo veneziano. Fino al 1932, i membri delle associazioni e dei circoli amatoriali erano regolarmente ammessi alle sedute del Comitato organizzativo. Inoltre, al fine di garantire una collegialità più ampia possibile, l'invito era solitamente esteso anche ai "cani sciolti", ossia ai non iscritti alla Federazione delle associazioni artistiche sovietiche (FOSCh), che nell'arco della sua breve esistenza (1930-1932) aveva assolto la funzione di principale piattaforma sindacale⁹⁰. Due anni più tardi il panorama era profondamente mutato, come si evince dal protocollo di una seduta del Comitato organizzativo, convocata nel 1934 presso il Dipartimento di belle arti della VOKS, alla presenza di numerosi pittori, ora riuniti sotto la bandiera comune dell'Unione degli artisti. Dalle mozioni avanzate dai partecipanti è possibile trarre alcune considerazioni sulle nuove condizioni lavorative: la pittrice Ekaterina Zernova chiese di potere avere accesso ai materiali di lavoro di provenienza straniera, considerato il monopolio esercitato

89 M. Chlenova, *op. cit.*, p. 42.

90 Protocollo della seduta del Comitato organizzativo del 20 novembre 1931, GARF, f. 5283, op. 11, d. 106, l. 8.

dall'Unione anche nell'approvvigionamento e nella distribuzione degli strumenti della produzione artistica. Dejneka reclamò un maggiore coinvolgimento nelle fasi di ordinamento delle mostre organizzate all'estero, chiedendo di essere ammesso sia alla rassegna organizzata in anteprima a Mosca con i lavori selezionati per l'Esposizione, sia alle fasi di allestimento delle opere una volta giunte a Venezia⁹¹. Queste e simili rivendicazioni di un maggiore coinvolgimento degli artisti nella vita culturale del paese rimasero tuttavia prive di seguito.

Le linee guida annunciate dal Comitato organizzativo per l'Esposizione del 1934 rivelano un lessico nuovo, condito di espressioni e metafore derivate dalla dialettica marxista e dal gergo militare, utili a introdurre il concetto di lotta di classe nella pratica artistica:

La mostra dovrà confermare le scelte giuste del Partito nell'istituire un'unica Unione degli artisti sovietici e nel creare le condizioni per un innalzamento della nostra arte a un livello superiore, nel nome della lotta alle correnti formaliste ostili al proletariato, nel nome di un principio che favorisca lo sviluppo delle singole personalità artistiche.⁹²

L'artista era tenuto a cogliere l'essenza della realtà in trasformazione e a trasmetterla attraverso i mezzi e le tecniche a lui più congeniali, contribuendo così alla costruzione del socialismo. Vennero quindi gettate le basi di un nuovo "punto di vista" – soggettivo e oggettivo al tempo stesso – inteso come espressione autoriale, quindi unica e originale, del rapporto dell'artista con la società sovietica, confutando così il luogo comune che voleva l'arte tematica espressione anonima e impersonale. Nel caso della mostra veneziana fu precisato:

Potranno essere selezionate soltanto le opere realizzate negli ultimi due anni. Quindi, in fase di selezione, bisognerà vigilare affinché in mostra non finiscano dipinti dal carattere classista, nazionalista, sciovinista. [...] È indispensabile che i lavori in mostra mettano in luce la ricostruzione [*perestrojka*] e la "sovietizzazione interiore" degli artisti di diverse tendenze, dalle generazioni più vecchie, espressione di talenti individuali, a quelle più giovani, composte da artisti

91 *Ibid.*

92 La sezione sovietica alle esposizioni di Venezia e Filadelfia, 19 dicembre 1933, GARF, f. 5283, op. 11, d. 318, l. 126.

di formazione sovietica, mostrando sia il legame tra le due generazioni, sia la competizione tra di esse, come stimolo a una produzione di opere di elevato pregio artistico.⁹³

I propositi enunciati in questa sede non furono tuttavia messi in pratica. L'iter burocratico avviato dalla VOKS nel 1932, con il benestare dell'Unione degli artisti, aveva provocato le proteste degli espositori contro le poco trasparenti (e ancor meno vantaggiose) condizioni di prestito e di vendita delle opere, tra cui la pratica ricorrente di imporne la commercializzazione contro la volontà degli stessi autori o proprietari. Un secondo motivo di attrito era costituito dall'estemporaneità di alcune decisioni insindacabili della VOKS: poteva capitare che alcuni lavori in mostra a Venezia, nel caso avessero incontrato i favori di critica e pubblico, venissero inclusi, a insaputa degli artisti, in mostre itineranti organizzate all'estero, circolando così per periodi prolungati, con tutti i conseguenti rischi per il loro stato di conservazione. Al tempo stesso, nel fondato timore di ritorsioni, nessuno degli espositori colpiti da queste disposizioni sparse denuncia alla Corte di arbitrato di Mosca [*Mosarbitraž*], presso la quale era possibile inoltrare una richiesta di indennizzo forfettario, nel caso una o più opere non fossero state restituite al proprietario nei termini e nelle condizioni pattuite. In fin dei conti un destino imperscrutabile riguardava anche le opere di proprietà pubblica. Esempio è il caso del grande pannello *Aviazione civile* (1932, FIG. 10) di Dejneka, concesso in prestito dallo Stabilimento di produzione e distribuzione alimentare [*Fabrika-kuchnja*] di Fili, alle porte di Mosca. In seguito al successo riscosso a Venezia, la VOKS comunicò all'ente proprietario l'intenzione di includere l'opera in una mostra collettiva diretta in Turchia, appellandosi al prestigio internazionale dell'iniziativa, nonché al senso civico e patriottico dell'amministrazione dello stabilimento, affinché non avanzasse una richiesta di risarcimento attraverso gli uffici competenti del *Mosarbitraž*.⁹⁴

93 Ivi, II, 126-127.

94 VOKS all'amministrazione dello Stabilimento di produzione e distribuzione alimentare di Fili, [1934], GARF, f. 5283, op. 11, d. 373, l. 27.

5. *L'insubordinazione sovietica e la mediazione di Antonio Maraini*

Nella storia della Biennale, l'avvio di un coordinamento generale tra la segreteria dell'Esposizione e le partecipazioni nazionali è da ricondurre alla nomina di Vittorio Pica a sottosegretario delle due edizioni antecedenti la Grande guerra⁹⁵. Memore dell'esperienza maturata nel 1911 in veste di commissario per la sezione straniera all'Esposizione internazionale organizzata a Roma per il Cinquantenario dell'unità d'Italia, Pica aveva sollecitato nel 1913 una più stretta collaborazione tra i commissari stranieri e l'amministrazione centrale veneziana, onde evitare che i padiglioni diventassero "succursali scarsamente significative delle mostre annuali delle nazioni che se ne sono assicurate il possesso"⁹⁶. Promosso a segretario generale nel 1920, Pica continuò a curare i rapporti con i commissari stranieri ai fini di una regia olistica dell'Esposizione e di un allestimento armonico delle sue diverse componenti, pur senza entrare nel merito delle scelte dei singoli paesi, per lo meno non in quelle del neo-padiglione sovietico, come è attestato dall'assenza di indicazioni espresse in questo senso.

Con Maraini la situazione cambiò radicalmente. In seguito allo scarso successo dell'Esposizione del 1930, imputabile anche alla mancanza di un coordinamento generale, il segretario generale inaugurò una conduzione verticistica finalizzata a una maggiore omologazione – e a un maggiore monitoraggio – delle rassegne nazionali e internazionali⁹⁷. Una delle prime misure adottate in questo senso consistette nell'imporre alle partecipazioni straniere i medesimi parametri espositivi, al fine di ottenere un ordinamento uniforme e, al tempo stesso, di arginare la presenza di alcuni paesi, a partire dalla Francia, l'unica in grado di mettere in discussione la supremazia dei padroni di casa⁹⁸. Se fino a quella data le partecipazioni nazionali non erano vincolate a particolari misure restrittive, nel 1932 il regolamento della Biennale introdusse quattro articoli

95 Cfr. P. Zatti, *Le prime Biennali veneziane (1895-1912): il contributo di Vittorio Pica*, in "Venezia arti", n. 7, 1993, pp. 111-116.

96 V. Pica, Appunto manoscritto "Per l'XIa esposizione internazionale d'arte della città di Venezia", [1913], ASAC, f. storico, s. scatole nere, b. 40, fasc. N, p. 40Ga1.

97 M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte*, cit., p. 190.

98 F. Fergonzi, *Maraini e la musa dell'uniformità*, in Ivi, p. 11.

relativi all'ammissione delle opere straniere, di cui uno impegnava i commissari a concordare preventivamente con la segreteria dell'Esposizione gli artisti ai quali rivolgere l'invito⁹⁹.

Sul fronte opposto i quadri politici della VOKS, fin dalla presa in carico del padiglione nel 1930, si dimostrarono poco disposti ad assecondare le direttive di Maraini, generando incomprensioni e attriti con l'amministrazione dell'Esposizione. Il più ricorrente oggetto di diverbio era costituito dalla sproporzione tra il numero di lavori inviati a cadenza biennale da Mosca e l'effettiva capienza del padiglione, nonostante le misure intraprese ai fini di un graduale contenimento delle opere, dimezzate nel corso del decennio 1924-1934. Inoltre, data l'indisponibilità di molti artisti affermati a concedere i propri lavori per un periodo protratto come quello dell'Esposizione, il commissario di turno dovette spesso ricorrere, oltre ai prestiti museali, a opere raccolte all'ultimo momento da artisti di secondo piano, che inevitabilmente contribuirono a quell'effetto da "bazar" registrato dalla critica italiana.

La disapprovazione di questa pratica da parte di Maraini era motivata da ragioni non solo di principio – in quanto palese e recidiva violazione dei parametri sanciti dalla Segreteria – ma anche di natura logistica, per cui la squadra italiana di allestitori incaricata da Mosca dovette escogitare diversi espedienti per assecondare la richiesta tassativa di collocare tutte le opere spedite a Venezia¹⁰⁰. Nel 1928, l'unica indicazione tecnica fornita da Mosca riguardava una ripartizione delle opere per artista, nell'ottica di creare delle sezioni antologiche in ottemperanza alle direttive di Maraini. Per il resto fu concessa massima autonomia agli allestitori che, al fine di ottimizzare tutte le superfici disponibili, dovettero ricorrere a una fila doppia di opere per la pittura e quadrupla per la grafica, nonché alla posa delle sculture di piccole dimensioni su un tavolo collocato al centro della sala principale.

La sezione monografica dal maggior numero di opere, nonché l'unica segnalata come tale nel catalogo, risultò la mostra personale di Končalovskij con quattordici tele, equamente suddivise tra

99 *Regolamento generale*, in *18. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, cat. (Venezia, Biennale, 28 maggio-28 ottobre 1932), Carlo Ferrari, Venezia 1932, pp. 5-8, qui p. 6.

100 Sacharov ad A. Ešukov, V. Kurnosov, GARF, f. 5283, op. 7, d. 542, l. 112.

paesaggi e ritratti (FIG. 6). Tra queste figuravano diversi dipinti realizzati dall'artista durante i suoi viaggi in Italia e selezionati dagli organizzatori nell'intento di mettere in luce il radicamento della sua pittura nella cultura europea. A Venezia, l'indiscussa visibilità concessa a Končalovskij si doveva all'attenzione riservatagli in patria dalla critica, a partire dall'ente promotore della partecipazione nazionale, la GACHN, che nel 1928 gli dedicò una mostra personale nei propri spazi espositivi¹⁰¹. Presentata da Aleksej Sidorov come una documentazione *in fieri* della produzione pittorica dell'ultimo biennio, la mostra apriva con un grande studio preparatorio per *Il bagno della cavalleria rossa*, la cui tela avrebbe di lì a poco occupato il posto d'onore nel padiglione veneziano. Proseguiva quindi con una serie di dipinti del monte Kazbek realizzati in diverse ore della giornata, sull'esempio della serie del Mont Sainte-Victoire di Cézanne, di cui Končalovskij era traduttore ed esegeta, e alcune tele su soggetti lirico-intimistici, intese a rivelare il suo fare pittorico. Soltanto quattro anni più tardi, la sua pittura fu presentata sotto un'altra luce, come narrazione della vita sovietica dipanata in una sequenza di tele suddivise per soggetti, e con una particolare enfasi sulla ritrattistica, un genere che nei decenni a venire gli avrebbe garantito, anche a Venezia, una notevole fortuna¹⁰².

Per il resto, alle pareti della sala centrale furono collocati dipinti di artisti affermati (come Archipov, Fal'k, Petrov-Vodkin e Šterenber¹⁰³) ed emergenti, raggruppati per associazioni di appartenenza. Dalla documentazione fotografica ed epistolare si evince che la sala centrale ospitò anche i lavori delle associazioni Quattro arti e Ottobre e del gruppo OST (su cui spiccavano Dejneka e Pimenov), mentre la terza sala accolse i dipinti di gruppi conservatori come AChR e OMCh. Il vestibolo fu riportato alla sua funzione originaria di vano d'ingresso, mentre la prima sala ospitò la grafica e la mostra di pittura ucraina.

101 *Vystavka kartin P. P. Končalovskogo (1927-28 g.)*, cat. (Mosca, 1928), GACHN, Moskva 1928.

102 Si veda, ad esempio, il *Ritratto di Sergej Prokof'ev*, realizzato nel 1934 ed esposto a Venezia nel 1956. *Vystavka kartin zaslužennogo dejatelja iskusstv P. P. Končalovskogo, 1930-1932*, cat. (Mosca, 1932), Vsekochudožnik, Moskva 1932.

103 V. Cerruti a G. Volpi, 9 gennaio 1928, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 18, fasc. Padiglione dell'URSS 1928.

All'interno di un apparato culturale in cui la massima priorità era assegnata al messaggio ideologico e alla funzione pedagogica di un'opera, è giocoforza che un aspetto formale come l'allestimento espositivo passasse in secondo piano, o fosse al massimo riadattato dal contesto museografico. Come aveva osservato ancora nel 1932 lo storico dell'arte Frederick Antal durante un viaggio a Mosca, gli allestimenti museali erano dettati non da parametri di stile e fruibilità, intesi ad agevolare l'esperienza del visitatore, quanto dal bisogno di mettere in luce i concetti di base del materialismo storico e della lotta di classe, risultando spesso in un'esposizione "troppo intellettuale", gravata da un uso eccessivo e pedante di didascalie, e da "un radicale disinteresse" per la valorizzazione dei pregi artistici delle opere in mostra¹⁰⁴. Lo stesso disinteresse per l'ordinamento delle sale vigeva anche a Venezia, dove soltanto il monitoraggio di Maraini impedì il ricorso a testi di inquadramento storico o ideologico. Per il resto, dai carteggi interni traspare chiaramente che, una volta conclusa la laboriosa fase di selezione delle opere, si trattava principalmente di trovare loro una collocazione tra le sale, un aspetto ritenuto alla stregua di un'incombenza prettamente esecutiva. Basterà ricordare che dal 1928 al 1932, nessun membro del Comitato organizzativo riuscì a recarsi a Venezia nei tempi utili a coordinare le operazioni di allestimento, delegandole alla Biennale dietro indicazioni piuttosto generiche e un modesto anticipo spese.

Con la presa in carico del padiglione da parte della VOKS, la situazione non mutò, come traspare nettamente da una comunicazione interna, in cui la questione dell'allestimento fu liquidata in mezza riga: "Le opere parlano da sé, non è difficile esporle"¹⁰⁵. Le indicazioni di base furono comunicate a Mosca nei seguenti termini:

Notre désir serait de pouvoir conserver l'emplacement général des tableaux d'après notre plan, puisque nous nous sommes guidés dans la disposition générale des tableaux par les corrélations existantes entre les divers groupements artistiques et leurs particularités de style surtout. Nous avons voulu également mettre en relief l'individualité

104 F. Antal, *Über Museen in der Sowjetunion*, in "Kritische Berichte", n. 2-3, 1976, pp. 5-13; tr. it. *I musei in Unione Sovietica*, in *Museo. Storia e funzioni di una macchina culturale dal Cinquecento a oggi*, a cura di L. Binni, G. Pinna, Garzanti, Milano 1980, pp. 197-204.

105 Sacharov ad A. Kurskaja, 10 agosto 1930, GARF, f. 5283, op. 1a, d. 145, l. 43.

créatrice de chaque peintre, en présentant intégralement son genre de création artistique dans la peinture et les dessins, sans les dissocier.¹⁰⁶

Anche in questa occasione, la collocazione delle opere finì per seguire un principio gerarchico, mirato a conferire massima visibilità agli artisti già definiti nel 1924 “d’assalto” (Končalovskij, Kuznecov, Roždestvenskij e Šterenberg), assegnando a ognuno di loro una decina di tele esposte nei lotti più ambiti della sala centrale, e garantendone al tempo stesso una veduta d’insieme organica e d’effetto. Seguivano artisti più giovani, rappresentati da circa cinque opere a testa, tra cui Bogorodskij, Dejneka, Jakovlev, Perel’man, Pimenov, Radimov, Vjalov e Zernova. Nel complesso, massimo risalto fu assegnato alla pittura, protagonista alle pareti, mentre la grafica e la scultura svolsero una funzione di riempitivo, la prima disposta in teche al centro delle sale e la seconda dislocata negli angoli disponibili. In vista della sua maggiore vendibilità, nel 1934 fu incrementato l’apporto del bianco e nero per un totale di settanta opere su carta (tra cui le richiestissime silografie di Favorskij e Kravčenko, FIG. 14, 15), per quanto poi mortificate da un ordinamento da quadreria, in cui finirono per occupare nella sala centrale un ordine inferiore a quello della pittura, quindi appena al di sopra della linea del pavimento (FIG. 10).

Il momento di maggiore tensione nei rapporti tra Venezia e Mosca fu raggiunto nel 1932, con il tentativo, da parte di quest’ultima, di imbastire una mostra in antitesi alle linee guida di Maraini. In occasione della prima seduta del Comitato organizzativo istituito presso la VOKS, il segretario Kravčenko prese le mosse dall’ultima edizione dell’Esposizione delle arti decorative di Monza, ricordando come in quell’occasione “addirittura un paese come l’Italia fascista” avesse acconsentito a ospitare una mostra dal dichiarato contenuto politico e incentrata sulla vita della classe operaia, come la sezione sovietica¹⁰⁷. Quindi enunciò i contenuti chiave sui quali impostare l’ordinamento delle sale a Venezia:

106 Rojzman ad A. Ešukov, inoltrata a Maraini, 28 aprile 1932, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 19, fasc. Padiglione dell’U.R.S.S. XVII-XVIII.

107 K. Kravčenko, Protocollo della sezione mostre della VOKS, 29 ottobre 1931, GARF, f. 5283, op. 11, d. 106, l. 14.

L'industrializzazione, la collettivizzazione dell'agricoltura, l'entusiasmo per il socialismo, il lavoro d'assalto, la nuova vita quotidiana, la condizione della donna e dei giovani in URSS, l'educazione fisica e lo sport nella vita degli operai, l'Oriente sovietico, l'arte amatoriale. Questi motivi dovranno essere trattati all'interno di un'esposizione composita, finalizzata a metterne in luce i tratti principali. Dovrà essere accompagnata da didascalie esplicative oppure da slogan, a seconda del tipo di allestimento. L'utilizzo di tecniche e materiali alternativi alla pittura e alla grafica è dovuto al fatto che questi rivelano in maniera più chiara e concisa il soggetto trattato: per questo motivo non si ritiene opportuno prestare ascolto alle richieste del Comitato espositivo affinché la pittura e la grafica prevalgano su materiali e tecniche di altra natura.¹⁰⁸

Se ancora nel 1924 l'intenzione di esporre a Venezia prodotti d'arte applicata si doveva a un calcolo economico, ora questa volontà era vincolata a una scelta programmatica, motivata dal dichiarato proposito di "infrangere le tradizioni dell'Esposizione veneziana"¹⁰⁹. Fu quindi proposto un radicale rinnovamento del padiglione, tanto degli interni, tramite l'affissione di pannelli realizzati dai circoli ricreativi operai, quanto degli esterni, attraverso l'edificazione di un Viale dei lavoratori d'assalto sulla falsariga del progetto realizzato nel Parco moscovita della cultura e del riposo intitolato a Gor'kij¹¹⁰. Si intendeva quindi dare risalto alle brigate del lavoro, un fenomeno ancora poco noto al pubblico europeo, attraverso l'esposizione di prodotti d'arte amatoriale, frutto del lavoro collettivo, e spesso anonimo, di artisti, artigiani e dilettanti¹¹¹. A supporto del valore documentario della rassegna furono previste un'esposizione di manifesti e fotografie delle cele-

108 Protocollo della seduta del Comitato organizzativo del 10 novembre 1931, GARF, f. 5283, op. 11, d. 106, l. 10.

109 *Ibid.*

110 Protocollo della seduta del Comitato organizzativo del 20 novembre 1931, GARF, f. 5283, op. 11, d. 106, l. 8.

111 Tra le brigate del lavoro compaiono le seguenti sigle: Mzoram, OChS, ORCh e la Casa dell'arte amatoriale intitolata a Natalija Krupskaja. A partire dall'aprile del 1925, la rivista d'arte "Iskusstvo" incluse una rubrica dedicata all'arte amatoriale, assai più voluminosa di quella dedicata all'arte professionale. Per un inquadramento sul ruolo sociale e l'importanza culturale dell'arte amatoriale nel primo periodo sovietico si veda K. Bogemskaja *et al.*, *Samodejatel'noe chudožestvennoe tvorčestvo v SSSR: očerki istorii, 1930-1950 gg.*, Gos. Inst. iskusstvovedenija, Moskva 1995.

brazioni commemorative della Rivoluzione d'ottobre¹¹², un'affissione, su appositi sostegni autoreggenti, dei quotidiani a parete [*stengazety*], vignette editoriali pubblicate dalle principali testate del Partito come la "Pravda" e la "Komsomol'skaja pravda", reportage di foto-giornalisti, e infine una sezione dedicata all'architettura e all'urbanistica socialista¹¹³. Anche l'ordinamento delle sezioni tradizionali dedicate a pittura, scultura e grafica sarebbe dovuto sottostare al principio tematico, per il quale l'artista Georgij Rjažskij propose tre soggetti di stringente attualità: l'industria, la collettivizzazione e l'"uomo nuovo", da intendersi, quest'ultimo, come un omaggio alle nuove condizioni di vita dei cittadini sovietici¹¹⁴. Si trattava quindi di una vasta panoramica imperniata sull'arte dei fatti, intesa a fornire una documentazione oggettiva – sulla base di dati inconfutabili e che parlassero "da sé" – della realtà della nuova Russia, secondo un principio espositivo già esportato con successo a manifestazioni internazionali di carattere fieristico.

L'unica voce fuori dal coro, a favore di un approccio espositivo concettualmente articolato, fu quella dello storico dell'arte Aleksej Fëdorov-Davydov. Tra le righe del suo intervento traspare la contrarietà a relegare l'arte, trasposta in qualsiasi forma e tecnica, a semplice mezzo di veicolazione di un messaggio: l'arte doveva rimanere al centro del discorso, a dimostrazione del suo carattere inscindibile dalla vita quotidiana [*byl*] della nuova Russia, di catalizzatore di una "tematizzazione" della società sovietica dettata dall'attuazione del primo piano quinquennale. Per Fëdorov-Davydov si trattava, quindi, non di vanificare l'apporto dei singoli artisti nel nome di un'im-

112 Protocollo della seduta del Comitato organizzativo del 22 novembre 1931, GARF, f. 5283, op. 11, d. 106, l. 10.

113 Particolarmente articolata risultava la sezione dedicata all'architettura e all'urbanistica, suddivisa in otto punti, ognuno incentrato su un progetto specifico: l'industria (progetto della diga e della centrale idroelettrica del Dneprostroj), l'edilizia popolare (quartieri operai di Mosca e Baku), la vita culturale (circoli ricreativi degli operai), la vita teatrale (teatri musicali, "di massa" e di prosa), lo sport e l'educazione fisica (Stadio Dinamo a Mosca), i parchi della cultura e del riposo (Parco Gor'kij a Mosca), il Palazzo dei Soviet (il cui progetto vincitore del concorso internazionale non fu mai realizzato) e infine la pianificazione urbana socialista (modellini di città sovietiche). Cfr. Sezione di architettura per l'Esposizione di Mosca, GARF, f. 5283, op. 11, d. 171, l. 82.

114 Protocollo della seduta del Comitato organizzativo del 22 novembre 1931, GARF, f. 5283, op. 11, d. 106, l. 9.

personale collettivizzazione, ma al contrario di metterne in luce il contributo individuale come “artefici” oppure – secondo un’inflazionata massima staliniana – come “ingegneri delle anime”. Tutte le componenti dell’allestimento, incluse la veste grafica degli slogan di propaganda a corredo del materiale visivo, dovevano sottostare a un principio generale di omologazione e armonizzazione. Anziché stipare le pareti con opere commissionate su temi a comando, per Fëdorov-Davydov era opportuno concentrarsi sugli aspetti cruciali della costruzione socialista, limitandosi, eventualmente, alle sole tre sezioni tematiche proposte da Rjažskij, da proporre attraverso un allestimento non pianificato “a priori”, ma calibrato “sul posto”, eventualmente da configurare su un modello architettonico in scala del padiglione, comunque passibile di modifiche una volta giunti a Venezia¹¹⁵. Egli esortò quindi il Comitato a trattare ogni opera in mostra non come uno strumento di affermazione ideologica, bensì come un’opera da esposizione [*eksponat*], dotata di valore storico e dignità estetica. La mozione di Fëdorov-Davydov, agli antipodi rispetto all’idea di un allestimento “fattografico”, non fu tuttavia presa in considerazione, e decadde nelle sedute successive del Comitato.

Fini quindi per prevalere un ordinamento delle sale improntato a un’esposizione definita “composita”: si trattava del progetto più ambizioso mai concepito a Venezia nel periodo interbellico, nonché quello dalle minori possibilità di successo, per via della sua manifesta incompatibilità con i parametri espositivi caldeggiati da Maraini. Una volta venuto a conoscenza di questo piano, il segretario generale non tardò a esprimere la propria disapprovazione presso la succursale romana della VOKS, rammentando la natura dell’Esposizione quale rassegna di “valori artistici individuali”, incarnati dalla triade di pittura, scultura e grafica, e “tutt’al più [da] qualche sceltissimo oggetto di arte decorativa”, da cui erano comunque da ritenersi escluse la fotografia, la grafica applicata e l’architettura¹¹⁶. La replica di Maraini alla sede moscovita della VOKS mostrava toni ancora più risoluti: “Nous ne saurions pas, d’ailleurs, de quelle façon les problèmes de l’industrialisation, de la collectivisation et de

115 Protocollo della seduta del Comitato organizzativo del 10 novembre 1931, GARF, f. 5283, op. 11, d. 106, l. 10 sg.

116 A. Maraini ad A. Kurskaja, 13 febbraio 1932, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 18, fasc. Padiglione dell’URSS 1930.

nouvelles mœurs de l'URSS pourraient figurer dans une exposition qui ne peut et ne veut considérer que les problèmes artistiques"¹¹⁷. Inoltre, memore della sezione sovietica presentata pochi mesi prima all'Esposizione di arti decorative di Monza (e da lui definita un "bazar" e un "emporio"¹¹⁸), Maraini volle con ogni probabilità evitare che un allestimento simile si ripetesse alla *sua* Esposizione.

Da Mosca, Petrov rassicurò Maraini sostenendo che l'apporto dei suddetti generi non era da intendersi in chiave concorrenziale con le arti "pure" ma, al contrario, a loro supporto e integrazione, contribuendo a metterne in risalto le peculiarità stilistiche e iconografiche¹¹⁹. Le motivazioni reali, va da sé, erano di ben altra natura: la tenacia moscovita nel portare avanti il suddetto progetto era motivata dal fondato timore che un'eventuale rimozione delle sezioni fattografiche avrebbe drasticamente ridotto "l'incisività della mostra e il suo carattere propagandistico"¹²⁰.

Questa *impasse* segnò uno dei momenti di massima divergenza di vedute tra la segreteria veneziana e la nomenclatura moscovita, abituata a esportare "il meglio" di quanto prodotto in URSS a dimostrazione del progresso raggiunto in tutti gli ambiti del sapere, ma spesso a prescindere dallo specifico contesto espositivo. Questa ostinata linea isolazionistica fu perseguita fino al febbraio 1932, ossia fino all'anteprima organizzata a Mosca, e aperta ai soli addetti ai lavori, con le opere destinate a Venezia. Nonostante l'adesione ai temi dettati costituisse il principale criterio selettivo, fu presto evidente come molti artisti si fossero astenuti dal sottoporre opere sui tre soggetti proposti. Tra questi comparivano i pittori proiezionisti, come Sergej Lučiškin con *Il bagno degli operai*, Aleksandr Samochvalov con *La partigiana*, Nadežda Udal'cova e Aleksandr Drevin con alcuni paesaggi. Sintomatico è il caso degli acquerelli

117 A. Maraini a F. Petroff, 1 marzo 1932, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 18, fasc. Padiglione dell'URSS 1930.

118 A. Maraini, *L'Esposizione di Monza. L'arredamento. Gli stranieri*, in "Corriere della sera", 4 giugno 1927, p. 3.

119 F. Petrov ad A. Maraini, 17 marzo 1932, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 18, fasc. Padiglione dell'URSS 1930.

120 A. Ešukov ad A. Kurskaja, 17 marzo 1932, GARF, f. 5283, op. 11, d. 173, l. 121. Sul carattere innovativo, tanto dell'arte amatoriale quanto dell'arte "dei fatti" promosse dal Governo sovietico in ambito internazionale, si veda E. Hobsbawm, *Il secolo breve 1914-1991*, Rizzoli, Milano 2010, pp. 230-231.

di Nikolaj Tyrsa, ritenuti “di ottima fattura, equilibrati nelle tonalità e nella luce, chiari nelle volumetrie e perfetti per l’esposizione”, ma infine respinti in quanto non aderenti alla “tematica rivoluzionaria”. La stessa sorte toccò alle sue nature morte e alle vedute di Leningrado, quindi a generi che, privi di un messaggio politico di lettura immediata, erano ritenuti di rango inferiore¹²¹. A conti fatti, il numero complessivo di opere rigettate risultò talmente elevato da renderne necessaria, ancora una volta, un’integrazione con prestiti museali¹²². Anche alla luce di queste considerazioni non deve sorprendere l’abbandono del progetto espositivo “composito”. Alla sua rinuncia aveva contribuito non solo l’avversione di molti artisti alla pittura tematica, ma anche le sollecitazioni di Maraini ai fini di un’adesione alle linee guide dell’Esposizione, condivise e sostenute anche dal rappresentante plenipotenziario a Roma, nel timore di una destabilizzazione delle relazioni con il paese ospitante.

Maraini poté così incassare uno dei maggiori successi diplomatici nei suoi rapporti con le delegazioni straniere¹²³. A rivendicare la fondatezza delle proprie ragioni, il segretario generale sostenne che il padiglione sovietico presentato nel 1932 costituiva una delle migliori mostre d’arte russa mai presentate a Venezia, come poi confermato dal successo delle vendite¹²⁴. Al tempo stesso, l’incidente si verificò in un momento di transizione per l’Esposizione, che a partire dal 1930 iniziò a ospitare in maniera sistematica oggetti d’arte decorativa, come l’oreficeria (1930), quindi i merletti, i ricami, i vetri e i mosaici (1932), e infine le lacche, gli smalti e i tessuti (1934), raccolti nelle sale del Padiglione Venezia eretto nel 1932. Grazie ai prezzi di vendita inferiori a quelli delle belle arti, questi oggetti, frutto dell’eccellenza artigianale locale, riscosero un grande successo commerciale, favorendo la strategia del Governo fascista di avvicinare il pubblico medio al mondo delle arti¹²⁵.

121 K. Kravčenko, Relazione sulla missione a Leningrado, 20-24 gennaio 1932, GARF, f. 5283, op. 11, d. 171, l. 57a sg.

122 Relazione sulla mostra realizzata a Mosca in anteprima con le opere selezionate per Venezia, 27 febbraio 1932, GARF, f. 5283, op. 11, d. 171, ll. 2-3.

123 M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte*, cit., pp. 196-197.

124 A. Maraini a E. Lerner, 4 dicembre 1932, GARF, f. 5283, op. 11, d. 246, l. 61.

125 M. Stone, *Challenging Cultural Categories: the Transformation of the Venice Biennale under Fascism*, in “Journal of Modern Italian Studies”, vol. 4,

Al tempo stesso è indubbio che la cura dei rapporti con la legazione sovietica costituisse oggetto di particolari premure da parte della segreteria veneziana che non mancò mai, laddove possibile, di venire incontro alle singolari richieste moscovite. Tra le concessioni accordate, quella più ricorrente, al punto di diventare una consuetudine non scritta, riguardava l'apertura in differita del padiglione rispetto all'inaugurazione dell'Esposizione, secondo una tradizione, come si è detto, introdotta ancora in epoca zarista e ripresa nel 1924. Questa "continuità nella discontinuità" fu il pretesto di polemiche più o meno strumentali. Nel 1932 il "Corriere della sera" riportava:

Pare che l'URSS, per una specie di civetteria, voglia la sua festiciola a parte. È curioso che proprio la Repubblica dei Sovieti, che vuole cancellare il ricordo del Governo imperiale, a Venezia continui una tradizione zarista. Effetto conciliante dell'atmosfera veneziana, o influsso del padiglione, che è pur sempre quello che fu inaugurato, diciotto anni fa, dalla Granduchessa Maria Pavlovna?¹²⁶

Questa singolare concessione diede adito a ulteriori istanze fuori dal comune, come quella, avanzata nel 1930, di impartire alla banda musicale municipale l'esecuzione dell'*Internazionale*, inno dell'URSS nel periodo interbellico¹²⁷. La richiesta, priva di precedenti nella storia delle relazioni internazionali dell'Esposizione, fu prontamente respinta, in quanto palese deroga al regolamento della Biennale e alle sue aspirazioni pacifiste di istituzione *super partes*, sancite nella sua autoproclamazione in "Ginevra delle arti"¹²⁸.

La scostante condotta sovietica era riscontrabile anche sul fronte delle iniziative collaterali di carattere internazionale lanciate da Maraini, come le rassegne storiche ospitate nel Palazzo dell'esposizione. Tra queste, la *Mostra del ritratto dell'Ottocen-*

n. 2, 1999, pp. 184-208.

126 *I Sovieti alla Biennale*, in "Corriere della sera", 19 giugno 1932, p. 5.

127 G. Gajljunskij a VOKS, Rappresentanza plenipotenziaria a Roma, NKID, Sull'apertura del padiglione dell'URSS all'Esposizione di Venezia, GARF, f. 5283, op. 7, d. 542, l. 85 sg.

128 Il riferimento a Ginevra si doveva al fatto che la città ospitasse la sede della Società delle nazioni. Cfr. M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte*, cit., pp. 28-33.

to, realizzata nel 1934 con circa duecento prestiti, tra pittura, scultura e grafica, concessi da numerose istituzioni europee. Maraini aveva invitato personalmente il presidente della VOKS a unirsi in veste di commissario ordinatore, previo l'invio di dieci opere, "naturalmente di primissimo ordine, e che presentino anche, se possibile, un interesse iconografico"¹²⁹. La richiesta rimase inevasa, così come quella inoltrata da Ojetti a Kogan, in occasione del Primo congresso internazionale d'arte contemporanea organizzato a Palazzo ducale dal 30 aprile al 3 maggio 1932, in concomitanza con l'inaugurazione della XVIII Esposizione¹³⁰. Nonostante il rappresentante plenipotenziario a Roma Kurskij figurasse nel comitato d'onore, l'unico relatore russo risultò essere il console imperiale in esilio, e oramai veneziano d'adozione, Pëtr Bezrodnyj, con un intervento dal titolo *Protezione internazionale dei diritti d'autore*¹³¹.

D'altro canto, negli anni trenta, la mancata osservanza delle linee guida dell'Esposizione non costituiva una prerogativa del padiglione sovietico, essendo riscontrabile anche in altre partecipazioni nazionali, tra cui Grecia e Olanda. Il motivo principale era da ricondurre ai limiti effettivi di Maraini nell'imporre la propria volontà sulle rappresentanze straniere, dotate di ampi margini di autonomia e, nella maggior parte dei casi, proprietarie degli stessi padiglioni¹³². A questo andava aggiunta una comunicazione discontinua con i referenti dei singoli paesi, aggravata, nello specifico caso sovietico, dalle ripetute assenze di Kogan e dei suoi successori agli incon-

129 A. Maraini a P. Friedgut, 2 marzo 1934, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 18, fasc. 1934.

130 U. Ojetti a F. Petrov, GARF, f. 5283, op. 11, d. 173, ll. 139-140. Ojetti era particolarmente sensibile alla questione della conservazione del patrimonio artistico nella Russia rivoluzionaria, a partire dai tesori d'arte italiana qui custoditi, sulla quale era tenuto costantemente informato da alcuni corrispondenti moscoviti (cfr. I. Grabar a U. Ojetti, 3 giugno 1920, GNAM, f. Ojetti, s. 1-corrispondenza con artisti, u. a. 903). Nel 1926, l'ambasciatore Manzoni lo rassicurò: "Le grandi raccolte russe sono salve. All'Eremitaggio, al Kremlin, vi sono dei veri tesori d'arte. E tutto è cominciato ad essere ben classificato, ben tenuto" (G. Manzoni a U. Ojetti, 2 marzo 1926, GNAM, f. Ojetti, s. 2 - corrispondenza con letterati e politici, u. a. 2178).

131 Cfr. P. Besrodny a R. Papini, 17 febbraio 1933, GNAM, f. Ojetti, s. 1-corrispondenza con artisti, u. a. 200.

132 M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte*, cit., pp. 187-193.

tri indetti a Venezia con i commissari stranieri alla chiusura di ogni Esposizione, al fine di tirare un bilancio dell'edizione conclusa e anticipare le linee guida della successiva¹³³.

Sul versante opposto bisogna riconoscere che scarse e inefficaci furono le misure intraprese a Venezia a favore di un consolidamento dei rapporti con le istituzioni artistiche moscovite. Annunciata a più riprese nel 1932, la spedizione di Maraini in Unione sovietica non fu mai realizzata¹³⁴, nonostante gli accordi presi con l'Ambasciata italiana a Mosca per organizzare una collettiva del gruppo Novecento¹³⁵, e l'interessamento di una serie di emissari, protratto fino al 1935, per una mostra d'arte moderna e contemporanea italiana da realizzare sempre in URSS¹³⁶. Probabilmente per questa ragione il paese non fu incluso tra le tappe delle esposizioni itineranti d'arte italiana organizzate all'estero dalla Biennale negli anni trenta. Allo stesso modo, decadde le trattative avviate con l'Ambasciata sovietica a Roma in merito all'organizzazione in Italia di una "mostra d'arte infantile russa", concepita nell'ottica di intraprendere uno scambio di mostre¹³⁷.

133 P. Kogan a G. Volpi, 26 ottobre 1930, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 19, fasc. 1930. *La riunione delle delegazioni estere alla XVII Biennale*, in "Gazzetta di Venezia", 28 ottobre 1930. Nell'articolo è riportata la presenza dei rappresentanti di Belgio, Francia, Germania, Gran Bretagna, Spagna, Stati Uniti, Ungheria. Problemi di comunicazione risultavano anche all'interno degli apparati sovietici, finendo per provocare, in alcuni casi, spiacevoli equivoci, come nel 1934, quando l'Inturist, l'agenzia statale di viaggi, aveva allestito presso il padiglione, e a insaputa della VOKS, un gazebo informativo sulla propria attività (cfr. Zavodovskij e F. Laslo a Inturist, 21 luglio 1934, GARF, f. 5283, op. 11, d. 317, l. 45).

134 E. Lerner ad A. Maraini, 31 dicembre 1932, GARF, f. 5283, op. 11, d. 246, l. 52.

135 A. Maraini a G. Volpi, 17 febbraio 1934, ASAC, f. storico, s. scatole nere, b. 109, fasc. Segretario Generale, p. 306. M. Apletin a P. Fridgut, 27 dicembre 1934, GARF, f. 5283, op. 1a, d. 241.

136 V. Bernardis ad A. Maraini, 20 marzo 1935; A. Maraini a V. Bernardis, 1 aprile 1935, GNAM, f. Antonio Maraini, sez. come organizzatore, s. esposizioni d'arte, sottos. mostre d'arte: iniziative, proposte, progetti, u. a. 13. Per un inquadramento sull'attività espositiva intrapresa all'estero dall'Italia fascista si veda S. Salvagnini, *op. cit.*, pp. 75-85. Anche qui manca qualsiasi riferimento all'Unione sovietica.

137 A. Barrera ad A. Maraini, 21 maggio 1935, GNAM, f. Antonio Maraini, sez. come organizzatore, s. esposizioni d'arte, sottos. mostre d'arte: iniziative, proposte, progetti, u. a. 13.

Questa presa di distanza si rifletteva anche nella composizione dell'imponente *Omaggio all'arte straniera*, allestito nel 1935 in occasione del quarantennio dell'Esposizione¹³⁸. Come annunciato da Volpi, la mostra accoglieva "una scelta rappresentanza delle opere straniere più celebrate apparse nelle diciannove Biennali"¹³⁹, e acquisite dalle Gallerie d'arte di Venezia e Roma. Tre delle quattro sale centrali del Palazzo dell'Esposizione ospitavano un dipinto russo: *Una tappa di deportati in Siberia* (1892) di Vladimir Šereševskij [Wladimir Schereschewski], *Il riso* (1899) di Filipp Maljavin [Philippe Maliavine] e il *Rabbino* (1914) di Marc Chagall, acquistate per Ca' Pesaro rispettivamente nel 1897, 1901 e 1928¹⁴⁰. In questa selezione, lampante era l'assenza delle pur numerose acquisizioni pubbliche effettuate a partire dal 1924 all'interno del padiglione sovietico.

Un'eccezione alla presenza *sui generis* dell'URSS a Venezia è costituita dall'edizione del 1934, ultima partecipazione nazionale nel periodo interbellico. Per una volta le disposizioni di Maraini sembrarono trovare applicazione nelle sale del padiglione, ordinato con le opere di ventitré espositori, un numero decisamente inferiore alla media sovietica e in linea con quelli presentati dagli altri paesi. Questo adeguamento era il risultato di una più mirata strategia della persuasione attuata da Maraini sull'operato dei commissari stranieri, poi messa a punto in una riunione collegiale indetta nei giorni di apertura dell'Esposizione¹⁴¹. Di conseguenza, nel 1934 il padiglione presentò l'allestimento maggiormente apprezzato dai vertici della Biennale, i quali, a partire dal 1936 e fino allo scoppio della guerra, nel vano tentativo di ottenere una partecipazione sovietica, si sarebbero appellati a questa riuscita mostra come "nobile precedente" e auspicabile "modello di riferimento"¹⁴².

Si trattava tuttavia di un momento di ritrovata sintonia dalla durata breve. Già nell'agosto del 1934 il clima di fiducia reciproca fu

138 Cfr. L. Moure Cecchini, *The "Mostra del Quarantennio" and the Canon of Modern Art at the Venice Biennale in the Interwar Period*, in "Il capitale culturale", n. 14, 2016, pp. 223-252.

139 G. Volpi, *Regolamento*, in *Mostra dei Quarant'anni della Biennale*, cat. (Venezia, Biennale, maggio-luglio 1935), Ferrari, Venezia 1935, p. 7.

140 ACP, s. autori, bb. Vladimir Schereschewski, Filipp Maljavin, Marc Chagall.

141 M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte*, cit., p. 192.

142 A. Maraini a P. Fridgut, 10 giugno 1935, GARF, f. 5283, op. 1a, d. 277, l. 30.

messo a dura prova da un episodio incorso alla seconda edizione della Mostra internazionale del cinema di Venezia¹⁴³. In seguito al successo riscosso nel 1932, alla prima edizione della kermesse, dal film *Il cammino verso la vita* (1931) di Nikolaj Èkk, trionfatore del referendum popolare come migliore regia, grandi erano le aspettative di critica e pubblico nei confronti della nutrita delegazione moscovita, composta dal presidente dell'Unione cinematografica Boris Šumjackij e dai registi Vladimir Petrov, Grigorij Rošal' e Arkadij Šafran. Le attese furono ampiamente ripagate in occasione della "serata sovietica" organizzata il 17 agosto, durante la quale fu proiettato in anteprima mondiale il documentario *Čeljuskin* (1934) di Šafran, incentrato sulla sfortunata spedizione sovietica in Antartide e sul salvataggio dei suoi superstiti, al centro di appassionati racconti anche sulle cronache italiane. Consacrata esclusivamente alle pellicole sovietiche, la serata costituì un unicum nella (seppur ancora breve) storia della Mostra, a testimonianza della grande attenzione riservata alla nuova cinematografia russa¹⁴⁴. Ciononostante le autorità sovietiche denunciarono sia il trattamento riservato loro dalla direzione della Mostra sia i giudizi ostili della critica italiana, tacciate entrambe di faziosità a favore di altre rappresentanze straniere. A queste accuse si unirono perfino il Commissariato per gli esteri e il rappresentante plenipotenziario Anatolij Knorr, che, attraverso l'Ambasciata italiana a Mosca¹⁴⁵, tacciarono la Biennale di ingerenze di natura politica sul verdetto della giuria, violando così il suo status di "porto franco" sancito dal proprio statuto¹⁴⁶. Maraini ribatté

143 Per un quadro d'insieme dei film presentati a Venezia si rimanda a E. G. Laura (a cura di), *Tutti i film di Venezia 1932-1984*, Biennale di Venezia, Venezia 1985. Per il cinema sovietico prodotto in questo periodo, con alcuni approfondimenti sulla fortuna veneziana, si veda A. Crespi, S. De Vidovich (a cura di), *Prima dei codici. Il cinema sovietico prima del realismo socialista. 1929-1935*, La Biennale di Venezia, Venezia 1990.

144 Cfr. M. Bertelé, *Boris Zacharovič Šumjackij*, in *Russi in Italia: dizionario*, in www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=945 (ultima consultazione: 4 dicembre 2019). Per una ricostruzione esaustiva della presenza sovietica alla Mostra del cinema si veda S. Pisu, *Stalin a Venezia*, cit. (sui fatti del 1934 e le sue implicazioni politiche, le pp. 72-80).

145 B. Attolico a G. Volpi, 23 agosto 1934, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 18, fasc. 1934.

146 A. Knorr ad A. Maraini, 16 settembre 1934, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 18, fasc. 1934.

prontamente che l'assegnazione dei premi era stata effettuata su insindacabile giudizio dei giurati stessi, sulla base dei meriti artistici delle pellicole e del responso di critica e pubblico¹⁴⁷. Nel frattempo, al fine di scongiurare un incidente diplomatico, il presidente Volpi comunicò in via discrezionale alla Rappresentanza plenipotenziaria a Roma che *Čeljuskin* avrebbe ottenuto, su precisa indicazione di Mussolini, uno dei premi principali¹⁴⁸, poi di fatto esteso a tutta la partecipazione sovietica con il conferimento della Coppa della Biennale per la migliore produzione statale¹⁴⁹.

6. "Contro il culto dei cosmopoliti"

Come è stato ampiamente dimostrato, il principale modello di riferimento dell'Esposizione, negli anni della sua gestazione, era costituito non tanto dai salon parigini, quanto dall'ambiente artistico mitteleuropeo, vicino geograficamente e culturalmente a Venezia e, nello specifico, dalle grandi rassegne organizzate regolarmente a Monaco e Vienna¹⁵⁰. Benché spesso relegata a "seconda opzione" rispetto alla cultura figurativa simbolista e secessionista dell'"Europa di mezzo"¹⁵¹, la Francia influenzò comunque le sorti

147 A. Maraini ad A. Knorr, 19 settembre 1934, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 18, fasc. 1934.

148 P. Fridgut ad A. Arosev, 5 settembre 1934, GARF, f. 5283, op. 1a, d. 241, l. 15.

149 Per un approfondimento sulla vicenda, e in generale sulla storia della partecipazione sovietica alla Mostra del cinema di Venezia, cfr. S. Pisu, *Stalin a Venezia*, cit., pp. 42-47, pp. 63-103.

150 L. Alloway, *op. cit.*, p. 33; B. Altshuler, *Salon to Biennale*, cit., p. 13. Nell'orientare la Biennale verso l'area germanica, Giandomenico Romanelli, parla di un asse "Vienna-Darmstadt-Monaco" (cfr. G. Romanelli, *The Venice Biennale: Its Origins and Key Moments*, cit., p. 44).

151 Fin dalla fine dell'Ottocento a Venezia si attesta una partecipazione d'artisti d'area mitteleuropea cospicua e costante, soprattutto se paragonata alla fortuna alterna dei francesi. Presenza fissa alle prime Esposizioni, Franz von Lenbach fu omaggiato con una mostra personale già nel 1899, mentre Böcklin e Klimt esordirono rispettivamente nel 1897 e nel 1899, per ottenere due importanti mostre personali nel 1901 e 1910, anno della prima di Nolde. Sul versante opposto, Renoir e Pissarro debuttarono nel 1903, mentre per l'esordio veneziano di Cézanne bisognerà aspettare il 1920, per Toulouse-Lautrec e Degas il 1924. Per quanto riguarda la fortuna critica delle due nazioni, basterà ricordare da una parte il clamore suscitato nel 1910 dalla personale di Klimt, coronata da impor-

dell'Esposizione, e di riflesso, anche i rapporti di quest'ultima con la partecipazione sovietica.

La matrice mitteleuropea impressa a fine Ottocento da Fradeletto all'Esposizione fu decisamente ammorbidita nel primo dopoguerra sotto la direzione di Pica, intellettuale cosmopolita ed energico promotore di iniziative di aggiornamento della rassegna lagunare alla temperie culturale parigina. Questa operazione di recupero fu praticata sia attraverso numerose rassegne antologiche e collettive di respiro internazionale ospitate nel Palazzo centrale, sia all'interno del padiglione francese, ordinato da Pica stesso, in seguito alla mancata nomina dei commissari francesi, nel 1922 e nel 1926, quindi in concomitanza con le prime due mancate partecipazioni della Russia post-rivoluzionaria¹⁵². Furono proprio l'interesse di Pica nei confronti di un'arte internazionalmente *à la page*, e la sua minore attenzione verso una crescente necessità istituzionale di dare spazio all'arte "italica" (attestata dall'accoglienza tiepida riservata ai futuristi e dal rifiuto di ospitare il gruppo Novecento guidato da Margherita Sarfatti) a decretare la fine del suo incarico di segretario generale e quindi della sua decennale collaborazione con l'Esposizione¹⁵³.

Fin dal principio del suo mandato, Maraini mise in atto una strategia mirata ad arginare l'influenza francese, il cui padiglione era considerato quello "storicamente più 'antitaliano'"¹⁵⁴. Le opinioni del segretario generale sulla produzione artistica parigina non potevano essere più inequivocabili:

tanti acquisizioni pubbliche per le gallerie d'arte di Venezia e Roma, dall'altra l'accoglienza tiepida riservata nello stesso anno all'antologica di Renoir.

152 G. Tomasella, *Venezia-Parigi-Venezia. La mostra di arte italiana a Parigi e le presenze francesi alla Biennale di Venezia (1920-1938)*, in *Il futuro alle spalle: Italia, Francia, l'arte tra le due guerre*, cat. (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 aprile-22 giugno 1998), a cura di F. Pirani, De Luca, Roma 1998, pp. 83-93, qui p. 83.

153 D. Lacagnina, *Vittorio Pica, Art Critic and Amateur d'Estampes*, in *Symbolism: its Origins and its Consequences*, a cura di R. Neginsky, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2010, p. 456. Sul rifiuto di Pica si veda G. Donzello, *Arte e Collezionismo. Fradeletto e Pica segretari alle Biennali veneziane 1895-1926*, Firenze Libri, Firenze 1987, pp. 57-61.

154 F. Fergonzi, *Maraini e la musa dell'uniformità*, cit., p. 11. Si veda anche il capitolo *Fine dell'egemonia francese?*, in M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte*, cit., pp. 182-187.

L'intensità degli scambi internazionali ha in questi ultimi decenni fatto prevalere un clima estetico cosmopolita su quelle che sono le tendenze e le tradizioni dei vari paesi e delle loro razze. Cosmopolitismo che ha preso soprattutto le sue leggi dalle ricerche perseguite nell'ambiente convulso e artificioso di quei circoli parigini, ove fanno capo insieme vero talento e voluti artifici, voraci interessi e morbose ambizioni. Sicché per compiacere all'esclusivismo spaesato di questi circoli e conventicole di iniziati, dappertutto gli artisti si sono straniati dal vivo del popolo e si sono chiusi nella torre d'avorio d'un soggettivismo intransigente.¹⁵⁵

Le politiche adottate da Maraini contro il "clima estetico cosmopolita" costituirono, sempre all'insegna di un "gioco di sponda", un motivo di avvicinamento tra la critica italiana e quella sovietica. Negli stessi anni in cui Maraini metteva a punto la sua controffensiva anti-francese¹⁵⁶, la stampa sovietica si allineava su posizioni marcatamente francofobe, nell'intento comune di minare le basi della cultura cosmopolita. La campagna fu lanciata in seguito all'esposizione *Arte francese contemporanea*, ordinata nel 1928 da Abram Ėfros, membro del Comitato organizzativo del padiglione veneziano nello stesso anno. Prima rassegna d'arte francese organizzata in Russia dal 1914, la mostra fu resa possibile grazie all'intervento di enti statali abituati a collaborare con istituzioni europee, come la GACHN, il Museo della nuova arte occidentale e la Galleria Tret'jakov. In seguito a questa iniziativa, il clima mutò radicalmente con la pubblicazione del pamphlet *Contro il culto dei francesi* di Frida Roginskaja, apparso sull'organo ufficiale di stampa dall'ACHR¹⁵⁷. Attraverso schematiche argomentazioni, la storica dell'arte sosteneva la tesi di una corruzione della cultura proletaria per mano dei vari "ismi" partoriti dalla cultura occidentale; ricorrendo a categorie binarie e antitetiche, derivate dal reper-

155 P. Orsi, A. Maraini, R. Bazzoni, *Programma*, in 17. *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, cat. (Venezia, Biennale, 4 maggio-4 novembre 1930), Carlo Ferrari, Venezia 1930, pp. 5-6, qui p. 5.

156 Si veda M. De Sabbata, *Contro ogni forma di 'cerebralismo'*. Antonio Maraini e l'arte francese alla Biennale di Venezia (1928-1932), in *Vers une Europe Latine. Acteurs et enjeux des échanges culturels entre la France et l'Italie fasciste*, a cura di C. Fraixe, L. Piccioni, C. Poupault, Peter Lang, Bruxelles 2014, pp. 83-96.

157 F. Roginskaja, *Protiv kul'ta francuzov*, in "Iskusstvo v massy", n. 4 (12), 1930, pp. 28-29.

torio dialettico della lotta di classe, Roginskaja gettava le basi di un'interpretazione critica per "blocchi" contrapposti, quindi inconciliabili e fatalmente antagonisti, che tanta fortuna avrebbe avuto nella critica sovietica del secondo dopoguerra¹⁵⁸.

La lotta al cosmopolitismo, condotta tanto in Italia quanto in URSS dalla fine degli anni venti, finì quindi per assumere i toni di una campagna francofoba: se infatti l'avanguardia era per tradizione e definizione internazionale, la sua lingua franca era il francese, e il suo centro propulsore Parigi. A Mosca, questa campagna assumeva un ulteriore significato, in quanto il vituperato cosmopolitismo dell'*École de Paris* andava a includere anche l'emigrazione bianca, una categoria, come si è detto, particolarmente invisa al Cremlino. Era d'altronde un dato di fatto che gli *émigrés* avessero ingrossato le fila della *Parižskaja škola*, declassandola a un argomento tabù nella critica sovietica, per cui i primi studi storico-artistici di carattere monografico sarebbero apparsi soltanto in epoca post-socialista¹⁵⁹.

La presenza di artisti dell'emigrazione russa costituiva un fenomeno tenuto sotto costante monitoraggio dalle autorità bolsceviche, pur nella consapevolezza che eventuali contributi a titolo personale, e privi di un carattere dichiaratamente antisovietico, non costituissero una minaccia per la nomea internazionale dell'URSS, e quindi potessero essere tollerati. Negli anni venti, numerose furono le autocandidature inviate dagli esuli russi alla Segreteria dell'Esposizione.

Nel 1926, l'assenza di una rappresentanza ufficiale sovietica agevolò la partecipazione di artisti russi dell'emigrazione, ospitati in due sale internazionali del Palazzo dell'Esposizione: Bezrodnyj, Samuil Finkel'stejn [Samuel Finkelshtein], Boris Grigor'ev, Maljavin, Sciltian e Daniil Stepanov, di cui soltanto gli ultimi due ammessi previo giudizio favorevole della giuria. Nel 1928, con il ritorno dell'URSS, la situazione si complicò: Grigor'ev e Maljavin chiesero, per intercessione dell'influente amico Bezrodnyj, di poter

158 I. Dorontchenkov, "Against the Cult of the French". *Modern Western Art and Cultural Politics in the Early Stalin Era*, in "Zimmerli Journal", n. 4, 2006, pp. 32-51.

159 B. Zingerman, *Parižskaja škola*, Sojuzteatr, Moskva 1993; M. German, *Parižskaja škola*, Slovo, Moskva 2003. Per quanto riguarda le mostre, bisognerà aspettare il 2011, cfr. *Parižskaja škola, 1905-1932*, cat. (Mosca, Museo Puškin, 20 settembre-20 novembre 2011), Skanrus, Moskva 2011.

rientrare nella sezione italiana, trovandosi entrambi nella “condizione eccezionale di non poter esporre nel Padiglione russo”¹⁶⁰. I due si appellavano al fatto di essere rappresentati nella Galleria internazionale d’arte di Venezia: Grigor’ev con quattro disegni (FIG. 8), Maljavin con la tela *Il Riso* (1899). Quest’ultima, probabilmente l’opera d’arte russa prerivoluzionaria più nota a Ca’ Pesaro, era stata acquistata dal Comune di Venezia nel 1901 grazie all’intervento di Pica, grande estimatore del pittore, da lui definito il “Paganini della tavolozza”¹⁶¹. Una volta succeduto a Pica, Maraini confermò l’invito a entrambi, ma esortò i restanti esuli russi a sottoporre i propri lavori alla giuria di accettazione, da lui stesso presieduta. Dati alla mano, tutte le domande furono respinte. Tra queste, anche quelle di personalità già inserite nell’ambiente italiano, come i coniugi Rimma e Leonid Brailovskie, già espositori nel padiglione russo del 1914 e alla Terza biennale romana (1925), intenzionati, secondo quanto dichiarato a Maraini, a esporre a Venezia un ciclo pittorico dal titolo *Visioni della nuova Russia*¹⁶².

La politica di nazionalizzazione delle arti avviata da Maraini contro ogni declinazione del “clima estetico cosmopolita” trovò una concreta applicazione nel regolamento della Biennale del 1932, con l’entrata in vigore di una clausola che vincolava gli espositori ai padiglioni di propria appartenenza nazionale, privando di conseguenza i fuoriusciti russi – sia che fossero rifugiati, richiedenti asilo o apolidi – della possibilità di partecipare all’Esposizione, se non su invito personale della Segreteria¹⁶³. Facendo seguito a questa disposizione, l’artista Sergej Mako propose a Maraini l’ordinamento di una sala di

160 B. Grigoriew, Ph. Maliavine a P. Orsi, 25 settembre 1927, ASAC, f. storico, s. scatole nere, b. 47, fasc. B, p. 47C105.

161 V. Pica, *L’arte mondiale alla IV Esposizione di Venezia*, Istituto italiano d’arti grafiche, Bergamo 1901, p. 124. Negli stessi anni, Pica scrisse anche testi di presentazione a mostre tenute da entrambi gli artisti in gallerie milanesi: V. Pica, *Mostra individuale dei pittori Boris Grigorieff e Gaston Balande*, cat. (Milano, Galleria Pesaro, 1926), Milano 1926; Id., *Philippe Maliavine*, in “Bollettino d’arte edito dalla Galleria Bardi”, a. II, n. 3, 1929, pp. 3-15.

162 L. e R. Brailowsky ad A. Maraini, 18 luglio 1927, GNAM, f. Antonio Maraini, sez. come organizzatore, s. segreteria Biennale di Venezia, sottos. Esposizione Biennale Internazionale d’Arte, u. a. 5, sottofasc. 9, p. 67.

163 *Regolamento generale*, in *18. Esposizione Biennale Internazionale d’Arte*, cit., pp. 5-8, qui p. 6.

émigrés residenti a Parigi e Praga, altro centro nevralgico dell'emigrazione bianca:

La salle russe que nous désirerions organiser pourrait être ouverte également à d'autres artistes russes que ceux de notre groupe. Nous croyons en tout cas que l'exposition ne pourra que gagner à accueillir dans son sein un groupe comme le nôtre, qui représente un mouvement d'art russe entièrement moderne et des tendances qui ont leur place marquée dans l'effort artistique d'aujourd'hui. Nous ne pensons pas que la présence à l'exposition d'un pavillon d'art soviétique risque de donner à notre participation un caractère de concurrence: notre groupe est absolument exempt de toutes tendances politiques, et l'art russe à l'étranger, développé par un effort de près de quinze ans, fait aujourd'hui un ensemble original et qu'on ne saurait omettre dans une revue complète de l'art d'aujourd'hui.¹⁶⁴

Dello stesso tono era la proposta del pittore russo-armeno Grigorij Šiltjan (più tardi naturalizzato in Gregorio Sciltian) di ordinare una sala russa con le opere dei connazionali frequentati a Parigi, tra cui Chagall, Soutine e Jakovlev¹⁶⁵. In entrambi i casi, la segreteria della Biennale si sentì autorizzata a respingere le richieste, in virtù del nuovo regolamento, ma anche di un avveduto calcolo diplomatico, nella convinzione che un'indulgenza veneziana nei confronti di presenze artistiche potenzialmente antisovietiche non sarebbe più stata tollerata da Mosca¹⁶⁶.

Un nutrito gruppo di esponenti della "Russia all'estero" ebbe comunque occasione di esporre nelle sale internazionali del Palazzo centrale in due distinte occasioni. Nel 1928 fu organizzata la collettiva *La scuola di Parigi* su iniziativa del commissario René Paresce, artista con ascendenze italiane, francesi e russe,

164 S. Mako ad A. Maraini, 22 novembre 1933, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 21, fasc. Emigrati russi.

165 G. Chiltian ad A. Maraini, 12 dicembre 1933, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 21, fasc. Emigrati russi. Si veda anche S. Soudbinine ad A. Maraini, 30 gennaio 1934, ASAC, f. storico, s. scatole nere, b. 93, fasc. S, p. 93D133.

166 A. Maraini a S. Mako, 23 dicembre 1933, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 21, fasc. Emigrati russi. Significativo del numero crescente di autocandidature da parte di artisti fuoriusciti dalla Russia è il fatto che l'amministrazione dell'Esposizione avesse aperto un dossier specifico, poi confluito nell'archivio storico della Biennale.

rispecchiate coerentemente nella composizione e nella nazionalità degli artisti da lui convocati. Tra gli espositori russi si contavano nomi importanti, tra cui Chagall, Jacques Loutchansky [Jakov Lučanskij], Chana Orloff [Chana Orlova], Jean Pougny [Ivan Puni], Olga Sacharoff [Ol'ga Sacharova], Léopold Survage [Leopol'd Sjurvaž], Constantin Terechkovitch [Konstantin Tereškovič] e Ossip Zadkine. Per l'occasione la critica fascista affinò le armi della propria battaglia contro la pittura modernista dalle "arie di perversità decadente", come scrisse Margherita Sarfatti nel definire "questa sala di scaltriti e furbi [...] un'adunata di primitivi del nostro tempo"¹⁶⁷. Ciononostante, Chagall ottenne un discreto successo di critica, pubblico e mercato, e il suo *Rabbino* fu acquistato dalla Galleria internazionale d'arte moderna dopo lunghe trattative condotte con l'artista in persona¹⁶⁸.

Assai più vivace fu il dibattito intorno a una collettiva di artisti internazionali, ordinata nel 1930 da Mario Tozzi sulla scia dell'iniziativa sulla Scuola di Parigi. Di ritorno dalla Francia, il direttore dell'ufficio stampa della Biennale, il critico Elio Zorzi, illustrò a Maraini il progetto visionato nei seguenti termini:

Ho visto le opere degli stranieri di questo gruppo e specialmente di Berard, Berman, Telitchef e de La Fresnaye: sono cose molto interessanti che formeranno un insieme di prim'ordine, ma che naturalmente non piaceranno ai soliti pompier. Valdemar George proponeva per questa sala il titolo di APPELS D'ITALIE, cioè richiami d'Italia, non

167 M. Sarfatti, *Gli stranieri alla XVI Biennale. Scuola di Parigi e pittori francesi a Venezia*, in "Rivista illustrata del popolo d'Italia", a. VI, n. 8, agosto 1928, pp. 38-39. Si veda anche G. Galassi, *La XVI Biennale – L'internazionale artistica ovvero il regno di Sion*, in "Corriere padano", 8 giugno 1928. Su "La stampa", Marziano Bernardi raffinò le armi di una critica ai limiti di uno strisciante antisemitismo: "Prenditi sotto braccio da una parte un qualunque fauve giudaico-parigino, dall'altra uno squallido surrealista moresco, e così, coi tuoi due bravi interpreti, potrai girare senza noie di passaporti e dogane di Stato in Stato". M. Bernardi, *Internazionalismo artistico alla Biennale di Venezia*, in "La stampa", 3 maggio 1928.

168 M. Chagall all'Esposizione, 14 luglio 1928, ASAC, f. storico, s. scatole nere, b. 45, fasc. Acquisti diversi importanti, sottofasc. Galleria di Venezia, p. 45KdIII13. Il prezzo d'acquisto fu fissato a 35.000 franchi, equivalenti a 25.000 lire di allora (cfr. C. Gian Ferrari, *op. cit.*, p. 78).

essendo possibile chiamarla degli “italianizzanti” per il fatto che la metà dei componenti il gruppo sono italiani.¹⁶⁹

La rassegna fu infine intitolata come suggerito da George, nel duplice intento di evocare un’aura di internazionalità e una presunta ascendenza “latina” dell’arte in mostra, presentando forzatamente gli artisti residenti nella *Ville lumière* come epigoni dell’arte italiana, dalle sue origini fino al Novecento¹⁷⁰. Fu proprio la mancata corrispondenza tra le aspirazioni patriottiche suggerite dal nome e il carattere disomogeneo della rassegna a provocare il disappunto del pubblico – che la ribattezzò la “Sala degli Orrori”¹⁷¹ – mentre la critica la stroncò come “un complesso di arte blasfema e mostruosa, che veramente nulla ha a che vedere con il principio Italiano”¹⁷². La sala fu recensita anche da artisti italiani, impietosi nei confronti del progetto espositivo, ma benevoli verso i colleghi russi, e soprattutto verso i “neoromantici” riuniti attorno alla figura di George, ossia i fratelli Eugène e Leonid Berman [Evgenij e Leonid Berman], Philippe Hosiasson [Filipp Goziason], Léopold Survage e Pavel Tchelitchev [Pavel Čeliščev]. Carlo Carrà si chiese: “Si può forse sostenere che il cubismo è dottrina artistica italiana? E dov’è l’italianità pittorica di un Berard, di un Berman, di un Roy, di un Osenfant, di un Tchelitchev, di un Survage? Io posso ammettere che sono degli artisti, ma non dei tipi esemplari di italianità”¹⁷³. Enrico Prampolini prese le difese di Survage, stimato come “il più potentemente espressivo. L’accordo dei toni, la monumentalità spaziale della composizione e la spiritualità che emanano le sue figure e le sue pitture attestano egualmente l’elezione di questo artista per le opere del nostro primo Rinascimento”¹⁷⁴.

169 E. Zorzi ad A. Maraini, 25 marzo 1930, ASAC, f. storico, s. scatole nere, b. 109, fasc. Materiale vario, pp. 83-84.

170 Secondo Antonello Negri, è proprio a partire dalla mostra *Appels d'Italie* che la Biennale si apprestò a imporre l’arte italiana come modello internazionale (A. Negri, *L’arte in mostra*, cit., p. 179). Cfr. anche A. Donaggio, *Biennale di Venezia: un secolo di storia*, Giunti, Firenze 1988, p. 22.

171 “Il resto del carlino”, 23 maggio 1930.

172 A. Schettini, *La XVII Biennale d’arte di Venezia*, in “Il Roma”, 21 giugno 1930.

173 C. Carrà, *La XVII Biennale veneziana, Deviazioni e orientamenti*, in “L’ambrosiano”, 16 giugno 1930, p. VIII.

174 E. Prampolini, *Artisti italiani di Parigi e “italianisants”*, in “La nuova Italia”, 3 giugno 1930.

Nel 1932 si attesta l'ultima presenza russa degna di nota nelle sale internazionali, con l'esposizione personale di Ossip Zadkine. Grazie alla mediazione di Filippo De Pisis e Marino Marini, Zadkine fu invitato da Maraini a esporre in uno spazio da condividere, secondo un progetto poi naufragato, con Picasso¹⁷⁵. L'artista poté così disporre di una sala intera del Palazzo centrale, accolta tiepidamente dalla stampa: "Certo è un talento molto personale e molto interessante, e la sua scultura, se non può essere da tutti amata, è certamente il risultato di una ricerca, che non si può considerare senza rispetto"¹⁷⁶. Silvio Benco definì lo scultore "un deformatore della visione plastica con un giuoco meccanico di sostituzione dei vuoti ai pieni o viceversa e col relativo ristabilimento dei valori per illusione ottica, senza l'audace genialità di trovate che fece un giorno l'effimera e pur memorabile celebrità di Archipenko"¹⁷⁷. L'apparentamento di Zadkine ad Archipenko si fondava su una serie di convergenze tecniche, stilistiche e, in ultima analisi, nazionali: padri fondatori, insieme a Jacques Lipchitz, della *novaja skulptura* di Montparnasse¹⁷⁸, i due erano annoverati dalla critica coeva tra i pionieri di una nuova concezione plastica, paragonabile, per spirito innovatore, al contributo fornito da Picasso alla pittura¹⁷⁹.

Ancora nel 1920, il giovane scultore Antonio Maraini aveva espresso le proprie riserve in merito alla sala di Archipenko allestita nel padiglione "bianco", descritta nei termini di un maldestro tentativo di "consacrare ufficialmente gli azzardi di avanguardia" senza tuttavia riuscire "a crearsi una complessità di sistema originale"¹⁸⁰. Se la personale di Archipenko aveva fatto discutere, tra condanne e apologie, per il suo "volere il nuovo a tutti i costi", a

175 O. Zadkine ad A. Maraini, 8 febbraio 1932, ASAC, f. storico, s. scatole nere, b. 115, fasc. mostra Zadkine, p. 4. Sulla mancata adesione di Picasso, annunciata da Maraini soltanto il 19 giugno 1932, si veda J. F. Rodriguez, *Picasso alla Biennale di Venezia (1905-1948). Soffici, Paresce, De Pisis e Tozzi intermediari di cultura tra la Francia e l'Italia*, cit., pp. 68-102.

176 E. Zorzi, *Guida sommaria dell'Esposizione*, in "Le tre Venezie", a. VIII, n. 5, 1932, p. 20.

177 S. Benco, *Insigni artisti stranieri alla Biennale*, in "Il piccolo", 6 maggio 1932.

178 Cfr. *Neizvestnaja Rossija*, cit., pp. 20-21.

179 K. Teige, *L'arte figurativa della Russia sovietica*, 1927, in Id., *Arte e ideologia, 1922-1933*, a cura di S. Corduas, Einaudi, Torino 1982, pp. 55-56.

180 A. Maraini, *La XII Biennale veneziana*, in "Rassegna d'arte antica e moderna", a. VII, giugno 1920, p. 158.

dodici anni di distanza la mostra di Zadkine appariva decisamente fuori tempo e fuori luogo. È interessante osservare come le personali di Archipenko e Zadkine, con cui le Esposizioni del periodo interbellico inaugurarono e conclusero la stagione della “nuova scultura” russa, oggi siano annoverate tra le rassegne contraddistinte dalle più audaci sperimentazioni volumetriche¹⁸¹.

A partire dall’allestimento della mostra *Appels d’Italie*, a Venezia gli artisti dell’emigrazione russa furono oggetto di un processo di nazionalizzazione, che nel giro di pochi anni li avrebbe presentati al pubblico internazionale da “*italianisants*” a italianizzati. Quest’ultimo passo fu compiuto nel 1936 con l’ordinamento della Mostra degli stranieri residenti in Italia, descritti da Maraini come “quanti vivono tra noi come camerati”¹⁸², e emblematicamente ospitati nel padiglione inglese vacante. La stampa dedicò ampio spazio ai “neo-italiani” a prescindere dai loro trascorsi, nella certezza che l’adesione ai sindacati fascisti li avrebbe spinti a “rivedere molte loro idee”¹⁸³. Un posto di rilievo era occupato dai fuoriusciti russi, tra i quali figuravano artisti residenti a Venezia (Bezrodnyj e Džermana Parnikel’ [Germana Parnykel]), a Milano (Sciltian), a Roma (Andrej Beloborodov [Andrea Beloborodoff]) e nel salernitano (Ivan Zagorujko [Giovanni Zagoruiko])¹⁸⁴.

Alle ultime esposizioni del Ventennio, la partecipazione russa rimase circoscritta a presenze individuali, per lo più di personalità vicine agli ambienti governativi. Tra queste si ricorda Sciltian, espositore nuovamente nel 1942, con una discussa mostra personale, allestita frettolosamente in seguito a un entusiastico articolo firmato da Ojetti sul “Corriere della sera”¹⁸⁵. Tra le opere in mostra figurava *Bacco all’osteria* (1935-36), già esposta a Venezia nel 1936 con il titolo

181 F. Fergonzi, *La scultura alla Biennale di Venezia (1895-1948)*, cit., p. 107.

182 A. Maraini, *Introduzione*, in *20. Esposizione Biennale Internazionale d’Arte*, cit., pp. 27-35, qui p. 34.

183 M. M. Lazzaro, *I padiglioni stranieri alla Biennale di Venezia*, cit.

184 O. L. Passarella, *Arte straniera alla Biennale*, in “Il gazzettino”, 18 giugno 1936.

185 U. Ojetti, *Nature morte e nature vive*, in “Corriere della sera”, 25 febbraio 1942, p. 3. Si tratta di un’entusiastica recensione del volume illustrato *Gregor Sciltian*, curato nel 1941 da Marziano Bernardi per Hoepli, settimo in ordine di apparizione della collana “Arte moderna in Italia” edita da Giovanni Scheiwiller. Il fondo Ojetti della Galleria nazionale d’arte moderna di Roma conserva la corrispondenza avviata tra i due in seguito alla pubblicazione

Sorprese in giardino, acquistata nel 1941 dal ministro Ciano e più tardi rilevata dalla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma, dove tuttora si trova¹⁸⁶. Una menzione merita anche il pittore, illustratore e traduttore Ivan Ketov, italianizzato in Giovanni Chetoff (o Chetoffi), espositore dal 1938 al 1942, le cui tele furono incluse nelle rassegne di aeropittura futurista ordinate da Marinetti¹⁸⁷. I suoi dipinti riscossero un discreto successo, come si evince dall'elenco dei suoi acquirenti, tra cui il Ministero dell'aeronautica e la FIAT, mentre *Bombardamento aereo* (1942), ceduto dall'artista all'Esposizione, oggi fa parte della collezione del fondo artistico della Biennale¹⁸⁸.

7. Aleksandr Dejneka come modello per l'arte fascista?

Nel suo fondamentale studio comparato delle arti sotto i regimi totalitari, Igor Golomstock ha definito l'Esposizione di Venezia del 1928 "l'incontro più importante tra l'arte italiana e l'arte sovietica".

dell'articolo che, secondo Sciltian, segnò la giornata "più felice e forse la più decisiva" della sua carriera (G. Sciltian a U. Ojetti, 26 febbraio 1942, GNAM, f. Ugo Ojetti, s. Corrispondenza con artisti, u. a. 1710).

186 In seguito all'acquisizione del dipinto, il genere del Duce commissionò a Sciltian un proprio ritratto, poi realizzato dall'artista durante alcune sessioni di posa a Palazzo Chigi nel 1942 (cfr. E. Boberman Sciltian in A. Mazza, *Al museo Puškin di Mosca le ultime opere di Gregorio Sciltian*, in "Giornale di Brescia", 12 aprile 1991). Per un approfondimento si veda S. Sbarbaro, *L'avventura di un'iniziazione. Il Mistero dell'arte e il Mestiere del pittore*, in *L'illusione di Sciltian. Inganni pittorici alla prova della modernità*, cat. (Firenze, Villa Bardini, 3 aprile-5 settembre 2015), a cura di Id., Edizioni Polistampa, Firenze 2015, pp. 13-56, qui p. 40.

187 Si tratta delle rassegne *Futuristi aeropittori d'Africa e Spagna*, Palazzo dell'Esposizione, 1938; *Futurismo italiano: gli aeropittori e l'aerotritratto simultaneo*, Palazzo dell'Esposizione, 1940; *Padiglione della regia aeronautica*, Padiglione francese, 1942; *Padiglione del futurismo italiano*, Padiglione belga, 1942. Cfr. E. Crispolti, *Nuovi archivi del futurismo*, cit., pp. 695-696; 723-725; 777-781. Su Ketov si veda M. Bertelé, *Ivan Ketov, in Russi in Italia: dizionario*, in www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=403 (ultima consultazione: 21 dicembre 2019). Sulle Esposizioni del 1940 e 1942 si veda G. Tomasella, *Biennali di guerra: arte e propaganda negli anni del conflitto (1939-1944)*, Il poligrafo, Padova 2001.

188 ASAC, f. artistico, b. Ghetoffi Giovanni [sic], *Bombardamento aereo*, olio su tela, cm 99x89, firmato e datato XX° [1942].

ca”¹⁸⁹. Fin dalla sua apertura, avvenuta per una volta in concomitanza con l’inaugurazione dell’Esposizione, il padiglione dell’URSS suscitò clamore per il carattere corale e solenne delle opere in mostra, interpretato come il risultato di un progresso generale raggiunto dai bolscevichi in tutti gli ambiti del sapere. La “Gazzetta di Venezia” pose la questione nei seguenti termini: “Perché in Italia, dove la rivoluzione non è stata meno grandiosa né meno storicamente importante che in Russia, non si fa nulla di simile?”¹⁹⁰. Pur conscia del carattere di propaganda bolscevica, la critica italiana, anziché assumere una posizione di rigetto ideologico, indicò il padiglione sovietico come modello esemplare nel riprodurre la nuova realtà in corso e nel renderla accessibile ad ampie fasce della popolazione attraverso un linguaggio universale. In una recensione dedicata ai “Russi”, Giuseppe Galassi scriveva: “In questo tentativo di legare l’arte alla vita paesana contemporanea essi ci appaiono pressoché soli e meritevoli d’essere altrove imitati, per questo riguardo, specie in Italia, dove il rinnovamento della vita non ha trovato analoga esaltazione figurata”¹⁹¹.

Tali questioni emersero in concomitanza con il dibattito avviato nel 1926-27 sulle pagine di “Critica fascista” da artisti, intellettuali e leader politici, in merito all’adozione e alla definizione di uno stile propriamente fascista utile a tradurre i propri valori di base in soluzioni estetiche, dibattito dal quale emerse la necessità di garantire un “pluralismo estetico”, poi adottato dal regime come propria strategia programmatica¹⁹². Alla ricerca di modelli già collaudati, la nutrita rappresentanza sovietica giunta alla sua prima edizione pianificata costituì un folgorante esempio. L’eroe incontrastato del padiglione fu Dejneka, grazie alla sua *Difesa di Pietrogrado* (1928, FIG. 9), ceduta in prestito dal Museo dell’Armata rossa di Mosca, oggi Museo centrale delle forze armate. Commissionata in occasione del decennale dell’Armata rossa, la tela è ritenuta una delle trasposizioni pittoriche più riuscite dell’“eroismo rivoluzionario” degli anni venti. Nell’assetto compositivo il dipinto ricorda un fregio, essendo privo di prospettiva e suddiviso in due ordini, percorsi in entrambe le dire-

189 I. Golomstock, *op. cit.*, p. 71.

190 “Gazzetta di Venezia”, 15 dicembre 1928.

191 G. Galassi, *I russi*, in “Corriere padano”, 14 giugno 1928.

192 M. Stone, *The Patron State. Culture and Politics in Fascist Italy*, Princeton University Press, Princeton 1998, pp. 61-94, 129.

zioni dalle truppe volontarie, i difensori della Pietrogrado assediata dalle truppe bianche e dagli alleati occidentali negli anni della Guerra civile. L'austerità della composizione è acuita da una mesta tonalità, giocata su scarse variazioni coloristiche, dove i grigi, i marroni e i neri si stagliano sullo sfondo bianco e opaco, riproducendo l'effetto di un contrasto chiaroscurale riconducibile all'estetica del manifesto. Modello dichiarato di Dejneka era il pannello *La partenza degli studenti di Jena per la Guerra di liberazione nel 1813*, dipinto nel 1908 da Ferdinand Hodler per l'Università di Jena come omaggio al contributo dell'esercito volontario studentesco arruolatosi contro le truppe napoleoniche. Copiando dal vero alcuni operai di Leningrado, Dejneka aveva realizzato degli studi preparatori, intesi come "tasselli vivi" del suo "affresco sociale" della nuova Russia¹⁹³. Con questo dipinto, la Russia bolscevica ottenne un'immagine gloriosa e autocelebrativa, suggerendo che la Rivoluzione d'ottobre, la difesa di Pietrogrado e quindi la nascita dell'Armata rossa fossero frutto della coesione patriottica della popolazione.

Nel delineare i tratti essenziali della pittura storica sovietica, di cui il dipinto di Dejneka è considerato una pietra miliare, è utile richiamare alla memoria alcune riflessioni elaborate dallo studioso del realismo socialista Evgenij Dobrenko in merito al romanzo storico. Una volta abbandonato ogni obbligo di veridicità, il genere storico assume i connotati di una narrazione avvincente e ricca di colpi di scena, animata da eroi popolari dalle doti sovrumane che, agendo secondo un vero e proprio *master plot*, mettono in scena una "storia senza passato", reinterpretata ciclicamente nel presente e raccontata in una forma che susciti empatia nel fruitore, al quale era quindi richiesto, più che uno sforzo intellettuale, una partecipazione emotiva. Attraverso un'incessante operazione di riscrittura e riadattamento, la storia da "history" si era tramutata in "story", affermandosi come il più efficace strumento di affermazione della "grande narrazione" socialista¹⁹⁴.

193 A. Dejneka, *Kak ja pisal "Oboronu Petrograda"*, in Id., *Žizn', iskusstvo, vremja. Literaturno-chudožestvennoe nasledie*, a cura di V. Sysoev, Chudožnik RSFSR, Leningrad 1974, p. 104.

194 E. Dobrenko, *"Zanimatel'naja Istorija": istoričeskij roman i socialističeskij realizm*, in *Socrealističeskij kanon*, a cura di Id., Ch. Gjunter, Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg 2000, pp. 875-895.

Il potenziale propagandistico del dipinto fu presto colto dalle classi dirigenti bolsceviche che, passati due mesi dalla sua prima esposizione pubblica, decisero di inviarlo a Venezia. Qui fu apprezzato proprio per la sua capacità di dare forma a un episodio cruciale del recente passato sovietico, impresso senza falsa retorica, ma con un approccio innovativo e di grande effetto. Sulle colonne del “Popolo d’Italia”, Margherita Sarfatti elogiò la riuscita commistione tra contenuto e forma, che conferiva al dipinto una mesta sacralità: “Concepita con geniale schematicità di colore e di segno – quasi a bianco e nero soltanto – su due piani, come gli antichi quadri sacri: santi e angeli intorno a Dio fra le nuvole e gli uomini a terra”¹⁹⁵. La recensione della Sarfatti rientrava nella sua personale classificazione, dettata da un legame di interdipendenza tra categorie artistiche e classi nazionali e razziali, per cui la cultura figurativa dei “popoli orientali slavi” era da ricondurre a una “pittura grafica [...] decorativa, fantasiosa e coloristica”, agli antipodi rispetto a quella “espressiva e descrittiva” dei “germanici”¹⁹⁶. Estendendo il giudizio all’intero padiglione, Sarfatti ne apprezzò non tanto le qualità tecniche, trattandosi per la maggior parte di “povere cose”, quanto il sistema a monte, testimonianza di un rigoroso apparato di committenza artistica, in cui lo Stato fungeva al tempo stesso da patrocinatore e fruitore dell’arte, “ministra all’altare della propaganda in tutte le sue diverse forme”¹⁹⁷. In giudizi successivi, Sarfatti si rivelò più cauta, individuando il fardello della burocrazia come ostacolo a ogni impulso al rinnovamento, per cui la produzione artistica nel paese dei Soviet, avviata in maniera promettente da un “non mediocre intenditore e critico di pittura moderna” come Lunačarskij, risultava ora decaduta a un “pompiersmo”, generatore di “contraffazioni di stile nelle scuole industriali” e di un “cattivo gusto nelle residenze governative”, affidate ai “più vecchi e triti elementi filistei”¹⁹⁸.

L’apprezzamento della *Difesa di Pietrogrado* si rivelò trasversale: il dipinto entusiasmò tanto Ugo Nebbia (di cui nota era la passio-

195 M. Sarfatti, *Alcuni padiglioni stranieri a Venezia*, in “Il popolo d’Italia”, 28 luglio 1928, p. 3.

196 Id., *Storia della pittura moderna*, Cremonese, Roma 1930, p. 44.

197 Id., *Alcuni padiglioni stranieri a Venezia*, cit.

198 Id., *Storia della pittura moderna*, cit., pp. 74-75.

ne per la pittura a soggetto navale e militare)¹⁹⁹, quanto Ugo Ojetti che lo annoverò tra “i più notevoli della Biennale”, in virtù della “netta definizione dei tipi e dell’austera modellatura in toni cupi sul candido fondo”²⁰⁰. La “modernità di composizione” e “riassuntiva semplicità” del dipinto furono apprezzate anche da riviste dalla grande tiratura come “L’illustrazione italiana”, altrimenti piuttosto caustica nei confronti della mostra dei “Sovieti Russi”, bollata come “declamatoria e mediocre, [...] fra il cartellone del cinematografo e la decorazione da Casa del Popolo”²⁰¹.

Come ha enfaticamente sottolineato Golomstock, mentre la critica italiana, seppur da posizioni diverse, riconobbe la superiorità dell’arte sovietica in quanto a contenuti e stile, i funzionari fascisti la assunsero a modello²⁰². In effetti il padiglione dell’URSS ebbe un non trascurabile ascendente su Antonio Maraini nell’anno del suo esordio a Venezia. Il neoeletto segretario generale ne apprezzò in primo luogo le qualità documentarie, in quanto “raccolta che fra dieci, fra cento anni avrà un valore storico, e forse anche artistico, impareggiabile”²⁰³. Le sue parole riecheggiavano quell’intento di plasmare un “immaginario storico fascista”, nell’accezione mussoliniana per cui il fascismo “fa la storia, ma non la scrive”, da perseguire attraverso politiche di sovvenzionamento e patrocinio statale delle arti finalizzate alla produzione di mostre storiche intese non nel senso di ricostruzione filologica del passato (historical), quanto di evento “epocale” (historic), capace di proiettarsi nel futuro²⁰⁴.

Un esempio sovietico di notevole ascendenza sulle esposizioni italiane, a partire dalla *Mostra della rivoluzione fascista* del 1932,

199 U. Nebbia, *La XVI Esposizione Internazionale d’arte, Venezia MCMXXVIII*, Alfieri & C, Milano-Roma 1928, p. 75.

200 U. Ojetti, *La XVI Biennale a Venezia. L’Europa vicina e lontana*, in “Corriere della sera”, 19 giugno 1928, p. 3.

201 Numero speciale de “L’illustrazione italiana”, supplemento al n. 40, a. LV, 1928, pp. 32-34, qui p. 34.

202 I. Golomstock, *op. cit.*, p. 72.

203 A. Maraini, *Arte e vita. A proposito dell’articolo “Propositi fascisti”*, in “La tribuna”, 24 ottobre 1928.

204 C. Fogu, *L’immaginario storico fascista e la Mostra della Rivoluzione*, in J. Schnapp, *Anno X. La Mostra della Rivoluzione Fascista del 1932*, cit., pp. 131-153. Sul tema si veda nello specifico C. Fogu, *The Historic Imaginary. Politics of History in Fascist Italy*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2003.

è fornito dagli allestimenti costruttivisti presentati nei due celebri padiglioni progettati nel 1925 da Mel'nikov per l'Expo di Parigi e nel 1928 da El' Lissickij per l'*Esposizione internazionale della stampa di Colonia*²⁰⁵. Si trattava, tuttavia, di padiglioni concepiti per esposizioni temporanee di carattere fieristico, la cui edificazione ex-novo consentiva la costruzione (e quindi la demolizione) di un ambiente immersivo e commisurato al contesto espositivo, il cui design andava di pari passo con le innovazioni introdotte nel campo della progettazione industriale e del linguaggio pubblicitario promosse dagli VChUTEMAS. Un modello ritenuto di sicuro successo presso un "pubblico grosso", di scarsa estrazione sociale e facilmente impressionabile²⁰⁶, ma assai differente, per tipologia allestitiva, offerta artistica e pubblico di riferimento, dalle mostre presentate a Venezia²⁰⁷.

Negli anni a venire, il padiglione sovietico incontrò i favori dei gerarchi fascisti, come il Conte Volpi, che nel 1930 scrisse al console sovietico a Trieste di stimare il padiglione in quanto "perla" dell'intera Esposizione, e le opere qui esposte come la testimonianza di una "vita artistica e creativa in grande fermento", che emana "gioventù, forza e vittoria, e tutto questo ci costringe a riflettere su molte cose"²⁰⁸. Sono sempre le fonti diplomatiche sovietiche a riferire di un generale apprezzamento di Maraini che, nel 1932, in occasione dell'inaugurazione del padiglione, dichiarò di avervi individuato due tendenze principali: la vecchia scuola, formatasi ancora nella Russia zarista, e le giovani leve di "innovatori", attivi nella Russia rivoluzionaria, verso i quali il segretario non nascose le proprie simpatie, con grande compiacimento dei

205 M. Stone, *The Patron State: Culture and Politics in Fascist Italy*, cit., p. 129. A. Negri, *L'arte in mostra*, cit., pp. 183-184.

206 S. Salvagnini, *op. cit.*, p. 69. Sull'adozione dei *fotomontage* di Gustav Klucis nell'allestimento della *Mostra della rivoluzione fascista* del 1932 si veda L. Andreotti, *The Aesthetics of War. The Exhibition of the Fascist Revolution*, in "Journal of Architectural Education", vol. 45, n. 2, 1992, p. 82.

207 Nel 1928, il padiglione sovietico presentava opere già improntate a un ritorno all'ordine, e nessun contributo costruttivista, contrariamente a quanto riportato in J. Schnapp, *Anno X. La Mostra della Rivoluzione Fascista del 1932*, cit., p. 23.

208 G. Gajljunskij, Relazione sull'inaugurazione del padiglione dell'URSS all'Esposizione di Venezia, GARF, f. 5283, op. 7, d. 542, l. 85 sg.

funzionari della VOKS²⁰⁹. A giudicare dalle fonti a stampa e d'archivio, le preferenze di Maraini sembrerebbero infine rispecchiare i gusti del pubblico, il cui interesse per i soggetti rivoluzionari era costantemente monitorato, non senza qualche preoccupazione, dalle autorità italiane²¹⁰. Si tratta, in questo caso, di giudizi riportati da fonti sovietiche, quindi passibili di forzature strumentali, e in ogni caso dettati dall'impellenza di consolidare le relazioni diplomatiche con una potenza ancora percepita come un potenziale alleato, come avrebbe dimostrato il Patto di amicizia stipulato con Mosca nel settembre del 1933.

Più tiepidi appaiono i giudizi di alcuni artisti in veste di recensori, come Carlo Carrà e Vittorio Orazi (pseudonimo di Alessandro Prampolini, fratello di Enrico), i quali all'austera monumentalità di Dejneka preferirono il linguaggio schietto di Šterenberg, artista stimato anche per l'impegno speso in prima persona nelle istituzioni culturali della Russia rivoluzionaria²¹¹.

Un discorso a parte meritano alcuni assidui espositori a cavallo tra gli anni venti e trenta, come Kuprin (1924, 1928, 1932, 1934), Končalovskij (1924, 1928, 1932) e Roždestvenskij (1924, 1928, 1932); alfieri del Fante di quadri, questi pittori erano riusciti a sintetizzare il colorismo della pittura postimpressionista con soggetti d'attualità, e a riconfigurare i loro generi prediletti, come il ritratto e la natura morta, alle istanze della pittura tematica. Nel 1928, Nebbia ne scriveva come i "noti maestri, di ben intenso carattere e di concettosa individuà [sic], rispondenti a noti coetanei europei"²¹². La fortuna critica di Končalovskij rimase vincolata ai virtuosismi cromatici e alla "gioia della vita" emanata nel 1928 dal suo imponente *Bagno della cavalleria rossa*²¹³ (FIG. 6), poi confermata, nelle edizioni successive, dall'"esuberanza delle sue orge coloristi-

209 [V. Kin] a Rojzman, 27 giugno 1932, GARF, f. 5283, op. 11, d. 154, l. 7.

210 K. Tikhonova, *L'art soviétique en Italie*, in "V.O.K.S.", a. II, n. 3, 1931, p. 86.

211 V. Orazi, *L'arte straniera alla XVI Biennale Veneziana*, in "L'impero", 7 giugno 1928; C. Carrà, *Stranieri a Venezia, Cubisti, Espressionisti, Surrealisti*, in "L'ambrosiano", 16 agosto 1928.

212 U. Nebbia, *La XVI Biennale Veneziana*, in "Il resto del carlino", 3 maggio 1928.

213 N. Sofia, *Pittura di ieri, di oggi e di domani alla XVI Biennale di Venezia*, in "L'ora", 9-10 luglio 1928; A. Lancellotti, *L'Esposizione di Venezia. Gli stranieri*, cit., p. 441.

che”²¹⁴, alle quali si perdonava un disegno “spesso un po’ minuto, ma simpatico”²¹⁵. Particolarmente graditi risultarono i dipinti realizzati da Roždestvenskij durante le sue peregrinazioni nelle provincie dell’Impero sovietico, non tanto per la maniera artistica, retrocessa negli anni trenta a un prudente conformismo accademico, quanto per il carattere esotico, sospeso tra “le luci calde e i riverberi accecanti” dell’Oriente e “gli argentei bagliori delle notti polari”²¹⁶. Le sue tele destarono interesse in primo luogo come curiosità etnografica, abilmente sfruttata dall’artista nel rendere con il suo vivace estro coloristico i costumi delle popolazioni incontrate²¹⁷. Meno convincenti risultarono i paesaggi di Kuprin riadattati, sotto l’impulso della pittura tematica, in vedute di complessi industriali e di cantieri edilizi, e rivelatori, anziché di un genere nuovo, di un’“abilità piuttosto alla superficie”²¹⁸, risultante in una maldestra pittura passatista²¹⁹.

Tra “l’incontro più importante con l’arte italiana”, avvenuto a Venezia nel 1928 e l’ultima partecipazione nazionale nel 1934, il mondo delle arti sovietiche, come si è detto, aveva attraversato un periodo di riforme senza precedenti, culminato nel varo di una poderosa macchina statale di committenza, produzione, promozione e divulgazione artistica. Il raggiungimento di questo ambizioso obiettivo fu comunicato efficacemente a Venezia, in occasione delle conferenze indette dall’ufficio stampa dell’Ambasciata romana. Di comune accordo con il Comitato organizzativo del padiglione, l’ufficio elaborò slogan di facile presa sulla stampa e sull’opinione pubblica italiane, come la seguente dichiarazione, lanciata in un incontro con i cronisti e riproposta nel catalogo della mostra: “Nell’U.R.S.S. il pittore lavora non per un casuale amatore, ma

214 G. Marchiori, *I russi alla Biennale*, in “Corriere padano”, 21 giugno 1932.

215 F. Binaghi, *L’arte russa a Venezia*, in “Cronaca prealpina”, 22 giugno 1932 (ristampato in “Corriere del Tirreno”, 28 giugno 1932).

216 A. Zajotti, *L’arte sovietica alla Biennale di Venezia*, in “Il giornale d’Italia”, 21 giugno 1932.

217 G. Hartsarich, *L’arte sovietica alla Biennale di Venezia*, in “La tribuna”, 21 giugno 1932.

218 U. Nebbia, *La diciannovesima Biennale. I padiglioni stranieri*, in “Emporium”, vol. LXXIX, n. 474, 1934, pp. 390-397.

219 G. Marchiori, *I Russi alla Biennale*, cit.

per la collettività”²²⁰. Le strategie di comunicazione messe in atto si rivelarono efficaci, per cui numerose furono le recensioni che dedicarono ampio spazio alle politiche di sovvenzionamento della cultura avviate a Mosca, generando spesso paragoni impari con il supporto fornito alle arti in Italia. Per un decano della critica come Arturo Lancellotti, il segreto del successo sovietico stava proprio nella stretta interrelazione tra la committenza statale, il lavoro degli artisti (ospitati di frequente da istituzioni pubbliche all’interno di progetti di residenza) e l’acquisizione delle opere, spesso da parte degli stessi enti d’accoglienza; questo avveniva all’interno di un circuito da cui tutti sembravano trarre profitto, in quanto generatore di opere “belle e collocate prima ancora di nascere”²²¹. Sulla stessa scia, Giuseppe Marchiori sostenne che questa “mirabile esperienza organizzatrice” fosse alla base di qualità intrinseche come “dignità”, “serietà” e “preparazione”, ritenute prerogative degli artisti stessi, i quali, “senza dubbi di estetiche o di vane teorie” e “smaliziati dai trucchi internazionali”, avevano dimostrato di sapere produrre opere consacrate alla causa nazionale, mentre in Italia “non si è saputo fare altrettanto”²²². Nell’arco di un solo quindicennio, l’URSS aveva visto fiorire un’arte non più russa, ma intrinsecamente sovietica, frutto della nuova ideologia di Stato: “Quando questo avverrà – sentenziò Lancellotti – anche noi avremo davvero un’arte fascista”²²³.

A partire dal 1930, la critica italiana ravvisò nel padiglione sovietico un percorso di graduale ritorno all’ordine, salutato come un affrancamento progressivo “dalla rivoluzione artistica, figlia della rivoluzione politica”²²⁴. Questo processo – osservò Ogetti – poteva dirsi già concluso nel 1934:

220 S. Kravtchenko, *Padiglione dell’U.R.S.S.*, in *18. Esposizione Biennale Internazionale d’Arte*, cit., pp. 264-266, qui p. 264. L’espressione è ripresa in: G. Hartsarich, *L’arte sovietica alla Biennale di Venezia*, cit.; P. Torriano, *La XVIII Biennale Veneziana. V. Gli stranieri*, in “L’illustrazione italiana”, a. LIX, n. 39, 1932, p. 417; G. Bigaglia, *Gli stranieri alla XVIII Biennale di Venezia*, in “Festa”, settembre 1932, p. 7.

221 A. Lancellotti, *L’Esposizione di Venezia: gli stranieri*, in “Rivista di cultura”, novembre 1932, pp. 440-443.

222 G. Marchiori, *I Russi alla Biennale*, cit.

223 A. Lancellotti, *L’arte russa a Venezia*, cit.

224 N. Sofia, *Splendori e miserie dell’arte europea nella Biennale Veneziana*, in “Ora”, 19 giugno 1930.

Qui si trova un poco di tutto, sempre chiaro e leggibile da tutti perché, dopo i primi anni più focosi ed ingenui, è presto tramontata l'infatuazione bolscevica pel futurismo, pel cubismo, pel nuovo comunque e a ogni costo; e adesso, com'è naturale, si vuole che anche la pittura, se ha da essere di propaganda, sia capita dal popolo. Questa comprensibilità, nell'aria di restaurazione che spira sull'arte europea dopo tanto pazzo e tracotante disordine, fa lodare questo padiglione oltre i suoi meriti, specie dai buoni borghesi felici di trovarsi, almeno su quattro palmi di tela, d'accordo con Stalin.²²⁵

L'apparentamento dell'arte sovietica alla cultura filisteica dell'Occidente costituì un espediente adottato sempre più frequentemente dalla critica fascista nell'intento di destituire l'ideologia marxista dai suoi ideali utopico-egualitari e di porla sotto una luce simile al pragmatico liberismo occidentale. Su "Ordine fascista", Costantino Sciorsci denunciò senza giri di parole l'"infantilismo ed una superficialità da borghesucci dilettanti" del credo socialista, a convalida della sua "falsissima retorica di edificazione sociale"²²⁶. Vittorio Orazi registrò la flessione dell'impeto rivoluzionario cui l'arte sovietica aveva abituato la critica militante italiana, un impeto tradotto inizialmente non solo in un' incisiva raffigurazione della vita collettiva nella nuova Russia, ma anche nello "spirito rinnovatore della ricerca espressiva", ora decaduto a emulazione di "canoni europei d'anteguerra esauritissimi"²²⁷. Nella "Gazzetta del popolo", Emilio Zanzi poté constatare quanto, "una volta morto l'avanguardismo", i pittori ufficiali in Russia fossero tornati a essere "molto conservatori e retrogradi"²²⁸, mentre dalle pagine dell'altro quotidiano torinese, "La stampa", Marziano Bernardi chiosò:

E ciò che tanto colpisce è la mancanza assoluta di retorica, è l'acuto realismo che, talvolta spietatamente, porta gl'idoli politici dal cielo alla terra, e fa dipingere ad Isacco Brodsky un *Lenin al Palazzo Smolny* che pare un tipico rappresentante della piccola borghesia ottocentesca,

225 U. Ojetti, *L'arte da Mosca a Nuova York*, in "Corriere della sera", 17 giugno 1934, p. 3.

226 C. Sciorsci, *La XVIII Biennale di Venezia*, in "Ordine fascista", settembre 1932, p. 659.

227 V. Orazi, *La XIX Biennale veneziana: i padiglioni stranieri*, in "Stile futurista", n. 1, luglio 1934, p. 34.

228 E. Zanzi, *Novecentisti di tutto il mondo alla XVI Biennale di Venezia*, in "Gazzetta del popolo", 3 maggio 1928.

(un quadro, per intenderci, alla Grosso), a Giorgio Ryajski dei ritratti di un'intensità appassionata, a Pietro Williams dei Marinai di compostezza quasi accademica, a Sergio Gherassimov la grande scena del *Seppellimento di un camerata*, che potrà anche essere una brutta pittura, ma dove dramma, racconto, commozione sono espressi per schiettezza assoluta, con una sincerità, insomma, da teatro popolare.²²⁹

Una delle espressioni più ricorrenti nelle recensioni italiane all'ultimo padiglione della Russia staliniana era "ritorno". Così se il ritratto di Brodskij (FIG. 7) fu paragonato alla pittura *salonnier* di Giacomo Grosso, trionfatore, con il suo scabroso *Supremo convegno*, alla prima Esposizione del 1895, il dipinto di Sergej Gerasimov, tra i più discussi nel 1934, richiamava alla memoria il successo riscosso nel 1897 da *Una tappa di deportati in Siberia* di Šereševskij, anch'esso definito dalla critica coeva di tecnica scadente ma di sentimento sincero²³⁰.

Ancora nel 1930, Nebbia apriva la sua ricognizione sui padiglioni stranieri in "Emporium" con un encomio alla partecipazione sovietica, annotando come a un "avanguardismo d'idee" corrispondesse uno "spontaneo, per non dire fatale, ritorno a pure realizzazioni", in cui "l'oggettivismo non è ripudiato come principio borghese", ma anzi perseguito con particolare tenacia dalle nuove generazioni, nell'intento di allinearsi a una tendenza globale, riportando l'arte a "una funzione più decisamente rappresentativa"²³¹.

Un pregio dell'arte sovietica riconosciuto trasversalmente dalla critica italiana era dato dalla "logica chiarezza d'idee e di propositi" nel trattare i contenuti, per quanto ideologicamente non condivisibili. Nel nome di questa "freschezza e semplicità", tipica di "un paese

229 M. Bernardi, *Da Manet a Deyneka*, in "La stampa", 25 maggio 1934, p. 3 (ristampato in *Pittura e scultura alla XIX Biennale di Venezia*, Montes, Torino 1934).

230 Francesco Callari scrisse di un "dramma intenso e commosso", mentre Diego Valeri riportò: "Più convincente di tutti, nonostante la povertà della tavolozza e la tecnica superata, il Gherassimov che nel *Seppellimento del camerata* scatena e versa un impeto di epos selvaggio" (F. Callari, *Alla XIX Biennale d'arte di Venezia*, in "Corriere adriatico", 16 ottobre 1934; D. Valeri, *L'arte contemporanea*, in "Le tre Venezie", a. X, n. 5, 1934, p. 272). Per le analogie con Šereševskij cfr. M. Pilo, *La seconda Esposizione Internazionale d'arte*, in "La gazzetta letteraria", a. XXI, n. 33, 14 agosto 1897, pp. 4-6.

231 U. Nebbia, *La XVII Biennale di Venezia. Gli stranieri*, in "Emporium", vol. LXXII, n. 430, 1930, pp. 219-220.

povero di mezzi e ricco di talenti”, in cui si era soliti dipingere “con wodka e sangue”, venivano perdonate ingenuità e cadute di stile²³². A conclusioni simili era giunto il quotidiano napoletano “Il mattino” nel tessere le lodi del paese dei Soviet, dove nulla è “retrospettivo o cerebrale” e gli artisti “sentono che l’arte non può essere avulsa dalla vita”, contribuendo al “rinnovamento e all’elevamento del popolo”²³³.

Sempre su “Emporium”, Nebbia concludeva nel 1932 la sua recensione ai padiglioni stranieri con un elogio alla partecipazione sovietica, in quanto espressione di una collettività, dettata da “un’arte sociale, non più diretta ad un casuale amatore”, riprendendo così le parole chiave del comunicato stampa diramato quell’anno²³⁴. Di conseguenza, le personalità in mostra parevano “reclamare minor attenzione, di quanto impone lo spirito che li rianima”, conscie di sacrificare il proprio ego sull’altare di un ideale supremo, quello di restituire all’arte la sua funzione ancestrale di raffigurazione della realtà attraverso opere d’arte “senza preconetti”, e appunto apprezzabili “per quello che dicono, insomma, non per quello che pretendono dire”²³⁵. L’evoluzione del pensiero di Nebbia trovò le sue logiche conclusioni nel 1934, quando il critico elogiò il didascalismo delle opere in mostra, sdoganando l’illustrazione e la cartellonistica, “quasi si trattasse d’un prodotto in sott’ordine”, di cui invece esaltò la “franchezza tecnica ed espressiva”²³⁶.

Un ulteriore pregio riconosciuto a buona parte degli espositori sovietici risiedeva nella coerenza dimostrata nel varcare i recinti delle singole discipline, ottenendo così un’“espressione sintetica” tra contenuto e linguaggio e, in ultima analisi, tra vita e arte²³⁷. D’altronde, la sintesi costituiva un principio fondante del realismo socialista: una sintesi non solo di tecniche e stili – esemplificata dalla priorità assegnata a forme ibride e intertestuali come la pittura decorativo-monumentale e il cinema – ma anche di sedimentazioni

232 B. Visconti, *Gli stranieri alla XIX Biennale*, in “Italia giovane”, 25 agosto 1934.

233 E. Campana, *Pitture e sculture di Russia alla XIX Biennale di Venezia*, in “Il mattino”, 20 maggio 1934.

234 U. Nebbia, *La Diciottesima Biennale. Gli stranieri*, in “Emporium”, vol. LXXV, n. 450, 1932, p. 429.

235 Ivi, p., 432.

236 U. Nebbia, *La diciannovesima Biennale*, cit. p. 397.

237 M. Bernardi, *Da Manet a Deyneka*, cit.

storiche e influenze esterne²³⁸: così nel 1932, anno di proclamazione del *socrealizm* a metodo ufficiale di Stato, l'introduzione al catalogo della mostra *Quindici anni di artisti della Repubblica sovietica russa* prometteva di dare spazio agli esiti raggiunti dagli artisti dalle più diverse provenienze e affiliazioni, "indipendentemente dal fatto che la loro opera fosse radicata nell'arte russa, tedesca o francese"²³⁹. Si trattava quindi di un processo di assimilazione e riappropriazione dei deplorati "ismi": "L'arte dell'URSS non si pone come compito una netta rottura con le tradizioni dell'arte borghese della cultura del passato, ma la assimila, rielaborando tutti gli elementi necessari per una sua ulteriore crescita"²⁴⁰.

Nel 1934, anche la scultura si guadagnò l'attenzione della critica, grazie alla *Contadina* (1927, FIG. 10) di Vera Muchina, al centro di appassionate recensioni. In alcune di queste, il genere femminile, tanto dell'autrice quanto del soggetto trattato, veniva elevato a dimostrazione della condizione raggiunta dalla donna nella società sovietica²⁴¹; in altre, la sua scultura veniva presentata come il "nuovo volto della Russia"²⁴², il "simbolo di una meta raggiunta"²⁴³ oppure la suprema incarnazione del "realismo socialista" di recente formulazione²⁴⁴, a cui iniziò quindi a interessarsi anche la critica italiana. Anche in questa occasione, i giudizi degli artisti-recensori offrivano una più ampia gamma di opinioni: la stampa di retaggio avanguardista registrò un'involuzione dell'arte sovietica, ora ridotta a una rappresentazione oleografica della realtà, mentre quella di stampo filo-governativo celebrò un alli-

238 Nella *Storia dell'arte russa del XX secolo* di Ekaterina Dëgot', il capitolo dedicato al realismo socialista staliniano porta il nome di "progetto sintetico" (E. Dëgot', *op. cit.*, pp. 101-153.)

239 M. Arkad'ev, *Smotr sovetskogo izo-iskusstva*, in *Chudožniki RSFSR za 15 let*, cit., p. XVI.

240 K. Kravčenko all'Esposizione, [1932], GARF, f. 5283, op. 11, d. 173, ll. 67-69. L'enunciato, in una forma leggermente differente, è riportato anche nell'introduzione del catalogo (cfr. S. Kravtchenko, *Padiglione dell'U.R.S.S.*, in *18. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, cit., pp. 264-266, qui p. 264).

241 E. Campana, *op. cit.* Si veda anche F. Binaghi, *op. cit.*

242 R. Pacini, *Gli artisti stranieri alla XIX Biennale*, in "La stirpe", a. XII, n. 9, 1934, p. 417.

243 U. Nebbia, *La diciannovesima Biennale*, cit., p. 397.

244 P. Torriano, *La XIX Biennale veneziana. III. Artisti stranieri*, in "L'illustrazione italiana", a. LXI, n. 36, 1934, p. 390.

neamento, e quindi un sorpasso, dell'arte fascista su quella bolscevica. Anton Giulio Bragaglia riconobbe: "All'estero fioriscono mille applicazioni delle idee nate in Italia. La Russia artistica è addirittura rinata per queste idee, accettate a pezzi e bocconi"²⁴⁵. Se nel 1928 la critica nostrana aveva guardato all'arte della nuova Russia come a un possibile modello di riferimento per le giovani leve artistiche e per le neo-istituzioni nazionali, soltanto sei anni dopo la direzione sembrava invertita, come si evince dalle parole di Alberto Spaini: "Il loro padiglione, quest'anno, è tutto pervaso di valori plastici, respira la stessa atmosfera, ed in parte presenta la stessa fisionomia, d'una mostra novecentista italiana del 1925"²⁴⁶. La recensione di Spaini, ricca di riferimenti al panorama delle arti italiane, da "Valori plastici" a "Novecento", rappresenta quindi un interessante caso di traduzione culturale, volta da una parte a rendere familiari i contenuti ai lettori connazionali, dall'altra a suggellare una ritrovata supremazia dell'arte italiana.

8. Acquisizioni e scambi artistici

Fino alla presa in carico del padiglione sovietico da parte della VOKS, le operazioni di compravendita delle opere in mostra erano state gestite direttamente dall'Ufficio vendite dell'Esposizione. Ottenuto un margine discrezionale di trattativa sul prezzo iniziale pari al 15%, l'Ufficio agiva per conto degli artisti con i potenziali acquirenti, trattenendo, a transazione conclusa, il 15% dal ricavato della vendita, e trasferendo il resto ai legittimi proprietari. Numerose erano le eccezioni a questo iter, immancabilmente a svantaggio degli artisti. Già nel 1928, il ricavato al netto delle provvigioni venne trattenuto dall'amministrazione veneziana a garanzia delle spese anticipate per il disallestimento e il ripristino del padiglione, quindi per l'imballaggio e la spedizione delle opere a Mosca²⁴⁷. A conti fatti, non è difficile dedurre che agli artisti fu corrisposta una

245 A. G. Bragaglia, *I viaggi dell'arte*, in "Critica fascista", 15 luglio 1934, p. 278.

246 A. Spaini, *I padiglioni stranieri alla Biennale veneziana*, in "Il resto del Carlino", 13 luglio 1934.

247 R. Bazzoni a P. Kogan, 4 febbraio 1929, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 18, fasc. Padiglione dell'URSS, 1928

percentuale minima del prezzo di vendita originario, per di più versata non integralmente, ma frazionata in due tranches: una metà in rubli, l'altra erogata in buoni emessi dall'Unione pansovietica per il commercio con l'estero (Torgsin), poi convertibili in beni di prima necessità o in altre merci eventualmente disponibili sul mercato interno, a fronte di ulteriori trattenute²⁴⁸. Con l'istituzione del Torgsin, lo Stato di fatto tratteneva alla fonte la pregiata valuta estera ricavata dalle vendite, di cui la Biennale divenne presto un prezioso mezzo di approvvigionamento. Queste misure rientravano in un piano massiccio di raccolta fondi per le casse dello Stato, perseguito di pari passo con il primo piano quinquennale anche attraverso l'alienazione di beni culturali accumulati nei secoli precedenti dagli Zar, tra cui la svendita di alcune pregiate raccolte di pittura francese, italiana, fiamminga e olandese dell'Ermitage a facoltosi collezionisti occidentali²⁴⁹.

Nel 1930 la VOKS si unì alle istituzioni coinvolte nelle operazioni di compravendita, fungendo da intermediaria e referente unica per le comunicazioni tra artisti e Biennale. A partire da questa data, le carte di accompagnamento e di identificazione delle opere inviate a Venezia, le schede di notifica, furono quindi amministrate e redatte direttamente dai funzionari della VOKS, spesso all'insaputa degli artisti stessi.

In seguito al successo riscosso da Dejneka nel 1928, il listino prezzi delle sue opere fu rivisto sulla base dell'auspicata domanda italiana, nella certezza di trovare numerosi, e possibilmente prestigiosi, acquirenti, come già aveva lasciato intendere Volpi alludendo all'interesse dimostrato dai reali d'Italia nei confronti dell'artista in occasione della loro visita di Stato a Venezia²⁵⁰. Benché figurasse tra gli artisti più giovani, Dejneka nel 1930 risultava essere anche il più quotato, con *Fanciulli al bagno* stimato a 2.000 rubli (equivalenti a 20.000 lire) e *La corsa* (1930, FIG. 11) a 1.000 rubli, mentre il suo terzo dipinto in mostra, *Minatori* (1925), non fu destinato alla vendita. Per comprendere quanto queste cifre fossero gonfia-

248 F. Laslo a V. Pokrovskij, 19 settembre 1934, GARF, f. 5283, op. 11, d. 317, l. 26.

249 E. Solomakha, *The State-Directed Sales of Artworks from the Hermitage Museum, 1928-33*, in "Zimmerli Journal", n. 4, 2006, pp. 52-65.

250 A. Kurskaja a C. Rabinovič, 29 settembre 1930, GARF, f. 5283, op. 7, d. 544, l. 76.

te basterà citare il pur ragguardevole ricavato totale delle vendite ottenuto dal padiglione nel 1928, pari a 5.000 rubli²⁵¹. In seguito a prolungate trattative, *La corsa* fu infine acquistato dalla Presidenza della Biennale per Ca' Pesaro a un importo quasi dimezzato rispetto alla stima di partenza (6.000 lire), seguendo una prassi ricorrente di decurtamento del prezzo richiesto nel caso l'acquirente fosse un ente pubblico²⁵². La vendita del dipinto andò a incidere per oltre un terzo sul ricavato totale del padiglione di quell'anno, attestatosi sulle 17.000 lire, al lordo delle provvigioni corrisposte all'Ufficio vendite²⁵³. In considerazione dei prezzi esorbitanti raggiunti dalla pittura sovietica, la Galleria municipale di Venezia iniziò a investire in grafica, come dimostrano le acquisizioni di silografie di Favor-skij e Kravčenko concluse negli stessi anni (FIG. 14, 15)²⁵⁴.

Nel 1932, anche *Cross femminile* (1931, FIG. 10) di Dejneka fu acquistato, questa volta con i fondi del Ministero dell'educazione nazionale per la Galleria d'arte moderna di Roma, a un prezzo lievemente superiore a quello pagato per *La corsa*, e all'interno di un imponente piano d'acquisti avviato dal museo capitolino nel 1930. A tutto il 1934, le due principali gallerie d'arte italiane riorganizzate in epoca fascista ospitavano così un lavoro di Dejneka, a conferma della preferenza accordata ai soggetti sportivi e consacrati al culto del corpo. La critica italiana non risparmiò superlativi nel celebrare l'artista come "il più moderno, il più sensibile e più elegante pittore della nuova Russia"²⁵⁵ e il "rappresentante tipico del Novecento"²⁵⁶.

Un episodio eloquente del valore politico conferito alle acquisizioni si verificò nel 1934, in occasione della visita di Mussolini all'Esposizione, compiuta alla vigilia del suo primo incontro con Hitler. Come riportano le cronache locali con dovizia di particolari, il Duce iniziò il proprio tour ai Giardini omaggiando il padiglione sovietico, dove esprese un particolare apprezzamento per il "bel-

251 VOKS a L. Gel'fand, 22 aprile 1930, GARF, f. 5283, op. 1a, d. 145, l. 15.

252 C. Gian Ferrari, *op. cit.*, pp. 78-82.

253 Opere vendute nel 1930, 5 dicembre 1933, GARF, f. 5283, op. 7, d. 542, l. 52; Elenco vendite, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 18, fasc. 1930.

254 ACP, s. artisti, bb. Wladimir Faworski; Alexei Kravtchenko.

255 E. Zanzi, *L'arte nuova dei russi e dei polacchi*, in "Gazzetta del popolo", 25 agosto 1934.

256 M. Bernardi, *Da Manet a Deyneka*, cit.

lissimo quadro” *I marinai dell’Aurora* (1933) di Pëtr Vil’jams²⁵⁷. Soggetto del dipinto era l’equipaggio dell’incrociatore ormeggiato sulle sponde della Neva che, con una salva sparata nella notte del 25 ottobre 1917, diede avvio all’assalto dei bolscevichi al Governo provvisorio insediato nel Palazzo d’Inverno, e quindi alla Rivoluzione d’ottobre. L’apprezzamento del Duce provocò una raffica di richieste d’acquisto del dipinto, poi aggiudicato da Volpi per la Società adriatica di elettricità, da lui fondata e presieduta. Il patto di ferro tra Biennale e Governo fascista fu così siglato da una pilotata convergenza di gusti personali (e in questo caso pro-bolscevichi) dei loro due sommi capi.

In occasione dell’ultima partecipazione sovietica sotto Stalin, le due sezioni “minori” riscossero una maggiore fortuna di mercato: la sezione del bianco e nero, trainata dalla vendita delle incisioni di Pëtr Staronosov e Georgij Verejskij, e la scultura, grazie alle statuette in rame, legno e ceramica dell’animalista Ivan Efimov, particolarmente ambite da collezionisti privati e pubblici²⁵⁸. Infine, con la vendita della *Contadina* di Vera Muchina (FIG. 10) a un privato per 10.000 lire, l’arte russa toccava la quotazione più alta mai raggiunta a Venezia. L’ultima partecipazione sovietica in epoca fascista si concluse quindi con un ragguardevole bilancio di dodici vendite, facendo dell’Unione sovietica il paese dai maggiori introiti, secondo soltanto all’Italia. Questo risultato appariva ancora più sorprendente nel particolare momento storico, in considerazione dello scarso interesse dimostrato dagli acquirenti italiani, tanto privati quanto pubblici, per l’arte straniera. Come termine di paragone per il successo ottenuto basterà citare il padiglione statunitense che, pur ospitando nello stesso anno artisti del calibro di Georgia O’Keeffe ed Edward Hopper, non riuscì a piazzare neppure un lavoro²⁵⁹.

Nonostante i dati incoraggianti, le autorità sovietiche continuarono a dichiararsi insoddisfatte dei risultati economici, rifiutandosi di riconoscere che il principale freno inibitore alle vendite fossero proprio i prezzi fuori mercato imposti dalla VOKS, il più delle volte a insaputa degli artisti stessi. Questa pratica andò a incidere negativamente sul numero di transazioni concluse, spesso a vantaggio di

257 *Il Duce visita la Biennale*, in “Gazzetta di Venezia”, 15 giugno 1934, p. 1.

258 Tra queste, un *Cinghiale* ligneo, acquistato dal Museo Revoltella di Trieste.

259 C. Gian Ferrari, *op. cit.*, p. 82.

un circolo ristretto di magnati occidentali di simpatie socialiste, in barba a quel principio di “democratizzazione dell’acquirente” osservato da Ternovec ancora dieci anni prima. Rimasero quindi inascoltate le richieste al ribasso trasmesse dall’Ufficio vendite, particolarmente insistenti in seguito all’inclusione, nei primi anni trenta, di oggetti d’arte applicata, che fecero della Biennale un mercato artistico dai prezzi ora accessibile anche alla classe media²⁶⁰.

L’elevata percentuale di prestiti museali non sembrò incidere in negativo sul bilancio finale, al contrario, i maggiori incassi si registrarono proprio nelle edizioni in cui maggiore era stato il loro apporto (1924, 1928, 1934). Di grandi dimensioni e strategicamente collocati nei punti di maggiore visibilità del padiglione, i prestiti finirono per attirare l’attenzione di potenziali acquirenti, fungendo quindi da traino per la compravendita di opere destinate effettivamente a questo scopo.

In altre occasioni, l’Esposizione funzionò da piazza di scambio per opere d’arte italiana e sovietica. Si trattava di una pratica avviata da Ternovec all’Esposizione delle arti decorative di Parigi del 1925, nell’intento di istituire presso il Museo della nuova arte occidentale da lui diretto “la meilleure collection de peintures italiennes, au delà de l’Italie”, aggirando al tempo stesso l’ostacolo della valuta estera²⁶¹. Ternovec poté così approfittare della spedizione a Venezia di alcune opere incluse nell’allestimento del padiglione, le quali, a mostra conclusa, furono recapitate ai rispettivi destinatari: così nel 1932 una *Natura morta* di Petrov-Vodkin fu inoltrata a Giovanni Scheiwiller (con il quale Ternovec aveva avviato, a partire dal 1927, gli scambi più proficui), mentre *Latteria statale* di Jurij Pimenov fu consegnata a Virgilio Guidi, ai tempi professore all’Accademia di belle arti di Venezia²⁶². Mentre delle opere permutate con l’editore milanese risulta

260 B. Ternovec, *Chudožestvennye vystuplenija SSSR za granicej*, cit.

261 B. Ternovec, *Musée de l’art occidental moderne*, Oguiz-Izoguiz, Moskva 1938, p. 8. La pratica dello scambio fu avviata con l’acquisizione di ventuno disegni di Andreotti, Bernasconi, Carena, Carrà, Casorati, de Chirico, Funi, Marussig, Modigliani, Paresce, Saliotti, Severini e Tosi, i quali costituirono il primo nucleo della collezione d’arte italiana del museo (cfr. B. Ternovec, *Sovremennij ital’janskij risunok*, in “Iskusstvo”, n. 6, 1928, pp. 34-44; B. Ternovec, *Pittori italiani al Museo di Mosca*, in “Belvedere”, a. I, n. 6, 29 settembre 1929, p. 2).

262 B. Ternovec ad A. Ešukov, 10 aprile 1932, GARF, f. 5283, op. 11, d. 173, l. 43; M. Černjavskij ad A. Maraini, 26 settembre 1932, GARF, f. 5283, op. 11, d. 95.

difficile un'identificazione univoca, nel caso di Guidi l'opera ceduta in cambio risulta essere *La visita* (1927), legata al primo periodo veneziano del pittore, spedita a Mosca all'inizio del 1931 insieme ad altri dipinti italiani²⁶³.

Lo scambio di opere attuato attraverso la Biennale di Venezia testimoniava il vivo interesse del collezionismo italiano per la pittura sovietica degli anni venti, soprattutto verso gli esponenti di collettivi come Ottobre, la cui produzione artistica è stata spesso associata a quella del gruppo Novecento²⁶⁴. Al tempo stesso, lo scambio attestava l'intraprendenza e lo spirito di iniziativa di singoli professionisti delle arti, tanto in URSS quanto in Italia, che, appoggiandosi alla rete di rapporti interpersonali e di iniziative sorte tra i due paesi, riuscirono a operare a vantaggio di una maggiore conoscenza e divulgazione dell'"altra" arte, indipendentemente dai precetti estetici e ideologici sanciti dai rispettivi regimi e dall'alterna fortuna delle loro relazioni bilaterali.

263 V. Pozzoli, *La sala italiana al Museo della Nuova Arte Occidentale di Mosca*, in "L'uomo nero", a. X, n. 10, 2013, pp. 73-89. Nel catalogo generale della pittura di Guidi manca tuttavia il dipinto in questione, riprodotto da Pozzoli (fig. 10, p. 80), la cui odierna collocazione indicata è l'Ermitage di San Pietroburgo (cfr. F. Bizzotto, D. Marangon, T. Toniato, *Virgilio Guidi: catalogo generale dei dipinti*, Electa, Milano 1998).

264 I. Mononi, *L'orientamento del gusto attraverso le Biennali*, La rete, Milano 1957, pp. 111-113; Golomstock, nello specifico, sottolineò le analogie tra l'opera di Dejneca e quella di Sironi, accomunate da un approccio monumentale alle arti, comprovato dal contributo di entrambi alla decorazione dei propri padiglioni nazionali all'Expo di Parigi del 1937 (cfr. I. Golomstock, *op. cit.*, pp. 232-233).

CAPITOLO TERZO TRA ISOLAMENTO E SOCIALISMO INTERNAZIONALE (1948-1962)

1. *Al principio di una prolungata assenza*

Organizzata a sei anni dall'ultima edizione, la prima Esposizione del dopoguerra occupava sotto molteplici aspetti una posizione di primaria importanza all'interno della cronistoria della Biennale. Cadendo nel 1948, la mostra costituì la prima occasione utile per celebrare sia il cinquantennale dell'Ente che il centennale dei moti del 1848, ricordati dal commissario straordinario dell'Ente autonomo e presidente dell'Esposizione Giovanni Ponti come l'alba "del nostro risveglio politico e del nostro risorgimento civile"¹. È proprio la volontà di riscatto ad alimentare lo spirito della Biennale nel dopoguerra, la cui data di ripresa dell'attività espositiva fu rimandata di anno in anno². Riaperta in un clima di ritrovata fiducia nei confronti di una cooperazione internazionale, l'Esposizione intese recuperare il terreno perduto negli anni del fascismo e rimediare alle politiche discriminatorie adottate nelle ultime edizioni, decadute a "una festa ufficiale dell'arte nostrana e straniera, polarizzata sul conformismo accademico allora in voga", e intaccate dal "verbo riformatore purista predicato dal nazismo"³.

Nel 1947, Rodolfo Pallucchini assunse l'incarico di segretario generale dell'Esposizione, poi ricoperto per cinque edizioni consecutive. Studioso di pittura veneta dal Trecento al Settecento, egli aveva guadagnato notorietà internazionale grazie all'organizzazio-

1 G. Ponti, *Prefazione*, in *24. Biennale di Venezia*, cat. (Venezia, Biennale, 1 maggio-30 settembre 1948), Edizioni La serenissima, Venezia 1948, pp. VII-X.

2 N. Barbantini, *La Biennale del 1946 (o del 1947?)*, in Id., *Biennali*, cit., pp. 109-123.

3 R. Pallucchini, *Introduzione alla XXIV Biennale*, in *24. Biennale di Venezia*, cit., pp. XI-XV, qui p. XI.

ne di grandi esposizioni storiche, a partire dalla mostra di Tiziano tenuta a Venezia nel 1935⁴. Pallucchini importò questo modello di successo alla Biennale, imprimendo all'Esposizione un taglio retrospettivo grazie all'allestimento di mostre personali, antologiche e storiche, avvallate dalla Commissione per l'arte figurativa, costituita da cinque artisti (Carlo Carrà, Felice Casorati, Marino Marini, Giorgio Morandi e Pio Semeghini) e cinque critici (Nino Barbantini, Roberto Longhi, Carlo Ludovico Ragghianti e Lionello Venturi, oltre a Pallucchini stesso). Dedicate a personalità o correnti del tardo Ottocento e del primo Novecento presentate come pietre fondanti dell'arte moderna, le rassegne storiche godettero di un apprezzamento di pubblico e di un'attenzione critica e mediatica maggiore di quella riservata alle esposizioni di artisti viventi⁵. Per Pallucchini si trattava di riportare la Biennale al suo status primordiale di vetrina delle principali tendenze mondiali, quindi ancora configurata come "concorso delle nazioni", ma ora dotata di una nuova missione diplomatica intesa a instaurare un dialogo interculturale all'interno di un'Europa pervasa da "un nuovo clima di libertà"⁶.

Da una posizione egemonica occupata alle ultime Biennali (1940, 1942), Italia e Germania erano ora sottoposte a un processo di ridimensionamento e revisionismo critico, attraverso l'invito rivolto a singoli artisti a esporre all'interno del Palazzo centrale, ridisegnato su progetto di Carlo Scarpa. Per quanto riguarda la nutrita rappresentanza di artisti italiani, si optò per una serie di mostre retrospettive, dedicate a singoli movimenti, come la Metafisica, con omaggi a Carrà, De Chirico e Morandi, oppure a esposizioni personali intese a "fare il punto" su maestri scomparsi di recente, come Gino Rossi e Arturo Martini, nonché di artisti minori caduti in guerra. In quanto partecipazione nazionale la Germania non fu convocata dalla Biennale, ma numerosi furono gli artisti tedeschi invitati personalmente,

4 Tra le mostre curate da Pallucchini nel decennio precedente, si ricordano quelle dedicate a Tintoretto nel 1937, Paolo Veronese nel 1939 e Giovanni Bellini nel 1949, quindi *Cinque secoli di pittura veneta* (1945) e *Capolavori dei musei veneti* (1946).

5 P. Budillon Puma, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi, 1948-1968*, Palomar, Bari 1995, pp. 30-32.

6 R. Pallucchini, *Introduzione alla XXIV Biennale*, in *24. Biennale di Venezia*, cit., pp. XI-XV, qui p. XI.

da Paul Klee a un nutrito gruppo di pittori caduti vittima della dottrina dell'adattamento [*Gleichschaltung*] al nazionalsocialismo, tra i quali spiccavano i nomi di Willi Baumeister, Otto Dix, Carl Hofer e Karl Schmidt-Rottluff. Nella Germania postbellica, un analogo precedente era costituito dalla *Prima esposizione artistica pangermanica*, allestita a Dresda nel 1946 come principale rassegna cui presero parte artisti perseguitati nel Terzo Reich e successivamente residenti in entrambe le zone di occupazione e spartizione del suolo tedesco. Nella medesima dinamica riparatrice rientrava la retrospettiva dedicata nel 1948 a Oskar Kokoschka, già espositore alla Biennale per la Germania (1922, 1926) e per l'Austria (1932)⁷. Rilevato nel 1950 dalla costituenda Repubblica federale, il padiglione tedesco avrebbe intrapreso nelle edizioni successive un percorso di riabilitazione e storicizzazione di artisti operanti in Germania tra le due guerre (attraverso una serie di retrospettive dedicate al *Blauer Reiter* nel 1950, a *Die Brücke* nel 1952, a Klee e Oskar Schlemmer nel 1954, a Emil Nolde nel 1956 e a Kandinskij nel 1958), poi protratto negli anni sessanta con una selezione più mirata sul contemporaneo ed equamente suddivisa tra astrattisti e figurativi, come Schmidt-Rottluff e Baumeister nel 1960, Erich Heckel e HAP Grieshaber nel 1962.

Per il resto, il carattere internazionale dell'Esposizione fu garantito dall'adesione di quattordici nazioni, di cui dodici dotate di padiglione (Austria, Belgio, Bulgaria, Cecoslovacchia, Danimarca, Francia, Gran Bretagna, Olanda, Polonia, Svizzera, Stati Uniti e Ungheria, quest'ultima ospitata provvisoriamente nel padiglione romeno), mentre due paesi ancora sprovvisti di padiglione (Brasile ed Egitto) furono accolti nel Palazzo centrale⁸.

Con la ripresa a pieno regime dell'attività espositiva fu riattivata la procedura di convocazione dei paesi stranieri. Il 2 ottobre 1947, l'invito del segretario generale fu trasmesso al Ministero degli esteri con preghiera di inoltrare presso le ambasciate italiane, accludendovi per conoscenza la lettera di convocazione spedita alle rispettive rappresen-

7 P. Joch, *Die Ära der Retrospektiven 1948 bis 1962. Wiedergutmachung, Rekonstruktion und Archäologie des Progressiven*, in *Biennale Venedig*, a cura di C. Becker, A. Lagler, cit., pp. 35-50.

8 J. A. May, *op. cit.*, p. 224.

tanze consolari stanziare a Roma⁹. Questa diversificazione dei canali diplomatici fu introdotta nella prospettiva di ottenere una comunicazione efficace e tempestiva con gli organi competenti delle diverse nazioni rappresentate ai Giardini, con le quali, dopo il lungo periodo di inattività, era ora necessario riallacciare i rapporti. Non fu questo, come si vedrà, il caso dell'Unione sovietica, nonostante l'invito fosse pervenuto a Mosca nelle modalità e nelle tempistiche prestabilite.

L'amministrazione della Biennale offrì inizialmente ospitalità all'interno del Palazzo centrale ai paesi sprovvisti di padiglione, a patto che questi limitassero la selezione a un numero ragionevole di opere. Questa opzione fu estesa anche alle nazioni il cui padiglione risultasse temporaneamente inagibile, permettendo loro di effettuare i lavori di restauro e di ripristino dei locali, nella prospettiva di renderli nuovamente agibili per il 1950¹⁰. Con l'aumentare delle adesioni nazionali nel Palazzo centrale, la Segreteria dovette tuttavia ritrattare. All'URSS propose di utilizzare il proprio padiglione nazionale, offrendo in cambio di coprire i costi di riparazione dei danni subiti durante la guerra, per cui il Governo sovietico avrebbe dovuto provvedere alla semplice manutenzione ordinaria, nonché a una "ridipintura delle sale" e un "eventuale aggiornamento della facciata"¹¹. Un appunto relativo alla presa in carico da parte della Biennale del padiglione riporta le seguenti operazioni di ripristino: "Lucernari da riparare, soffittare gli ingressi, togliere soprastrutture alla prima saletta ed alla sala di fondo. Intonacature"¹²; mentre un preventivo stilato in data successiva da una impresa edile prevedeva sessantuno interventi, tra opere strutturali, di riparazione e di manutenzione¹³. Da queste prime stime si deduce uno stato di avanzato degrado dell'edificio dovuto a un suo mancato utilizzo per quasi un quindicennio. Nel corso dell'ultima Biennale di guer-

9 Commissario straordinario della Biennale all'Ambasciata d'Italia a Mosca, 8 ottobre 1947, ASAC, f. storico, s. paesi 1940-1968, b. 31, fasc. 1948.

10 Commissario straordinario della Biennale all'Ambasciata dell'URSS a Roma, 2 ottobre 1947, ASAC, f. storico, s. paesi 1940-1968, b. 31, fasc. 1948.

11 R. Pallucchini all'Ambasciata dell'URSS a Roma, 20 gennaio 1948, ASAC, f. storico, s. paesi 1940-1968, b. 31, fasc. 1948.

12 ASAC, f. storico, s. paesi 1940-1968, b. 31, fasc. 1948.

13 Preventivo n. 179 della ditta Todeschini, Venezia, ASAC, f. storico, s. paesi, 1940-1968, b. 31, fasc. XXV Biennale, 1950.

ra (1942), l'amministrazione centrale aveva rilevato i padiglioni di Gran Bretagna, Francia e Stati Uniti per ospitarvi rassegne animate da spirito patriottico e dedicate rispettivamente all'esercito, all'aeronautica e alla marina d'Italia, rendendovi così necessari interventi di manutenzione ordinaria; lo stesso, però, non era avvenuto per il padiglione dell'URSS, che risultò l'unico edificio, insieme all'Austria, a battere bandiera bianca¹⁴. Una volta ufficializzata l'astensione sovietica, l'amministrazione della Biennale si trovò costretta a sostenere, di comune accordo con l'ambasciata a Roma, alcuni improrogabili interventi strutturali, mirati a consolidare la stabilità del padiglione e a evitare un cedimento delle travature del soffitto, già pesantemente intaccate dalle frequenti infiltrazioni, in attesa di un'effettiva presa in carico da parte del Governo titolare¹⁵.

Al tempo stesso a Mosca non si ignorava il prestigio internazionale dell'Esposizione e la sua ritrovata funzione di scacchiere geopolitico delle arti mondiali, come si evince da una richiesta inoltrata dall'ambasciata di Roma su quali fossero i paesi partecipanti e quali i "principi nella composizione della giuria e nella scelta dei premi"¹⁶. Si trattava di una raccolta preliminare di informazioni, mirata a ponderare i possibili vantaggi e i potenziali rischi di una partecipazione percepita come una prima uscita allo scoperto dopo una prolungata assenza. Il significato dell'Esposizione travalicava quindi la semplice ottica dei buoni rapporti diplomatici con il paese ospitante per estendersi a una più articolata rete di equilibri internazionali e relazioni multilaterali. Nell'anno di battesimo della Guerra fredda, la circospezione sovietica fu corrisposta dalla sua controparte ideologica. La decisione degli Stati Uniti di inviare a Venezia una propria rappresentanza artistica, per quanto priva di un'investitura nazionale, fu presa soltanto in seguito alle elezioni politiche dell'aprile del 1948, da cui uscirono vincitrice la Democrazia cristiana e sconfitto il suo maggiore opponente, il Partito comunista italiano. Scongiurata una deriva filosovietica del paese, il

14 G. Volpi, *Regolamento*, in *23. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, cat. (Venezia, Biennale, 21 giugno-20 settembre 1942), Carlo Ferrari, Venezia 1942, p. 21.

15 R. Bazzoni al Consolato dell'URSS a Roma, 12 luglio 1949, ASAC, f. storico, s. paesi 1940-1968, b. 31, fasc. XXV Biennale, 1950.

16 Gorškov a G. Ponti, 14 novembre 1947, ASAC, f. storico, s. paesi 1940-1968, b. 31, fasc. 1948.

padiglione statunitense poté aprire i battenti soltanto in agosto, con due mesi di ritardo rispetto alla vernice¹⁷.

In considerazione della scarsa reattività sovietica, nell'autunno del 1947 l'amministrazione della Biennale aprì un secondo canale di comunicazione, attraverso contatti di natura non più istituzionale, ma prettamente partitica, coinvolgendo i vertici dell'interlocutore privilegiato di Mosca, il PCI. In questo senso va interpretata la richiesta rivolta da Pallucchini ad Antonello Trombadori di affiancare la "diplomazia ufficiale" ai necessari "passi di carattere politico e confidenziale", esortando Togliatti a "fare qualche *démarches* presso amici di Mosca"¹⁸. Analogamente il sindaco di Venezia, il comunista Giovanni Battista Gianquinto, si appellò al segretario generale del proprio partito rammentando che la partecipazione sovietica avrebbe costituito un'opportunità tanto politica per il PCI, quanto economica per la città da lui amministrata, in quanto sicuro motivo di richiamo per il turismo internazionale¹⁹. Al momento non è noto quale sia stato l'effettivo contributo del PCI alle trattative avviate con la controparte moscovita, la quale più tardi comunicò ufficialmente, per voce del Ministero degli esteri, che il regolamento della Biennale era stato trasmesso alla VOKS, nella certezza che "nessuna ragione di principio, né politica né di altro genere verrà ad ostacolare la concessione richiesta"²⁰. Benché la pratica fosse in esame anche presso il Comitato delle arti afferente al Consiglio dei ministri dell'URSS²¹, l'ultima parola spettò al Ministero degli affari esteri, che il 26 aprile, a un mese dall'apertura della mostra, declinò l'invito²². A nulla erano quindi valse le strategie messe in campo dalla segreteria della Biennale, tra sollecitazioni e concessioni, ultimatum e proroghe, attivate attraverso

17 C. Di Stefano, *Beyond Ideologies: United States Exhibition Strategies at the Venice Biennale from 1948 to 1958*, in "The Journal of Modern Art History Department Faculty of Philosophy University of Belgrade", n. 12, 2016, p. 231.

18 R. Pallucchini ad A. Trombadori, 23 ottobre 1947, ASAC, f. storico, s. arti visive b. 1, fasc. Russia-Museo di Mosca.

19 G. B. Gianquinto a P. Togliatti, ASAC, f. storico, s. arti visive, b. 1, fasc. Russia-Museo di Mosca.

20 Ministero degli affari esteri al Comitato esecutivo della Biennale, 23 gennaio 1948, ASAC, f. storico, s. arti visive, b. 1, fasc. Russia-Museo di Mosca.

21 *Ibid.*

22 Direttore generale delle relazioni culturali con l'Estero e Ministero degli esteri alla Biennale, 16 aprile 1948, ASAC, f. storico, s. paesi 1940-1968, b. 31, fasc. 1948.

i numerosi canali partitici e diplomatici, secondo un copione che si sarebbe ripetuto nelle trattative avviate nelle tre edizioni successive, immancabilmente concluse con il diniego del Ministero degli esteri²³.

L'impegno profuso dalla Biennale nel tentativo di ottenere un'adesione sovietica alle prime edizioni del dopoguerra, e le aspettative riposte in una sua partecipazione, trovano riscontro anche nei materiali di comunicazione visiva prodotti dall'Ente. Nelle edizioni del 1948 e del 1950, la Commissione per l'arte figurativa bandì un concorso aperto al pubblico per i migliori progetti di manifesto: ai partecipanti fu concessa piena libertà in quanto a soggetto, stile e tecnica, con il solo suggerimento di includere un "richiamo" a Venezia e al carattere internazionale della sua principale vetrina artistica. I bozzetti vincitori della prima segnalazione nel 1948 e del primo premio nel 1950 (FIG. 16) presentavano numerose affinità iconografiche e stilistiche, a partire dal mosaico di bandiere riprodotte in rappresentanza delle nazioni partecipanti, tra le quali era ben in vista il vessillo rosso dell'URSS²⁴. Questa circostanza è dovuta al fatto che in entrambe le occasioni il bando scadesse nell'autunno dell'anno precedente la mostra, quando un'adesione sovietica, per quanto non ufficializzata, era ancora data per certa. Entrambi i bozzetti, poi effettivamente riprodotti dalla Biennale come locandine ufficiali dell'Esposizione, presentavano un corredo visivo incentrato sulla cooperazione tra le nazioni, di grande attualità negli anni della ricostruzione postbellica, e di notevole assonanza con la cartellonistica prodotta in Europa negli stessi anni per promuovere il Piano Marshall.

L'astensione sovietica alle prime Esposizioni del dopoguerra fu un chiaro sintomo dell'isolazionismo praticato da Stalin a partire dalla metà degli anni trenta e rin vigorito, nel secondo dopoguerra,

23 Ministero degli affari esteri alla Biennale, 5 giugno 1950, ASAC, f. storico, s. paesi 1940-1968, b. 31, fasc. XXV Biennale 1950; Id., 1 marzo 1952, ASAC, f. storico, s. paesi 1940-1968, fasc. XXVI Biennale U.R.S.S. 1952; Ambasciata dell'URSS a Roma alla Biennale, 11 maggio 1954, ASAC, f. storico, s. paesi 1940-1968, fasc. 1954.

24 Si tratta, rispettivamente, dei bozzetti intitolati *Orno di nuova palma* di Giancarlo Rossetti di Milano, e di *Tavolozza internazionale*, di Paola Levi Montalcini di Torino (FIG. 16). Cfr. *Concorso per il manifesto della XXIV Biennale 1948*, in 24. *Biennale di Venezia*, cit., pp. 12-14; *Concorso per il manifesto della XXV Biennale 1950*, in 25. *Biennale di Venezia*, cat. (Venezia, Biennale, 8 giugno-15 ottobre 1950), Alfieri editore, Venezia 1950, pp. 17-19.

dal culto della “Grande guerra patriottica”, che segnò un’inevitabile battuta d’arresto nel processo di riconciliazione culturale promosso dalla Biennale nel periodo postbellico²⁵. L’assenza dalle scene veneziane era inoltre dovuta a una strategia di salvaguardia dell’arte nazionale da potenziali fonti esterne di corruzione, esercitata attraverso una stigmatizzazione verbale dell’arte dell’Occidente, una sua rimozione dallo spazio pubblico reale e mediatico (quindi, tanto dai musei, quanto dalla carta stampata), e infine una diminuzione dell’attività espositiva all’estero. Queste politiche autarchiche furono affiancate e sostenute da un piano di promozione su vasta scala e dai toni sciovinistici del realismo socialista, ora inteso come evoluzione della tradizione accademico-verista dei Pittori ambulanti dell’Ottocento russo [*Peredvizniki*]²⁶. Proprio l’enfasi sul carattere nazionale rendeva il realismo russo difficilmente esportabile e di improbabile gradimento presso un pubblico straniero, motivo per il quale la sua divulgazione all’estero, sottoposta a una “reticenza visiva”, avvenne tramite canali costantemente monitorati²⁷.

Nel primo dopoguerra, in assenza di accordi istituzionali, un ruolo cruciale nella divulgazione della cultura sovietica spettò all’Associazione italiana per i rapporti culturali con l’URSS, istituita a Roma nel 1944 nell’intento di favorire l’amicizia e la solidarietà tra i popoli delle due nazioni. Istituita con il beneplacito del Ministero degli esteri italiano, l’Associazione interagì inizialmente con la sua omologa a Mosca, la VOKS, per poi passare progressivamente sotto le dipendenze del PCI attraverso una graduale occupazione delle sue posizioni chiave da parte dei membri del partito; nella sua programmazione culturale finì spesso per collidere con l’acceso spirito antisovietico imperante a Roma, uscito rafforzato dalla disfatta del fronte di sinistra alle elezioni del 1948.

25 *Vystavki sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva 1948-1953*, vol. 4, Sovetskij chudožnik, Moskva 1975, pp. 104-105. Si veda anche L. Aragon, *Du nouveau dans l'art soviétique?*, in “Les lettres françaises”, n. 679, 11 luglio 1957, in Id., *Écrits sur l'art moderne*, Flammarion, Paris 1981, p. 177.

26 E. Valkenier, *Russian Realist Art. The State and Society. The Peredvizhniki and Their Tradition*, Ardis, Ann Arbor 1977, pp. 165-223.

27 A. Baudin, *Why is Soviet Painting Hidden from us?*, in *Socialist Realism Without Shores*, a cura di E. Dobrenko, T. Lahusen, Duke University Press, Durham 1997, pp. 230, 249-250.

Rivolte innanzitutto ai ceti popolari, le iniziative promosse dall'Associazione Italia-URSS entrarono spesso in conflitto con la programmazione della VOKS, tra le cui priorità figurava il coinvolgimento di intellettuali e artisti anche, e soprattutto, esterni agli ambienti del comunismo. Un maggiore equilibrio tra i due enti fu raggiunto soltanto nel 1958, con l'istituzione a Mosca, per volere della VOKS, di una società consorella, l'Associazione URSS-Italia²⁸. Una delle principali funzioni dell'Associazione consisteva nel mostrare la politica pacifista e internazionalista dell'URSS, anche su questioni spinose come l'uso civile del nucleare. A questo scopo era ritenuto fondamentale ampliare il raggio d'azione delle sue iniziative a un vasto pubblico che includesse, oltre ai ceti intellettuali e proletari delle aree urbane, già di consolidate simpatie comuniste, anche quelli rurali, più difficili da conquistare, ma socialmente e statisticamente assai rilevanti. Per queste classi l'Associazione si spese maggiormente, coinvolgendo persone e istituzioni sovietiche nella realizzazione di eventi culturali dal grande impatto popolare e mediatico, come il cinema, la musica, la letteratura, il teatro, il balletto e il circo²⁹.

Tra le attività editoriali dell'Associazione rientrava la pubblicazione delle riviste "Realtà sovietica" (1953-1986), rotocalco illustrato con approfondimenti sulla vita nell'URSS, e "Rassegna della stampa sovietica" (1946-1949, poi rinominata "Rassegna sovietica", 1950-1991), regesto di articoli proposti in traduzione italiana. L'Associazione era suddivisa in tre dipartimenti: cultura, economia e questioni giuridico-filosofiche. In mancanza di un ufficio competente in materia artistica, le iniziative di carattere espositivo occuparono un ruolo marginale, e furono spesso limi-

28 Si veda l'esaustiva ricostruzione dell'attività dell'associazione in G. Gravina, *Per una storia dell'Associazione Italia-URSS*, in "Slavia", n. 3, 1993, pp. 70-108, qui pp. 70-79; *Parte seconda*, in Ivi, n. 1, 1995, pp. 48-100; *Parte terza*, in Ivi, n. 3-4, 1995, pp. 103-141; *Parte quarta*, in Ivi, n. 3, 1997, pp. 135-159.

29 Associazione Italia-URSS, piano di iniziative per il secondo semestre del 1955, RGALI, f. 2329, op. 8, d. 126, ll. 110-116. Nella seconda metà del 1955 fu garantita la partecipazione dell'URSS, con pellicole proprie, a importanti festival cinematografici, tra cui la Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia e il Festival del cinema di montagna di Trento, oltre a rassegne minori organizzate a Roma e Genova.

tate a reportage fotografici e rassegne tematiche su aspetti salienti della vita nell'URSS. Nella primavera del 1947, la Galleria di Roma ospitò una mostra documentaria sulle gesta dell'Armata rossa durante la Seconda guerra mondiale, che ne esaltò il ruolo di forza liberatrice dall'oppressione nazi-fascista e di garante internazionale della pace³⁰. Sempre in collaborazione con l'Associazione Italia-URSS, la VOKS organizzò nell'autunno del 1948 una mostra itinerante di grafica e disegni sovietici presso le Case della cultura di Roma e Milano, e quindi a Firenze³¹. Benché recensita da autorevoli firme de "L'unità" come Raffaele De Grada e Rossana Rossanda³², la rassegna non ebbe un impatto degno di nota sulla produzione artistica o critica dell'Italia del dopoguerra, e il suo apporto si esaurì all'interno di un'iniziativa dal carattere squisitamente politico³³. D'altronde, anche da parte italiana, innegabile fu l'interesse per le arti performative e la letteratura, ritenute più accessibili e di maggiore gradimento al grande pubblico rispetto alle arti figurative; in veste di presidente della commissione culturale dell'Associazione Italia-URSS, Antonio Banfi propose alla VOKS un piano di iniziative coinvolgendo note personalità della cultura come il compositore Aram Chačaturjan, il regista Grigorij Aleksandrov, e gli scrittori Konstantin Simonov, Michail Šolochov e Il'ja Ėrenburg, ignorando così di fatto un rappresentante delle arti figurative³⁴.

30 M. G., *La mostra dell'U.R.S.S. è uno sguardo sulla vita sovietica*, in "L'unità", 4 maggio 1947, p. 4.

31 *Vystavki sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva 1948-1953*, vol. 4, cit., pp. 104-105; C. Maltese, *Centovenți quadri in viaggio verso Praga*, in "L'unità", 7 aprile 1949, p. 3.

32 Cfr. R. Rossanda, *Una mostra che sorprenderà. Arte sovietica alla Casa della cultura*, in "L'unità", 8 gennaio 1949; R. De Grada, *Artisti sovietici*, in "L'unità", 7 aprile 1949.

33 A. Baudin, *Why is Soviet Painting Hidden from us?*, cit., p. 230.

34 A. Banfi al presidente della VOKS, 9 agosto 1955, RGALI, f. 2329, op. 8, d. 126, l. 106. Nel 1949 Banfi si era recato con una delegazione di intellettuali italiani in Unione sovietica, registrandone le prime impressioni in *Un filosofo nell'Unione Sovietica*, raccolto in *Noi siamo stati nell'URSS*, Macchia, Firenze 1950, pp. 33-43. Nel 1950 seguì la visita della prima delegazione di artisti e intellettuali sovietici in Italia, sempre organizzata dall'associazione Italia-URSS, e composta, oltre che dal già citato Chačaturjan, dallo scrittore Boris Polevoj e dall'illustratore Dementij Šmarinov (cfr. A. Čegodaev, *D. Šmarinov. Gody žizni i raboty*, Sovetskij chudožnik, Moskva 1989, pp.

2. L'eredità controversa dell'impressionismo

Il secondo oggetto della corrispondenza tra Venezia e Mosca riguardava la richiesta di prestiti per una delle rassegne storiche più ambiziose della decennale direzione di Pallucchini, la *Mostra degli impressionisti*, avviata su iniziativa di Roberto Longhi, la cui influenza sulle prime Biennali del dopoguerra fu determinante in molteplici occasioni³⁵. Con l'esposizione si intendeva innanzitutto rendere giustizia alla “vessatissima questione della sfortuna in Biennale degli impressionisti”³⁶. Presentata come una rassegna di “capolavori di una altissima civiltà figurativa”³⁷, la mostra fu concepita solo parzialmente come tassello di un'operazione di riconciliazione con l'arte francese, perseguita efficacemente nel 1950 con le mostre storiche sui *Fauves* e sui *Quattro maestri del cubismo* (Braque, Gris, Léger e Picasso). Non è tanto il “carattere nazionale” dell'impressionismo al centro della retrospettiva, quanto il suo incontestabile ruolo di caposaldo dell'arte moderna, da intendersi, secondo le parole di Venturi – autore dell'introduzione del catalogo – come anello di congiunzione tra una rappresentazione della realtà così “come è” e un tentativo di coglierne l’“apparenza”³⁸. Al tempo stesso, la rassegna si proponeva di mettere in luce la vocazione universale dell'impressionismo, particolarmente significativa nel dato momento storico, caratterizzato dalla necessità di superare i

261-265). Per un resoconto aggiornato sui viaggi degli *intelligenty* italiani e sovietici a cavallo tra anni quaranta e cinquanta si veda V. Strukelj, “Noi siamo stati nell'URSS”: viaggi virtuali, viaggi reali tra pellegrinaggio politico e turismo nei primi anni del secondo dopoguerra, in *Guardando all'URSS*, cit., pp. 29-39.

35 Cfr. R. Longhi, *Le prime Biennali del dopoguerra, 1948-1956. Il carteggio Longhi-Pallucchini*, a cura di M. C. Bandera, Charta, Milano 1999.

36 M. M. Lamberti, *Il contesto delle prime mostre, dalla fine del secolo alla guerra mondiale: artisti e pubblico ai Giardini*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, cit., p. 43. Diego Arich de Finetti sostiene che il motivo di questo oblio sia da ricondurre al monopolio esercitato a Venezia dal fiorente mercato tedesco e americano (D. Arich de Finetti, *1895-1914: opere di un'esposizione*, in Ivi, p. 53).

37 R. Pallucchini, *Introduzione alla XXIV Biennale*, in *24. Biennale di Venezia*, cit., pp. XI-XV, qui p. XIII.

38 L. Venturi, *Impressionisti e post-impressionisti*, in R. Pallucchini, *Gli impressionisti alla XXIV Biennale di Venezia*, Edizioni Daria Guarnati, Venezia 1948, p. 5.

traumi bellici; a questo scopo si mirava all'individuazione e alla condivisione di radici comuni europee, anche attraverso iniziative d'effetto e dal retrogusto revanscista, come quella di ospitare la rassegna nel padiglione vacante della Germania. Proprio la fortuna universale dell'impressionismo e la conseguente dispersione su scala mondiale del suo ingente patrimonio costituivano la principale sfida organizzativa per la Biennale, che non risparmiò risorse diplomatiche e finanziarie nel tentativo di ottenere il maggior numero di prestiti da collezioni pubbliche e private³⁹. Tra queste non potevano mancare le ricche raccolte sovietiche risultanti dalla pionieristica attività di committenza e collezionismo della pittura impressionista e postimpressionista avviata dai mercanti Ščukin e Morozov, poi nazionalizzate e allocate nei musei di Mosca e Leningrado. Così, nel 1947 la Biennale inoltrò una domanda di prestito sia attraverso i tradizionali canali diplomatici, sia, in forma diretta, alla principale collezione sovietica d'arte europea, il Museo della nuova arte occidentale⁴⁰, richiedendo nello specifico dipinti di Cézanne, Gauguin, Manet e Renoir⁴¹.

39 Tra i paesi prestatori si distinse la Francia (cfr. R. Pallucchini, *Introduzione alla XXIV Biennale*, in Ivi, p. XIII).

40 R. Pallucchini alla direzione del Museo della nuova arte occidentale, 23 ottobre 1947, ASAC, f. storico, s. arti visive, b. 1, fasc. Russia-Museo di Mosca. Da un appunto riportato su una velina si apprende che la prima missiva inviata a Mosca fu tradotta in russo da Anna Toniolo, moglie dello storico dell'arte Nikolaj Ivanov [Nicola Ivanoff], trasferitosi nel 1935 dall'URSS in Italia, dove, a partire dal 1946 lavorò anche come traduttore e lettore di lingua russa all'Università Ca' Foscari. Ivanov è noto principalmente come autore di studi di storia, critica e conservazione delle arti, soprattutto di pittura veneta del Seicento e Settecento, avviati a Padova con Giuseppe Fiocco (v. M. Bertelé, R. Scrima, *Nikolaj Nikolaevič Ivanov*, in *Russi in Italia: dizionario*, in www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=604 (ultima consultazione: 4 dicembre 2019).

41 R. Pallucchini all'Ambasciata dell'URSS a Roma, 28 ottobre 1947, ASAC, f. storico, s. arti visive, b. 1, fasc. Russia-Museo di Mosca. In una seconda missiva, il segretario generale entrò nel merito delle richieste, tra cui dipinti di Cézanne (*Pierrot e Arlecchino*, 1888; *Grande pino*, 1895-97; *Il ponte di Créteil sulla Marna*, 1888-1895, e uno della serie del Mont Saint-Victoire), Gauguin (*Te tiare farani*, 1891; *Pastorali tahitiane*, 1893; *Donna con mango*, 1893; *L'idolo*, 1898), Manet (studio per *Le déjeuner sur l'herbe*, 1866) e Renoir (*Ritratto di Jeanne Samary*, 1877, e una bagnante). R. Pallucchini a F. Venturi, 8 gennaio 1948, ASAC, f. storico, s. arti visive, b. 1, fasc. Russia-Museo di Mosca.

Una circostanza fortuita volle che a Mosca si fosse trasferito da poco, in veste di *attaché* culturale presso l'Ambasciata italiana, lo storico Franco Venturi, figlio di Lionello. Durante il suo soggiorno moscovita (1947-1950), Venturi raccolse il materiale, in buona parte inedito, poi confluito nel suo fondamentale studio sul populismo russo, ancora oggi annoverato tra le più autorevoli ricostruzioni del principale movimento rivoluzionario dell'Ottocento russo⁴². Dalla sua postazione moscovita, Venturi si adoperò su più fronti per venire incontro alle richieste della Biennale, spesso coadiuvato dal padre, il cui nome compare a margine in alcune comunicazioni⁴³. Come principale argomentazione nelle sue trattative con i funzionari moscoviti, Venturi si appellò alle preziose collaborazioni internazionali avviate in passato dal Governo sovietico, tra cui la concessione di importanti prestiti in occasione della retrospettiva sull'impressionismo allestita all'Esposizione universale di Parigi nel 1937⁴⁴. Venturi entrò quindi in contatto con uno dei futuri protagonisti del dibattito artistico tra Italia e URSS, Viktor Lazarev, professore di storia dell'arte medievale e rinascimentale all'Università di Mosca, nonché profondo conoscitore della cultura e della lingua italiane⁴⁵. Lazarev trasmise la duplice richiesta della Biennale al massimo organo competente in materia, il Consiglio delle arti, mentre Venturi, dall'alto delle sue funzioni consolari, si appellò al Ministero degli affari esteri, al quale sarebbe comunque spettata l'ultima parola⁴⁶. Ai suoi interlocutori veneziani Venturi non nascosse la difficoltà dell'impresa, in considerazione anche delle opinioni

42 F. Venturi, *Il populismo russo*, Einaudi, Torino 1952.

43 Lionello Venturi agì da garante e referente per i contatti moscoviti di Franco, che donò alcuni libri d'arte del padre all'Istituto di storia delle arti di Mosca (F. Venturi a L. Venturi, 4 dicembre 1947, in *Franco Venturi e la Russia: con documenti inediti*, a cura di A. Venturi, Feltrinelli, Milano 2006, pp. 85-86).

44 Tra i dipinti del XIX secolo in mostra si contano tre prestiti del Museo della nuova arte occidentale: *Ritratto di Jeanne Samary* di Renoir, *L'idolo di Gauguin* e *Il ponte di Crêteil sulla Marna* di Cézanne, tre opere poi richieste anche dalla Biennale nel 1947 (vedi p. 170, n. 41).

45 Tra gli storici dell'arte incontrati a Mosca, Venturi menzionò anche, in una lettera indirizzata al padre, Michail Alpatov e Igor' Grabar', entrambi impazienti di conoscere di persona "il rampollo di un tanto critico d'arte" (F. Venturi a L. Venturi, 4 dicembre 1947, in A. Venturi (a cura di), *op. cit.*, p. 85).

46 F. Venturi a R. Pallucchini, 10 novembre 1947, ASAC, f. storico, s. arti visive, b. 1, fasc. Russia-Museo di Mosca.

della personalità più influente nel mondo delle arti sovietiche, il pittore Aleksandr Gerasimov, improntate a una “netta riprovazione per gli impressionisti francesi”⁴⁷. Venturi era a conoscenza della gestione autoritaria e personalistica esercitata da Gerasimov dall’alto della sua doppia carica di segretario (1939-1954) e primo presidente della rinata Accademia delle arti (1947-1957), fondata trent’anni dopo la sua liquidazione per mano del primo Governo bolscevico. In occasione della sua riapertura, Gerasimov si era pronunciato senza mezzi termini:

Per lo storico della cultura artistica sovietica, questo giorno segna una data fondamentale nel processo di maturazione artistica dell’arte figurativa sovietica. Per gli artisti sovietici questo provvedimento è un atto di grande fiducia politica esercitato dal Partito e dal Governo nei confronti dei professionisti delle arti, nella loro lotta per un’arte profondamente popolare [*narodnoe*] e di partito [*partijnoe*], l’arte del realismo socialista. La decisione storica di ricostituire l’Accademia sottolinea l’importanza delle arti figurative come uno dei principali strumenti nella formazione ideale [*idejnoe*] del popolo sovietico.⁴⁸

Nella sua arringa, Gerasimov rilanciò la triade inscindibile di aggettivi del realismo socialista postbellico, ricchi di sfumature polisemiche: *narodnost’*, intesa sia come accessibilità dell’opera d’arte alle classi popolari, sia come espressione dell’identità nazionale; *partijnost’*, nella sua doppia accezione di adesione agli ideali del partito e di affermazione di un punto di vista “di parte”, partigiano; *idejnost’*, intesa come una visione della società ideale, non individuale, ma plasmata dall’ideologia collettiva del partito. In numerose occasioni pubbliche, Gerasimov celebrò la supremazia dei “maestri del passato” sulla produzione contemporanea: questo valeva non soltanto per l’arte russa, i cui modelli di riferimento andavano individuati nella tradizione ottocentesca dei Pittori ambulanti [*Peredvižniki*], ma anche per l’arte europea, dove lampante era il divario tra i valori universali incarnati dalla pittura del Rinascimento e le vacue espressioni

47 *Ibid.* Su questo argomento si veda anche uno dei “rapporti da Mosca” stilati da Venturi nel febbraio del 1949: *Campagna contro il cosmopolitismo nella critica d’arte sovietica*, documento n. 16, in A. Venturi (a cura di), *op. cit.*, pp. 237-242.

48 A. Gerasimov, *God raboty*, in “Akademija chudožestv SSSR. Informacionnyj sbornik”, a. I, 1949, p. 3.

dell'arte del presente, frutto di una deriva – prima ancora che culturale e artistica – politica e sociale. Un tanto sbandierato quanto generico culto dei classici traeva quindi origine dalla tradizione preimpressionistica e premoderna, dalla quale gli artisti sovietici dovevano trarre insegnamento⁴⁹. Questo nonostante soltanto pochi privilegiati avessero potuto ammirare *in situ* i capolavori della pittura europea, come invece ebbe modo di fare lo stesso Gerasimov nel 1935⁵⁰, anno dell'imponente mostra di Tiziano curata a Ca' Pesaro da Pallucchini all'interno delle celebrazioni per il quarantennio della Biennale, e alla quale l'URSS aveva partecipato con importanti prestiti⁵¹. Proprio a questo nobile precedente, nonché ultima adesione sovietica a un'iniziativa della Biennale, si appellava ora Pallucchini, ricordando come proprio i capolavori concessi dall'Ermitage, altrimenti inaccessibili al pubblico europeo, avessero contribuito in maniera determinante al successo dell'impresa⁵².

Dalle prime ricognizioni effettuate a Mosca da Franco Venturi fu presto chiaro che, tra le due richieste avanzate dalla Biennale, quella dalla maggiore probabilità di successo riguardava proprio i prestiti delle tele impressioniste. Di conseguenza, a Venezia fu stabilito di concentrare gli sforzi su questa iniziativa, adducendo argomentazioni di natura pratica dettate dalla logica dello “sforzo minore”, ad esempio facendo leva sul fatto che le tele richieste non facessero più parte dell'esposizione permanente del Museo della nuova arte occidentale, ma si trovassero “già” chiuse in alcune casse dislocate nei magazzini, facendo così intendere di essere al corrente delle misure restrittive adottate nei confronti del Museo. Alla luce delle informazioni reperite da Venturi, la segreteria della Biennale decise pragmaticamente, nelle sue trattative con Mosca, di rinunciare alla propria missione di rassegna del contemporaneo a tutto vantaggio di un'iniziativa dal sapore

49 *Chudožnik-živopisec Aleksandr Michajlovič Gerasimov*, cat. (Mosca, Klub imeni Aviačima, 1935), Vsekočudožnik, Moskva 1935, p. 138.

50 V. Lobanov, *A. M. Gerasimov*, Iskusstvo, Moskva 1943, p. 136.

51 Le opere provenienti dall'URSS furono *Santa Maria Maddalena Penitente* e *San Sebastiano* (ca. 1570), entrambe di proprietà dell'Ermitage. Cfr. *Mostra di Tiziano*, cat. (Venezia, Museo d'arte moderna Ca' Pesaro, 25 aprile-4 novembre 1935), Ferrari, Venezia 1935, seconda edizione.

52 R. Pallucchini all'Ambasciata dell'URSS a Roma, 28 ottobre 1947, ASAC, f. storico, s. arti visive, b. 1, fasc. Russia-Museo di Mosca.

retrospettivo, presentata come “affermazione di solidarietà fra le Nazioni nel campo dello spirito”⁵³.

Le speranze riposte a Venezia in una collaborazione internazionale si trovavano evidentemente agli antipodi rispetto alla realtà sovietica del secondo dopoguerra, dettata da un’agenda politica di persecuzioni orchestrata da Andrej Ždanov, membro del Politbjuro del PCUS, e culminata nel 1948, anno della sua morte. Nel campo delle arti, Ždanov emanò quattro decreti a regolamentare la letteratura, il teatro, il cinema e l’opera, tra le cui vittime più note vi furono personalità del calibro di Anna Achmatova, Sergej Rachmaninov e Dmitrij Šostakovič⁵⁴. In un secondo momento, anche le arti figurative caddero sotto le accuse di cosmopolitismo e impressionismo rivolte contro critici e storici dell’arte⁵⁵, a riprova del fatto che non fosse tanto la produzione artistica a necessitare di un maggiore monitoraggio, quanto la sua interpretazione⁵⁶. L’accusa di cosmopolitismo, sostenuta con i toni antisemitici della retorica nazionalistica del complotto, fu indirizzata contro storici dell’arte come Abram Ėfros, membro del Comitato organizzativo del padiglione sovietico in diverse occasioni (1924, 1928 e 1934) e Ivan Puni, noto internazionalmente come Jean Pougny. Queste campagne diffamatorie erano intese a rinsaldare lo spirito patriottico e la coesione tra le repubbliche confederate, andando a stigmatizzare – ancora una volta nella storia della Russia – elementi percepiti come alieni alla cultura autoctona attraverso una caccia alle streghe fondata su inestirpabili pregiudizi di natura nazionale e confessionale, e per questo paragonabili a un’operazione di “pulizia etnica”⁵⁷.

53 *Ibid.*

54 M. Cullerne Bown, *Art under Stalin*, cit., pp. 204-206.

55 A. Gerasimov, *Za sovetskij patriotizm v iskusstve*, in “Pravda”, 10 febbraio 1949, p. 3.

56 M. Cullerne Bown, *Art under Stalin*, cit., pp. 204-205. Ancora nel 1946, Stalin aveva criticato alcune riviste di critica letteraria e artistica, invocando un rafforzamento del controllo ideologico da parte del Partito. Cfr. Z. Belousov, D. Nadžafov (a cura di), *Stalin i kosmopolitizm, 1945-1953. Dokumenty*, Ma-terik, Moskva 2005, pp. 46-51.

57 S. Reid, *Socialist Realism Unbound. The Effects of International Encounters on Soviet Art Practice and Discourse in the Khrushchev Thaw*, in J. Bazin, P. Dubourg Glatigny, P. Piotrowski (a cura di), *op. cit.*, pp. 267-295, qui p. 268.

Il secondo capo d'accusa, quello dell'impressionismo, parlava un linguaggio esplicitamente pittorico. Non si trattava di un'incriminazione fondata su obiezioni di natura storica o teorica, ma di una generica messa al bando di stilemi additati come il frutto di un servilismo incondizionato nei confronti dell'Occidente, che contribuirono a ridestare i sospetti verso una francofilia di antica tradizione e congenita alla vecchia classe dirigente e intellettuale formatasi prima della Rivoluzione. La predilezione degli impressionisti per il paesaggio, un genere ritenuto effimero in quanto ottenuto attraverso artifici "formali" e *in fieri*, risultava inconciliabile con il dogma della finitezza [*zakončennost'*] della pittura metodica e pianificata del realismo socialista, e con il suo genere artistico per eccellenza, la pittura tematica. "Impressionismo" racchiudeva in sé preclusioni di natura nazionale e culturale, andando a incarnare la quintessenza del formalismo nelle arti figurative, alla pari di altri stili ora impugnati con intenti denigratori e punitivi, come "decorativismo", "modernismo", "primitivismo" e "naturalismo". Similmente alla definizione di realismo socialista, anche quella di impressionismo era lasciata intenzionalmente vaga e priva di un identikit tecnico, stilistico o iconografico, andando così a corroborarne la natura strumentale, utile a condurre battaglie personali e tutelare interessi corporativi. Illuminante è il caso del principale artefice delle campagne anti-impressioniste, Aleksandr Gerasimov, la cui pittura, maturata negli anni di studio nelle classi di Konstantin Korovin – cioè del principale propugnatore dell'impressionismo in Russia – risenti inevitabilmente degli insegnamenti del maestro, a partire da una sapiente trattazione dell'elemento atmosferico⁵⁸. Fu proprio l'accusa di "impressionismo", rivolta contro colleghi di ogni ordine e rango, e il più delle volte alimentata da gelosie e rivalità personali, una delle armi più potenti in mano a Gerasimov, ma questo non gli precluse la possibilità di continuare a dipingere alla maniera impressionista (FIG. 17)⁵⁹.

Significativo del nuovo corso sono le misure adottate dal Comitato delle arti nei confronti della principale collezione sovietica di pittura impressionista, il Museo della nuova arte occidentale. A

58 M. Cullerne Bown, *Art under Stalin*, cit., pp. 213-214.

59 Sull'utilizzo "non dichiarato" della maniera impressionista nella pittura sovietica si rimanda a E. Dëgot', *op. cit.*, pp. 144-145.

partire dalla fine della guerra, al museo furono assegnate funzioni e mansioni estranee alle proprie competenze, tra cui la conservazione, la tutela e la ridistribuzione dei beni artistici trafugati (o, secondo la retorica socialista, “messi in salvo”) dall’Armata rossa nei territori precedentemente occupati da Hitler⁶⁰. Di conseguenza, tra il 1945 e il 1947 le attività di ricerca e divulgazione dell’impressionismo e del postimpressionismo furono condotte in sordina dal personale del museo e al di fuori della sua sede istituzionale, mentre le iniziative di carattere espositivo furono limitate a mostre di riproduzioni, come la rassegna *Impressionisti francesi*, organizzata presso la Scuola d’arte della sezione moscovita per l’educazione popolare⁶¹. La corrispondenza avviata dalla Biennale con la direzione del Museo procedeva quindi di pari passo con la progressiva limitazione del suo operato, poi culminata nel 1948 con la sua chiusura per ordine di Gerasimov, del ministro Vorosilov e di Stalin, in quanto raccolta di opere “antipopolari e formaliste dell’arte borghese dell’Europa occidentale, prive di qualsivoglia messaggio progressista ed educativo per il pubblico sovietico”⁶². La sua ricca collezione fu quindi spartita tra le due principali raccolte sovietiche d’arte europea, l’Ermitage e il Museo Puškin (dove tuttora si trova), per quanto l’esposizione permanente di quest’ultimo sia stata temporaneamente smantellata nel 1949 per ospitarvi, in occasione del settantesimo compleanno di

60 Questa delicata questione è tuttora oggetto di controversie e contenziosi di natura giuridica tra Russia e Germania, a seguito anche del fatto che non tutte le opere confiscate dall’Armata rossa sono state restituite ai legittimi proprietari. D’altronde, l’incompatibilità di vedute si evince già dal nome con cui questo fenomeno è indicato: in tedesco come *Beutekunst*, quindi “arte bottino”, o “arte depredata”, mentre in russo come *trofejnoe iskusstvo*, quindi “arte da trofeo”, mettendo in luce le due diverse prospettive, da sconfitto e da vincitore. Per un inquadramento bibliografico si rimanda all’esaustivo P. Bruhn (a cura di), *Beutekunst: Bibliographie des internationalen Schrifttums über das Schicksal des im Zweiten Weltkrieg von der Roten Armee in Deutschland erbeuteten Kulturgutes* (Museums-, Archiv- und Bibliotheksbestände), O. Sagner, München 2003.

61 N. Javorskaja, *Istorija Gosudarstvennogo Muzeja Novogo Zapadnogo Iskusstva, Moskva, 1918-1948*, GMII i. A. S. Puškina, Moskva 2012, pp. 415-420.

62 Sulla liquidazione del Museo della nuova arte occidentale, 11 marzo 1948, RGALI, f. 5446, op. 1, d. 327, cit. in Ivi, pp. 430-431.

Stalin, la mostra dei doni recapitati al “Padre delle nazioni”⁶³. Va da sé che le collezioni di pittura postimpressionista subirono un analogo destino: così nel 1950 la richiesta inoltrata dalla Biennale di prestiti di Matisse e Picasso per le rassegne storiche sui fauves e sui cubisti dello stesso anno fu respinta con il pretesto di restauri imminenti e improrogabili⁶⁴.

3. *L'avanguardia russa nelle esposizioni internazionali d'arte moderna*

Nel 1948, nonostante la mancata adesione sovietica, fu comunque garantita una ragguardevole partecipazione di artisti russi all'interno di alcune rassegne d'arte moderna di respiro internazionale. Tra queste spiccava la celebre mostra della collezione di Peggy Guggenheim, ospitata nel padiglione greco, concesso temporaneamente alla Biennale dal Governo di Atene negli anni della guerra civile. Nel presentare le 136 opere di 79 artisti di diverse nazionalità come “un ricco campionario di tutte le tendenze estremiste dell'arte”, Pallucchini passava in rassegna alcuni nomi, tra cui, in quota russa, Kandinskij e Archipenko⁶⁵, entrambi espositori in passate edizioni (Archipenko nel 1920 nel padiglione “bianco”, Kandinskij nel 1930 nel padiglione tedesco); ne ometteva, però, altri, come Chagall, Lisickij, Malevič e Pevsner. Gli ultimi due – ricorda Guggenheim – ai tempi erano ancora ignoti alla critica italiana, alludendo con ogni probabilità proprio a Pallucchini, verso il quale la collezionista americana nutriva un certo scetticismo a causa delle sue limitate conoscenze in ambito contemporaneo, uno scetticismo poi confermato dalla richiesta del segretario generale di assistenza nel discernere le diverse scuole rappresentate

63 Sull'episodio si veda M. Mileeva, *Utopia in Retreat: The Closure of the State Museum of the New Western Art in 1948*, in *Utopian Reality*, a cura di C. Lodder, M. Kokkori, M. Mileeva, Brill, Leiden-Boston 2013, pp. 203-218.

64 Ministero degli affari esteri alla Direzione della Biennale, ASAC, f. storico, s. paesi 1940-1968, b. 31, fasc. XXV Biennale 1950.

65 R. Pallucchini, *Introduzione alla XXIV Biennale*, in *24. Biennale di Venezia*, pp. XI-XV, qui p. XV. Tra gli artisti in mostra nati entro i confini dell'Impero zarista, e successivamente emigrati in Occidente, compaiono anche i nomi di Arshile Gorky, Jacques Lipchitz e Mark Rothko.

nella collezione⁶⁶. A causa dell'apertura ritardata del padiglione americano⁶⁷, la collezione Guggenheim fu accolta, in occasione della vernice dell'Esposizione, alla stregua della rappresentanza ufficiale statunitense, circostanza accentuata dal fatto che il nome della collezionista comparisse sulla pianta dei Giardini, tra le diverse partecipazioni nazionali⁶⁸.

Chagall godette di maggiore visibilità all'interno della mostra personale dedicatagli nel padiglione francese. La richiesta inoltrata da Pallucchini all'*Association française d'action artistique* di ospitarvi una personale di Picasso non aveva avuto seguito poiché l'artista, cui già nel 1940 era stata rifiutata la cittadinanza francese, era ancora malvisto dalle autorità transalpine per le "idee estremiste che evolvono verso il comunismo", e di conseguenza considerato una minaccia per la sicurezza nazionale⁶⁹. Inoltre, si temeva che la sua produzione artistica potesse risultare incomprendibile a un pubblico fondamentalmente poco aggiornato come quello italiano, con il rischio di arrecare un danno all'immagine stessa della Francia⁷⁰. L'*Association* aveva quindi optato per una collettiva di artisti in linea con la cauta strategia espositiva perseguita dall'Esposizione, e il cui lavoro risultasse – nelle intenzioni del commissario Raymond Cogniat – ispirato all'opera dei maestri Braque, Chagall e Rouault, ognuno dei quali omaggiato con un'ampia selezione di lavori⁷¹. La sala di Chagall comprendeva dipinti, bozzetti teatrali e incisioni, tra cui le illustrazioni per la Bibbia, *Le anime morte* di Gogol' e *Le favole* di La Fontaine. Nel

66 Peggy Guggenheim esprime giudizi analoghi nei confronti sia di un collaboratore di Pallucchini come Umbro Apollonio, sia di Giulio Carlo Argan, autore dell'introduzione alla mostra nel catalogo veneziano, di cui scrisse: "It was very confusing, as he was all mixed up about the different trends in modern art" (P. Guggenheim, *Out of This Century. Confessions of an Art Addict*, André Deutsch, London 1980, pp. 327-328).

67 Vedi p. 164, n. 17.

68 P. Guggenheim, *op. cit.*, p. 329.

69 A. Riding, *Picasso in Paris: A Suspect, Never a Citizen*, in "The New York Times", 28 maggio 2003, pp. 1, 5.

70 C. Pane, *La Biennale di Venezia del 1948. Rappresentazioni italo-francesi e poste in gioco politiche all'indomani della seconda guerra mondiale*, in *Luoghi d'Europa. Culti, città, economie*, a cura di M. P. Casalena, Archetipo libri, Bologna 2012, p. 137.

71 R. Cogniat, *Padiglione della Francia*, in *24. Biennale di Venezia*, cit., pp. 248-249.

ripercorrere le principali tappe migratorie e stagioni artistiche di Chagall, Lionello Venturi ne sottolineava, nella sua succinta introduzione per il catalogo veneziano, le diverse sedimentazioni culturali e identitarie, delineandone una caratterizzazione “cosmopolita” già proposta nella sua monografia pubblicata a New York nel 1945: dalla natia Russia a Parigi, quindi dalla Russia rivoluzionaria di nuovo a Parigi, fino agli Stati Uniti, dove al momento l’artista risiedeva e dove ebbe modo di frequentare Venturi⁷². Evitando accuratamente letture ideologiche o esegetiche dell’opera di Chagall, Venturi ne metteva in luce la riuscita sintesi di fonti derivate dalla tradizione orientale e occidentale come catalizzatrice di un universo immaginifico e trascendentale⁷³.

Altri nomi altisonanti dell’emigrazione russa, trapiantata a Parigi e ospitata nel primo padiglione francese del dopoguerra, sono gli scultori Ossip Zadkine, con un *Arlecchino* in legno policromo, e Jacques Lipchitz con un *Abbraccio* in bronzo. In entrambi i casi si trattava di artisti originari delle zone di residenza della popolazione ebraica insediata nelle provincie occidentali dell’Impero russo. Benché entrambi fossero espatriati in Francia ben prima della Rivoluzione d’ottobre, e quindi tecnicamente non risultassero assimilabili alla deplorata emigrazione bianca, Zadkine e Lipchitz furono tra i principali bersagli delle invettive sovietiche contro le “mostruosità” dell’arte contemporanea occidentale, lanciate proprio nel 1948⁷⁴.

La dibattuta eredità dell’*École de Paris*, resa ancora più problematica dalla consistente componente di transfughi della Russia rivoluzionaria, metteva a nudo l’inconciliabilità di vedute tra Mosca e Venezia. Se per gli ideologi del Partito l’arte generata nella *Ville lumière* tra le due guerre costituiva una prova lampante dell’interrelazione tra pratiche moderniste e cacofonie “babeliche”, per Pallucchini costituiva il *trait d’union* tra le avanguardie d’inizio secolo e quelle del secondo dopoguerra, essenziale nella

72 L. Venturi, *Marc Chagall*, Pierre Matisse Editions, New York 1945.

73 Id., *Marc Chagall*, in *24. Biennale di Venezia*, cit., pp. 266-267, qui p. 267.

74 Si vedano i testi del critico Vladimir Kemenov: su Lipchitz, *Sovremennoe iskusstvo SŠA na vystavke v Moskve*, in Id., *Protiv abstrakcionizma v sporach o realizme*, Chudožnik RSFSR, Leningrad 1969, p. 63; su Zadkine, *Krasota i urodstvo. Zametki o vystavkach francuzskogo iskusstva*, in Ivi, pp. 77-89, qui p. 88.

sua duplice operazione di storicizzazione del postimpressionismo e di nobilitazione del modernismo contemporaneo da lui praticata alle prime Biennali postbelliche. È proprio questa eredità a costituire il nucleo centrale del padiglione francese, premiato regolarmente dalla giuria internazionale: nel 1948 con i *Grand prix* per l'arte straniera assegnati a Braque per la pittura e a Chagall per la grafica, e nel 1950 a Zadkine per la scultura⁷⁵.

Per Pallucchini, il veto francese su Picasso fornì l'occasione per celebrare finalmente l'artista con una mostra personale, quarantatré anni dopo la rimozione dalle pareti del Palazzo centrale dei dipinti *Giovane acrobata e Arlecchino*, ritenuti dall'allora segretario generale Fradeletto troppo audaci per il pubblico della Biennale⁷⁶. Nel delineare la figura di Picasso come riferimento imprescindibile per la pittura antifascista italiana, Renato Guttuso ne celebrava il contributo non tanto formale – essendo presto decaduto, attraverso derive emulative, a una futile moda – quanto “umano”, di lotta e di speranza, generato da un’“irruenza popolare” e “totalizzante”, capace di assimilare tutta l'arte del passato, “dalla maschera negra, alla pittura vascolare”⁷⁷. La dialettica bipolare della Guerra fredda segnava marcatamente la chiusura del breve “saluto” di Guttuso, che inquadrò l'opera picassiana all'interno di “un dibattito che non è più di astrattismo e concreto o di figurativo e non figurativo o di formalismo e di naturalismo ma tra uomini e antiuomini, addirittura tra ‘buoni’ e ‘cattivi’”⁷⁸.

Nel 1950 fu la volta di Kandinskij, celebrato in due sedi distinte: nel padiglione tedesco con nove dipinti all'interno di una retrospettiva dedicata al *Blauer Reiter*, e nel padiglione centrale in una sala personale ordinata dalla Biennale con opere realizzate tra il 1908 e il 1942 e provenienti dalla collezione di Nina Kandinskaja [Kandinsky]. Nel 1954, fu di nuovo la Francia a omaggiare due *citoyens*

75 Braque ottenne il Premio della presidenza del Consiglio, mentre Chagall il Premio della presidenza della Biennale per l'incisione. Il terzo premio a un artista straniero era riservato alla scultura e fu assegnato a Henry Moore.

76 J. F. Rodriguez, *Picasso alla Biennale di Venezia, 1905-1948: Soffici, Pare-sce, De Pisis e Tozzi intermediari di cultura tra la Francia e l'Italia*, CLEUP, Padova 1993.

77 R. Guttuso, *Pablo Picasso*, in *24. Biennale di Venezia*, cit., pp. 189-190, qui p. 189.

78 Ivi, p. 190.

d'adozione come Nicolas de Staël e Léopold Survage, presentati nelle sezioni storico-tematiche *Arte astratta* e *In margine alle scuole* predisposte nel padiglione transalpino. La partecipazione di questi artisti, fuggiti dalla Russia in periodi e circostanze differenti e riparati nelle principali destinazioni dell'emigrazione russa come Germania, Francia e più tardi Stati uniti, costituì per queste nazioni un'ottima occasione per celebrare il proprio status di paesi d'accoglienza.

In Italia è un critico di ascendenze mitteleuropee e di cultura cosmopolita come Gillo Dorfles a rimarcare, nelle sue recensioni alle Biennali d'arte, le origini russe di numerosi artisti al centro del dibattito internazionale; tra questi il "francese Pevsner", il tedesco Kandinskij e "l'americano Rothko", in mostra nel 1958 nei padiglioni dei rispettivi paesi d'adozione (la serie poi prosegue nel 1962, con Serge Poliakoff nel padiglione francese e Louise Nevelson in quello americano)⁷⁹. Per il critico triestino, la circostanza che l'opera di questi artisti venisse esposta in concomitanza con le prime partecipazioni sovietiche del dopoguerra non fece altro che acuire lo scarto tra l'apporto di queste "individualità intense e vitali che hanno fecondato tutta quanta l'arte occidentale" e il padiglione dell'URSS, tacciato di "vacue riesumazioni d'un realismo sociale ovunque in declino"⁸⁰.

Mentre nel ventennio fascista questo realismo d'esaltazione nazionale era stato elogiato in funzione di antidoto allo sradicamento culturale praticato dagli adepti dell'*École de Paris*, nel contesto socio-politico dell'Italia del secondo dopoguerra fu vero il contrario. Del crescente interesse nei confronti delle avanguardie storiche russe erano ben conscie anche le autorità sovietiche che, a partire dai tardi anni cinquanta, riesumarono il proprio ingente patrimonio di pittura impressionista e postimpressionista come moneta di scambio nelle principali piazze internazionali. Il primo episodio si verificò nel 1958 con alcuni dipinti di Cézanne, Gauguin, Matisse e Van Gogh concessi in prestito all'Expo di Bruxelles, a patto di potere

79 G. Dorfles, *I pittori stranieri alla XXIX Biennale veneziana*, in "Domus", n. 346, 1958, p. 18. Cfr. M. Valsecchi, *Italiani e stranieri a Venezia*, in "L'illustrazione italiana", agosto 1956.

80 G. Dorfles, *La macchia e il gesto alla XXIX Biennale*, in "Aut Aut", n. 47, 1958, p. 287.

esporre anche opere del realismo socialista all'interno dell'imponente mostra internazionale allestita per l'occasione con il titolo *50 ans d'art moderne*⁸¹.

A partire dal 1962, anche la Biennale poté finalmente usufruire delle mutate politiche museali d'oltrecortina, ottenendo dal Museo Puškin il *Paesaggio di Tangeri* di Matisse (1912) per la *Mostra dei grandi premi della Biennale dal 1948 al 1960* allestita a Ca' Pesaro⁸². La concessione del prestito dimostrò quanto i tempi fossero oramai maturi in URSS per uno sdoganamento delle avanguardie moderne, per quanto ancora circoscritto alle esposizioni tenute all'estero, e dedicate ai modernismi "altrui". Presentata dall'ufficio stampa veneziano come un contributo "ad alte cifre" dell'Esposizione alla storia dell'arte contemporanea⁸³, e dal segretario generale Gian Alberto Dell'Acqua come un "Museo immaginario delle ultime Biennali"⁸⁴, la Mostra costituì la prima grande iniziativa autocelebrativa dell'Esposizione del dopoguerra. Essa segnava un bilancio modesto per l'arte russa, completamente assente dalla rassegna, fatta eccezione per due grandi nomi di cittadini francesi come Chagall e Zadkine. Nel rammentare le occasioni perdute e i grandi assenti dal palmares della Biennale, un critico tradizional-

81 F. Hespel, *Bruxelles 1958: Carrefour mondial de l'art*, in *Expo '58: L'art contemporain à l'exposition universelle*, cat. (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 16 maggio-21 settembre 2008), Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique-Snoeck Ducaju & Zoon, Bruxelles-Gand 2008, p. 26. Tra le 348 opere provenienti da 36 paesi, le tele postimpressioniste provenienti dall'URSS, alcune delle quali esposte per la prima volta all'estero, furono presentate come tesori "ritrovati", imprescindibili ai fini di un più ampio monitoraggio sullo sviluppo dell'arte moderna a partire dai primi del Novecento. Un trattamento di tutt'altro genere fu riservato alla pittura sovietica contemporanea, come si legge in una recensione del critico tedesco Willi Grohmann che, dopo essersi speso diffusamente sul realismo socialista, menzionò *Lenin allo Smol'nyj* di Brodskij (FIG. 7) come unica opera degna di nota. W. Grohmann, *L'exposition 50 ans d'art moderne*, in "Quadrum: revue internationale d'art moderne", n. 5, 1958, pp. 61-64, 94.

82 S. A., *Dall'URSS a Ca' Pesaro un quadro di Matisse*, in "Il gazzettino", 26 giugno 1962; *Una stima inesatta consente il ritorno di un quadro a Mosca*, in Ivi, 23 ottobre 1962.

83 *Inaugurata dal Presidente della Repubblica la XXXI Biennale di Venezia*, in "La Biennale di Venezia", a. XII, n. 46-47, 1962, p. 93.

84 G. A. Dell'Acqua, *Introduzione*, in *31. Esposizione Biennale internazionale d'arte*, cat. (Venezia, Biennale, 16 giugno-7 ottobre 1962), Ente autonomo La Biennale di Venezia, Venezia 1962, pp. XVII-XXI, qui p. XVIII.

mente sensibile alle realtà dell'Europa centro-orientale come Mario De Micheli non incluse neppure un artista sovietico tra gli artisti *engagé*, tra i quali invece annoverò Léger, Guttuso, Mafai, Picasso e Siqueiros⁸⁵.

Ponendosi in continuità con la tradizione di artisti *émigrés* ospitati a partire dal 1920 nelle sale internazionali, la presenza costante di esponenti dell'avanguardia russa a Venezia consentì di delineare una narrazione eurocentrica e imperniata su alcune singole personalità, complementare e alternativa a quella nazional-collettiva proposta a latere nel padiglione dell'URSS.

4. Il giusto mezzo

Pur seguendo l'iter tradizionale di convocazione a Venezia tramite le rappresentanze diplomatiche di Roma e Mosca, nel 1953 Pallucchini coinvolse nuovamente il PCI, contattando in prima persona Renato Guttuso⁸⁶. A quella data, il pittore siciliano si era già affermato come ambasciatore oltrecortina della cultura italiana, in virtù dell'intensa attività artistica e pubblicistica spesa nel promuovere gli scambi interculturali come strumento di distensione e diplomazia internazionale⁸⁷. Non è noto se un tentativo di mediazione sia stato effettivamente intrapreso dall'artista il quale, una volta incassato l'ennesimo diniego moscovita, deplorò in un noto articolo su "Rinascita" le assenze dell'Unione sovietica e della Repubblica popolare cinese come un "grande vuoto", reo di un ulteriore decadimento della rassegna veneziana a una "fiera dello snobismo e della 'cultura' salottiera" dell'Occidente⁸⁸.

85 M. De Micheli, *Prudenza e conformismo dei "grandi premi"*, in "L'unità", 18 agosto 1962, p. 6.

86 R. Pallucchini a R. Guttuso, 6 giugno 1953, ASAC, f. storico, s. paesi 1940-1968, b. 31, fasc. XXVI Biennale U.R.S.S. 1952.

87 R. Guttuso, *Gli scambi culturali per l'amicizia tra i popoli*, in "L'unità", 22 luglio 1953, p. 3.

88 Id., *Una fiera dello snobismo*, in "Rinascita", a. XI, n. 6, 1954, pp. 423-425. A proposito della partecipazione dell'URSS Guttuso scrisse: "Noi ci auguriamo che ciò avvenga alla prossima Biennale, e che si possa vedere una mostra dell'arte sovietica nel suo svolgimento, dagli inizi a oggi, che documenti le lotte culturali sostenute, gli errori, i progressi, le conquiste".

Attraverso l'Ambasciata sovietica a Roma e la sede della VOKS a Mosca, l'Associazione Italia-URSS intensificò la propria programmazione culturale, sulla scia delle politiche di distensione e cooperazione internazionali patrocinata dal Cremlino in seguito alla svolta impressa da Chruščëv. Significativo è il fatto che proprio a un Congresso del 1955 della stessa Associazione, il critico e deputato comunista Mario Alicata annunciò l'imminente partecipazione dell'URSS alla rassegna veneziana⁸⁹. Nello stesso periodo si intensificarono i segnali di apertura provenienti dal mondo delle arti, come la ripresa della collaborazione tra le istituzioni museali dei due paesi, grazie al prestito di un dipinto dell'Ermitage per la mostra *Giorgione e i Giorgioneschi* ospitata a Palazzo Ducale nell'autunno del 1955⁹⁰.

L'atteso riavvicinamento tra Mosca e Roma era il risultato degli sforzi congiunti intrapresi negli ambienti diplomatici, nonché di alcune circostanze fortuite di politica interna, come la caduta, nel luglio del 1955, del Governo presieduto dal democristiano Mario Scelba, propugnatore, secondo quanto riferito a Mosca dall'Associazione, di un "maccartismo interno e di un rigetto categorico di qualsiasi tentativo di distensione su scala internazionale"⁹¹. Ancora pochi mesi prima, l'Associazione aveva informato le autorità moscovite sulle recenti misure antisovietiche adottate dal Governo Scelba, tra cui l'interdizione di iniziative di carattere culturale, scientifico e sportivo organizzate congiuntamente con alcuni cittadini sovietici, i quali tuttavia si erano visti negare il visto dall'Ambasciata italiana a Mosca⁹².

89 *L'U.R.S.S. parteciperà alla Biennale di Venezia*, in "L'unità", 5 dicembre 1955, p. 8.

90 Si tratta della *Madonna con bambino e paesaggio*. Il dipinto è riprodotto nella seconda e nella terza edizione del catalogo, alla fine del volume, quindi dopo le tele dei giorgioneschi, poiché era giunto a Venezia a mostra già inaugurata. Cfr. *Giorgione e i Giorgioneschi*, cat. (Venezia, Palazzo ducale, 11 giugno-23 ottobre 1955), a cura di P. Zampetti, Casa editrice Arte Veneta, Venezia 1955, pp. 288-289.

91 Associazione Italia-URSS, Piano di iniziative per il secondo semestre del 1955, RGALI, f. 2329, op. 8, d. 126, ll. 110-116.

92 V. Puchov, Ostacoli a un rafforzamento delle relazioni Italia-URSS, 31 gennaio 1955, RGALI, f. 2329, op. 8, d. 126, l. 2. Si tratta di una pratica ricorrente nei primi anni cinquanta, spesso denunciata dalla stampa comunista (si veda *L'offesa agli artisti sovietici è un oltraggio alla cultura*, in "L'unità", 5 luglio 1951, p. 1).

Al tempo stesso, il ritrovato interesse a Mosca per le esposizioni all'estero si doveva all'adozione di una più mirata agenda culturale da parte del Ministero della cultura dell'URSS, istituito il 15 marzo 1953 – a soli dieci giorni dalla morte di Stalin – sulle ceneri del Comitato delle arti del Consiglio dei ministri, nell'intento di smantellare gli apparati del vecchio dirigismo. Con l'istituzione del Ministero, primo dicastero dell'Europa postbellica dedicato esclusivamente alla gestione del patrimonio e delle attività culturali⁹³, l'amministrazione delle arti rientrava tra le competenze di un unico organo centrale, per quanto poi delegata ai diversi dipartimenti suddivisi in base alle aree di pertinenza.

Una volta incaricato dell'organizzazione della partecipazione sovietica a Venezia, il Ministero della cultura comunicò alla Biennale il nome del commissario nazionale, German Nedošivin, vicedirettore della Galleria Tret'jakov, il 16 marzo 1956, un mese dopo il celebre rapporto segreto tenuto da Chruščëv al XX Congresso del PCUS⁹⁴. La procedura di avvio dei lavori approntata in questa occasione seguì un iter poi rinnovato nelle edizioni successive: tramite l'emanazione di un ordine esecutivo [*prikaz*], il Ministero, contestualmente alla nomina del commissario e di un suo eventuale vice, incaricava alcuni uffici dello stesso dicastero (Dipartimento delle arti e della tutela del patrimonio artistico e Dipartimento degli affari esteri) e i principali enti competenti in materia artistica (Unione degli artisti e Accademia delle arti) di stilare un elenco di espositori da sottoporre ai vertici ministeriali e al Comitato centrale del PCUS. Tra gli organi convocati figurava, in veste di braccio operativo, la Direzione delle esposizioni artistiche e dei panorami, istituita presso il Comitato per gli affari artistici con l'incarico di espletare tutte le mansioni logistiche e finanziarie, dalle pratiche

93 All'URSS fece seguito, tra i paesi dell'Europa occidentale, la Francia nel 1959 su iniziativa di André Malraux, primo ministro della cultura. R. Chestanov, *Čem sobiralas' upravljat' partija, sozdav ministerstvo kul'tury SSSR*, in *Vremja, vperëd! Kul'turnaja politika v SSSR*, a cura di I. Gluščenko, V. Kurennoj, Vysšaja Škola Ėkonomiki, Moskva 2013, pp. 17-24, qui p. 17.

94 A. Bogomolov a M. Alesi, 16 marzo 1956, ASAC, f. storico, s. paesi 1940-1968, b. 31, fasc. 1956. Ad oggi non è stato trovato nessuno documento attestante un legame diretto tra le due circostanze (cfr. E. Vinogradova, *Sub"ektivizm i bezobrazie. Venecianskie Biennale 1956-1977 gg. v sovetskoj kul'turnoj presse*, in "Artikul't", a. VII, n. 27, 2017, p. 50).

doganali all'eventuale vendita delle opere in mostra. Attraverso la cooptazione di numerose istituzioni, ognuna dotata di proprie funzioni e competenze, spesso in aperto conflitto tra di loro, il processo di selezione metteva in moto un complesso iter, costellato di rettifiche e revisioni apportate alla rosa di candidati prima di giungere alla formazione definitiva. Il bacino da cui attingere gli espositori era costituito dalle enciclopediche *Esposizioni pansovietiche*, allestite annualmente al Maneggio di Mosca allo scopo di sondare il panorama delle arti contemporanee all'interno dell'Unione, secondo quote di rappresentanza fissate in base al peso politico e culturale di ogni repubblica confederata⁹⁵.

Dagli archivi russi traspare chiaramente come il commissario, designato a pochi mesi dall'apertura della mostra – quindi in fase di selezione già avanzata – non avesse voce in capitolo nella scelta delle opere o degli espositori. Il suo incarico rimaneva circoscritto a mansioni di carattere manageriale, da espletare sul luogo in veste di supervisore (e spesso di mediatore e interprete) tra le squadre incaricate di portare a termine i lavori di ordinamento delle sale. Contrariamente alla prassi in uso nella maggioranza dei restanti padiglioni, il suo ruolo, privato di poteri decisionali o di mansioni curatoriali, si limitava ad applicare a Venezia le direttive moscovite, o al massimo a valorizzare, nell'allestimento della mostra o nell'introduzione del catalogo, quei lavori o quegli artisti da lui ritenuti maggiormente meritevoli⁹⁶.

Nel 1956, la macchina organizzativa si mise in moto in seguito all'esamina di alcuni protocolli interni sulla Biennale, tra cui una dettagliata relazione sulla storia del padiglione, sulle passate partecipazioni nazionali e sulle importanti ricadute d'immagine per il paese. Al fine di recuperare il terreno perduto e aggiornare il pubblico internazionale sullo stato dell'arte sovietica, si optò per una rassegna di carattere retrospettivo con opere realizzate a partire dal 1936, quindi nel ventennio di assenza dalle scene veneziane. Per non deludere le aspettative dei “vasti circoli dell'intelligenza dei paesi borghesi”, fu deciso di accordare alcune concessioni ai pre-

95 V. Goryainov, *The Choice of Works was an Affair of State*, in N. Molok (a cura di), *op. cit.*, p. 403.

96 M. Kravcova, *V. Gorjainov: “Zriteljam naš pavil'on nraivsja”*, in “Art-chronika”, n. 7-8, 2007.

cetti del realismo socialista⁹⁷: pur non mettendo in discussione la gerarchia dei generi, saldamente dominata dalla pittura tematica, fu stabilito di diversificare l'offerta artistica con un maggiore contributo di paesaggi, ritratti e nature morte. Fu quindi ritenuto opportuno smarcarsi definitivamente dalle campagne discriminatorie condotte fino a pochi anni prima:

I lavori devono essere selezionati nell'ottica di mostrare al massimo la varietà di maniere artistiche, concedendo ampio spazio anche alle opere di quegli artisti che in passato sono stati formalisti, e dei quali in Occidente si dice che siano banditi in URSS, come Fal'k.⁹⁸

L'inclusione del nome di Fal'k è significativa del mutato atteggiamento nei confronti di uno dei più noti superstiti delle avanguardie storiche, il cui nome già da qualche anno circolava tra i circuiti artistici non allineati⁹⁹. Alcuni aspetti della biografia di Fal'k, tra cui le origini ebraiche, il decennale soggiorno a Parigi (1928-1937) e la predilezione per l'arte francese, avevano posto l'artista sotto una cattiva luce negli anni delle campagne condotte contro il cosmopolitismo e il formalismo¹⁰⁰. L'eco di queste diffamazioni non si sarebbe del tutto esaurita negli anni seguenti, per cui l'invito a Fal'k non venne mai formalizzato e i dipinti dell'artista, presente alle prime due edizioni sovietiche (1924 e 1928, FIG. 2), non ebbero più occasione di essere esposti a Venezia, neppure in seguito alla sua morte sopraggiunta nel 1958. Tuttavia, la semplice circostanza che un pittore filoccidentale come il "cézannista" Fal'k fosse stato preso in considerazione è indice di un primo allentamento della morsa censoria, per quanto dettata dalla necessità non tanto di proporre una rassegna maggiormente inclusiva, quanto di sconfessare le po-

97 Sulle relazioni culturali tra Italia e URSS nel periodo 1955-1959, RGALI, f. 2329, op. 8, d. 274, ll. 2-3.

98 *Ibid.*

99 Nella seconda metà degli anni cinquanta Fal'k iniziò a organizzare nel suo atelier delle esposizioni, da lui chiamate "concerti pittorici", che divennero presto un punto d'incontro per gli artisti non conformisti, poi portati avanti dalla vedova dell'artista, Angelina Ščekin-Krotova (cfr. V. Čajkovskaja, *Tri lika russkogo iskusstva XX veka: Robert Fal'k, Kuz'ma Petrov-Vodkin, Aleksandr Samochvalov*, Iskusstvo XXI Vek, Moskva 2006).

100 S. Reid, *Still Life and the Vanity of Socialist Realism: Robert Fal'k's Potatoes, 1955*, in "The Russian Review", vol. 76, n. 3, 2017, p. 414.

litiche discriminatorie del passato, coinvolgendo personalità la cui opera non presentasse comunque toni ostili alla linea estetica ufficiale. Il documento citato anticipava alcuni principi che, per quanto ancora in fase progettuale e privi di applicazione, avrebbero dettato in futuro le linee guida da adottare a Venezia, nella prospettiva di trovare un “giusto mezzo” tra le direttive del Ministero della cultura e il contesto internazionale della manifestazione.

Allo scadere del primo mese dalla sua nomina, Nedošivin si recò in Italia per riprendere i contatti con la direzione della Biennale e concordare in loco i dettagli relativi al ripristino e all’ordinamento del padiglione¹⁰¹. Dopo il primo incontro, il commissario riferì di un’accoglienza “cordiale, seppur priva di grandi entusiasmi” da parte dei vertici dell’Esposizione: assai sbrigativa da parte di Massimo Alesi, presidente della Biennale, di cui rimarcò la sostanziale estraneità al mondo dell’arte e i trascorsi militari nell’Italia fascista; più calorosa da parte di Pallucchini, verso il quale spese parole di stima, descrivendolo come “il tipico *intelligent* borghese d’impostazione liberale, ma privo di ostilità nei confronti dell’URSS o della nostra arte”¹⁰². Dall’incontro emersero le premure del segretario generale affinché il padiglione sovietico non presentasse opere dallo spiccato sapore politico. Si trattava di un timore non del tutto ingiustificato, in ragione delle misure propagandistiche inizialmente contemplate dal Ministero della cultura, tra cui la possibilità di promuovere la mostra attraverso canali creati *ad hoc*, come la distribuzione di un catalogo autonomo, la conduzione di visite guidate, l’affissione di manifesti e la posa di alcune sculture da parata nell’area circostante il padiglione¹⁰³. Tra queste opzioni, soltanto la prima fu poi realizzata, attraverso la pubblicazione di un agile opuscolo illustrato di presentazione della mostra, per quanto stampato con una tiratura in-

101 Sulle comunicazioni intercorse tra Venezia e Mosca nei mesi precedenti all’Esposizione, sugli accordi relativi all’allestimento del padiglione e le strategie congiunte di comunicazione si vedano M. Malbert, *Le retour de l’URSS à la Biennale de Venise en 1956*, in “Histoire de l’art”, n. 55, 2004, pp. 119-129; F. Zanella, *Russi in Biennale. Intorno alla XXVIII edizione (1956)*, in *Guardando all’URSS*, cit., pp. 125-142.

102 G. Nedošivin, Relazione sulla spedizione a Venezia del 18-28 aprile 1956, RGALI, f. 2329, op. 4, d. 489, ll. 120-124.

103 Domande da rivolgere all’Ambasciata dell’URSS a Roma, RGALI, f. 2329, op. 8, d. 274, l. 10.

feriore a quella inizialmente prevista¹⁰⁴. Sull'insistenza sovietica di potere disporre in sala di personale formato come guida si consumò la prima divergenza di vedute tra Nedošivin e Pallucchini. A Mosca, il Museo Puškin stava già vagliando le candidature per questa figura professionale, tra le cui competenze era richiesta la conoscenza della lingua italiana. Su questo punto, come si evince da una nota interna, il segretario generale si rivelò irremovibile:

Il Prof. Pallucchini ha fatto presente la posizione della Biennale di fronte a tutti i Paesi che essa deve trattare su un unico piano, avendo di mira che la partecipazione ha carattere esclusivamente artistico-culturale, per cui la presenza di tale persona dovrà essere inequivocabilmente limitata alla funzione di illustrare le opere. Tale attività dovrà essere svolta assolutamente all'infuori del lato politico.

Pallucchini ha detto che analoga domanda hanno rivolto anche gli Stati Uniti d'America e che un'identica risposta è stata data anche ad essi.

Il Commissario ha riconosciuto la piena validità di quanto esposto-gli ed ha assicurato che l'illustratore, uno specialista delle belle arti, curerà esclusivamente l'illustrazione artistica, all'infuori di qualsiasi propaganda politica.¹⁰⁵

Da queste annotazioni traspare uno dei capisaldi della gestione decennale di Pallucchini, ossia il carattere di neutralità e imparzialità impresso all'Esposizione mantenendo un'equidistanza dalle rappresentanze nazionali più influenti. Questa strategia fu perseguita nell'auspicio che Venezia potesse tornare alla sua antica vocazione di "Ginevra delle arti", ossia di forum sovranazionale in cui le delegazioni artistiche potessero incontrarsi e confrontarsi su base paritarie e in un clima di riconciliazione globale¹⁰⁶.

104 *L'arte sovietica alla 28. Biennale Internazionale d'arte di Venezia*, cat. (Venezia, Biennale, giugno-ottobre 1956), a cura di G. Nedošivin, Ferrari, Venezia 1956.

105 Appunti relativi al colloquio con il commissario del padiglione dell'URSS e l'addetto culturale dell'Ambasciata, 24 aprile 1956, ASAC, f. storico, s. paesi 1940-1968, b. 31, fasc. 1956.

106 Si veda anche il discorso pronunciato da Pallucchini nell'estate del 1948 alle *Rencontres internationales* di Ginevra, in merito alle missioni affini di Venezia e Ginevra, chiamate a svolgere una "funzione altamente educativa" (R. Pallucchini, *Le "Rencontres internationales" di Ginevra e la Biennale di Venezia*, in "Vernice", a. III, n. 26-27, 1948, p. 4).

Ne consegue che il personale sovietico in sala fu inquadrato come consulente [*konsul'tant*] – con mansioni limitate all'accoglienza e all'assistenza dei visitatori – e non più come guida [*ékskursovod*], le cui competenze erano invece il frutto di una solida preparazione culturale, storico-artistica, linguistica e, non ultima, ideologica. Furono comunque portate a termine le attività di approfondimento culturale previste all'interno del padiglione, tra cui un ciclo di conferenze sull'arte sovietica, aperte al pubblico e tenute in italiano dal vicecommissario Andrej Guber¹⁰⁷.

Anche la composizione finale del padiglione fu il risultato di una serie di trattative condotte con la dirigenza della Biennale, come è dimostrato dai numerosi aggiustamenti apportati da Nedošivin alla luce delle obiezioni sollevate da Pallucchini. Dei tre ritratti di ballerina inviati a Venezia da Aleksandr Gerasimov (FIG. 17), due furono scartati per carenza di spazio: si trattava di una rinuncia poco incisiva sull'effettiva disponibilità di superficie espositiva, ma assai indicativa dell'intenzione del commissario di arginare la presenza dell'artista più inviso alla critica italiana¹⁰⁸. Questo non impedì che, ricalcando un malinteso frequente sulla stampa occidentale, più di un critico attribuisse ad Aleksandr Gerasimov alcuni dipinti realizzati dall'omonimo Sergej Gerasimov, esponente assai più moderato dell'Unione degli artisti, di cui più tardi avrebbe ricoperto il ruolo di segretario generale¹⁰⁹. Così come già accaduto nel 1924 con Malevič, il deficit di spazio del padiglione, dovuto alla mancata volontà di applicare più stringenti principi selettivi, costituì il pretesto

107 *Evoluzione dell'arte nella Russia moderna*, in "Il gazzettino", 12 agosto 1956.

108 Di Aleksandr Gerasimov furono esposti *Ritratto della ballerina Ol'ga Lepešinskaja* (1939) e *Ritratto del pittore Igor' Grabar'* (1949).

109 A. della Masea, *Mentre i russi s'ispirano al classicismo gli americani riflettono nell'arte della loro civiltà*, in "Corriere della nazione", 5 agosto 1956. Nel rimarcare le differenze tra i due artisti omonimi, il critico Andrej Kovalëv ha descritto Aleksandr Gerasimov come "un mostro ideologico impegnato a soffocare il progresso", mentre Sergej Gerasimov come il "rappresentante dell'ala più progressista del realismo socialista". Cfr. A. Kovalev, *Empty Space? The Soviet Pavilion During the Cold War*, in N. Molok (a cura di), *op. cit.*, p. 74. Sullo stigma internazionale di Aleksandr Gerasimov, il cui nome fu elevato a sinonimo di culto della personalità e ortodossia al realismo socialista, si veda anche O. Johnson, *The Stalin Prize and the Soviet Artist: Status Symbol or Stigma?* in "Slavic Review", vol. 70, n. 4, 2011, p. 825.

per estromissioni dell'ultimo minuto dal chiaro sapore ideologico e corporativo.

Una seconda epurazione andava a colpire un altro “falco” della pittura staliniana, Fëdor Rešetnikov. La sua tela inviata a Venezia, *Per la pace* (1950, FIG. 18), apparteneva al genere per cui l'artista era conosciuto in patria, le illustrazioni a soggetto giovanile e di carattere aneddotico, riprodotte in tutto il paese sotto forma di manifesti, cartoline e vignette editoriali. A differenza di queste illustrazioni, ambientate negli interni ovattati della “laccata” società sovietica del secondo dopoguerra, e in cui l'“assenza di conflitti” [*beskonfliktnost'*] poteva al massimo venir turbata – riprendendo il titolo del suo dipinto più celebre – da *Un brutto voto* (1952)¹¹⁰, *Per la pace* proponeva un soggetto tratto dal mondo capitalista, come si evince dall'iscrizione “Paix”, imbrattata clandestinamente da un gruppo di giovani *sciuscià* in una Parigi ancora recante le ferite della Seconda guerra mondiale¹¹¹. Il didascalico *pathos* rivoluzionario del dipinto suscitò la disapprovazione di Pallucchini che, nel giudicarlo “di non elevato pregio artistico”, ne sancì l'estromissione dall'allestimento finale¹¹².

Nedošivin dovette cedere su un altro dipinto giunto a Venezia, *La fine* (1947-48, FIG. 19), dei Kukryniksy, trio artistico composto dai caricaturisti Michail Kuprjanov, Porfirij Krylov e Nikolaj Sokolov. Insignito del Premio Stalin nel 1949, il quadro era considerato una pietra miliare della pittura postbellica, grazie anche alla sua articolata genesi. Il collettivo aveva già preso di mira Hitler in diverse vignette satiriche realizzate in seguito alla sua violazione del Patto di non aggressione e quindi all'Operazione Barbarossa. Nel 1945 i Kukryniksy si erano quindi recati nella Germania occupata dall'Armata rossa per raccogliere sul luogo testimonianze degli ultimi concitati giorni prima della capitolazione incondizionata del Terzo Reich: prima a Berlino, per realizzare alcuni studi

110 S. Burini, *Realismo socialista e arti figurative: propaganda e costruzione del mito*, in “Esamizdat”, a. III, n. 2-3, 2005, p. 81.

111 Secondo l'artista, i giovani protagonisti immortalati nel dipinto si trovano non più alle prese con “scaramucce infantili”, come nelle sue opere più note, ma con un messaggio universale di pace, che essi riescono a trasmettere attraverso un gesto eversivo “da adulti”. B. Višnjakov, *Fëdor Rešetnikov, Izobrazitel'noe iskusstvo*, Moskva 1982, pp. 24-26.

112 G. Nedošivin a G. Orvid, 27 giugno 1956, RGALI, f. 2329, op. 8, d. 274, l. 66.

dal vero del bunker di Hitler, quindi a Norimberga, per ritrarre i gerarchi superstiti sul banco degli imputati¹¹³. *La fine* nasceva come trasposizione artistica di queste testimonianze storiche, rielaborate attraverso artifici pittorici, come un utilizzo teatrale delle luci in funzione grottesca, e soluzioni narrative, come la scelta di immortalare l'istante in cui il *Führer* presagiva l'ineluttabilità del proprio destino¹¹⁴. Il dipinto coronava la trilogia antinazista dei Kukryniksy, inaugurata con *La fuga dei fascisti da Novgorod* (1944-1946), città santa dell'antica Rus', e *Tanja* (1942, 1947), ispirato alle gesta della giovane partigiana Zoja Kosmodem'janskaja, giustiziata pubblicamente dalla *Wehrmacht* in segno di ammonimento per la popolazione locale.

In URSS, *La fine* fu universalmente celebrata per la riuscita sintesi di tecniche – dalla stilizzazione dissacrante del disegno alla solenne monumentalità del dipinto storico – raggiunta nei tre ambiti in cui il trio operava: la caricatura, l'illustrazione e la pittura¹¹⁵. A Venezia, fu oggetto di riprovazione unanime da parte del direttivo della Biennale a causa del suo “tagliente contenuto satirico”, ritenuto incompatibile con il vincolo d'imparzialità che legava l'Esposizione ai paesi “dai diversi sistemi sociali”¹¹⁶. Di conseguenza, Pallucchini si appellò a una clausola del regolamento, secondo la quale la direzione poteva avvalersi della facoltà di respingere quelle opere che, su parere della Sottocommissione per l'arte figurativa, fossero ritenute “offensive della morale, delle istituzioni o del sentimento religioso e nazionale dei vari Paesi”¹¹⁷. Con ogni probabilità, si temeva che l'esposizione del dipinto avrebbe pregiudicato i già delicati equilibri geopolitici del secondo dopoguerra, andando a ledere, nello specifico, il sentimento nazionale della Germania, da poco riammessa tra le nazioni “civili”, e il cui processo di espiazione e reintegrazione nel contesto

113 Nik. Sokolov (Kukryniksy), *O tom, kak sozdavalas' kartina “Konec”*, in Id., *Vspominaju...*, AST, Moskva 1998, pp. 118-123.

114 R. Kaufman, *Tema velikoj otečestvennoj voyny v poslevoennoj sovetskoj živopisi*, in Ivi, pp. 165-195, qui p. 178.

115 Nik. Sokolov (Kukryniksy), *op. cit.*, p. 39.

116 G. Nedošivin a G. Orvid, 27 giugno 1956, RGALI, f. 2329, op. 8, d. 274, l. 65.

117 *Regolamento*, in 28. *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, cat. (Venezia, Biennale 16 giugno-21 ottobre 1956), Alfieri editore, Venezia 1956, pp. XLIII-LIX, p. LIII.

artistico mondiale sembrava essersi appena concluso nel 1955 con il varo della prima edizione di documenta¹¹⁸.

Proprio il nuovo assetto della Germania segnava l'aspetto più problematico: per la critica sovietica, *La fine* costituiva non soltanto l'atto finale di un capitolo drammatico della storia europea, ma anche un atto d'accusa contro la mancata denazificazione della Germania occidentale. Emblematica, a tale scopo, era la sorte del padiglione ai Giardini, rilevato dalla Repubblica federale tedesca senza apportare sostanziali modifiche all'architettura e all'organigramma ereditati dalla gestione nazionalsocialista. Così la carica di Eberhard Hanfstaengl, commissario tedesco alle prime due edizioni successive all'ascesa di Hitler (1934 e 1936), fu confermata ininterrottamente dal 1948 al 1958, mentre nel 1956 il padiglione si apprestava a dedicare una retrospettiva *post mortem* alla controversa figura di Emil Nolde, la cui imputazione di "artista degenerato" bastava solo in parte a compensarne l'adesione al Partito nazionalsocialista. A Mosca, questi fatti venivano interpretati come la dimostrazione di una sostanziale continuità tra Terzo Reich e Repubblica di Bonn, a cui veniva fieramente contrapposta l'interdizione della vecchia guardia nazista dagli uffici pubblici della neonata Repubblica democratica tedesca, paese in cui *La fine* era già stata esposta senza provocare imbarazzi o proteste.

La decisione di estromettere *La fine* dall'allestimento definitivo fu maturata in seguito a una consultazione con i funzionari dell'Ambasciata sovietica di Roma, dalla quale era emerso la necessità di assecondare le obiezioni di Pallucchini al fine di scongiurare un de-

118 La nascita di documenta a Kassel, città pesantemente bombardata durante la Seconda guerra mondiale, suggellò anche il processo di integrazione della Repubblica federale tedesca, accolta dapprima nell'Unione europea occidentale (1954) e quindi nella NATO (1955). All'interno della smisurata bibliografia su documenta, segnaliamo una raccolta foto-documentaria sulle sue prime quattro edizioni: D. Westecker (a cura di), *Documenta-Dokumente, 1955-1968*, Wenderoth, Kassel 1972. Per un'analisi comparata con l'Esposizione veneziana si veda M. Vecco, *La Biennale di Venezia, Documenta di Kassel*, Franco Angeli, Milano 2002, pp. 9-18. Sull'importanza di documenta in quanto episodio canonico e canonizzante della narrazione dell'arte moderna, si veda H. Belting, *Art History after Modernism*, cit., pp. 37-43; in quanto paradigma espositivo, a partire da documenta 5 curata da Harald Szeemann nel 1972, si veda M. Bremer, *Modes of Making Art History. Looking Back at documenta 5 and documenta 6*, in "Stedelijk Studies", 2015, n. 2, s. p.

terioramento delle relazioni diplomatiche tra i due paesi¹¹⁹. Il veto imposto da Pallucchini è significativo della sua conduzione dirigitica e delle ingerenze da lui esercitate sulle decisioni di alcuni padiglioni nazionali¹²⁰. Un'icona della propaganda antifascista venne così a soccombere nel nome della premurosa linea politica promossa alle Biennali postbelliche, e giocata sul doppio filo – secondo un'esauriente lettura proposta da Nancy Jachec – dell'anticomunismo sul fronte interno e dell'europeismo in politica estera¹²¹. Queste misure erano riconducibili a un diffuso atteggiamento di cautela (se non di ostilità preventiva) nei confronti delle iniziative culturali promosse dal Cremlino, sospettate di sconfinare in manifestazioni di propaganda comunista, quindi in aperto conflitto con la politica interna ed estera perseguita dal Governo italiano nel secondo dopoguerra.

Incideva inoltre il fatto che a questa data l'URSS non avesse ancora stipulato con l'Italia un accordo culturale bilaterale, contrariamente a quanto fatto con gli ex alleati occidentali, Francia, Regno unito e Stati Uniti¹²². Soltanto grazie all'azione diplomatica

119 I Kukryniksy parteciparono comunque regolarmente all'Esposizione di Venezia: nel 1956 con alcune illustrazioni per il *Don Chisciotte* e *La dama con il cagnolino* di Čechov; nel 1958 con un dipinto di satira, *L'ultima uscita di Kerenskij* (1958), anch'esso incentrato sulla *fine* di un personaggio storico, il primo ministro del Governo provvisorio, instauratosi dopo la Rivoluzione di febbraio del 1917. Nel 1960 esposero due manifesti di satira contro il nazismo risalenti al 1941: *Sbaraglieremo e annienteremo senza pietà il nemico!* e *Nipoti di Suvorov, figli di Čapaev! Battiamoci con le nostre baionette!*

120 Si rimanda alle pressioni esercitate da Pallucchini sul commissario francese Raymond Cogniat (vedi p. 178).

121 N. Jachec, *Anti-Communism at Home, Europeanism Abroad. Italian Cultural Policy at the Venice Biennale, 1948-1958*, in "Contemporary European History", vol. 14, n. 2, 2005, pp. 193-217.

122 Tra le prime iniziative bilaterali di carattere espositivo si ricordano la mostra *Russian Painting from the 13th to the 20th Century*, tenuta alla Royal Academy of Arts di Londra nel 1959, e le Esposizioni nazionali d'arte americana e francese organizzate a Mosca nel 1959 e 1961. Notevole è la bibliografia critica, soprattutto in merito alla ricezione critica e popolare: A. Florkovskaja, "Abstraktnoe iskusstvo – èto chuliganstvo v mirovom masštabe". *Sovremennoe francuzskoe iskusstvo na vystavkach v Moskve (1957, 1961)*, in "Iskusstvoznanie. Žurnal po teorii i istorii iskusstva", n. 4, 2016, pp. 192-211; S. Reid, *Who Will Beat Whom? Soviet Popular Reception of the American National Exhibition in Moscow, 1959*, in "Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History", vol. 9, n. 4, Fall 2008, pp. 855-904; T. Tolvaisas, *Cold War "Bridge-Building": U.S. Exchange Exhibits and Their*

di Luca Pietromarchi, ambasciatore in carica a Mosca dal 1958 al 1961¹²³, i due paesi, sostenuti da una solida rete di legami istituzionali e interpersonali e accomunati da “una straordinaria affinità di temperamento” e da “un substrato di comprensione”¹²⁴, raggiunsero infine nel 1960 un primo accordo bilaterale, siglato in occasione della visita di Stato a Mosca di Giovanni Gronchi, primo presidente italiano a mettere piede in terra sovietica¹²⁵. In seguito alla stipula dell’accordo, che disciplinò le relazioni tra i due paesi e gettò le basi di un calendario di iniziative dettate da interessi comuni in ambito politico ed economico, Mosca percepì la necessità di operare, anche a Venezia, con maggiore riguardo nella programmazione della propria agenda culturale, avvalendosi dell’ausilio di consulenti e mediatori in loco. Nel 1960 fu quindi deciso di prestare finalmente ascolto ai “compagni italiani” del PCI, la cui offerta di collaborazione, scarsamente presa in considerazione nelle edizioni passate, fu ora avvertita come opportuna e indispensabile alla luce dei repentini cambiamenti sopraggiunti ai vertici della Biennale.

Se già nelle ultime edizioni (1954 e 1956) si era verificato un susseguirsi di cariche *ad interim* alla presidenza della Biennale, nel 1957 il Governo sciolse il consiglio d’amministrazione in risposta alle proteste della giunta comunale, e nominò come segretario generale dell’Esposizione Gian Alberto Dell’Acqua, soprintendente all’arte medievale e moderna della Lombardia. Questa palese ingerenza governativa provocò una profonda crisi istituzionale, cui fu posto rimedio temporaneo con la nomina a commissario straordinario del senatore democristiano Giovanni Ponti (già commissario generale e presidente tra il 1948 e il 1952): la duplice circostanza che egli fosse veneziano di nascita e ministro uscente per lo sport, lo spettacolo e il turismo fu ritenuto un buon rimedio alle mai sopite

Reception in the Soviet Union, 1959-1967, in “Journal of Cold War Studies”, vol. 12, n. 4, 2010, pp. 30-31.

123 Appunti di una conversazione con l’ambasciatore Pietromarchi, RGALI, f. 2329, op. 8, d. 1152, ll. 87-90.

124 *I diari di Luca Pietromarchi, Ambasciatore italiano a Mosca 1958-61*, a cura di B. Bagnato, Leo S. Olschki, Firenze 2002, p. 332.

125 Per una ricostruzione del viaggio di Gronchi e delle sue implicazioni politiche si veda B. Bagnato, *Prove di Ostpolitik. Politica ed economia nella strategia italiana verso l’Unione Sovietica 1958-1963*, Leo S. Olschki, Firenze 2003, pp. 161-253.

tensioni tra istituzioni locali e centrali¹²⁶. Queste circostanze, aggravate dalla mancanza di figure e organi istituzionali di riferimento come il presidente e la Sottocommissione alle arti figurative, furono all'origine del maggiore intervento del Governo italiano nella gestione della Biennale dai tempi del fascismo¹²⁷.

A partire dal 1956 venne quindi a mancare quella figura di garante del pluralismo artistico incarnata fino ad allora da Pallucchini, pur essendo a volte intervenuto, come si è detto, sulle scelte dei singoli paesi. Di conseguenza, le strategie espositive promosse alle Biennali del 1958 e del 1960 si allinearono con le politiche europeiste e filo-atlantiche perseguite dal Governo italiano a maggioranza democristiana, e furono di conseguenza dettate da direttive discriminatorie nei confronti degli artisti realisti, indipendentemente dal fatto che fossero iscritti al PCI, compagni di strada o semplicemente di simpatie socialiste¹²⁸.

Il mutato assetto ai vertici dell'Ente ebbe conseguenze immediate anche sull'orientamento estetico dell'Esposizione, generando polemiche negli ambienti artistici. Nel 1958 destò preoccupazione l'istituzione, da parte del Consiglio dei ministri, di un premio di 500.000 lire per un'opera d'arte sacra, per quanto poi non assegnato poiché la Giuria internazionale non si ritenne competente in materia¹²⁹. Questa iniziativa fu interpretata dagli emissari sovietici a Venezia come un'ingerenza inaccettabile della Chiesa nelle questioni artistiche¹³⁰. Inoltre, dopo le edizioni di recupero di Pallucchini, l'Esposizione si apriva all'attualità, dedicando una maggiore attenzione alle tendenze d'oltreoceano e alle giovani promesse, a scapito

126 C. Rabitti, *Gli eventi e gli uomini: breve storia di un'istituzione*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, cit., pp. 37-38.

127 N. Jachec, *Anti-Communism at Home, Europeanism Abroad*, cit., p. 193.

128 Id., *Politics and Painting at the Venice Biennale, 1948-1964*, Manchester University Press, Manchester 2007, pp. 86-129.

129 *Premi internazionali*, in *29. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, cat. (Venezia, Biennale, 14 giugno-19 ottobre 1958), Ente autonomo La Biennale di Venezia, Venezia 1958, pp. LI-LIV, qui p. LIII. L'iniziativa fu poi ripresa e ampliata nel 1960 e nel 1962, con ben dodici premi assegnati dall'Istituto internazionale d'arte liturgica a opere di pittura, scultura e grafica che interpretassero "in forme attuali temi e motivi propri dell'arte cristiana". *Regolamento generale*, in *30. Biennale Internazionale d'Arte*, cit., pp. XXIV-XXV.

130 I. Antonova, *Relazione sulla spedizione in Italia*, RGALI, f. 2329, op. 8, d. 1498, l. 6.

soprattutto di molti realisti della vecchia generazione, ed espositori ricorrenti alle passate edizioni, come Guttuso, Manzù, Treccani e Carlo Levi¹³¹. Mentre ancora nel 1956 e 1958 tutti i commissari stranieri, alla pari dei funzionari e dei membri dei comitati italiani, godevano del diritto di voto all'interno della Giuria internazionale di assegnazione dei premi, nel 1960 questo fu ristretto a una giuria apposita composta da sette membri, di cui due italiani (Argan e Marchiori) e cinque stranieri (in rappresentanza di Francia, Gran Bretagna, Spagna, Germania ovest e Polonia), selezionati a loro volta da un Comitato internazionale composto da quindici "esperti", di cui nessuno sovietico, con il risultato che i premi furono assegnati esclusivamente a esponenti delle correnti non oggettive¹³².

Alla luce di queste considerazioni era assolutamente indispensabile che la partecipazione sovietica desse una risposta concreta al clima reazionario imperante alla Biennale, come già caldeggiato dai compagni italiani. In un incontro del 1959 con una delegazione del Cremlino, uno dei più autorevoli e influenti intellettuali del PCI, Antonello Trombadori, espose senza giri di parole le proprie opinioni sulle passate partecipazioni sovietiche, elencando le criticità riscontrate, tra cui la carenza di artisti giovani e il tono monotono delle rassegne, dalle quali risultava difficile distinguere i principali orientamenti estetici. Nell'offrire le proprie competenze in veste di consulente a Venezia, Trombadori propose di recarsi in URSS per conoscere in prima persona il lavoro di alcuni artisti contemporanei¹³³. La richiesta rimase tuttavia senza seguito, probabilmente anche in considerazione delle opinioni poco ortodosse

131 In veste di segretario generale dell'Associazione artisti d'Italia, Arduino Nardella si fece portavoce del malcontento generale lanciando alcune iniziative, tra cui un questionario diffuso tra gli artisti sul motivo della loro mancata partecipazione all'Esposizione del 1958. I risultati furono pubblicati in *Perché i più famosi artisti di Milano non esporranno alla Biennale di Venezia?*, in "La notte", 8-9 maggio 1958. Tra gli artisti interpellati figurano anche alcuni maestri ignorati dalla Biennale, come De Chirico, il quale sostenne di essere "onorato di non essere nel museo degli orrori" e Funi, lapidario nell'asserire "meglio per l'Arte se la Biennale non ci fosse". GRI, Arduino Nardella papers (1947-1968), b. 1.

132 I. Antonova, Relazione sulla spedizione in Italia, RGALI, f. 2329, op. 8, d. 1498, l. 7.

133 A. Lebedev ad A. Kuznecov, 23 novembre 1959, RGALI, f. 2329, op. 4, d. 1203, l. 7.

del critico romano, avverso a un blando “realismo documentario” ma convinto assertore di una genesi articolata del realismo, di cui espressionismo e cubismo costituivano due tappe irrinunciabili¹³⁴. Quindi Trombadori suggerì di allestire una mostra di sicura presa sul pubblico internazionale della Biennale, dedicata all’arte russa del primo quindicennio postrivoluzionario (1917-1932), salvo poi, in una comunicazione successiva, correggere il tiro e limitare la mostra al decennio compreso tra il 1913 e il 1923¹³⁵. L’incertezza sulle date è indicativa della scarsa familiarità con le vicende artistiche russe. Se il primo periodo contemplato era compreso tra la Rivoluzione d’ottobre e la fondazione dell’Unione degli artisti, risultando quindi antecedente al processo di involuzione innescato con la promulgazione del realismo socialista, il secondo andava a coprire il decennio d’oro della pittura russa, circoscritto tra il battesimo suprematista e la prima battuta d’arresto al pluralismo culturale avvenuta con la morte di Lenin.

Da un secondo incontro, questa volta con Aldo Tortorella, direttore della redazione milanese de “L’unità”, era emersa la necessità di adottare misure utili “a contrastare l’immagine erronea, ma ampiamente diffusa, dell’arte figurativa sovietica come sostanzialmente emulativa”, proponendo una mostra collettiva che includesse le principali tendenze e scuole nazionali¹³⁶.

A queste richieste il Ministero non poté dare ascolto, innanzitutto perché le avanguardie storiche erano ancora all’indice e il loro patrimonio occultato nei depositi museali. A conferma della validità di questa prassi, i funzionari sovietici riferirono da Venezia delle iniziative dedicate dalla Biennale alle avanguardie storiche, come la *Mostra storica del futurismo* del 1960, descritta come un maldestro tentativo di compensare il vuoto della produzione contemporanea con iniziative estemporanee di carattere revisionistico e consacrate a movimenti formalisti del passato, a riprova del fatto che in Europa

134 A. Lebedev a N. Michajlov, Relazione sull’incontro con A. Trombadori, 13 agosto 1959, RGALI, f. 2329, op. 4, d. 1203, ll. 1-3. Ampio spazio alle idee di Trombadori fu concesso in N. Abalkin, *Teni včerašnego*, in “Inostrannaja literatura”, n. 11, 1960, p. 245.

135 A. Lebedev a B. Ioganson, RGALI, f. 2329, op. 4, d. 1203, ll. 26-27.

136 A. Lebedev ad A. Kuznecov, 23 novembre 1959, RGALI, f. 2329, op. 4, d. 1203, l. 7.

occidentale nulla fosse cambiato negli ultimi cinquant'anni¹³⁷. Su un punto il Ministero si dichiarò tuttavia disposto a cedere, assecondando la richiesta di Trombadori di allestire una mostra storica sul manifesto russo e sovietico¹³⁸. La rassegna era considerata un buon compromesso tra le priorità propagandistiche del padiglione e l'opportunità, percepita più a Roma che a Mosca, di iscrivere la cultura figurativa sovietica, a partire dalla sua apprezzata grafica, all'interno di un patrimonio rivoluzionario e universale tanto nei contenuti quanto nelle forme¹³⁹.

Dai carteggi interni del Comitato organizzativo emerge come la priorità assegnata alle indicazioni dei funzionari del PCI finì per stravolgere il tradizionale iter burocratico. Così nel 1960 l'elenco di espositori stilato dal Ministero della cultura sulla base dei *desiderata* espressi dai compagni italiani fu sottoposto, una volta incassato il benessere del Comitato centrale del Partito¹⁴⁰, all'attenzione dell'Unione degli artisti e all'Accademia delle arti, alle quali non restò altro che dare il proprio assenso¹⁴¹.

L'articolato meccanismo di selezione, caratterizzato dalla cooperazione di enti e personalità di diversa affiliazione istituzionale, e dagli innumerevoli aggiustamenti all'elenco degli espositori, se da un lato dimostrava una certa dialettica interna agli apparati burocratici, dall'altro rivelava una mancanza di direttive culturali centrali e univoche, capaci di dettare la linea da seguire all'interno di un contesto relativamente nuovo come l'Esposizione di Venezia. Abituate a intervenire, il più delle volte in veste di enti patrocinanti, a rassegne artistiche monocolori, le autorità sovietiche si trovarono quindi costrette a negoziare termini e modalità della propria partecipazione all'interno di un contesto internazionale e con un'istituzione straniera percepita sostanzialmente come ostile.

137 V. Gorjainov al Ministero della cultura; I. Antonova ad A. Lebedev, 8 luglio 1960, RGALI, f. 2329, op. 4, d. 1203, ll. 70-71; 74-78.

138 A. Lebedev a N. Michajlov, 13 agosto 1959, RGALI, f. 2329, op. 4, d. 1203, ll. 1-3.

139 Cfr. R. Krjukov, *Plakat – na uroven' zadač semiletki*, in "Iskusstvo", a. XXXIII, n. 5, 1960, pp. 7-15.

140 N. Michajlov al Comitato centrale del PCUS, marzo 1960, RGALI, f. 2329, op. 4, d. 1203, ll. 18-20.

141 A. Lebedev a S. Gerasimov, RGALI, f. 2329, op. 4, d. 1203, ll. 11; 29-31.

5. Dal Pantheon socialista alle mostre storiche e personali

Nella sua introduzione all'Esposizione del 1956, Pallucchini registrò la crescita esponenziale delle nazioni partecipanti, passate dalle quindici del 1948 alle trentaquattro presenti nell'edizione in corso. Tra queste, il primo paese europeo menzionato era proprio l'URSS, di cui segnalò il ritorno a Venezia con artisti di diverse generazioni, le cui opere permettevano di "rendersi conto dei raggiungimenti conseguiti dagli artisti sovietici in quell'indirizzo programmatico che tendono ad affermare e che viene comunemente definito come 'realismo'"¹⁴². Insieme a Cecoslovacchia, Jugoslavia, Polonia e Romania, l'URSS andava così a suggellare la più ampia partecipazione di paesi dell'Europa socialista, dai quali mancavano, oltre all'Ungheria temporaneamente assente, soltanto le nazioni prive di un padiglione proprio, ossia Albania, Bulgaria e Repubblica democratica tedesca¹⁴³. In catalogo, la grande adesione internazionale fu enfatizzata da una tavola cronologica recante le partecipazioni nazionali comprese tra il 1895 e l'attuale edizione record. Le "trentaquattro nazioni" divenne così il leitmotiv lanciato dall'ufficio stampa della Biennale e prontamente ripreso dalle testate nazionali a celebrare il ritrovato ruolo dell'Esposizione come Olimpiade delle arti¹⁴⁴.

Come da tradizione, il padiglione sovietico si distinse per l'elevato numero di opere in mostra: 75 dipinti, 28 sculture e 57 lavori su carta, per un totale di 160 opere realizzate da 76 artisti. Si trattava di cifre in aperto conflitto con la richiesta, inoltrata da Pallucchini ancora nel 1948 ai governi stranieri, di ridurre significativamente

142 R. Pallucchini, *Introduzione*, in *28. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, cat. (Venezia, Biennale 16 giugno-21 ottobre 1956), Alfieri editore, Venezia 1956, pp. XXV-XXXIX, qui p. XXXIV.

143 Nel 1956 la Cecoslovacchia presentò una mostra di illustrazioni, mentre la Polonia espose 96 opere, la Romania 156 e la Jugoslavia 41, suddivise tra pittura, scultura e bianco e nero. Tra le prime Esposizioni del dopoguerra, la Cecoslovacchia mancò le edizioni del 1950 e del 1952, la Polonia e la Romania quella del 1950, anno dal quale la Jugoslavia iniziò a partecipare regolarmente. L'Ungheria aveva esposto nel 1948 e nuovamente a partire dal 1958.

144 F. Miele, *Trentaquattro nazioni a Venezia*, in "La giustizia", 18 giugno 1956; *L'Arte nel 'colloquio' di 34 nazioni*, in "Il gazzettino", 17 giugno 1956.

il numero di espositori¹⁴⁵. Nel padiglione sovietico si finì invece per ripristinare un principio quantitativo definito tramite due coordinate, una temporale e l'altra spaziale, al fine di garantire la partecipazione delle personalità ritenute più significative dell'ultimo ventennio e delle diverse repubbliche federali. In rappresentanza della quota slava comparivano, a fianco della componente maggioritaria russa, gli artisti dell'Ucraina, seconda Repubblica dell'Unione per peso economico, demografico e culturale, con opere di Tat'jana Jablonskaja e Sergej Grigor'ev; quindi le delegazioni delle Repubbliche confederate di Lettonia (Eduard Kalniņš e Janis Osis), Armenia (Sar'jan e Nikolaj Nikogosjan) e Georgia (Sergej Kobuladze), nonché una quota ebraica (Leonid Sojfertis e Sarra Lebedeva).

L'Asia centrale era rappresentata da una delle opere più popolari della rassegna, la *Figlia del Kirghizistan sovietico* (1948, FIG. 21) di Semën Čujkov. Concepita dall'autore come quintessenza del popolo kirghiso, "dal cuore buono e dall'animo poetico"¹⁴⁶, la tela fu ampiamente riprodotta in URSS come manifesto del riscatto sociale e culturale delle repubbliche dell'Asia centrale sotto l'egida del socialismo moscovita. Conscio delle potenzialità del dipinto, il commissario Nedošivin lo segnalò tra le opere da riprodurre nel catalogo generale dell'Esposizione, a fianco dei lavori di artisti di fama internazionale come la *Partigiana* (1942) di Vera Muchina e la *Natura morta con galli cedroni* (1939) di Pëtr Končalovskij. Il felice esordio internazionale dell'opera, accolta a tutti gli effetti a Venezia come allegoria della coesione multietnica del mondo sovietico, culminò due anni più tardi con il conferimento di una medaglia d'oro in occasione della prima Esposizione universale del dopoguerra, l'Expo di Bruxelles del 1958¹⁴⁷.

145 R. Pallucchini, *Introduzione alla XXIV Biennale*, in *24. Biennale di Venezia*, cit., pp. XI-XV, qui p. XII.

146 S. Čujkov, *Rodina moja*, in "Pravda", 24 luglio 1957, p. 4. Si veda anche D. Sarab'janov, *Semën Čujkov*, Sovetskij chudožnik, Moskva 1976, p. 54.

147 *50 ans d'art moderne*, cat. (Bruxelles, Palais International des Beaux-Arts, 17 aprile-19 ottobre 1958), Editions de la Connaissance, Bruxelles 1958, n. 317. Il dipinto fu riprodotto anche sulla copertina di un numero monografico, dedicato all'arte sovietica, della rivista dell'Unione degli artisti della Repubblica democratica tedesca (cfr. "Bildende Kunst", n. 10, 1957).

Un secondo elemento distintivo del padiglione sovietico era costituito dall'allestimento interno, oggetto frequente di dibattito tra Nedošivin e Pallucchini. Una volta appurato l'ingente numero di opere previste, il segretario generale esprime le proprie perplessità, anche in considerazione del fatto che neppure una doppia linea di dipinti avrebbe garantito un *accrochage* di tutta la pittura. A questa sovrabbondanza si riuscì a rimediare non soltanto estromettendo qualche lavoro, ma anche aumentando la superficie espositiva grazie ad alcuni pannelli autoreggenti, collocati perpendicolarmente alle pareti (FIG. 20). L'ordinamento del padiglione dell'URSS risultava quindi in controtendenza rispetto a quelli presentati dalle altre nazioni, contraddistinti da una diminuzione progressiva del numero di opere ed espositori a vantaggio di mostre personali e antologiche, e dall'adozione di un modello espositivo minimalista mutuato dall'allestimento museografico del *white cube* promosso dal Museum of modern art di New York sotto la direzione di Alfred Barr (istituzione preposta a curare l'ordinamento del padiglione statunitense dal 1948 al 1962¹⁴⁸).

La mostra sovietica impressionò il pubblico internazionale della Biennale per la magniloquenza del percorso espositivo: un Pantheon delle glorie nazionali, articolato attraverso un'infilata di busti commemorativi dedicati ai padri della letteratura sovietica, da Majakovskij a Gor'kij, e a personalità annoverate tra i grandi nomi della cultura mondiale, come Dostoevskij, Prokof'ev e Šostakovič, anch'egli ora riabilitato dalle accuse di "formalismo". La presenza diffusa e massiccia della scultura monopolizzò l'attenzione della critica, che in essa trovò conferma alle proprie aspettative in quanto ritenuta coerente con gli intenti propagandistici dell'URSS e con la sua "impronta dittatoriale dell'esaltazione dell'uomo, della sua forza fisica, della sua volontà violenta,

148 Su un utilizzo programmatico del *white cube* si veda B. O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, The Lapis Press, San Francisco-Santa Monica 1976; M. A. Staniszewski, *The Power of Display: a History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, MIT, Cambridge 1998. Sull'adozione del "white cube" nell'allestimento del padiglione statunitense di Venezia A. Hossain, *Zwischen Kulturrepräsentation und Kunstmarkt. Die USA bei der Venedig Biennale 1895-2015*, Edition Imorde, Emsdetten 2015, pp. 161-165.

della sua sicurezza ostentata in un ideale di forza”¹⁴⁹. Un busto di Lenin realizzato da Nikolaj Tomskij si ergeva nel centro della sala principale, rischiarato dalla luce filtrata attraverso il lucernario, a testimonianza di una ritrovata centralità del “Padre della Rivoluzione”, in seguito a decenni di una sua ostentata esibizione, strumentale alla deificazione di Stalin in quanto suo erede naturale. Negli anni del disgelo, la rimozione dell’effigie staliniana e la sua parziale sostituzione con quella leniniana passarono attraverso una loro riconfigurazione all’interno dello spazio pubblico sovietico, riscontrabile tanto nell’urbanistica quanto nell’architettura d’interni¹⁵⁰. Pur mancando un ritratto del leader georgiano, le sale del padiglione traboccavano di lavori in cui viva era la sua memoria, dai dipinti insigniti pochi anni prima del Premio Stalin, fino a un’icona del lusso degli anni trenta come *La nuova Mosca* (1937, FIG. 20) di Jurij Pimenov.

L’introduzione di Nedošivin alla sezione sovietica per il catalogo generale costituiva una chiara dichiarazione d’intenti: “Ora, in molti paesi, l’arte cerca appassionatamente di tornare al realismo. Anche l’arte sovietica segue questa strada, appoggiandosi alla tradizione della cultura artistica classica”¹⁵¹. L’intenzione era chiara: inscrivere la rassegna all’interno di una tendenza in atto a livello globale, da posizioni non più subalterne, ma da protagonista. Prima di intraprendere questo percorso era tuttavia necessario regolare i conti con il passato più recente, proponendo una rassegna intesa – oltre che a informare il pubblico sugli sviluppi dell’ultimo ventennio – a rimediare ai torti esercitati nei confronti di numerosi artisti, in un’ottica di revisionismo riconducibile alle pratiche di riabilitazione attuate alle prime Biennali postbelliche. Come esempio, basterà prendere in esame la presenza di alcuni artisti attivi nei tre ambiti di riferimento della Biennale e sui quali, fino a pochi anni prima, pendevano accuse di formalismo e cosmopolitismo: per la pittura Dejneka (e, per quanto meno noti a Venezia, Sergej

149 I. Mononi, *I sovietici nel clima della XXVIII Biennale*, in “Il cittadino”, a. LVIII, n. 27, 1956, p. 3, cit. in Id., *L’orientamento del gusto attraverso le Biennali*, cit., p. 157.

150 J. Plamper, *The Stalin Cult. A Study in the Alchemy of Power*, Yale University Press, New Haven-London 2012, p. 87 sg.

151 G. A. Nedoscivin, *U.R.S.S.*, in 28. *Esposizione Biennale Internazionale d’Arte*, cit., pp. 508-511, qui p. 509.

Gerasimov, Pavel Korin e Tat'jana Jablonskaja), per la scultura Vera Muchina e per la grafica Vladimir Favorskij.

Solo pochi anni prima, la pittura di Dejneka, Gerasimov e Korin era caduta sotto la scure censoria del critico Pëtr Sysoev, uno dei maggiori artefici delle campagne zdanoviane in ambito artistico. Su posizioni assai divergenti in ambito pittorico, i tre artisti erano accomunati da uno spiccato spirito di indipendenza. Le accuse di formalismo mosse nei loro confronti erano fondate su obiezioni solo parzialmente riconducibili al loro fare artistico: Korin, ad esempio, per il suo monumentale ciclo pittorico, poi rimasto incompiuto, *Requiem*, concepito come elegia di una "Russia in via d'estinzione" e consacrato alla Chiesa ortodossa, da lui trattata non come la forza oscurantista dipinta dalle campagne anticlericali bolsceviche ma, al contrario, come la vittima di questi anatemi. Nonostante i servizi prestati alla causa bolscevica e i successi internazionali riscossi anche a Venezia, nel 1948 Dejneka fu accusato di "formalismo borghese", al punto di vedersi costretto a rassegnare le dimissioni dalla carica di direttore dell'Istituto moscovita di arti applicate e decorative¹⁵². Neppure il ricorso all'antifascismo aveva risparmiato Sergej Gerasimov, autore della *Madre del partigiano* (1943-1950), dagli attacchi degli ideologi del Partito, in occasione della terza seduta dell'Accademia delle arti (1949-1950). Gerasimov fu quindi costretto a correre ai ripari con una versione edulcorata della madre, dai lineamenti non più segnati dal dolore ma ispirati a un generico ideale di bellezza e al dogma della non-conflittualità [*beskonfliktnost'*] della retorica postbellica. Si trattava, anche qui, di un attacco pretestuoso, mirato a colpire Gerasimov in qualità non di pittore, ma di segretario della sezione moscovita dell'Unione degli artisti, un'istituzione amministrata su principi semi-democratici con cariche elette dai soci e la cui autonomia, reputata inaccettabile dal Partito, andava penalizzata colpendone i vertici¹⁵³. Nel 1949, la rivista "Kul'tura i žizn'" aveva tacciato di impressionismo il dipinto *Prima della*

152 I. Lebedeva, I. Ostorkova (a cura di), *Dejneka. Živopis'*, Izdatel'skaja programma "Interrosa", Moskva 2010, p. 147.

153 M. Cullerne Bown, *Art under Stalin*, cit., p. 216.

partenza (1947) di Tat'jana Jablonskaja¹⁵⁴. Nel febbraio del 1950, l'artista replicò dalla stessa testata con un atto di autocensura, ammettendo le proprie deviazioni dalla "vera" arte, che doveva scaturire non da espedienti formali, ma dal contenuto della vita¹⁵⁵. Jablonskaja riparò con la monumentale tela *Grano* (1949), una scena di vita agreste della natia Ucraina, che le avrebbe valso premi e riconoscimenti in patria e all'estero¹⁵⁶. Nonostante le committenze pubbliche, le onorificenze di Stato e gli allori internazionali, neppure Vera Muchina era scampata alla gogna pubblica negli anni più cupi del terrore staliniano, a causa del suo pronunciato spirito d'indipendenza e dell'estraneità agli ambienti del Partito. La scultrice non aveva risparmiato critiche nemmeno ai membri della massima istituzione artistica, il Comitato delle arti, per l'ignoranza dilagante, la cortezza di vedute e il ricorso strumentale alla burocrazia come inibitore a qualsiasi iniziativa individuale¹⁵⁷.

Infine, nell'ambito della grafica, un discorso a parte meritava Vladimir Favorskij, fautore di una concezione del libro come opera d'arte autonoma regolata da leggi interne, da lui elaborata attraverso la sua attività didattica presso gli VChUTEMAS, dove ebbe tra i suoi studenti alcuni esponenti delle avanguardie più radicali. Anche in considerazione di questa preziosa esperienza curricolare, Favorskij costituiva, secondo il principio del doppio standard espositivo, un caso emblematico di artista "da esportazione", la cui produzione risultava eccessivamente moderna per un pubblico domestico, ma sufficientemente aggiornata per un'arena internazionale come la Biennale¹⁵⁸.

154 A. Kiselëv, *Za socialističeskij realizm v živopisi*, in "Kul'tura i žizn", n. 30, 31 ottobre 1949.

155 T. Jablonskaja, *Socialističeskij realizm v živopisi*, in Ivi, n. 4, 11 febbraio 1950.

156 Tra questi, il Premio Stalin nel 1950 e una medaglia di bronzo all'Expo di Bruxelles nel 1958.

157 B. Jungen, *Kunstpolitik versus Kunst. Leben und Werk der Bildhauerin Vera Muchina (1889-1953)*, Kerber, Bielefeld 2005, pp. 217-226.

158 A. Kovalev, *Empty Space?*, cit. Già espositore nel 1956 con diciotto illustrazioni, Favorskij prese parte alle principali edizioni del periodo interbellico (1924, 1930, 1932, 1934). La divulgazione della sua opera proseguì negli anni successivi in entrambi i lati della cortina di ferro: mentre il Gabinetto delle stampe di Dresda avviò una raccolta di opere dell'artista (cfr. W. Schmidt, *Eine Faworski-Sammlung im Dresdener Kupferstich-Kabinett*, in

L'inclusione di questi artisti, fino a poco tempo prima invisibili alle autorità in quanto ritenuti "incompatibili" con il metodo ortodosso del realismo socialista¹⁵⁹, segnava un primo passo verso un affrancamento dell'arte sovietica dalle dinamiche reazionarie e sciovinistiche del passato: fu proprio il carattere intrinsecamente contemporaneo della loro opera, risultato di un percorso professionale autonomo e di costante aggiornamento sugli sviluppi delle arti al di fuori dei confini nazionali, a costituire la prova inconfutabile di una modernità, ora ben accettata in quanto prerogativa di un auspicato apprezzamento da parte di critica e pubblico stranieri.

Facendo seguito alle impressioni raccolte da Nedošivin a Venezia nel 1956, il ministro della cultura diede ordine, due anni più tardi, di ridurre il numero di espositori a una decina di nomi (per quanto poi cresciuti a sedici)¹⁶⁰. Per l'occasione venne meno anche il principio collettivo-retrospettivo: nella consapevolezza di non poter accogliere "tutti gli artisti che lo meritano per la loro rinomanza", fu data la preferenza a un contingente limitato di mostre personali di artisti emergenti o già affermati, selezionati sulla base non solo dei soggetti trattati, ma anche di pregi individuali come la "tonalità emozionale" e "la maniera stessa della pittura"¹⁶¹. Nel 1958, un ulteriore segnale di discontinuità con il passato giunse dalla nomina a commissario dello storico dell'arte Aleksej Fëdorov-Davydov. Diversamente dai suoi predecessori, egli era un uomo dalla cultura enciclopedica, autore di un testo fondamentale di sociologia come *Arte russa del capitalismo industriale* (1928)¹⁶². Nella sua introduzione al catalogo veneziano, Fëdorov-Davydov sostenne:

"Bildende Kunst", n. 10, 1960, p. 708), la Grosvenor Gallery di Londra gli dedicò una mostra personale di incisioni nel 1962. Cfr. *Favorsky*, cat. (Londra, Grosvenor Gallery, 10 luglio-17 agosto 1962). Negli stessi anni, l'artista ottenne importanti riconoscimenti, tra cui una medaglia d'oro alla Biennale di San Paolo del 1961 e il Premio Lenin nel 1962.

159 N. Abalkin, *Na venecianskoj vystavke*, in "Inostrannaja literatura", n. 2, 1957, p. 248.

160 N. Michajlov, 3 febbraio 1958, RGALI, f. 2329, op. 4., d. 882, l. 1.

161 A. Fëdorov-Davydov, *U.R.S.S.*, in 29. *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, cit., pp. 374-376, qui p. 374.

162 A. Fëdorov-Davydov, *Russkoe iskusstvo promyšlennogo kapitalizma*, GACHN, Moskva 1929.

Per noi il realismo non è una maniera determinata e invariabile né un complesso di procedimenti tecnici o una forma, bensì un metodo che si rivela nella varietà dei caratteri individuali. Il criterio del realismo è la fedeltà al vero, la rappresentazione della vita nel suo svolgersi attraverso fatti caratteristici e non la verosimiglianza; il realismo è innanzitutto la verità del contenuto, della caratteristica data dal pittore ai fenomeni della realtà.¹⁶³

Concludendo sul realismo socialista, il commissario precisò che, contrariamente a quanto comunemente ritenuto dalla critica occidentale, non si trattava di uno stile precettivo, quanto di un “metodo creativo”, di “una espressione della concezione del mondo”¹⁶⁴, dalla natura multiforme e sostanzialmente aperto alle singole esigenze, proponendone quindi una lettura meno dogmatica e più pragmatica.

Le opere in mostra non furono tuttavia all'altezza delle illuminanti argomentazioni del commissario, la cui intenzione di proporre una visione più malleabile e inclusiva del realismo socialista fu “sacrificata” all'ineluttabile primato della pittura storica e tematica¹⁶⁵, all'interno della quale si imposero due soggetti cruciali della narrazione socialista, qui proposti in alcune opere canoniche: la Grande guerra patriottica e la Rivoluzione d'ottobre. Al primo soggetto rispondeva nella pittura *È sorvolato un nazista* (1942) di Arkadij Plastov, denuncia dell'efferatezza dell'invasione tedesca dell'URSS, e nella scultura un modello in bronzo del *Soldato liberatore* (1948), realizzato da Evgenij Vučetič per il memoriale dell'Armata rossa di Treptower Park a Berlino. La celebrazione del mito dell'Ottobre rosso era affidata a uno dei maggiori artefici della Leniniana, Vladimir Serov, attraverso una serie di dipinti di carattere agiografico dedicati al leader bolscevico e culminanti nel dipinto *In attesa del segnale* (noto anche come *Prima dell'assalto*, 1957), realizzato in occasione del quarantesimo anniversario della Rivoluzione.

Nel 1960 fu finalmente possibile inaugurare il padiglione in concomitanza con il vernissage dell'Esposizione, pur senza riuscire a garantire per l'occasione la presenza di una delegazione di espo-

163 A. Fiodorov-Davydov, *U.R.S.S.*, in *29. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, cit., p. 375.

164 *Ibid.*

165 A. Kovalev, *Empty Space?*, cit., p. 74.

sitori¹⁶⁶. All'impresa aveva contribuito la prima donna a ricoprire l'incarico di commissario sovietico, Irina Antonova, a quel tempo conservatrice di pittura rinascimentale del Museo Puškin, di cui a partire dall'anno successivo sarebbe stata la storica e pervicace direttrice per oltre mezzo secolo. Nella sua introduzione, Antonova annunciava le novità della mostra, "realizzata sotto un aspetto diverso", grazie alla rassegna storica dedicata a un genere artistico, il manifesto, abbozzato nei seguenti tratti: "linguaggio scarno e diretto, grandissima forza mobilitatrice, temperamento combattivo, vigore propagandistico"¹⁶⁷. Una nuova formula, quindi, sottolineata anche dal segretario generale Dell'Acqua, a conclusione della carrellata di novità riportate nell'introduzione al catalogo generale¹⁶⁸.

Il secondo fattore di novità era dato dalla drastica riduzione del numero di espositori: quattro per la pittura e uno per la scultura. La sala centrale ospitò le tele di Dejneka e Andrej Myl'nikov, di cui si impose il dipinto più noto, *Nei campi di pace* (1950), vincitore del Premio Stalin nel 1951, in mostra nonostante il pessimo stato di conservazione, che aveva reso necessari alcuni tempestivi interventi di restauro. La terza sala accolse otto dipinti di Jablonskaja, tra cui il già menzionato *Grano*, al centro, dopo i successi riscossi a Bruxelles, di una rinnovata fortuna critica in patria¹⁶⁹, e infine ventisei opere, tra dipinti e guazzi, di Georgij Nisskij. Per quanto già espositore alle due edizioni precedenti, dove comunque non era passato inosservato¹⁷⁰, Nisskij costituì il principale elemento di novità dell'intera rassegna: la sua "concezione romantica della natura", secondo Antonova, conferiva alle sue opere "una particolare carica emotiva"¹⁷¹. Al centro di un vivace

166 I. Antonova, Relazione sulla spedizione in Italia, RGALI, f. 2329, op. 8, d. 1498, l. 20.

167 I. Antonova, *U.R.S.S.*, in *30. Biennale Internazionale d'Arte*, cit., pp. 335-337, qui p. 335.

168 G. A. Dell'Acqua, *Introduzione*, in *30. Biennale Internazionale d'Arte*, pp. LVII-LXVII, qui p. LXVI.

169 Nel 1960 la rivista "Iskusstvo" riprodusse in copertina il dipinto, dedicando alla pittrice un articolo esaustivo (L. Popova, V. Cel'tner, *Pered kartinami T. Jablonskoj*, in "Iskusstvo", a. XXIII, n. 10, 1960, pp. 18-21).

170 Nel 1958 Paolo Ricci annoverò Nisskij tra "le testimonianze della più alta vitalità della poesia" dell'intera mostra (cfr. P. Ricci, *Il trionfo dell'opportunismo alla XIX Biennale*, in "Rinascita", a. XV, n. 5, 1958, p. 349).

171 I. Antonova, *U.R.S.S.*, cit. p. 336.

dibattito critico, attestato dai numerosi articoli dedicatigli dalla rivista “Iskusstvo”, Nisskij divenne l’esponente di spicco di una nuova generazione di pittori, grazie alla sua capacità di trattare la natura non come semplice soggetto, ma come essenza di un nuovo genere, il “quadro-paesaggio”. Tratti distintivi della sua pittura, come il tratto asciutto e le vaste campiture geometriche, conferivano una solenne monumentalità al paesaggio sovietico, negli stessi anni in cui questo veniva plasmato dai grandi “cantieri del socialismo”¹⁷². Nel 1960, Nisskij emerse quindi come maestro e precursore di uno nuovo approccio estetico, poi definitivamente consacrato nelle sale del padiglione due anni più tardi.

6. Bilanci, prospettive e contromisure

A partire dal 1956, una fonte utile a delineare un bilancio delle partecipazioni sovietiche a Venezia è fornita dalle relazioni stilate periodicamente dai commissari e indirizzate ai funzionari dell’Ambasciata a Roma e del Ministero della cultura a Mosca. È evidente che la preoccupazione principale degli autori consistesse nel garantire una partecipazione costante e regolare a Venezia, legittimando il proprio operato e tutelando il prestigio e i privilegi personali da essa derivati. A sostegno delle proprie argomentazioni, i commissari spesso citavano le innumerevoli dimostrazioni di simpatia e solidarietà espresse dal pubblico internazionale, riportate come una prova sincera e inconfutabile del successo popolare dell’iniziativa e quindi delle positive ricadute d’immagine per il paese. Pur esprimendo un giudizio forzatamente parziale e strumentale, queste dichiarazioni costituivano testimonianze vive e lucide raccolte sul luogo, ricche di spunti e riflessioni utili a elaborare una strategia espositiva da adottare nelle edizioni future.

Nel suo rapporto di mezzo mandato, stilato nell’agosto del 1956, Nedošivin riferì di un’esperienza nuova per l’arte sovietica, descrit-

172 Cfr. V. Prytkov, *Novye raboty sovetskikh pejzažistov*, in “Iskusstvo”, a. XXI, n. 2, 1958, pp. 19-29, qui pp. 20-21; Ju. Osmolovskij, *Pejzaž-kartina v tvorčestve trech sovetskikh masterov (V. Meškov, S. Čujkov, G. Nisskij)*, in Ivi, a. XXIII, n. 5, 1960, pp. 28-24; A. Jagodovskaja, *Tvorčestvo pejzažistov*, in Ivi, a. XXV, n. 2, 1962, pp. 13-19; I. Abramskij, *Vystavka “Industrija socializma”*, in Ivi, a. XXV, n. 7, 1962, pp. 25-31.

ta nei termini di una vera e propria avanscoperta in terra straniera attraverso un uso abbondante di metafore attinte dal gergo militare. Il commissario esaltò il ruolo del padiglione come roccaforte delle tendenze realiste, assediata da forze ostili:

Il predominio del formalismo ha portato a un completo livellamento dei padiglioni nazionali: pitture e sculture astratte e cervellotiche, combinazioni insensate e mostruose di macchie e forme, frammenti indistinti di immagini reali non hanno in sé, questo è evidente, nulla di significativo, nulla che sia connesso alla vita del popolo.¹⁷³

Di conseguenza, per Nedošivin non vi era nulla di sorprendente nel fatto che gli artisti sovietici fossero stati ignorati dalla giuria internazionale (di cui, a titolo puramente rappresentativo, anch'egli faceva parte), con l'assegnazione dei tre premi principali conferiti dal Consiglio dei ministri italiano a "mostruosità" nella pittura (Jacques Villon), nella scultura (Lynn Chadwick) e nella grafica (Shikō Munakata). È interessante notare come la tiepida accoglienza riservata all'URSS, e la sua conseguente assenza dal palmares, nei documenti interni venisse ricondotta alle preclusioni contro il socialismo mentre, negli incontri con la stampa italiana, per motivi di opportunità diplomatica, allo svantaggio temporale con cui il paese, dopo due decenni di isolamento, si riaffacciava sul panorama internazionale, addossandone quindi le responsabilità alle politiche autarchiche adottate in passato.

Secondo Nedošivin ora era necessario, in conformità alla dottrina della "coesistenza pacifica", superare l'*impasse* generata dalla contrapposizione frontale degli schieramenti ideologici, non abbassando la guardia, ma trovando un'opportuna via di mezzo tra le priorità dettate dall'agenda ministeriale, le linee guida della Biennale e infine le aspettative di critica e pubblico stranieri, anche a costo di cedere su alcuni punti, come già avvenuto con l'estromissione di alcuni dipinti su richiesta di Pallucchini. Nell'ottica di un confronto – ora non più remoto ma tangibile – con l'arte dei paesi capitalisti, era indispensabile affiancare a una sua demonizzazione verbale

173 G. Nedošivin, Relazione sulla spedizione a Venezia, agosto 1956, RGALI, f. 2329, op. 4, d. 489, ll. 44-45.

l'adozione di misure di lungo respiro, utili a contrastarla anche sul piano pratico:

Fino ad ora, nel criticare il formalismo, la nostra propaganda non è andata oltre una derisione primitiva delle sue "assurdità". Mostrare e analizzare l'arte formalista, scoprire nuove e vivaci tendenze realistiche risulterà molto più convincente e aiuterà nello specifico a dimostrare la vera corruzione della decadenza borghese.¹⁷⁴

Il compito della legazione sovietica consisteva quindi nel proporsi come valida alternativa a tutti gli artisti esclusi o non degnamente valorizzati a Venezia: una missione, quindi, percepita non solo come servizio alla causa internazionale del socialismo, ma anche come dovere morale nei confronti degli uomini di cultura "progressisti", ovvero di tutti quegli *intelligenty* politicamente impegnati e attivi al di fuori del "socialismo reale", quindi provenienti indistintamente dai paesi capitalisti (tra cui l'Italia occupava una posizione di primaria importanza), non allineati o dal recente passato coloniale.

A Venezia, Nedošivin e i suoi collaboratori ebbero modo di apprezzare non soltanto i soliti Guttuso, Treccani e Zigaina, ma anche la pittura di Saro Mirabella, Anna Salvatore e Onofrio Martinelli, la scultura di Giacomo Manzù, Francesco Messina e Marino Mazzacurati, autore dell'apprezzato *Monumento alla resistenza italiana* di Parma (1955). Alcune di queste opere furono riprodotte su "Iskusstvo", a corredo di un reportage sulla Biennale redatto da Guber, e di una panoramica sulle "nuove tendenze del neorealismo nell'arte italiana" firmata dalla storica dell'arte Chersonskaja¹⁷⁵. Con il frequente ricorso al termine "neorealismo", la critica socialista tendeva ad associare, a scopi essenzialmente promozionali, personalità e tendenze del realismo figurativo al neorealismo cinematografico

174 Ivi, l. 50.

175 A. Guber, *Itogi XXVIII Biennali v Venecii*, in "Iskusstvo", a. XX, n. 3, 1957, pp. 61-68. E. Chersonskaja, *Novye tendencii v razvitii neoralizma v ital'janskom iskusstve*, in Ivi, a. XIX, n. 8, 1956, pp. 53-60. La stessa autrice dedicò l'anno successivo un esaustivo articolo su Guttuso nell'Annuario dell'Istituto di storia delle arti (E. Chersonskaja, *Renato Guttuso*, in "Ežegodnik Instituta istorii iskusstv", 1958, pp. 279-321).

italiano, di grande diffusione e popolarità in Europa centro-orientale a partire dai primi anni cinquanta¹⁷⁶.

Ulteriori adesioni a un'arte "umanistica" e "universalistica" giungevano dai padiglioni di nazioni sia dell'emisfero socialista (tra cui la Cecoslovacchia, con una mostra dedicata all'illustrazione editoriale, e la Romania, con una rassegna di pittura realista), sia del terzo mondo come il Brasile, ospitato in due sale del Padiglione centrale. Per Mosca si trattava di segnali confortanti, a dimostrazione della necessità di estendere la propria rete di interessi alle forze progressiste mondiali nel nome della solidarietà internazionale. Con l'abbandono della dottrina staliniana del "socialismo in un solo paese" emerse la necessità di favorire la divulgazione di un realismo inteso non più come esclusivo appannaggio sovietico e quindi strumento di dominio ma, al contrario, come patrimonio universale condiviso da un fronte progressista (quindi, ancora prima che socialista, anticapitalista e antimperialista). Se quindi da un lato l'adesione al realismo fu promossa su scala globale da Mosca come strumento di diplomazia culturale e di amicizia tra i popoli, dall'altro essa nasceva "dal basso", da pratiche e interessi condivisi da artisti di diverse nazionalità, per i quali lo "stile internazionale" del realismo costituiva una lingua franca¹⁷⁷.

Di conseguenza, una delle prime misure proposte da Nedošivin prevedeva una campagna d'acquisti di opere di realisti italiani, anche nella prospettiva di organizzare delle esposizioni itineranti nelle principali città sovietiche. Questa iniziativa si sarebbe dimostrata efficace sia in ambito nazionale, rivelando al pubblico sovietico le opere di artisti occidentali di fede comunista – a riprova dell'aura universale del socialismo – sia su scala globale, contribuendo a una maggiore visibilità del realismo socialmente impegnato.

176 Si tratta di una prassi "abborrita" dal suo più illustre rappresentante, Renato Guttuso, che definì il neorealismo un termine "equivoco e giornalistico", per quanto inscindibile dalla sua fortuna nei paesi del socialismo reale (cfr. R. Guttuso, *Sulla via del realismo*, in "Alfabeto", a. VIII, n. 3-4, 1952, p. 1).

177 Cfr. V. Aguillera Cerni, *Aspetti del realismo internazionale*, in "La Biennale di Venezia", a. XII, n. 46-47, 1962, p. 32; N. Drosos, R. Golan, *Realism as International Style*, in *Postwar: Art between the Pacific and the Atlantic, 1945-1965*, cat. (Monaco, Haus der Kunst, 14 ottobre 2016-26 marzo 2017), a cura di O. Enwezor, K. Siegel, U. Wilmes, Prestel, München-New York 2016, pp. 442-447.

Nell'Europa centro-orientale, il reclutamento di artisti realisti provenienti dai paesi capitalisti, Francia e Italia *in primis*, nasceva nella fase terminale dello stalinismo dalla volontà di affrancarsi dal modello unico sovietico, guardando al di fuori dei propri confini geopolitici¹⁷⁸. Si trattava di una prassi già avviata in Polonia nei confronti di Guttuso che, in seguito all'assegnazione a Varsavia del Premio mondiale per la pace nel 1950, fu omaggiato con acquisizioni pubbliche e una mostra personale¹⁷⁹. La critica sovietica ebbe un rapporto ambivalente nei confronti della politica culturale della Polonia, la repubblica più popolosa e influente dell'Europa centro-orientale, elogiata, da una parte, come modello virtuoso per l'assimilazione di realismi di supporto al modello moscovita, dall'altra deplorata per la sua adozione acritica di stilemi occidentali; una prassi avviata con artisti fedeli alla linea del Partito come Guttuso, ma culminata nelle rassegne d'arte informale presentate nel padiglione polacco di Venezia a partire dal 1956. Si trattava ovviamente di due facce della stessa medaglia, dovute alla particolare condotta delle istituzioni polacche, contraddistinta da una crescente insubordinazione ai precetti moscoviti e da una maggiore ricettività alle tendenze figurative d'oltrecortina.

Nel 1960, anche la commissaria Irina Antonova insistette sulla necessità di un maggiore impegno sovietico in ambito internazionale, proponendo di istituire a Mosca una collezione, unica nel suo genere, di maestri progressisti del XX secolo¹⁸⁰. Il progetto fallì, ma un risultato simile fu raggiunto due anni più tardi nella Repubblica democratica tedesca, con il varo della collezione *Sozialistische Meister* presso la Gemäldegalerie di Dresda, avviata su iniziativa del direttore Max Seydewitz con opere di artisti non solo sovietici, cecoslovacchi, bulgari e ungheresi, ma anche italiani (Guttuso,

178 J. Bazin, *Le réalisme socialiste et ses modèles internationaux*, in "Vingtième siècle. Revue d'histoire", n. 109, 2011, pp. 72-87.

179 Sull'ascesa di Guttuso in Europa centro-orientale, a partire dagli echi in Polonia della sua attività artistica, critica e diplomatica, si veda M. Bertelé, *Un alliere del (neo)realismo sociale dell'Occidente: Renato Guttuso nell'Euro-pa socialista (1948-1962)* in "L'uomo nero", n. 16, 2019, pp. 50-69.

180 I. Antonova, *Relazione sulla spedizione in Italia*, RGALI, f. 2329, op. 8, d. 1498, l. 21.

Gabriele Mucchi e Armando Pizzinato) e provenienti da altri paesi capitalisti (Léger, Picasso e Frans Masereel)¹⁸¹.

Per Nedošivin, la manifestazione veneziana si presentò come una piattaforma d'osservazione sul mondo delle arti dei paesi capitalisti. Il commissario poté constatare la non sempre automatica corrispondenza tra capitalismo e astrattismo da una parte, e socialismo e realismo dall'altra: se da una parte artisti di fede comunista come Pietro Consagra, o addirittura interi padiglioni di paesi socialisti come la Polonia o la Jugoslavia (la quale, non rientrando nella sfera d'influenza sovietica, costituiva comunque un discorso a sé) avevano abbracciato un linguaggio non figurativo "distante dai problemi della vita" per ragioni di ordine estetico o culturale, in altri casi, questa apparente incongruenza era imputabile allo specifico contesto sociale ed economico. Emblematico è il caso – ripreso anche dalla stampa sovietica – di Salvatore Scarpitta che, per quanto "tecnicamente dotato" e di idee progressiste, decise di adottare per puro calcolo economico un linguaggio astratto, in quanto soltanto quest'ultimo gli avrebbe assicurato una clientela di riferimento e quindi entrate regolari¹⁸².

Nedošivin evidenziò alcune criticità latenti nell'organizzazione della partecipazione nazionale, a partire dal numero eccessivo di espositori e opere, da ridurre drasticamente dalle attuali decine a una mezza dozzina, consentendo così un allineamento ai parametri adottati dai restanti paesi espositori, scongiurando un ulteriore isolamento della rappresentanza sovietica dal contesto internazionale. Un secondo punto debole era costituito dalla provenienza pubblica della maggioranza delle opere le quali, non essendo in vendita, privavano lo Stato di pregiata valuta estera e i collezionisti occidentali della possibilità di acquistare arte sovietica, a discapito di una sua maggiore diffusione e migliore conoscenza all'estero.

Le riflessioni raccolte da Nedošivin nel suo primo rapporto da Venezia anticipavano i giudizi riportati nella stampa sovietica dal commissario stesso e dal suo vice, Andrej Guber¹⁸³. Quest'ultimo

181 J. Bazin, *op. cit.*, p. 78.

182 N. Abalkin, *Na venecianskoj vystavke*, cit., p. 242.

183 G. Nedošivin, *Sovetskie chudožniki na Meždunarodnoj vystavke v Venecii. Interv'ju*, in "Novoe vremja", n. 14, 1956, p. 10; Id., *XXVIII Biennale*, in *Ital'janskije vpečatlenija*, Sovetskij chudožnik, Moskva 1958, pp. 130-176.

pubblicò un dettagliato reportage sull'Esposizione appena conclusa, le cui argomentazioni, articolate in una sequenza di tesi e antitesi, tradivano il retaggio del materialismo dialettico. All'introduzione generale seguì una carrellata sulle mostre straniere consacrate all'astrattismo, equiparate a un'iterazione di stilemi alieni alla tradizione popolare dei relativi paesi, e quindi risultanti in un'arte anonima e sostanzialmente intercambiabile. Seguiva una succinta panoramica sul contributo di alcuni artisti progressisti italiani, utile a predisporre il lettore all'ultimo paragrafo, dedicato al padiglione sovietico, per quanto trattato senza entrare nel merito dei singoli espositori. Il verdetto finale sulla mostra fu affidato non alle opinioni dell'autore, bensì alle preferenze del pubblico ("il padiglione dell'URSS, senza esagerare è stato il più visitato [...] perché la nostra arte piace e si capisce")¹⁸⁴ e al giudizio della critica italiana, di cui viene proposto un regesto di recensioni, tra le quali l'autore discerne tra la ponderatezza dei giudizi favorevoli e l'infondatezza delle stroncature, spesso ferme alla generica accusa di arretratezza. In chiusura, Guber riportò un accorato appello al dovere deontologico e al senso civico degli artisti sovietici, "cittadini di un paese dalla grande esperienza storica", affinché proseguissero sulla strada del realismo, sostenendolo su scala mondiale a partire proprio da Venezia¹⁸⁵.

Riflessioni analoghe a quelle di Nedošivin sono riportate nelle relazioni stilate da Venezia dai suoi successori: Fëdorov-Davydov riferì del clamore suscitato nel 1958 dal padiglione (quindi, a conferma di un interesse rimasto invariato, anche in seguito al suo atteso debutto), che continuava a figurare tra i più visitati e apprezzati dell'intera Esposizione, grazie alle sue qualità più genuine: "ricchezza di contenuti, sincerità e bontà delle opere"¹⁸⁶.

Nella sua relazione, Irina Antonova si dimostrò ancora più veelemente nel perorare la causa del padiglione sovietico a Venezia:

184 A. Guber, *Itogi XXVIII Biennale v Venecii*, cit., p. 65.

185 Ivi, p. 68.

186 Secondo Fëdorov-Davydov, queste manifestazioni di simpatia verso il padiglione stridevano con la gelida accoglienza riservata dalle autorità, tra le quali nomina il direttore della Galleria internazionale d'arte moderna di Venezia, Guido Perocco. A. Fëdorov-Davydov a N. Michajlov, 6 novembre 1958, RGALI, f. 2329, op. 4., d. 882, ll. 43-54.

La partecipazione nostra, di artisti dei paesi socialisti e dei progressisti di alcuni paesi borghesi porta scompiglio e irritazione tra gli apologeti dell'arte formalista, rafforza le posizioni del realismo in tutto il mondo e offre a un vasto pubblico esempi convincenti di un'arte vera, fatta di ideali e valori. Proprio la nostra presenza all'Esposizione esacerba quella sensazione di crisi senza vie d'uscita in cui è piombata l'arte contemporanea borghese, mettendo a nudo l'assurdità dell'arte astratta. Abbandonare l'Esposizione significherebbe ritirarsi da uno scontro frontale contro fenomeni reazionari nel campo delle arti figurative.¹⁸⁷

Dai resoconti stilati dai commissari alle prime edizioni postbelliche traspare chiaramente la duplice funzione assegnata all'Esposizione: da una parte, vetrina privilegiata in cui mostrare a una platea internazionale la produzione artistica nazionale, creando i presupposti per una sua maggiore divulgazione e popolarità; dall'altra, strumento d'indagine e di raccolta dati, utile a registrare successi e fallimenti della propria partecipazione in vista di futuri interventi, a Venezia e altrove. Da qui il ruolo cruciale dei commissari in veste non tanto di agenti culturali, quanto di osservatori e informatori delle autorità moscovite sul contesto artistico mondiale convocato a Venezia a cadenza biennale.

Al tempo stesso, una convinzione condivisa dai commissari in carica negli anni cinquanta e sessanta fu quella di non abbandonare il "fronte artistico" di Venezia, come prospettato a più riprese a Mosca, ma al contrario di aprirne uno secondo, interno, attraverso la creazione di un'infrastruttura artistica internazionale – ma saldamente impiantata in URSS – capace di proporsi come alternativa al network capitalista. Era infatti indubbio che quest'ultimo fosse riuscito a imporsi globalmente in quanto sostenuto da un imponente sistema di committenza, promozione e divulgazione delle arti, dal quale era ora necessario prendere spunto al fine di promuovere su scala mondiale l'arte progressista, attraverso acquisizioni pubbliche e l'istituzione di premi della critica dedicati esclusivamente alla produzione realista.

Da queste prime osservazioni, e da alcune dichiarazioni riprese più tardi dalla stampa sovietica, emerge chiaramente come la

187 I. Antonova, *Relazione sulla spedizione in Italia*, RGALI, f. 2329, op. 8, d. 1498, ll. 19-20.

Biennale avesse agito da catalizzatore per una delle più ambiziose iniziative degli anni del disgelo, l'*Esposizione d'arte dei paesi socialisti* (1958-59)¹⁸⁸. Nelle fasi di gestazione della mostra, uno degli argomenti più ricorrenti era dettato dalla retorica anti-veneziana, articolata attraverso una serie di esempi, come il calo dei suoi visitatori, citato a dimostrazione della progressiva disaffezione da parte del pubblico (nonostante le stime ufficiali delineassero un quadro non così drastico)¹⁸⁹. Nel suo discorso inaugurale, tenuto il 26 dicembre 1958, il presidente onorario della mostra, lo scultore Sergej Koněnkov, parlò della Biennale nei termini di una rassegna elitaria, indirizzata a un pubblico di specialisti e "solitari", a un "manipolo di esteti"¹⁹⁰. L'esposizione moscovita fu quindi annunciata come la prima rassegna di artisti convocati non secondo criteri territoriali o temporali, ma sulla base della loro adesione incondizionata a un'idea progressista, all'idea di socialismo¹⁹¹. Nonostante l'appello internazionalista rilanciato anche da Sergej Gerasimov ("è giunta l'ora di affermare l'arte del realismo socialista su scala interna-

188 Si veda anche N. Jachec, *Politics and Painting at the Venice Biennale, 1948-1964*, cit., p. 139; S. Reid, *The Exhibition "Art of Socialist Countries", Moscow 1958-9, and the Contemporary Style of Painting*, in *Style and Socialism. Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, a cura di Id., D. Crowley, Berg, Oxford-New York 2000, p. 106.

189 Il numero di visitatori nel 1958 (pari a 172.000) è in linea con quello delle edizioni immediatamente precedenti e successive (cfr. E. Di Martino, P. Rizzi, *op. cit.*, pp. 84-85). Sul mito della Biennale di Venezia disertata dal pubblico si veda la testimonianza dall'artista Viktor Ivanov in *Abstrakcionizm i proče*, in "Tvorčestvo", n. 1, 1957, p. 22.

190 S. Koněnkov, *Reč' na otkrytii "Vystavki proizvedenij izobrazitel'nogo iskusstva socialističeskich stran*, in Id., *Moj vek*, Politizdat, Moskva 1972, p. 28. La dichiarazione di Koněnkov riprendeva nei toni il già citato articolo del 1956 di Guber, in cui l'allora vicecommissario denunciava il blando conformismo imperante a Venezia come astruso e monotono, quindi giustamente penalizzato dalla scarsa adesione popolare (A. Guber, *Itogi XXVIII Biennale v Venecii*, cit., p. 63). Analogamente, Aleksandr Tichomirov contrappose le sale deserte e malinconiche della Biennale – di cui sembravano godere soltanto coppie in cerca di riparo da sguardi indiscreti – al grande responso di pubblico dell'esposizione moscovita (A. Tichomirov, *Iskusstvo 12 stran*, in "Ogonëk", a. XXXVII, n. 6, 1959, p. 16).

191 S. Gerasimov, *Iskusstvo stran socializma*, in "Tvorčestvo", n. 12, 1958, pp. 1-2.

zionale!”¹⁹²), gli artisti sovietici costituivano oltre un quinto degli espositori, una proporzione simile a quella tra artisti italiani e stranieri all’Esposizione di Venezia dello stesso anno¹⁹³.

Nella presentazione della mostra furono chiamati in causa due livelli di internazionalismo. Il primo riguardava la presenza di artisti provenienti dai paesi del socialismo reale, ovvero dalle repubbliche popolari invitate, dell’Europa orientale (Albania, Bulgaria, Cecoslovacchia, Polonia, Repubblica democratica tedesca, Romania, Ungheria e URSS) e dell’Asia (Cina, Corea del nord, Mongolia e Vietnam). In quanto nuova frontiera del socialismo globale, la nutrita rappresentanza asiatica aveva un notevole peso geopolitico, soprattutto se rapportato alla rassegna veneziana dove, a quella data, nessuno dei suddetti paesi, fatta eccezione per il Vietnam, aveva ancora avuto occasione di esporre¹⁹⁴. La seconda dimensione internazionale era costituita dalla comunità socialista “ideale”, quindi stanziata al di fuori dei confini del socialismo reale, chiamata in causa nell’appello riportato in conclusione della breve introduzione non firmata del catalogo: “Ci auguriamo che mostre simili potranno attrarre in futuro una cerchia ancora più ampia di partecipanti, favorendo il consolidamento delle forze progressiste delle arti figurative di tutto il mondo”¹⁹⁵.

Lo scontro a distanza con Venezia si palesò in alcune opere esposte nella sezione sovietica, dove, a mo’ di rivalsa, un posto d’onore fu concesso a *La fine* dei Kukryniksy (FIG. 19). Grande visibilità fu inoltre conferita a Rešetnikov (autore del secondo dipinto rimosso dal padiglione veneziano nel 1956, *Per la pace*, FIG. 18), il cui

192 Id., *Otčëtno-vybornoe sobranie MOSSCha*, in “Moskovskij chudožnik”, a. III, n. 1, 1959.

193 Cfr. E. Di Martino, P. Rizzi, *op. cit.*, pp. 84-85. Alle Esposizioni precedenti al 1958, la percentuale di artisti italiani sul totale degli espositori fu tuttavia molto più alta; nel 1948 e 1950 il suo numero fu addirittura superiore a quello degli stranieri.

194 A Venezia, il Vietnam aveva partecipato soltanto nel 1954 e 1956 con due mostre personali ospitate nel Palazzo centrale. Per il resto, al 1958 la partecipazione di paesi asiatici era limitata a Israele (dal 1950, allora unico paese dotato di un proprio padiglione), Indonesia (nel 1954), India (dal 1954), Ceylon, Iran e Turchia (dal 1956).

195 *Vystavka proizvedenij izobrazitel'nogo iskusstva socialističeskich stran*, cat. (Mosca, Maneggio, dicembre 1958-febbraio 1959), a cura di E. Melikadze, Sovetskij chudožnik, Moskva 1958.

trittico *I segreti dell'astrattista* (1958, FIG. 22), qui esposto per la prima volta, fu tra i più riprodotti dalla stampa¹⁹⁶. In esso, alla perizia tecnica e all'amore per la verità, Rešetnikov contrappone i trucchi del mestiere dell'astrattista, generati da ignoranza, inettitudine e un'adesione alle mode mercantili del momento, a scapito della vocazione eterna, universale e "umanistica" dell'arte. Il dipinto è ricco di citazioni della storia dell'arte universale, a partire da Raffaello, Tiziano, Tintoretto e Leonardo, ritratti, nel pannello centrale, in fuga dai mostri astratti generati dalla Biennale. Nel pannello di sinistra, Rešetnikov caricaturizza la mostra *Coda d'asino*, organizzata nel 1912 da Natalija Gončarova e Michail Larionov, benché l'intenzione della coppia fosse proprio quella di riaffermare le radici dell'arte autoctona (dalle icone alle stampe popolari [*lubki*]), in risposta alle tendenze filoccidentali caldeggiate da gruppi coevi come i "cézannisti" del Fante di quadri. Nel pannello di destra, l'artista ridicolizza la più recente pittura gestuale, come l'espressionismo astratto, che nel 1958 ottenne uno dei suoi primi riconoscimenti alla Biennale con l'assegnazione del Premio per la pittura del Comune di Venezia a Mark Tobey, presentato nel padiglione USA accanto a Mark Rothko. Bersaglio principale della satira di Rešetnikov sono quindi le mode esterofile lanciate da pseudo-intellettuali e mercanti, trattate come un inestirpabile *file rouge* che percorre la storia dell'arte russa dalle avanguardie storiche fino alle Esposizioni del secondo dopoguerra. Nel ritrarre l'astrattista nelle vesti di una scimmia, Rešetnikov fornisce inoltre la prova più evidente della natura "disumana" dell'arte non figurativa; nell'adottare un linguaggio antipittorico come la satira, egli illustra una storia dell'arte narrata attraverso non le sue conquiste, ma le sue deviazioni e degenerazioni, celebrate in età contemporanea proprio a Venezia¹⁹⁷.

Benché l'*Esposizione d'arte dei paesi socialisti* del 1958 non fosse stata ufficialmente presentata come evento pilota di una serie (lo stesso, tutto sommato, valeva per l'Esposizione di Venezia del 1895), se ne parlò come della "prima" edizione¹⁹⁸. Fu però anche

196 Cfr. l'illustrazione a piena pagina in "Ogonëk", a. XXXVII, n. 19, 1959, p. 25.

197 Ai *Segreti dell'astrattista* Rešetnikov dedicò un omonimo volume, corredato di testi e illustrazioni, tra cui diversi dettagli del trittico (F. Rešetnikov, *Tajny abstrakcionizma*, Izd. Akademii chudožestv SSSR, Moskva 1963).

198 S. Konënkov, *op. cit.*, pp. 27-28.

l'ultima, per quanto tuttora manchino fonti documentarie attestanti i motivi del suo fallimento¹⁹⁹. L'auspicata risonanza dell'iniziativa sulla stampa estera non si rivelò all'altezza delle aspettative, neppure in Italia, dove nessuna delle testate affiliate al PCI, "L'unità" inclusa, riferì della mostra.

L'abbandono del progetto dimostrò i limiti e l'estemporaneità delle iniziative monocolori organizzate a Mosca, che soltanto l'anno precedente aveva accolto un evento di risonanza mondiale come la sesta edizione del Festival internazionale della gioventù e degli studenti (1957). Il successo dell'evento si doveva innanzitutto all'adesione di nazioni provenienti dai cinque continenti, nonché all'imponente programma della kermesse, articolato in incontri, rassegne e competizioni di carattere sportivo e culturale, dalle arti performative alle belle arti²⁰⁰. Al tempo stesso, il fallimento dell'Esposizione del 1958 agì da monito contro ogni tentazione isolazionistica in ambito espositivo, mettendo definitivamente a tacere ogni proposito di boicottare il suo contro-modello veneziano, palesandone di riflesso il ruolo imprescindibile.

7. L'accoglienza della critica italiana: un'arte incompresa?

Alla luce delle priorità propagandistiche assegnate all'impresa sovietica a Venezia, è evidente che ingenti mezzi furono investiti in funzione di una sua accoglienza favorevole da parte della stampa straniera. Tra le prime misure intraprese in questo senso vi fu la collaborazione avviata tra il Comitato organizzativo e l'ufficio stampa istituito presso l'Ambasciata a Roma con l'incarico di curare i rapporti con i mezzi d'informazione italiani, in un periodo in

199 Alla luce della documentazione nota ad oggi, i motivi del fallimento dell'iniziativa sono ignoti (cfr. N. Jachec, *Politics and Painting at the Venice Biennale, 1948-1964*, cit., p. 139; S. Reid, *The Exhibition "Art of Socialist Countries"*, *Moscow 1958-9*, cit.).

200 Si veda il catalogo dell'esposizione d'arte internazionale allestita per l'occasione, *Meždunarodnaja vystavka izobrazitel'nogo i prikladnogo iskusstva*, cat. (Mosca, agosto 1957), a cura di I. Antonova, M. Kuz'mina, Sovetskij chudožnik, Moskva 1957. Cfr. anche P. Koivunen, *Friends, "Potential Friends," and Enemies: Reimagining Soviet Relations to the First, Second, and Third Worlds at the Moscow 1957 Youth Festival*, in P. Babiracki, A. Jersild (a cura di), *op. cit.*, pp. 219-258.

cui le notizie provenienti dall'URSS erano ancora frammentarie e discontinue. Nonostante l'impegno profuso in questo senso, dalla rassegna stampa raccolta in questa sede o in studi precedenti²⁰¹, emerge un giudizio generale certo non lusinghiero nei confronti delle rassegne sovietiche allestite a cavallo tra anni cinquanta e sessanta, per il quale il critico Andrej Kovalëv non ha esitato a parlare di "un'arte incompresa"²⁰².

Così come nel 1924, è evidente che anche nel 1956 l'orizzonte delle aspettative di critica e pubblico italiani nei confronti del padiglione sovietico fosse indubbiamente alto, a causa della prolungata assenza da Venezia e, in generale, della curiosità morbosa verso ogni novità proveniente dall'URSS²⁰³. Di questa sete di notizie le autorità moscovite erano ben conscie, come si evince dalla dichiarazione di un cronista italiano, ripresa in più occasioni dalla "Pravda" nel 1956: "Noi parliamo molto di voi, ma troppo poco con voi. Per troppo tempo abbiamo dibattuto sulla vostra arte senza poterla vedere!"²⁰⁴.

Il clima di attesa fu ulteriormente alimentato da alcune dichiarazioni rilasciate da Nedošivin nell'aprile del 1956 in merito all'adozione di "misure rivoluzionarie" nella selezione della mostra, lasciando intendere di avervi incluso "tutte le correnti della pittura e della scultura sovietiche degli ultimi ventidue anni, comprese quelle che potrebbero sembrare discutibili"²⁰⁵. Di conseguenza, la stampa iniziò a speculare sull'eventualità che il padiglione potesse ospitare opere non "ufficialmente in linea" e strettamente riflettenti "il realismo socialista"²⁰⁶, dichiarazioni prontamente smentite dal

201 Si vedano gli studi sulla ricezione critica del padiglione sovietico del 1956, effettuati sulla base della rassegna stampa conservata nella serie Raccolta documentaria dell'ASAC: per la stampa italiana P. Budillon Puma, *op. cit.*, pp. 67-70; F. Zanella, *op. cit.*; per la stampa inglese e francese M. Malbert, *op. cit.*

202 A. Kovalev, *op. cit.*, pp. 73-76.

203 La frustrazione di intellettuali e artisti europei filocomunisti aveva trovato voce, anni prima, nel pamphlet di André Breton, *Pourquoi nous cache-t-on la peinture russe contemporaine?*, in "Arts", 11 gennaio 1952.

204 Citato in N. Abalkin, *Poveržennaja krasota*, in "Pravda", 1 agosto 1958, p. 5.

205 *La partecipazione russa alla XVIII Biennale d'arte*, in "Il gazzettino", 1 aprile 1956.

206 *Ibid.*

commissario in persona nel rammentare che in URSS l'arte astratta "appartiene al passato"²⁰⁷.

All'interno di un apparato ricettivo profondamente connotato da aspettative di natura ideologica e da posizioni "per partito preso", il padiglione sovietico si presentava come occasione, prima ancora che di giudizio artistico, di convalida delle proprie vedute politiche. Ragguardevole è il numero di articoli che, ancor prima dell'apertura dell'Esposizione, sentenziavano sul significato della rassegna sovietica, dandone per certe pecche e lacune²⁰⁸. Questa tendenza è riscontrabile sia nelle testate nazionali, come il "Corriere della sera", sia nei quotidiani locali, come "L'eco di Bergamo", dove si legge: "Vedere la pittura russa e la scultura non è stata una delusione, è conferma di notizie e di poche illustrazioni che da anni, filtrando al di qua della cortina, ci dicono che l'arte russa è arte di partito"²⁰⁹. Una posizione, quella dell'annunciata conferma, condivisa da un fronte trasversale di critici e intellettuali, da Gillo Dorfles, a riprova "di quello che già ci era noto" sull'URSS²¹⁰, a Giacomo Etna, che vi legge l'espressione di uno "spirito umiliato da una disciplina di partito che nega ogni libertà al genio inventivo"²¹¹.

Da qui, il passo verso un accostamento con l'arte dei regimi totalitari del passato fu breve: Franco Francese dichiarò il proprio "sconcerto" per una "liquidazione" dell'espressione pittorica, praticata con tale solerzia soltanto dai nazisti²¹². Analogamente, Ragghianti equiparò il realismo socialista all'estetica irreggimentata promossa in epoca fascista dal Premio Cremona²¹³. Passato un decennio dalla fine della guerra, i tempi erano oramai maturi per affrontare, senza

207 *L'Arte nel "colloquio" di 34 nazioni*, cit.; M. Valsecchi, *I Russi tornano alla Biennale*, in "Il giorno", 27 aprile 1956.

208 P. Ottone, *A Venezia il pubblico giudicherà se il marxismo ha giovato all'arte*, in "Corriere della sera", 12 giugno 1956, p. 3; O. Vergani, *Sbigottiranno i nostri neo-realisti nel padiglione russo alla Biennale*, in "Corriere d'informazione", 16-17 giugno 1956, p. 9.

209 T. Spini, *La Biennale di Venezia si apre in un clima teso e di fervida polemica*, in "Eco di Bergamo", 13 giugno 1956.

210 G. Dorfles, *Scultura più che pittura alla XVIII Biennale*, in "Aut Aut", n. 34, 1956, p. 341.

211 G. Etna, *Gli artisti stranieri*, in "La Sicilia", 9 agosto 1956.

212 F. Francese, *La Biennale veneziana del 1956*, cit. in M. De Micheli, *L'arte sotto le dittature*, Feltrinelli, Milano 2000, p. 170.

213 C. L. Ragghianti, cit. in P. Budillon Puma, *op. cit.*, p. 70.

remore ideologiche, il delicato tema delle arti sotto i totalitarismi: nel 1954 era uscito il primo studio comparato, e di taglio accademico, sulle arti sotto le dittature, dedicato tanto all'“esperimento nazista” quanto all'“insistenza sovietica” nel protrarre nel presente un'arte di regime²¹⁴. Al tempo stesso, l'accoglienza critica del padiglione sovietico subiva lo stigma ideologico-estetico lanciato ancora nel 1939 da Clement Greenberg nel proporre il noto duopolio di “avanguardia e kitsch”, per quanto quest'ultimo, proposto un trentennio più tardi in ambito italiano da Gillo Dorfles come oggetto specifico di studio, non comparisse testualmente nelle recensioni degli anni cinquanta²¹⁵.

Se l'apparentamento con le dittature del periodo interbellico comportava un giudizio di natura politica, mirato a screditare l'URSS *tout court*, al tempo stesso esso implicava valutazioni di natura artistica, fondate sul motivo più ricorrente della critica italiana, cioè la presunta arretratezza dell'arte sovietica, generata da un ritardo accumulato lungo un percorso evolutivo in costante progressione, e inevitabilmente dettato dalle vicende artistiche dell'Occidente.

Lapidaria e illuminante, in questo senso, è la domanda retorica di Lionello Venturi: “Realismo socialista? Nemmeno per sogno. È realismo ottocentista; ed è interessante per giudicare come a un dipresso doveva apparire tutta la Biennale, per esempio nel 1895”²¹⁶. Gli fece eco un suo allievo, il giovane Enrico Crispolti, che tacciò il padiglione “della più squallida e sprovvista accademia naturalistica o se si vuole realistica ottocentesca”²¹⁷. Tornando a Venturi, il critico os-

214 Cfr. H. Lehmann-Haupt, *op. cit.* Lo studio nacque sotto gli auspici dei professori Erwin Panofsky e Meyer Schapiro (p. VII). Il terzo termine di paragone preso in esame dall'autore è la Germania dell'Est: “On the whole, both Nazi and Soviet Russian paintings are closely akin to the naturalistic school of the late-nineteenth century. Much German art in the Soviet Zone also tends in that direction” (p. 207).

215 Cfr. C. Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, in “Partisan Review”, vol. 6, n. 5, 1939, pp. 34-39. La prima pubblicazione in italiano del testo, per quanto in versione ridotta, si deve proprio a Dorfles, nel suo summenzionato *Il Kitsch: antologia del cattivo gusto*, Gabriele Mazzotta, Milano 1968, pp. 115-126.

216 L. Venturi, *La Biennale resiste ai sabotaggi*, in “L'espresso”, 24 giugno 1956.

217 E. Crispolti, *Venezia 1956: i padiglioni stranieri*, in “Nuova repubblica”, a. IV, n. 42, 1956, p. 7. Analogamente Ivana Mononi affermò: “I russi parlano in pittura una lingua morta. Sono rimasti al livello della pittura ufficiale del primo ante-guerra” (*L'orientamento del gusto attraverso le Biennali*, cit., p.

servò quanto gli effetti di una distensione in ambito artistico fossero finalmente ravvisabili in alcune rappresentanze nazionali dell'Est, a partire dalla Polonia, ma completamente assenti tanto in Unione sovietica quanto tra gli artisti italiani di fede comunista²¹⁸. Dai suoi giudizi traspare il ruolo strumentale del padiglione sovietico, spesso scomodato per condurre battaglie squisitamente intestine, in questo caso contro i dilaganti neorealismi. Si tratta di campagne condotte non soltanto da singole firme, ma anche da intere testate come il "Corriere della sera", che preannunciò il carattere retrogrado del padiglione come ineluttabile fonte di delusione per i realisti spalleggiati dalla sinistra italiana, attraverso una serie di articoli riccamente illustrati, dal taglio generalista e dai titoli roboanti come *A Venezia il pubblico giudicherà se il marxismo ha giovato all'arte*, *Sbigottiranno i nostri neo-realisti nel padiglione russo alla Biennale* oppure *Invano i nostri pittori comunisti attendono la parola d'ordine di Mosca*²¹⁹.

Caustico risulta anche l'intervento di Ragghianti nel definire il padiglione "un'esperienza anacronistica", di una "tale piattezza che non suscita nemmeno irritazione o avversione, solo mortifica". Un anacronismo riscontrabile a partire dai criteri selettivi adottati, poiché il critico rilevò come i paesi portatori dei "minori valori artistici", URSS in testa, fossero anche quelli oberati dal maggior numero di opere, ostacolando una conoscenza approfondita delle singole personalità in mostra²²⁰.

Le critiche di arretratezza erano rivolte contro l'indole oleografica della pittura sovietica, ridotta a una funzione illustrativa di messaggi forzatamente edificanti. È curioso notare come l'aggettivo più ricorrente nel descriverne il gusto imperante fosse anche quello più invisibile alla stessa critica sovietica – e spesso impugnato nelle sue requisitorie contro l'arte dei paesi capitalisti – ossia "borghese", con la differenza che i recensori italiani lo utilizzarono non nell'ac-

156). Cfr. anche Fausto Pirandello, cit. in F. Desideri, *Questa XXVIII Biennale*, in "La discussione", 24 giugno 1956.

218 L. Venturi, *L'astrattismo mette in crisi il Governo*, in "L'espresso", 8 luglio 1956.

219 P. Ottone, *A Venezia il pubblico giudicherà se il marxismo ha giovato all'arte*, cit.; O. Vergani, *Sbigottiranno i nostri neo-realisti nel padiglione russo alla Biennale*, cit.; V. Roberti, *Invano i nostri pittori comunisti attendono la parola d'ordine di Mosca*, in "Corriere della sera", 7 agosto 1956, p. 3.

220 C. L. Ragghianti, *XXVIII Biennale di Venezia*, in "Sele Arte", a. IV, n. 24, 1956, p. 10.

cezione marxista di discriminazione sociale e classista, ma di predisposizione estetica da “intimisti piccolo borghesi”²²¹, generatrice di “una pittura storica e sentimentale dell’ultimo risorgimento, [di] un sottile odore di naftalina e di museo da provincia”²²².

È proprio il tono placido e rassicurante di questa pittura, agli antipodi delle cruenti “aberrazioni astrattiste”, a levare qualche plauso tra la critica della vecchia guardia, come nelle pagine di “Emporium”, in cui si scrive di opere “perfino eleganti, di un sobrio e mai volgare descrittivismo”²²³ oppure nelle parole di un recensore *d’antan* della Biennale come Arturo Lancellotti, ammaliato dalle sculture in marmo, bronzo e legno, “dovute a seri artisti”²²⁴.

Si tratta di un ritornello, quello dell’arretratezza, evocato non soltanto in prospettiva sincronica e transazionale, attraverso paragoni impari con opere coeve prodotte in Europa occidentale, ma anche in un’ottica diacronica, attraverso un approccio alla storia dell’arte russa con richiami più o meno pertinenti a figure o momenti significativi del passato, al fine di metterne in evidenza il processo di involuzione culturale innescato dalla rivoluzione bolscevica e protrattosi fino al presente. Enrico Piceni, collaboratore del settimanale umoristico “Candido”, fondato da uno dei più noti campioni dell’anticomunismo come Giovannino Guareschi, richiamò alla memoria una delle più note acquisizioni pubbliche d’arte russa, quella de *La corsa* di Dejneka per Ca’ Pesaro (FIG. 11):

Bellissimo quadro composto in modo perfetto, bloccato in un ritmo matematico e cinematografico al tempo stesso, sobrio di colore e fortemente di energia vitale. Poi tornate alla Biennale a vedere dello stesso autore, ‘vingt ans après’, il dipinto *Sulle coste tranquille della Crimea* così piattamente realizzato, scadente nella composizione, stridente,

221 N. P., *Invito alla Biennale*, in “Il punto”, 23 giugno 1956.

222 E. Francia, *Pittori e scultori alla XXVIII Biennale*, in “Il popolo”, 20 giugno 1956. Sul carattere “borghese” del padiglione si veda anche: D. Spinosa, *La XXVIII Biennale*, in “Nostro tempo”, agosto-settembre 1956; L. Trucchi, *XXVIII Biennale*, in “Leggere”, luglio 1956.

223 A. Podestà, *La XXVIII Biennale di Venezia. Gli stranieri*, in “Emporium”, vol. CXXIV, n. 741, 1956, p. 123.

224 A. Lancellotti, *L’arte straniera alla XXVIII Biennale di Venezia*, in “Realtà politica”, 22 luglio 1956.

senza ardire, nella tonalità: al suo confronto *La spiaggia* di Guttuso diventa la Cappella Sistina. È tutto dire.²²⁵

Analogamente, i frequenti richiami della stampa italiana ai protagonisti delle avanguardie russe annoverati tra i grandi nomi dell'arte europea, come Chagall, Kandinskij, Gončarova, Larionov e Lisickij, vanno letti, da una parte, come espressione di improbabili *desiderata*, dall'altra come intenzione di mettere in luce la regressione intercorsa tra le radicali innovazioni da loro introdotte e il conformismo imperante nell'attuale mostra. Questo processo indusse Marco Valsecchi a porsi l'interrogativo: "La tradizione 'europeizzante', così splendidamente fiorita nella musica e nella letteratura russa, si è quindi spenta nelle arti figurative?"²²⁶. Il critico milanese sollevava due questioni di cocente attualità nella ricezione dell'arte russa: la prima riguardava la preferenza accordata alle tendenze "europeizzanti", da intendersi non come una dichiarazione di superiorità sulle forme artistiche riconducibili a una matrice russa autoctona, ma come il riemergere di forme familiari allo sguardo europeo, in quanto realizzate da artisti a contatto con l'Occidente. In secondo luogo, egli dava voce a un dilemma ricorrente nella critica italiana, generato dalla disparità "evolutiva" tra i modesti traguardi raggiunti nelle arti figurative e i risultati ottenuti in ambiti culturali in cui "i Russi", nonostante la cesura (e la censura) sovietica, continuavano a eccellere: non solo la letteratura, ma anche le arti performative (musica, cinema, teatro, balletto, opera, circo) e applicate (grafica editoriale, illustrazione, cartellonistica). Queste convinzioni contribuirono inesorabilmente alla costruzione di un'immagine della cultura figurativa ufficiale sovietica come un "corpo estraneo" alle vicende artistiche internazionali del XX secolo²²⁷.

Sotto questa luce non sorprendono le numerose recensioni al padiglione sovietico in cui, prima ancora di entrare nel merito dell'esposizione, gli autori ne mettevano in dubbio il valore intrinseca-

225 Picus (alias E. Piceni), *Il tempo si è fermato, in Russia*, in "Candido", 19 agosto 1956. *La Spiaggia* (1955-56), unica opera di Guttuso in mostra nel 1956, segnava la transizione verso una nuova stagione artistica, consacrata alla società dei consumi e alla cultura di massa negli anni del boom economico.

226 M. Valsecchi, *La Biennale straripa in Piazza San Marco*, in "Il giorno", 19 giugno 1956.

227 S. Burini, *Realismo socialista e arti figurative*, cit., p. 65.

mente artistico, contestandone la liceità in quanto arte²²⁸. Il carattere di alterità dell'arte sovietica, inizialmente concepito da Nedošivin come punto di forza della propria strategia espositiva, fu evidentemente interpretato dalla maggioranza della critica italiana non come indizio di originalità, ma come pretesto per esimerla da qualsivoglia giudizio estetico. Carlo Cardazzo, direttore della galleria Il cavallino, non avrebbe potuto essere più lapidario: "Il padiglione russo non merita un discorso critico"²²⁹.

Su posizioni più concilianti si collocano recensori il cui disappunto verso le tendenze informali promosse alle ultime Biennali trovava nel padiglione sovietico, se non proprio una valida alternativa, quantomeno un'occasione per tracciare un bilancio sullo stato dell'arte in Italia, denunciandone la radicalizzazione messa in moto dalla logica bipartitica della Guerra fredda. Uno dei più accesi assertori di questa linea è Leonardo Borgese, animatore di una battaglia condotta dal 1952 dalle colonne del "Corriere della sera" a difesa della tradizione figurativa italiana dalla faziosità politica e dalle mode passeggiere spacciate come prerogativa di una contemporaneità da inseguire a tutti i costi²³⁰. È la ricerca di una "terza via" ad alimentare l'intervento del critico di simpatie socialdemocratiche – nonché futuro collezionista e critico d'arte russa – Franco Miele, il quale da una parte citò il "conformismo ideologico di partito" d'oltre cortina, dall'altra la "distruzione di ogni valore umano" innescata dall'informale e ora giunta "alla vigilia della débâcle totale", come estremi di un processo dal quale era necessario prendere le distanze, aprendo la via verso un "figurativo moderno", da lui propugnato in prima persona attraverso la propria attività pubblicistica e artistica²³¹.

228 A. Zinelli, *Il Realismo Socialista come forma di "non arte". Alcune ipotesi di lettura a partire dalla XXXII Biennale di Venezia e dalla documenta 3 di Kassel del 1964*, in "Ricerche di s/confini", a. VII, n. 1, 2016, pp. 95-109.

229 C. Cardazzo, cit. in F. Desideri, *Questa XXVIII Biennale*, cit.

230 L. Borgese, *La XXVI Biennale di Venezia*, in "Corriere della sera", 14 giugno 1952, p. 3.

231 F. Miele, *Trentaquattro nazioni a Venezia*, cit. Gli stessi Borgese e Miele denunciarono la deriva astrattista in atto in Italia come tendenza imposta nel mondo delle arti, spacciata come premessa indispensabile alla libertà d'espressione (cfr. L. Borgese, *Illusoria la libertà della cosiddetta arte libera*, in "Corriere della sera", 13 luglio 1956, p. 3; F. Miele, *La libertà dell'arte non significa libero arbitrio*, in "La giustizia", 20 giugno 1956).

Nel 1956 fu finalmente possibile condurre una ricognizione comparata dei padiglioni dei due paesi ritenuti responsabili di questa drammatica bipolarizzazione; un'indagine che, va da sé, non si riduceva a mero confronto artistico, ma assumeva le proporzioni di una disputa tra due visioni del mondo dagli esiti non scontati su entrambi i fronti. Nel constatare una mancata corrispondenza tra l'equilibrio politico e il divario culturale tra le due superpotenze, il critico veneziano Berto Morucchio si dichiarò maggiormente incline verso un sistema artistico come quello statunitense, in cui maggiori erano le chance che in un futuro potessero emergere personalità degne di nota²³². L'impianto antagonistico è rimarcato in un articolo del "Corriere della nazione" in cui si plaudeva alla "conquista di saggezza" dimostrata dagli artisti sovietici nell'"aver fatto orecchie da mercante a certe balorde invenzioni e innovazioni" promosse – va da sé – dalla controparte americana, grazie a una rassegna connotata da "un linguaggio umano, talvolta scintillante e prezioso, mai disprezzabile", e il cui apparente "ritardo" rispetto al resto delle mostre nazionali era dovuto a una consapevole "presa di posizione polemica e non di ignoranza"²³³. L'autore riconosceva la validità delle scelte espositive adottate da Nedošivin, volutamente in antitesi rispetto alle mode occidentali, e capaci di proporre una mostra in sintonia con la propria tradizione figurativa, espressione di "un'arte placida, serena, raffinata, preziosa, elegante, lussuosa, ed anche pastorale, da egloga o da georgica"²³⁴. Gli fece eco Orio Vergani, per il quale la natura "confortante e ottimistica" della mostra suscitava – se non apprezzamento formale – quantomeno interesse per una tradizione ricca di "illustrazioni", degne di maggiore attenzione rispetto alle vacue "non illustrazioni" proposte della pittura informale²³⁵. Sugli stessi toni accomodanti si collocò Francesco Arcangeli, critico d'arte de "L'europeo", nel registrare nelle sale del padiglione il verismo *démodé* e l'atmosfera da salon riecheggiante

232 B. Morucchio, *Fra i grossi concorrenti Usa e Urss niente di nuovo*, in "La tribuna", 30 settembre 1956.

233 A. della Massea, *Mentre i russi si ispirano al classicismo gli americani riflettono nell'arte la loro civiltà*, cit.

234 *Ibid.*

235 O. Vergani, *Sbigottiranno i nostri neo-realisti nel padiglione russo alla Biennale*, cit.

le Biennali di Antonio Fradeletto, pur sempre “gentili, senza le crudeltà, spesso volgari, di tanto realismo occidentale”²³⁶.

Infine, tra i periodici vicini al PCI, si osserva una diversificazione di posizioni, a fronte di un'accoglienza comune alquanto tiepida e di una copertura mediatica inferiore alle aspettative. È questo il caso della rivista “Il contemporaneo”, tradizionalmente aggiornata sulle arti, ma nelle cui pagine manca un approfondimento sulla mostra sovietica del 1956. Su “L'unità”, Mario De Micheli apprezzò il radicamento nella tradizione democratica del realismo sociale dell'Ottocento russo, individuando in esso il principale fattore di estraneità allo sguardo occidentale, sempre avido di novità formali²³⁷. Prima ancora di entrare nel merito della sua recensione alla pittura dell'Europa orientale, De Micheli delineò i tratti essenziali del *proprio* padiglione ideale:

Se, per esempio, fosse stata allestita una mostra retrospettiva di Vera Mukhina, morta a Mosca nel 1953, il visitatore e anche il critico, avrebbero avuto un'immagine precisa di ciò che di meglio ha prodotto la scultura sovietica in tutto il suo svolgimento, dalla Rivoluzione d'Ottobre ad oggi. Grande talento d'artista, la Mukhina, avendo studiato a Parigi nello studio di Bourdelle ed avendo assimilato in Italia la lezione di Michelangelo, aveva pure attraversato, non superficialmente, le esperienze formali contemporanee. Seguire l'itinerario creativo della Mukhina avrebbe potuto significare per noi anche la comprensione del processo che ha portato l'arte sovietica al rifiuto delle esperienze contemporanee per ancorarsi nella tradizione russa dell'Ottocento e capire le ragioni di ciò che vuol dire entrare nel cuore del problema dell'arte sovietica.²³⁸

È evidente che la *Realpolitik* espositiva dell'URSS non avesse nulla da spartire con la mostra auspicata da De Micheli, a partire dall'allestimento di un'unica mostra personale, di fatto incompatibile con il principio delle quote di rappresentanza nazionale. Idealmente concepita come un'antologica di largo respiro, arti-

236 F. Arcangeli, *Nel padiglione russo si torna alla Biennale di sessant'anni fa*, in “L'europeo”, 9 settembre 1956, p. 55.

237 M. De Micheli, *Primo sguardo sulla Biennale*, in “L'unità”, 19 giugno 1956, p. 3.

238 M. De Micheli, *La pittura dell'Europa Orientale nelle sale della XXVIII Biennale*, in “L'unità”, 27 luglio 1956, p. 3.

colata lungo un arco cronologico assai più esteso del ventennio proposto in questa occasione, la personale della Muchina avrebbe finito per mettere a nudo la rete di relazioni intessute in epoca pre-rivoluzionaria tra Europa e Russia. Da questa prospettiva storica e interculturale De Micheli, il “critico cosmopolita del partito”²³⁹, rimproverò ai promotori della mostra di ignorare la grande lezione realista di maestri europei come Goya o Courbet, quest’ultimo protagonista di un’acclamata retrospettiva organizzata all’Esposizione del 1954. De Micheli non risparmiò critiche alle scelte curatoriali neppure in merito alla selezione delle opere di Dejneka e Končalovskij, reputate non degne della loro fama, per poi spendere parole di apprezzamento per la sezione del bianco e nero, dove individuò gli esiti più innovativi nelle incisioni di Favorskij, Kravčenko e Verejskij.

Su posizioni analoghe si collocava Paolo Ricci, recensore di “Rinascita”, nel contestare il blando carattere “documentario” della rassegna sovietica, dovuto al “criterio della fedele esemplificazione cronologica”, a danno dei soliti favoriti dalla critica militante, Muchina e Dejneka in testa, il cui modesto contributo proposto in questa occasione non consentiva di cogliere appieno “l’esatta misura” della loro ricca produzione artistica²⁴⁰. Che Muchina fosse uno dei pochi artisti già noti in Italia, e per questo motivo invocata a gran voce dall’intelligenza comunista, non era certo un mistero. Già nell’estate del 1949, durante il suo primo viaggio a Mosca, Guttuso ebbe modo di conoscere di persona la scultrice e di apprezzarne la “geniale invenzione figurativa” e la “coscienza civile”²⁴¹.

A Mosca, le critiche rivolte dalla stampa vicina al PCI non passarono inosservate. Al di là di una inevitabile irritazione, questo “fuoco amico” fu comunque tenuto in maggiore considerazione rispetto alle critiche avanzate dalle testate ideologicamente avverse. Seppur non privi della supponenza eurocentrica comune alla critica occidentale, questi giudizi erano espressi in buona fede, da intellettuali idealmente vicini e partecipi alla causa socialista, in grado

239 N. Misler, *La via italiana al realismo. La politica culturale del PCI dal 1944 al 1956*, Mazzotta, Milano 1973, p. 91.

240 P. Ricci, *Rassegna della XXVIII Biennale*, in “Rinascita”, a. XII, n. 7, 1956, p. 378.

241 R. Guttuso, *Felice incontro con la vita e la cultura sovietica*, in *Noi siamo stati nell’Urss*, cit., pp. 45-52, qui p. 51.

di apprezzare, se non le soluzioni formali, per lo meno “le buone intenzioni” dell’arte in mostra²⁴². Il fatto stesso che le critiche si limitassero a osservazioni di natura estetica era considerato un’attenuante cui non dare troppo peso, a ulteriore dimostrazione di quanto l’ossessione per la forma fosse un “vizio” condiviso trasversalmente dalla stampa occidentale.

In una recensione non esente da accuse di passatismo, Guido Ballo lanciava su l’“Avanti!” un appello fiducioso alle edizioni a venire, “quando i russi, sulla strada in cui sono da alcuni mesi, si saranno espressi più liberamente. Rinnovamento può venire dagli esempi del Bauhaus, da un rinnovamento tecnico dell’arte e non dagli astratti contenuti romantici”²⁴³. La testata socialista anticipava un leitmotiv della critica italiana, ossia l’auspicio che i responsabili del padiglione, nel vagliare le opere, potessero finalmente attingere dalle radicali innovazioni introdotte in Russia negli anni del fervore rivoluzionario, a partire dall’acclamata lezione costruttivista. Su posizioni più concilianti si collocava la rivista dell’Associazione Italia-URSS, “Rassegna sovietica”, in cui Carlo Bertelli forniva un giudizio prudente e circostanziato su alcuni artisti in mostra, insistendo sui rischi insiti nell’esprimere un parere perentorio su una realtà ancora poco nota come quella sovietica, sulla quale era doveroso avviare un dibattito, percepito come utile e necessario da entrambe le parti²⁴⁴.

La reticenza della stampa di sinistra nei confronti della rassegna sovietica prestò il fianco alle crociate condotte dalle testate schierate sul fronte politico avverso. “Il meridiano d’Italia”, quotidiano vicino al Movimento sociale italiano, attaccò i toni irreggimentati e le “vanità senili” del padiglione dell’URSS, il cui sbandierato mito,

242 G. Nedošivin, Relazione sulla spedizione a Venezia, agosto 1956, RGALI, f. 2329, op. 4, d. 489, l. 49.

243 G. Ballo, *Biennale di contrasti, prevalgono i giovani*, in “Avanti!”, 19 giugno 1956. Anche un giornale non schierato politicamente come “L’osservatore politico letterario” ripose le proprie speranze in future partecipazioni sovietiche (G. Galassi, *Le arti figurative. Prebiennale*, in “L’osservatore politico letterario”, a. II, giugno 1956).

244 C. Bertelli, *La pittura sovietica alla Biennale*, in “Rassegna sovietica”, n. 3, 1956, pp. 153-155. Sulla stessa testata si veda anche R. Manetti, *L’URSS a Venezia*, in Ivi, n. 4, 1956, pp. 124-132.

se commisurato ai pregi artistici qui effettivamente dimostrati, ne usciva del tutto ridimensionato²⁴⁵.

Per quanto da posizioni differenti, anche Ragghianti, nel denunciare il malcelato disagio della critica comunista ortodossa, non utilizzò mezzi termini – “ipocrisia, imbarazzo, riserva, soprattutto silenzio” – per poi passare all’attacco e proporre in traduzione italiana alcuni stralci dell’articolo *Bellezza avvilita*, pubblicato sulla “Pravda” da Nikolaj Abalkin, di cui denunciò la “rugiadosa prosa” dei toni e lo “scolasticismo accademico” dei contenuti, non tanto dissimili dalla retorica moralistica de “L’osservatore romano” e de “La domenica del corriere”²⁴⁶.

I giudizi espressi in occasione del debutto sovietico del 1956 si discostarono di poco da quelli apparsi nelle due edizioni successive. Questo vale per singoli recensori, che di biennio in biennio iterarono giudizi affrettati sulla rappresentanza sovietica: così, se nel 1956 Gillo Dorfles ne aveva segnalato “l’esemplificazione clamorosa e quanto mai triste” dovuta ad “alcuni decenni di conformismo ideologico e di coartazione politica”²⁴⁷, nelle due edizioni successive si limitò a registrarne “le vacue riesumazioni d’un realismo sociale ovunque in declino”²⁴⁸ e, ancora più succintamente, l’impronta “eccessivamente realistica”²⁴⁹. Nelle sue recensioni pubblicate con cadenza biennale su “Il Verri”, Renato Barilli non degnò di una parola il padiglione sovietico, riservando occasionalmente qualche cenno di contenuta stima per le esposizioni moderniste presentate da Jugoslavia e Polonia²⁵⁰. Nel 1958, Luigi Carluccio si limitò a constatare il “sentimento di rigido rifiuto del gusto occidentale”, un ripudio riconducibile non a inappellabili ragioni “di natura passionale”, ma a scelte “di natura programmatica”, rigorosamente pianificate nella

245 G. De Virgilio, *Gioco d’interessi alla Biennale di Venezia*, in “Meridiano d’Italia”, 23 settembre 1956.

246 [C. L. Ragghianti], *La bellezza avvilita*, in “Sele Arte”, a. V, n. 26, 1956, p. 50; N. Abalkin, *Poveržennaja krasota*, cit.

247 G. Dorfles, *I padiglioni stranieri alla Biennale*, in “Domus”, n. 322, 1956, p. 9.

248 Id., *La macchia e il gesto alla XXIX Biennale*, cit., p. 287.

249 Id., *Gli stranieri alla XXX Biennale*, in “Domus”, n. 371, 1960, p. 32.

250 R. Barilli, *XXXVIII Biennale di Venezia*, in “Il Verri”, a. I, n. 1, 1956, pp. 146-155; Id., *La XXIX Biennale*, in Ivi, a. III, n. 3, 1958, pp. 144-154; Id., *La XXX Biennale*, in Ivi, a. V, n. 3, 1960, pp. 146-156; Id., *La XXXI Biennale*, in Ivi, n. s., a. VII, n. 3, 1962, pp. 130-141.

prospettiva unica di creare un fronte estetico avverso alle tendenze imperanti in Europa²⁵¹.

Questo diffuso atteggiamento si manifestò in un momento di crescente disaffezione da parte di un fronte trasversale di critici verso le correnti dell'astrattismo, ritenute oramai prive di qualsiasi slancio innovatore. Questa campagna fu portata avanti in primo luogo dal variegato fronte della stampa comunista, all'interno del quale era opinione comune che le correnti astratte, pur fregiandosi ancora del titolo di avanguardie, fossero decadute a un blando accademismo sostenuto da una capillare rete clientelare. Basterà qui ricordare alcuni eloquenti titoli comparsi su "L'unità" a firma di Dario Micacchi (*Astrattismo mercantile, L'avanguardia tradita*)²⁵², su "Rinascita" per mano di Ricci (*Il trionfo dell'opportunismo*)²⁵³, e su "Il contemporaneo" ad opera di Trombadori che, nel suo *Rinoceronti e no*, criticò l'ottusa autoreferenzialità di alcuni critici connazionali, a partire dalle "piroette letterarie" di Argan a sostegno dell'informale²⁵⁴. Questo fronte includeva anche due penne del "Corriere della sera" come il già citato Borgese e Mario Lepore, propugnatori di una campagna condotta contro le politiche di favoritismo della Biennale nei confronti della pittura astratta e gestuale²⁵⁵.

Alla luce di questo clima da barricate ideologiche, gli intellettuali del PCI, come si è detto, sollecitarono un maggiore intervento da parte della rappresentanza sovietica come argine alla deriva reazionaria in corso all'Esposizione veneziana. Nel 1960, le principali testate comuniste dimostrarono di riconoscere e apprezzare l'ado-

251 L. Carluccio, *La XXIX Biennale d'arte di Venezia. I padiglioni stranieri*, in "Comunità", a. XII, n. 62, 1958, pp. 91-92.

252 D. Micacchi, *Astrattismo mercantile alla Biennale*, in "L'unità", 14 luglio 1958, p. 3; Id., *L'avanguardia tradita*, in Ivi, 18 giugno 1958, p. 3.

253 P. Ricci, *Il trionfo dell'opportunismo alla XIX Biennale*, cit.

254 A. Trombadori, *Prima nota sulla XXX Biennale di Venezia. Rinoceronti e no*, in "Il contemporaneo", a. III, n. 27-28, 1960, pp. 8-17.

255 A testimonianza delle invettive di Borgese contro le politiche espositive della Biennale basterà riportare, oltre alle sue sapide recensioni pubblicate sul "Corriere della sera" e "L'europeo", un testo manoscritto riportato sulla copertina di un volume della sua biblioteca, oggi conservata presso il Getty Research Institute di Los Angeles. Si tratta di *L'orientamento del gusto attraverso le Biennali* di Ivana Mononi, al quale il critico appone il commento "Bel progresso...da Michetti a Ettore Tito – cioè dal poco – a Capogrossi, Burri e Fontana, cioè al nulla". GRI, Leonardo Borgese miscellaneous papers, b. 1.

zione dei suggerimenti avanzati dagli stessi compagni di Partito. Su “Rinascita”, Paolo Ricci sentenziò che si trattava “di gran lunga” del padiglione più interessante allestito dall’URSS nel dopoguerra²⁵⁶, mentre su “L’unità” Micacchi poté finalmente constatare come la rassegna fosse ora all’altezza delle proprie aspettative, grazie all’esauriente rassegna su Dejneka²⁵⁷ e alla mostra sul manifesto, salutata come il primo passo di un’operazione di divulgazione delle complesse vicissitudini e degli esiti più innovativi delle arti figurative sovietiche²⁵⁸. De Micheli, al contrario, non perdonò agli organizzatori di aver incluso, nelle attesissime retrospettive di Dejneka e Muchina, soltanto le opere realizzate a partire dal 1935, tagliando fuori, nel caso di quest’ultima, la produzione “degli anni più fervidi di ricerca e di slancio rivoluzionario creativo”²⁵⁹, a conferma di quella riconfigurazione storica della sua opera “dalle avanguardie al classicismo sovietico”²⁶⁰. D’altronde, è evidente come in questa occasione la critica comunista intendesse conferire ad artisti del calibro di Dejneka un pedigree modernista, andando a rinsaldarne la genesi artistica negli anni di militanza presso il gruppo internazionalista Ottobre e mettendone, quindi, in luce i punti di convergenza con le avanguardie europee. Uno dei dipinti più discussi del padiglione fu *Una via a Roma* (1935), realizzato da Dejneka durante il suo primo soggiorno in Italia, e apprezzato su “Il contemporaneo” come l’unica “scoperta felice” dell’intera mostra, per la familiarità del soggetto, per la trattazione pittorica, “cara a Scipione”, e per la riuscita sintesi di “politica di costume”, “visione storica” e “immagini d’una fantasia”, raggiunta al culmine della produzione giovanile, prima che la sua pittura scadesse a illustrazione di soggetti coman-

256 P. Ricci, *Gli “avanguardisti” della retroguardia*, in “Rinascita”, a. XVII, n. 7-8, 1960, p. 527.

257 D. Micacchi, *La XXX Biennale d’arte affonda nella palude mercantile astrattista*, in “L’unità”, 18 giugno 1960, p. 3.

258 Id., *Una moderna bibbia proletaria nella pittura di Gyula Derkovits*, in “L’unità”, 13 settembre 1960, p. 3.

259 M. De Micheli, *Pro e contro la XXX Biennale di Venezia. Bilancio della scultura*, in “L’Europa letteraria”, a. I, n. 4, 1960, p. 233.

260 Cfr. A. Raev, *Russische Künstlerinnen der Moderne (1870-1930). Historische Studien, Kunstkonzepte, Weiblichkeitsentwürfe*, Wilhelm Fink Verlag, München 2002, nello specifico *Vera Muchina, Von der Avantgarde zur sowjetischen Klassik*, pp. 246-262.

dati²⁶¹. Nel sostenere che il dipinto avesse assorbito “certo succo avanguardistico del cubo-futurismo e del costruttivismo”, Micacchi andò a scomodare persino il primo Chagall, mentre nel recensire la mostra di Muchina concordò con De Micheli nel sostenere che l'enfasi assegnata alla statuaria monumentale, emblematicamente incarnata dal gruppo scultoreo *L'operaio e la colcosiana* (1937), mettesse in ombra la “bellezza travolgente” e l'audacia espressiva dell'opera giovanile, contraddistinta da un cosciente superamento del “dinamismo plastico futurista”²⁶².

Salvo qualche occasionale rimando ad artisti coevi (come suggerito da Micacchi nell'individuare assonanze tra le opere di Nisskij e Hopper nella trattazione degli spazi naturali e architettonici²⁶³), l'interesse della critica comunista per l'arte sovietica in mostra si concentrò sui suoi pregressi, e potenziali, punti d'intersezione con nomi e movimenti coevi europei del primo terzo di secolo, salutati da una parte come innovativo contributo alle avanguardie internazionali, dall'altra come espressione radicale d'impegno politico, in aperta polemica con le rivisitazioni moderniste proposte dalla Galleria nazionale d'arte moderna diretta da Palma Bucarelli. Tra queste suscitò un certo clamore la mostra antologica di Malevič organizzata nel 1958 dallo Stedelijk Museum di Amsterdam con opere della propria collezione, e successivamente allestita in diversi musei europei, tra cui la Galleria romana, che nel 1959 presentò l'artista, con grande disappunto della stampa comunista, come precursore di un radicale formalismo²⁶⁴.

261 L. Ferrante, *La Biennale e “fuori”*, in “Il contemporaneo”, a. III, n. 27-28, 1960, pp. 22-23.

262 D. Micacchi, *Una moderna bibbia proletaria nella pittura di Gyula Derkovits*, cit.

263 *Ibid.*

264 Nicoletta Misler pone l'accento sul carattere di immaturità della critica italiana nonché sull'enfasi conferita all'aspetto didattico della mostra (anche nell'allestimento curato da Carlo Scarpa), cruciale tanto per l'attività di Malevič, quanto per la missione divulgatrice della Galleria (cfr. N. Misler, *Kazimir Malevich goes to Rome*, in *Translations and Dialogues. The Reception of Russian Art Abroad*, a cura di S. Burini, cit., pp. 217-230). Prendendo spunto dalla mostra di Malevič del 1959, “Il contemporaneo” rimproverò all’“allegro museo” di ospitare esclusivamente mostre su “aspetti particolarmente estremistici dell'arte” e di respingere per partito preso opzioni alternative, finendo paradossalmente per trovarsi sulle stesse posizioni di un critico di

La mostra itinerante costituì la prima grande rassegna europea dedicata alle avanguardie russe a partire dalla metà degli anni venti (quindi dai padiglioni dell'URSS allestiti a Venezia nel 1924 e a Parigi nel 1925). Sarà proprio l'interesse verso questa arte, sostenuto da un numero crescente di pubblicazioni ed esposizioni apparse a partire dai primi anni sessanta in Occidente, ad alimentare il mito dell'arte dell'Europa centro-orientale, soprattutto all'interno di quei frangenti della New Left, sorta come reazione alla vecchia sinistra di stampo partitico e filocomunista²⁶⁵.

8. *L'Esposizione come campo di battaglia contro l'astrattismo*

Nel citare alcuni estratti della "Pravda" in traduzione italiana²⁶⁶, Ragghianti ebbe il merito di mettere in luce il ruolo della stampa sovietica, che dal 1956 iniziò a seguire con attenzione gli esiti dell'Esposizione veneziana, dedicando un particolare interesse all'accoglienza riservata alla propria partecipazione nazionale, sulla base di una selezione di giudizi espressi da critici e cronisti italiani. Caratteristica comune alle recensioni sovietiche era il tono da requisitoria nei confronti delle tendenze informali e astratte imperanti alle Esposizioni della seconda metà degli anni cinquanta. Si trattava di un'operazione condotta a tutto campo dalle principali testate di settore: da "Iskusstvo", autorevole rivista d'arte edita dal Ministero della cultura, con articoli di taglio critico e teorico firmati dal commissario di turno a Venezia o da autori di altri paesi socialisti; da "Tvorčestvo", organo ufficiale di stampa dell'Unione degli artisti, attraverso *reportage* più intimistici, redatti principalmente da artisti o da critici in erba; infine da un cronista particolarmente prolifico su questo fronte, il già menzionato Abalkin, critico letterario e teatrale, autore di taglienti libelli pubblicati sia su testate irreggimentate come la "Pravda", sia su periodici più inclini a un dialogo interculturale come "Inostrannaja literatura", principale rivista dedicata

vedute opposte come Virgilio Guzzi de "Il Tempo" (cfr. *L'allegro museo*, in "Il contemporaneo", a. II, n. 13, 1959, p. 97).

265 E. Forgacs, *How the New Left Invented East-European Art*, in "Centropa", a. III, n. 2, 2003, pp. 93-104.

266 Vedi p. 232, n. 246.

alla divulgazione della letteratura straniera. Si trattava di un fronte compatto, solo apparentemente pluralistico, da cui emergeva il tono monolitico e belligerante della critica sovietica, riproposto di edizione in edizione²⁶⁷.

Testo fondamentale di riferimento di questa copiosa produzione pubblicistica è un articolo del 1947 di Vladimir Kemenov, allora caporedattore della sezione di arti figurative della "Pravda", più tardi viceministro della cultura (1954-1956) e rappresentante dell'URSS presso l'UNESCO (1956-1958). Nel suo *I tratti delle due culture*, apparso originariamente in inglese sul bollettino della VOKS, e quindi rivolto a un pubblico straniero, Kemenov gettava le basi di una lettura antitetica dell'arte dei "due blocchi", fondamentale negli anni di gestazione della Guerra fredda culturale. Prendendo spunto dalla critica marxista al capitale, Kemenov delineava l'evoluzione socio-politica compiuta in URSS e incarnata dalla sua massima espressione culturale, il realismo socialista, cui contrapponeva l'arte moderna dell'Occidente che, essendo "ancora" nella fase borghese, risultava, per forza di cose, espressione di una società storicamente superata, quindi culturalmente retrograda. Questo fece sì che artisti occidentali di vedute progressiste, o addirittura di simpatie comuniste come Picasso, perseverassero nel conferire ai propri lavori "forme geometriche, brutte e vuote, aliene alla tradizione democratica spagnola o di qualsiasi altra nazione"²⁶⁸. L'articolo prendeva in esame alcuni casi, tratti non dalla cultura figurativa dell'URSS – trattata come un blocco monolitico a riprova della sua integrità – ma dell'Occidente, inquinato dagli "apologeti estetici del capitale". Intenzione ultima di Kemenov era infatti quella di mettere nero su bianco le contraddizioni e scissioni dell'intelligenza capitalista, tra chi ancora si batteva contro le sue tendenze reazionarie e chi invece, in buona o cattiva fede, vi aveva rinunciato, finendo così per presentare la pluralità di posizioni – anziché come il risultato del

267 Cfr. E. Vinogradova, *Sub'ektivizm i bezobrazie*, cit., pp. 51-52.

268 V. Kemenov, *Aspects of Two Cultures*, in "VOKS Bulletin", n. 52, 1947, pp. 20-36. V. Kemenov, *Čerty dvuch kul'tur*, in "Iskusstvo", a. X, n. 4, 1947, pp. 38-46. Alcuni estratti dell'articolo furono pubblicati dalla rivista dell'Associazione italiana per i rapporti con l'URSS nella primavera del 1948, in piena campagna elettorale (cfr. V. Kemenov, *La pittura e la scultura nell'Occidente borghese*, in "Rassegna della stampa sovietica", n. 3, 20 marzo 1948, pp. 5-8, 14-15).

pluralismo sancito dalle democrazie occidentali – come un segnale di debolezza e mancanza di coerenza.

Pur sottolineando la sostanziale diversità di toni, Nicoletta Misler pone in diretta relazione l'articolo di Kemenov con un breve intervento pubblicato pochi mesi dopo in Italia dalla stampa di Partito. Si tratta della nota *Segnalazione* apparsa su "Rinascita" a firma di R. (ossia Roderigo di Castiglia, pseudonimo di Palmiro Togliatti), in occasione della *Prima mostra nazionale d'arte contemporanea*, organizzata a Bologna nell'autunno del 1948²⁶⁹. Come anticipato dal titolo, la critica qui riportata costituiva, più che un ammonimento o un rimprovero, un appello al buon senso degli artisti nel disconoscere i propri "orrori" e "scemenze" in quanto espressioni artistiche²⁷⁰. La recensione, come è noto, esacerbò le tensioni latenti tra astrattisti e realisti all'interno del composito Fronte nuovo delle arti, decretandone lo scioglimento nel 1950, a soli quattro anni dalla sua fondazione²⁷¹.

A un decennio dalla pubblicazione del pamphlet di Kemenov, l'Esposizione veneziana rappresentava per la critica sovietica un'occasione irrinunciabile per dispiegare un arsenale retorico, utile a mettere nero su bianco, prima ancora che i propri punti di forza, le debolezze altrui, sostanzialmente riconducibili alle tendenze non figurative. Affinando una delle più incisive argomentazioni delle passate campagne zdanoviane, ossia il legame di interdipendenza tra cosmopolitismo e astrattismo, Abalkin ricordò quanto quest'ultimo rinnegasse "la sovranità nazionale della cultura", annacquandola in un calderone di stilemi monotoni e "apolidi"²⁷². La rinuncia della Biennale al suo status primigenio di "concorso delle nazioni" fu quindi interpretato come segnale inequivocabile del suo attuale stato di crisi.

269 R., *Segnalazioni. Prima mostra nazionale d'arte contemporanea*, in "Rinascita", a. V, n. 11, 1948, p. 424.

270 N. Misler, *La via italiana al realismo*, cit., pp. 58-59.

271 Cfr. A. Duran, *Painting, Politics, and the New Front of Cold War Italy*, Farnham, Ashgate 2014, pp. 75-97. Sul Fronte nuovo delle arti si veda almeno: G. Marchiori, *Il fronte nuovo delle arti*, Tacchini, Vercelli 1978; E. Di Martino, *Il fronte nuovo delle arti alla Biennale di Venezia del 1948*, cat. (Aosta, Centro Saint-Benin, 19 ottobre-11 dicembre 1988), Fabbri, Milano 1988; *Il fronte nuovo delle arti: nascita di una avanguardia*, cat. (Vicenza, Basilica Palladiana, 13 settembre-16 novembre 1997), a cura di L. M. Barbero, L. Caramel, E. Crispolti, Neri Pozza, Vicenza 1997.

272 N. Abalkin, *Na venecijskoj vystavke*, cit., p. 243.

La demonizzazione dell'astrattismo fu praticata attraverso una sua meticolosa dissezione. Ragioni di natura extra-artistica, dettate da tornaconti corporativi, andavano ad alimentare teorie complottiste, per cui la convergenza di interessi mercantili e clientelari della Biennale – dove uomini d'affari [*biznesmeny*] senza scrupoli si atteggiavano da Medici²⁷³ – era additata come la prova inconfutabile di una cospirazione di forze reazionarie e oscurantiste. Su questo punto fu proprio il commissario Guber a mettere in luce come l'egemonia astrattista non fosse altro che l'acclarato effetto di un'importazione di modelli esterni su precisa indicazione di critici d'impostazione "americana", come Lionello Venturi (di cui spesso venivano ricordati i trascorsi statunitensi, tacendo tuttavia il ripudio del fascismo all'origine del suo esilio oltreoceano²⁷⁴), colpevole di aver "provincializzato" l'Italia, declassandola da culla delle arti a colonia di un impero, di cui – conclude Guber – era chiaro dove fosse da cercare il centro²⁷⁵.

Una seconda critica era mossa sulla base di considerazioni di natura estetica, secondo le quali l'Esposizione era decaduta a una rassegna di opere accomunate da un conclamato ripudio del bello, in quanto realizzate per mano di "dilettanti" e "ciarlatani", "conformisti" ed "epigoni". Secondo Abalkin, si trattava di una constatazione particolarmente amara e avvilente per una nazione dalla secolare tradizione figurativa come l'Italia: "Il paese di Raffaello e di Giorgione, di Leonardo da Vinci e di Michelangelo, la patria della grande arte, ora innalza come propria bandiera artistica le bestiali aberrazioni dell'astrattismo"²⁷⁶. Agli artisti del presente veniva quindi rimproverato di ignorare gli insegnamenti dei maestri del passato attraverso una rimozione, consapevole o meno, delle proprie radici culturali, descritta nei termini di un'amnesia collettiva.

273 N. Abalkin, *Snova na venecianskoj vystavke*, in "Inostrannaja literatura", n. 10, 1958, p. 249.

274 Ž. Perachim, *Vystavka B'ennale v Venecii*, in "Iskusstvo", a. XXI, n. 9, 1958, p. 10. Questo non impedì che Venturi fosse tra i primi critici d'arte occidentali a essere tradotti in russo (cfr. *Chudožniki novogo vremeni*, Izdatel'stvo inostranoj literatury, Moskva 1956, traduzione di *Pittori moderni*, Edizioni U, Firenze 1946).

275 A. Guber, *Abstrakcionizm – vrag pravdy i krasoty. Razmyšlenija na XXIX B'ennale*, in "Iskusstvo", a. XXII, n. 6, 1959, p. 22.

276 N. Abalkin, *Snova na venecianskoj vystavke*, cit., p. 247.

In effetti, il linguaggio clinico permeava i numerosi appelli rivolti contro “l’epidemia del modernismo”²⁷⁷, tratteggiata come “una parata di assurde depravazioni patologiche”²⁷⁸, “un’ipertrofia di rudimenti individuali”²⁷⁹ e “una psicosi sociale”²⁸⁰, prendendo in prestito toni e modalità dalle campagne verbali condotte nel decennio precedente contro il cosmopolitismo, ma ora supportate da un ampio ricorso a fonti iconografiche, per lo più scadenti riproduzioni in bianco e nero delle opere incriminate. Unico antidoto a queste degenerazioni artistiche era costituito da un vigoroso realismo generato dal “buon senso”, riprendendo così una chiave di lettura proposta nel 1949 da Lidija Rejngardt nel suo pamphlet *Oltre il buon senso*. Sulla base di un regesto di articoli pubblicati dalla stampa francese e americana, quindi delle due culture artistiche egemoni in Occidente nel dopoguerra, Rejngardt metteva in luce le strumentalizzazioni e le falsificazioni perpetrate dalla critica dei paesi capitalisti a sostegno della “cosiddetta arte astratta”, delineata nei seguenti termini:

Una pittura che si pone come obiettivo quello di non raffigurare nessuno oggetto ideale. Per cui, se la pittura tradizionale tende ad avvicinarsi alla raffigurazione di un modello, la pittura astratta, al contrario, tende a creare degli ideogrammi che siano il meno possibile simili alle forme reali delle cose, escludendo associazioni reali. A chiunque non abbia perso il buon senso è chiaro come la luce del giorno che il tentativo di rimuovere dalla nostra coscienza qualsiasi connessione con la realtà sia un compito vano e disperato, disperato fino alla stupidità.²⁸¹

Qui entrava in gioco il culto dell’umanesimo nelle arti, secondo un’espressione presa in prestito dalla critica marxista occidentale di stampo revisionista e riproposta da Kemenov nel già citato articolo. Affondando le radici nella dialettica materialista e nell’ecumenismo cristiano, la dottrina umanistica trovava la sua massima espressione

277 N. Abalkin, *Na venecianskoj vystavke*, cit., p. 247.

278 N. Abalkin, *Snova na venecianskoj vystavke*, cit., p. 249.

279 O. Zardarjan, *Venecianskie vpečatlenija*, in “Iskusstvo”, a. XXII, n. 8, 1959, p. 24.

280 Ž. Perachim, *op. cit.*, p. 9.

281 L. Rejngardt, *Po tu storonu zdravogo mysla*, in “Iskusstvo”, n. 5, 1949, p. 78. Lo studioso del realismo socialista Antoine Baudin ha definito senza mezzi termini l’articolo di Rejngardt “the Soviet version of Nazi ‘entartete Kunst’ themes” (cfr. A. Baudin, *Why is Soviet Painting Hidden from us?*, cit., p. 232).

artistica in un realismo praticato da un fronte coeso, moderno e universale, che metteva al centro dei propri interessi l'uomo in tutte le sue accezioni, in contrapposizione all'*international style* incarnato dall'individualismo "antiumano" del modernismo²⁸².

Da queste posizioni, il passo verso un giudizio morale fu breve: gli astrattisti furono accusati di professare un'arte "disumana", lontana dai bisogni e dalle inclinazioni del popolo, in quanto frutto di un egoismo tradotto in bieca trivialità [*pošlost'*] estetica, cui Abalkin contrappose il culto della bellezza intesa come oggetto di una fruizione collettiva e universale. Secondo il critico della "Pravda", l'arte cessava di essere tale se sottoposta al libero arbitrio del suo artefice, finendo per rivolgersi a un solo destinatario, l'artista stesso²⁸³. Questi presupposti categorici generavano un corto circuito semantico, particolarmente manifesto a Venezia: "Davanti a noi sfilano dipinti che è difficile chiamare *dipinti*, statue mostruose ancor meno simili a sculture, accumuli assurdi di materiali che nulla hanno a che vedere con il processo di creazione artistica"²⁸⁴. Da qui l'espedito di prendere le distanze da quest'arte innominabile, ricorrendo a un ironico e supponente virgolettato ("le opere" oppure "le cosiddette opere"). In effetti, il disagio della critica sovietica nell'inquadrare e definire il fenomeno dell'astrattismo si manifestava già nella terminologia ondivaga adottata a partire dal 1956: mentre Abalkin e Guber utilizzarono il termine *abstraktivizm* (e *abstraktivisty* per definirne gli adepti), l'artista Viktor Ivanov ricorse alla formula, ancora oggi in uso, di *abstrakcionizm* (e *abstraktisty*).

282 S. Reid, *Socialist Realism Unbound. The Effects of International Encounters on Soviet Art Practice and Discourse in the Khrushchev Thaw*, in J. Bazin, P. Dubourg Glatigny, P. Piotrowski (a cura di), *op. cit.*, pp. 287-288.

283 N. Abalkin, *Na venecianskoj vystavke*, cit., p. 241-243. Questo rimprovero risultava particolarmente pertinente nei confronti di un'espressione artistica ritenuta arbitraria ed estemporanea come la pittura gestuale, spesso ridicolizzata in caricature e vignette satiriche.

284 N. Abalkin, *Poveržennaja krasota*, cit. È interessante notare come il linguaggio giornalistico di Abalkin rispecchiasse i toni denigratori adottati dalla classe politica. Nel luglio 1958, il funzionario Andrej Lebedev riferì al ministro della cultura Nikolaj Michajlov: "In mostra sono esposti in grandi quantità, a guisa di opere d'arte, sacchi di iuta perforati da chiodi, pezzi di cartone, brandelli di carta da giornale incollati su scatoloni, bobine deformate di cavi, ammassi assurdi di metallo. Questi oggetti non sono altro che trovate da ciarlatani, risultato di un insano marasma". A. Lebedev a N. Michajlov, 3 luglio 1958, RGALI, f. 2329, op. 4., d. 882, ll. 31-35, qui ll. 31-32.

La ricerca di una contrapposizione frontale dettava le regole del concorso veneziano, per quanto Abalkin stesso minimizzasse il peso conferito al giudizio critico:

All'Esposizione di Venezia sono venuti violentemente a cozzare, all'interno di un'insormontabile contraddizione, due modi di intendere l'arte, due punti di vista sul suo significato e sulla sua vocazione nel presente. Questo conflitto non sarà risolto negli articoli di critica, ma nella stessa pratica artistica. La supremazia di una o dell'altra scuola artistica si affermerà non con manifesti o dichiarazioni estetiche, ma attraverso le stesse opere d'arte.²⁸⁵

Per la critica sovietica, la rassegna veneziana si presentava quindi come campo privilegiato d'indagine e di denuncia delle pratiche artistiche occidentali, mostrandone, attraverso parole e immagini, i limiti e i paradossi provocati dal suo asservimento alla causa del capitale. Fu sempre Abalkin a ricordare che l'Esposizione non era "una carrellata passiva di opere" ma, al contrario, "una forma della dura e intensa battaglia ideologica"²⁸⁶, nella quale gli artisti sovietici, "paladini del bello"²⁸⁷, erano chiamati a schierarsi a sostegno della causa socialista²⁸⁸.

Alla luce di queste considerazioni non deve sorprendere il fatto che il padiglione fosse inteso come una piattaforma di persuasione ideologica e di esibizione della superiorità sovietica e che, di conseguenza, la sua funzione cultural-politica e la sua ricezione critica risultassero strumentali all'obiettivo di proporre un'alternativa al declino dell'arte del mondo capitalista. Da questa prospettiva si comprende la prassi, ricorrente tra i critici sovietici, di replicare alle obiezioni sollevate dalla stampa italiana riprendendone le stesse argomentazioni. Così al rimprovero più frequente rivolto al padiglione sovietico, cioè la sua presunta arretratezza, una schiera di critici guidati da Guber ribatté con la stessa moneta, ricordando quanto, al contrario, fosse l'astrattismo a risultare fuori tempo, essendo germogliato ancora nella Russia prerivoluzionaria sotto l'impulso pionieristico di artisti del calibro di Kandinskij, Malevič

285 N. Abalkin, *Na venecianskoj vystavke*, cit., p. 248.

286 Id., *Snova na venecianskoj vystavke*, cit., p. 250.

287 Id., *Poveržennaja krasota*, cit.

288 Id., *Na venecianskoj vystavke*, cit., p. 248.

e Tatlin²⁸⁹. Se quindi da una parte fu rivendicata la paternità russa di questi nomi, dall'altra si tentò di prenderne le distanze, relegandoli a "testimoni dell'inizio della fine del mondo borghese"²⁹⁰, quindi di un momento storico inteso non come origine dell'epoca sovietica, ma come epilogo dell'era zarista. In un articolo dall'eloquente titolo *L'astrattismo è il nemico della verità e della bellezza*, Guber sosteneva che l'abbandono, da parte di questi artisti, delle sperimentazioni formali giovanili fosse da ricondurre non a un'imposizione dall'alto, quanto al bisogno personale di elaborare un linguaggio conforme alla nuova realtà e accessibile alle masse²⁹¹. Per quanto inquadrata all'interno di una lettura forzatamente ideologica, l'inedita digressione di Guber su astrattismo, suprematismo e costruttivismo costituiva un interessante caso, se non ancora di sdoganamento, per lo meno di accreditamento delle "proprie" avanguardie storiche come contributo imprescindibile allo sviluppo delle arti mondiali²⁹². Un richiamo certo strumentale, evocato nell'intenzione di respingere al mittente le critiche di passatismo dell'arte sovietica, nonché di accusare di plagio le mostre proposte da altre rappresentanze nazionali. Pungente, come sempre, Abalkin: "In qualsiasi padiglione traboccante di opere astratte si potrebbe esporre il *Quadrato nero* di Malevič, e nessuno, in questa invasione artistica del passato nel presente, noterebbe la commistione di epoche e stili"²⁹³. L'Esposizione di Venezia ebbe quindi la non trascurabile funzione di convalidare e legittimare, per quanto di riflesso e a posteriori, le avanguardie storiche russe come componente del patrimonio artistico mondiale, prima ancora che nazionale, e di creare le premesse per una loro graduale rivalutazione critica, dettata quindi non da istanze interne di politica culturale, ma dal loro crescente prestigio internazionale.

289 Anche qui, il modello di riferimento è fornito dal già citato articolo di Kemenov: "Among the many burdens which young Soviet republic inherited a quarter of century ago from old landlord-bourgeois Russia, was the decadent, formalistic art of that time. All those "original" tricks which the formalists of Europe and America take such pride in, were ousted by Soviet artists long ago as ridiculous anachronisms". V. Kemenov, *Aspects of Two Cultures*, cit., p. 36.

290 Ž. Perachim, *op. cit.*, p. 9.

291 A. Guber, *Abstrakcionizm – vrag pravdy i krasoty*, cit., p. 22.

292 Si veda anche A. Lebedev, *Čto takoe abstrakcionizm*, in "Tvorčestvo", n. 6, 1960, pp. 20-21.

293 N. Abalkin, *Na venecianskoj vystavke*, cit., p. 242.

Agli organizzatori sovietici veniva inoltre rimproverato di frequente di dare spazio alla sola arte di partito, denunciando di conseguenza la monocultura del realismo socialista²⁹⁴. Si trattava, anche qui, di un rimprovero rispedito alla segreteria stessa della Biennale, tacciata di faziosità incondizionata nei confronti dell'astrattismo, elevato – quello sì – al rango di “arte ufficiale di Stato”²⁹⁵, come appurarono i commissari in occasione delle numerose conversazioni avute con gli artisti “progressisti” italiani. Un prezioso alleato nella battaglia ideologica era fornito proprio da questi artisti (altrimenti definiti, in maniera più colloquiale, “i nostri” [*naši*]), il cui apporto alla causa socialista e realista fu importante tanto sul fronte interno quanto su quello esterno. Così, uno dei più noti atti d'accusa alle politiche artistiche dell'Italia del dopoguerra, *La dittatura dell'arte astratta* di Renato Guttuso, pubblicato su “Rinascita” nel dicembre 1957, fu riproposto pochi mesi dopo in versione ridotta dalla rivista “Iskusstvo”, che per l'occasione dedicò anche la copertina del numero al pittore siciliano²⁹⁶. Nell'articolo, Guttuso deplorava la prassi di conferire forzatamente all'arte astratta un “lignaggio indiscutibile” attraverso oculute operazioni di revisionismo critico ed espositivo, assegnando a maestri del passato, da Monet a Cézanne, la palma di precursori delle attuali correnti astratte. Nella versione russa, l'adattamento del titolo in *Contro la dittatura dell'arte astratta*, nonché la riproduzione di alcune opere d'arte non figurativa in mostra a Venezia (assenti dall'articolo su “Rinascita”) erano chiari segnali di un'accentuazione in chiave antagonistica della presa di posizione di Guttuso, sulla falsariga di un'interpretazione ideologica ‘in negativo’ ripresa nel finale dell'articolo, in cui l'artista accennava, senza entrare nel merito, alla disputa tra l'informale, “primo elemento di ricostituzione antintellettuale”, e un “umanesimo integrale”²⁹⁷.

294 M. Valsecchi, *Italiani e stranieri a Venezia*, cit.

295 V. Gorjainov, *30-ja Biennale*, in “Tvorčestvo”, n. 10, 1959, p. 22; Zardarjan, *op. cit.*, p. 25.

296 R. Guttuso, *La dittatura dell'arte astratta*, in “Rinascita”, a. XIV, n. 12, 1957, pp. 631-634; R. Guttuso, *Protiv diktatury abstraktnogo iskusstva*, in “Iskusstvo”, a. XXI, n. 9, 1958, pp. 5-8. Il dipinto illustrato in copertina è *Le mogli dei minatori in sciopero*, 1953, mentre il *Minatore* (1953) è riprodotto a corredo dell'articolo *Gumanizm iskusstva* di Vladislav Zimenko, in Ivi, pp. 19-31.

297 R. Guttuso, *La dittatura dell'arte astratta*, cit., p. 634. Significativa è la scelta, con chiari intenti denigratori, di aprire l'articolo con una riproduzione della scultura *Materia* (1957) di Umberto Mastroianni, corredata dalla di-

Da una ricognizione ad ampio raggio sulla stampa traspare con evidenza come il dibattito critico fosse monopolizzato, da entrambe le parti, dalla presenza (o meno) delle correnti informali e astratte: per la critica sovietica essa costituì l'oggetto principale d'attenzione e denigrazione, il termine di paragone utile a commisurare la superiorità etica ed estetica del realismo; per la critica occidentale, la sua assenza dalle sale del padiglione dell'URSS costituiva la prova non solo del carattere retrogrado dell'arte socialista, ma anche del suo apparato repressivo, capace di soffocare quelle espressioni non allineate (leggi astratte), che pure dovevano esistere. L'ossessione occidentale per le correnti non figurative traspare chiaramente da una relazione stilata da Irina Antonova in seguito a una lezione tenuta a Venezia sullo stato attuale dell'arte sovietica: "Quando uno degli artisti presenti alla conferenza ha provato a lanciare una domanda provocatoria su come vengono trattati gli astrattisti in URSS, il pubblico in sala lo ha messo a tacere"²⁹⁸. La dichiarazione di Antonova riprendeva un tema ricorrente della retorica socialista, ossia il ricorso demagogico al giudizio del pubblico come *vox populi*, ritenuto sincero e imparziale, quindi più autorevole delle congetture faziose e cervelotiche della critica straniera, andando così a convalidare quel carattere di investitura popolare di cui si fregiava la cultura socialista. Alla luce di quanto esposto risulta evidente come le aspettative e le ambizioni della critica occidentale, a partire dall'ossessione della stampa borghese per il modernismo e della critica comunista per le avanguardie storiche, non consentissero di spingersi oltre una percezione già preconfigurata, impedendo così una comprensione circostanziata dell'evoluzione in atto nell'arte

ascalina "Primo premio alla scultura". Lo stesso scatto fotografico era stato ripreso un anno prima su "L'unità" da Dario Micacchi, a corredo del suo articolo *L'avanguardia tradita*, cit., p. 3. Si trattava di un premio piuttosto controverso, contestato anche da Renato Barilli, che definì le sculture di Mastroianni "grevi oreficerie barbariche ingigantite" (R. Barilli, *Pittura. La XXIX Biennale*, in "Il Verri", a. III, n. 10, 1958, p. 153).

- 298 I. Antonova, Relazione sulla spedizione in Italia, RGALI, f. 2329, op. 8, d. 1498. Una situazione simile si ripresentò due anni più tardi, come riferì la commissaria Salmina: "Tutti si interessano alle nostre opere in mostra. È pur vero che si tratta di un interesse univoco, la prima domanda è sempre la stessa: avete portato qualcosa di astratto? Quando scoprono che non è così, l'interesse cala" (L. Salmina a V. Gorjainov, 14 giugno 1962, RGALI, f. 2329, op. 4, d. 1650, l. 60).

sovietica, poi culminata con l'innovativa mostra presentata a Venezia nel 1962.

9. Le giovani leve artistiche dello stile severo

Dopo le edizioni del 1958 e del 1960, contrassegnate da ingerenze di natura politica derivanti dall'orientamento europeista e filo-atlantico del Governo italiano, l'edizione del 1962 segnò il ritorno dell'Esposizione a un assetto istituzionale più equilibrato, grazie anche al ripristino delle cariche di presidente e vicepresidente dell'Esposizione, ora ricoperte da Italo Siciliano, rettore dell'Università Ca' Foscari, e Giovanni Favaretto Fisca, sindaco della città lagunare.

In seguito alla rassegna di "recupero" del 1956, il padiglione sovietico intraprese un percorso di graduale aggiornamento – generazionale, stilistico ed espositivo – della propria offerta artistica. Già nel 1958, l'impulso al rinnovamento era percepibile nelle fasi preliminari della selezione, da cui furono esclusi artisti cui soltanto due anni prima era stata concessa grande visibilità, come Korin e Čujkov²⁹⁹, oppure falchi della pittura staliniana come Vasilij Efanov, Vasilij Jakovlev e Aleksandr Laktionov³⁰⁰. A differenza delle affollate collettive degli anni precedenti, nel 1962 il padiglione finì per ospitare soltanto dodici espositori, sui quali si impose il trio composto dai giovani pittori Gelij Koržev, Viktor Popkov e Tair Salachov (FIG. 23, 24, 25, 26). Sulla scia del successo riscosso alla *Quarta esposizione dei giovani artisti moscoviti* (1958)³⁰¹, i tre artisti furono oggetto di una crescente attenzione mediatica, in veste sia di testimoni del proprio credo artistico, sia di innovatori di generi ora al centro di una ritrovata fortuna critica, come la natura morta e il paesaggio³⁰².

299 Elenco preliminare di artisti espositori, 1958, RGALI, f. 2329, op. 4., d. 882, l. 22.

300 Ivi, l. 24.

301 O. Rojtenberg, *Molodye chudožniki Moskvyy*, in "Iskusstvo", a. XXI, n. 9, 1958, pp. 32-44.

302 Cfr. *Govorjat molodye chudožniki*, in Ivi, a. XXI, n. 10, 1958, pp. 20-22; A. Jagodovskaja, *Tvorčestvo pejzažistov*, in Ivi, a. XXV, n. 2, 1962, pp. 13-19;

Il ricambio generazionale interessò anche i responsabili del padiglione, a partire da Larisa Salmina, trentenne conservatrice dell'Ermitage, nominata commissaria su precisa indicazione di Chruščëv in vista della sua giovane età, nonostante le limitate competenze nell'ambito dell'arte sovietica contemporanea³⁰³. Con il conferimento dell'incarico a un'esperta d'arte europea (come già avvenuto due anni prima con Irina Antonova), si intendeva assegnare la massima priorità non tanto a una conoscenza enciclopedica, e spesso autoreferenziale, dell'arte sovietica, quanto a una maggiore familiarità con il contesto occidentale, nell'ottica di proporre un'immagine dell'URSS più vicina alle aspettative di critica e pubblico internazionale. Infine, lo "svecchiamento" del padiglione nasceva dal proposito di prestare ascolto ai suggerimenti dei compagni del PCI, assecondandone la richiesta (dopo quella esaudita due anni prima con la mostra sul manifesto) di concedere maggiore spazio alle giovani leve artistiche³⁰⁴. Di conseguenza, la prima versione dell'elenco degli espositori, stilata sulla base delle indicazioni espresse dall'Accademia delle arti e dall'Unione degli artisti³⁰⁵, risultò talmente in controtendenza rispetto alle edizioni passate da provocare la reazione dei funzionari ministeriali, i quali temettero che la selezione, contraddistinta da un numero ritenuto inadeguato di opere su soggetti tassativi come "la produzione, la vita e il lavoro degli operai", non avrebbe rivelato appieno "l'uomo sovietico"³⁰⁶. Di conseguenza, il nucleo tematico della mostra fu rin vigorito con l'integrazione di opere di due eminenze della vecchia guardia real-socialista come Michail Božij, autore di un discusso ritratto di Lenin, e Igor' Simonov, poi comunque escluso dalla rosa definitiva.

N. Tret'jakov, *Zametki o natjurmorte*, in Ivi, pp. 20-24.

303 Larisa Salmina era una specialista d'arte europea all'Ermitage, dove nel 1959 aveva curato una mostra di disegni italiani (cfr. *Vystavka ital'janskich risunkov XVII-XVIII vekov*, a cura di L. Salmina, Iz. Gosudarstvennogo Ermitaža, Leningrad 1959). Nel 1965 si trasferì a Oxford, dove lavorò all'Ashmolean Museum e più tardi sposò Francis Haskell.

304 A. Lebedev ad A. Kuznecov, 23 novembre 1959, RGALI, f. 2329, op. 4, d. 1203, l. 7.

305 Verbale dell'incontro per l'elaborazione di proposte per la sezione sovietica all'Esposizione di Venezia, 9 gennaio 1962, RGALI, f. 2329, op. 4, d. 1650, l. 11.

306 A. Lebedev ad A. Kuznecov, 6 febbraio 1962, RGALI, f. 2329, op. 4, d. 1650, l. 12.

Per le stesse ragioni la commissaria Salmina, nella sua presentazione in catalogo, non poté fare a meno di ricondurre le opere in mostra ai soggetti d'obbligo dell'arte socialista³⁰⁷. In merito all'opera di Popkov, la commissaria scrisse: "Il ritmo intenso della vita nei cantieri edili e nelle regioni delle terre dissodate, l'entusiasmo lavorativo della gioventù sovietica, conferiscono alle sue opere un dinamismo particolare e un ardore giovanile"³⁰⁸.

Popkov risultava essere non solo il più giovane tra gli espositori, ma anche l'unico presente in due sezioni distinte del padiglione: nella pittura, con *I costruttori di Bratsk* (1960-61, FIG. 23), *La strada* (1960-61) e *La nuova casa è pronta* (1961); e nella grafica, con nove tempere dalla serie *Il Sovchoz di Ėevsk nelle terre vergini* (1961) e due guazzi dalla serie *Pereslavl'-Zalesskij* (1962, FIG. 24). La grande visibilità concessa all'artista si doveva alla fama acquisita di recente in patria, dove il suo dipinto più noto, *I costruttori di Bratsk* era stato acquistato dalla Galleria Tret'jakov e quindi incluso nella rassegna veneziana per volere dello stesso Ministero della cultura³⁰⁹. Realizzato in seguito a una spedizione artistica alla centrale idroelettrica di Bratsk, in Siberia, il dipinto divenne una delle icone dello "stile severo", un'espressione coniata dal critico Aleksandr Kamenskij negli anni sessanta per indicare un rinnovamento dell'arte sovietica per mano di una nuova generazione di pittori. Nel settimanale "Sovetskaja kult'ura", Kamenskij sottolineò la necessità di dare forma e nome a uno stile finalmente al passo coi tempi:

Sono certo che già nel prossimo futuro potremo parlare con serena convinzione dell'affermazione definitiva, nelle arti figurative sovietiche, di un nuovo stile contemporaneo. Sì, proprio così, uno stile contemporaneo. Bisognerà imparare a pronunciare questo nome, in modo chiaro e conciso, senza virgolette di circostanza e mezze smorfie. In architettura, questo è già all'ordine del giorno. È giunta l'ora di seguire questo esempio.³¹⁰

307 L. Salmina, 'So I Wrote in the Catalogue that Soviet Art Reflected Soviet Life Optimistically', in N. Molok (a cura di), *op. cit.*, pp. 389-391.

308 L. Salmina, *U.R.S.S.*, in *31. Esposizione Biennale internazionale d'arte*, cit., pp. 237-239, qui p. 237.

309 A. Lebedev e V. Kosarev, *RGALI*, f. 2329, op. 4, d. 1650, l. 40.

310 A. Kamenskij, *Zvězdye časy tvorčestva*, in "Sovetskaja kul'tura", 27 ottobre 1962, p. 3. Si veda anche Id., *Pora razobrat'sja*, in "Moskovskij chudožnik", n. 1, 1962.

Tra le caratteristiche di questo nuovo stile contemporaneo, Kamenskij elencò “le tonalità ‘aperte’ della scala cromatica, la propensione grafica per contorni nitidi e netti, i contrasti tra bianco e nero, e le nuove soluzioni plastiche proposte nella scultura”, apportate all’interno di “composizioni prosaiche e poetiche”, all’insegna di “laconicità, dinamismo ed espressività”³¹¹.

Si trattava di caratteristiche facilmente riscontrabili nei *Costruttori di Bratsk*, attraverso le quali Popkov riuscì ad affrancarsi dalla pittura tematica del realismo socialista, nell’intenzione di “mostrare lo stato interiore delle persone, ‘a contatto’ con il proprio carattere e la propria personalità, e svincolato dal soggetto pittorico”³¹². A differenza della prolissità dell’arte del dopoguerra, votata al mito dell’abbondanza [*izobilie*], la pittura di Popkov procedeva “per sottrazione” di elementi figurativi, nell’intento di cogliere l’essenza della realtà attraverso una figurazione laconicamente sospesa nel tempo e nello spazio. Numerose recensioni sovietiche ai *Costruttori di Bratsk* fornirono una lettura *ex-negativo* del dipinto, evidenziandone la parsimonia di dettagli e l’assenza di un soggetto o di una trama narrativa, interpretate come carenze dalla critica tradizionalista e come innovazioni dalla critica riformista³¹³. La sintesi iconografica, compositiva e cromatica del dipinto rivelava un approccio alla pittura da cartellonista, maturato da Popkov negli anni di formazione accademica come grafico e incisore³¹⁴. Nella nitidezza del tratto, nella solennità della composizione e nella coralità della scena, i *Costruttori di Bratsk* rivelava l’insegnamento di uno dei maestri di Popkov, Aleksandr Dejneka e, nello specifico, la *Difesa di Pietrogrado* (FIG. 9). Protagonisti di entrambi i dipinti sono esponenti non della dirigenza comunista, bensì di quella che Popkov amava definire “Sua Maestà la classe operaia”³¹⁵. Mentre Dejneka celebrò il popolo sovietico come fondamento dell’Armata rossa, animato da spirito patriottico, il dipinto di Popkov lo elevava a costruttore del socialismo.

311 *Ibid.*

312 V. Popkov, *Glavnoe – žizn’!*, in “Iskusstvo”, a. XXV, n. 8, 1962, p. 5.

313 Cfr. Ju. Popkov, *Kniga o chudožnike Viktore Popkove*, Inforkom-Press, Moskva 1998, pp. 71–77.

314 P. Kozorezenko, *Viktor Popkov. A Russian Painter of Genius*, Unicorn Press, London 2013, p. 21.

315 Cit. in Ju. Popkov, *op. cit.*, p. 74.

Mosso anch'egli dal desiderio di cogliere la fisionomia dell'“uomo nuovo” nei suoi tratti più autentici, Popkov aveva realizzato numerosi studi dal vero di operai, poi ripresi nei cinque personaggi ritratti frontalmente³¹⁶. Al di là delle assonanze tecniche, stilistiche e iconografiche, i due dipinti dividevano un comune destino veneziano: Dejneka e Popkov erano approdati all'Esposizione alla giovane età di trent'anni, entrambi con un dipinto di recente realizzazione e di grande significato per la loro futura carriera. Ma, mentre a Venezia Dejneka risultò tra gli artisti più attesi del padiglione, espositore in ben otto occasioni, Popkov passò sostanzialmente inosservato³¹⁷.

Un'altra opera emblematica del padiglione fu il trittico *I comunisti* (1957-1960) di Koržev, proposto già nel 1960 dall'Accademia delle arti al Ministero della cultura³¹⁸, ma poi esposto soltanto due anni più tardi³¹⁹. Il trittico conobbe una notevole fortuna sulla stampa sovietica, dove fu ampiamente riprodotto, parzialmente o per intero³²⁰. A detta di Salmina, esso risultò, insieme al *Lenin* di Božij,

316 Ivi, p. 76. Per Dejneka si veda A. Dejneka, *Iz moej rabočej praktiki*, Izd. Akademii chudožestv SSSR, Moskva 1961, p. 31; Id., *Kak ja pisal "Oboronu Petrograda"*, cit., p. 104.

317 Due opere di Popkov furono nuovamente esposte nel padiglione sovietico alla Biennale nel 1982, otto anni dopo la sua morte. Si tratta de *La mia giornata* (1968) e *Il cappotto del padre* (1972).

318 V. Serov al Ministero della cultura, 28 marzo 1960, RGALI, f. 2329, op. 4, d. 1203, l. 22.

319 Un destino diverso toccò al dipinto *L'artista* (1961) di Koržev, rimosso dalle sale del padiglione su indicazione dei compagni del PCI, nel timore che potesse essere recepito come “attacco politico” (L. Salmina a V. Gorjainov, 14 giugno 1962, RGALI, f. 2329, op. 4, d. 1650, l. 62). Con ogni probabilità questo timore era dovuto a una clausola del regolamento della Biennale che ammoniva dall'esporre opere ritenute offensive “della morale, delle istituzioni o del sentimento religioso e nazionale dei vari Paesi” (*Regolamento generale*, in *31. Esposizione Biennale internazionale d'arte*, cit., pp. XXXVII-XLVII, qui p. XLVI, clausola 36). *L'artista* compare nell'elenco definitivo delle opere inviate a Venezia (cfr. Atto d'esportazione della Direzione delle esposizioni artistiche e dei panorami, 21 maggio 1962, ROSIZO, f. artistico, d. 7253, ll. 34-38). Oltre all'*Artista* di Koržev, dall'allestimento finale fu esclusa anche la grande tela *Pensieri miei* di Božij, in questo caso per motivi di spazio.

320 Il pannello centrale del trittico, *Solleva la bandiera*, è illustrato a corredo di articoli generici di taglio teorico e ideologico (cfr. P. Pavlov, *Mnogoobrazie rešenij tematičeskoj kartiny*, in “Iskusstvo”, a. XXIII, n. 6, 1960, p. 13; F.

l'opera preferita dal pubblico, anche grazie alla sua collocazione azzeccata, come si evince dalle parole della stessa commissaria:

Nella prima saletta abbiamo sistemato al centro Mikenas (il ceppo), e tutt'intorno i suoi lavori minori. La grafica fa un bell'effetto, ci hanno già chiesto se sia possibile acquistare i lavori di Ilina e di Ponomarëv. Nell'ultima sala abbiamo appeso il trittico di Koržev di modo che i visitatori, entrando, notino subito l'uomo che solleva la bandiera e la cangiante macchia di colore rosso, alla quale tutti accorrono. Nella sala grande abbiamo appeso Sar'jan alla parete principale, Kabaček a una parete laterale, e Salachov all'altra.

L'allestimento è piuttosto consistente (ovviamente su una fila sola). Abbiamo quindi eliminato i pannelli perpendicolari alle pareti che disturbavano la veduta d'insieme. E anche per questo motivo mi pare – e non sono l'unica a pensarlo – che qualcosa sia cambiato nel nostro padiglione.³²¹

La scelta di disporre la pittura su una sola fila non risultava per niente scontata, al contrario, da un raffronto con la documentazione fotografica degli allestimenti precedenti risulta che si trattasse di una novità a Venezia, ora anche dovuta alla drastica riduzione del numero di espositori e opere (FIG. 25). L'inusitata cura nell'ordinamento delle sale traspare anche da altri dettagli introdotti per l'occasione, come le cornici, ora sobrie e coordinate³²², e i piedistalli per la scultura, lignei e cavi, intesi a esaltare i volumi vuoti, e quindi a conferire all'intero allestimento un'insolita leg-

Kalošin, *O komunističeskoj idejnosti sovjetskogo iskusstva*, in Ivi, a. XXV, n. 5, 1962, p. 7).

321 L. Salmina a V. Gorjainov, 14 giugno 1962, RGALI, f. 2329, op. 4, d. 1650, l. 61. Lo stesso estratto è riportato in traduzione leggermente diversa anche in K. Karpova, *La quotidianità della vita semplice: il realismo di Koržev*, in *Gely Koržev. Back to Venice*, cat. (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, 10 maggio-3 novembre 2019), a cura di S. Burini, G. Barbieri, Antiga Edizioni, Crocetta del Montello 2019, pp. 95-105, qui p. 101, n. 15. Questa relazione di Salmina denota un tono diretto e colloquiale, essendo indirizzata non al Ministero, quanto al collega Vladimir Gorjainov.

322 Su questo punto, nel 1959 Guber riferì: "Le cornici sono esili, brutte, antiquate e d'un oro pacchiano, fanno una pessima impressione e sono spesso oggetto di scherno. Devono essere più semplici, più moderne, ma al tempo stesso più robuste ed economiche" (A. Guber ad A. Lebedev, Memorandum sull'Esposizione di Venezia del 1960, 29 agosto 1959, RGALI, f. 2329, op. 4, d. 1203, l. 4).

gerezza ed eleganza. Ciononostante, queste importanti innovazioni passarono pressoché inosservate alla stampa italiana, nella quale si distinsero soltanto alcuni attenti recensori come Attilio Podestà e Luigi Carluccio, i quali tra le sale individuarono “un timido tentativo di superare le slavate eleganze ottocentesche”³²³, registrando un minore affollamento³²⁴ e una “maggiore pulizia”³²⁵ rispetto agli allestimenti presentati in passato.

10. “Destalinizzare la pittura dei paesi socialisti”: giudizi e alibi della stampa italiana

I cauti giudizi espressi in merito alla partecipazione sovietica del 1962 devono essere analizzati contestualmente all'accoglienza, altrettanto tiepida, riservata all'Esposizione di quell'anno. Si tratta di un'edizione di transizione dall'informale al neo dada e alla pop art³²⁶, contrassegnata anche da alcune mostre storiche dedicate dalla Biennale al simbolismo e al surrealismo, additate dalla stampa comunista come manifestazioni di una più vasta operazione di recupero di un lezioso romanticismo, “all'insegna di un neo-spiritualismo irrazionalista e reazionario”³²⁷.

Anche in questa occasione, l'apertura ritardata del padiglione rispetto all'inaugurazione dell'Esposizione esacerbò l'isolamento temporale, spaziale e culturale dell'Unione sovietica dal contesto internazionale. Tra i cronisti impossibilitati a visitarlo e coloro che, in seguito alla vernice della mostra, riuscirono a dedicargli un'affrettata visita, era diffusa l'opinione di avere assistito all'ennesima parata di opere improntate al più becero e datato naturalismo³²⁸. A giudicare dalle tiepide e sporadiche recensioni apparse in Italia, la critica italiana non

323 A. Podestà, *Un'internazionale dell'arte all'insegna dell'inespresso*, in “Il secolo XIX”, 28 giugno 1962.

324 L. Carluccio, *XXXI Biennale di Venezia. Mostre e padiglioni stranieri*, in “Comunità”, a. XVI, luglio-agosto 1962.

325 Id., *Gli stranieri alla Biennale*, in “Domus”, n. 393, 1962, p. 23.

326 P. Budillon Puma, *op. cit.*, p. 113.

327 D. Micacchi, *La sera non è finita e il bello non è restato*, in “Il contemporaneo”, a. V, n. 50-51, 1962, p. 7. Cfr. anche D. Morosini, *Avanguardia e neoavanguardismo*, in “Il contemporaneo”, a. V, n. 55, 1962, pp. 40-45.

328 Abalkin riassunse in una riga il più trito rimprovero sollevato da diversi critici occidentali: “Sempre la stessa storia: uomini nerboruti in piedi, uno

fu in grado di captare il rinnovamento tecnico, stilistico e in ultima analisi generazionale. La stampa generalista stroncò il padiglione in termini sbrigativi e categorici come “perseveranza ottocentesca della Russia”³²⁹, “opprimente realismo di programmatica impostazione”³³⁰, “ortodosso realismo socialista”³³¹, “pittura tipo tavole illustrate della Domenica del Corriere”³³² e vetrina dei “soliti neorealismi”³³³.

In un articolo eloquentemente intitolato *Questa non è arte*, Mario Monteverdi affermava: “Ai russi l’arte interessa così; per noi non è arte, in quanto viene a mancarvi lo spunto interiore, il dramma che sia dentro e non fuori di un’umana emozione”³³⁴. Come già accennato, si trattava di un’opinione ricorrente, condizionata da una presa di posizione a priori, interessata non tanto a entrare nel merito di questioni teoriche o estetiche, quanto nel difendere l’integrità della *propria* idea di arte, demarcandone i limiti oltre i quali non era lecito spingersi, pena l’esclusione dal rango di opera artistica³³⁵. Una strategia ricorrente sulla stampa nazionale consisteva nel postulare insormontabili barriere storiche e geografiche tra l’arte dell’Occidente e quella dell’URSS, il cui padiglione era descritto come un’“oasi ottocentesca”³³⁶. Categorie nazionali erano chiamate in causa per giustificare le divergenze estetiche: ai “russi” veniva attribuita la mancanza di un impulso emotivo, di una prospettiva personale, di un approccio empatico, poiché – come si legge sulle “Cronache mestrine” – “al russo è sempre mancata l’originalità. Il russo è più passivo che attivo, più imitatore che creatore”³³⁷. È proprio la stampa locale a fornire le chiavi di lettura più semplicistiche e arroccate su pregiudizi di natu-

di fianco all’altro” (N. Abalkin, *Korabl’ pojdët na dno...*, in “Inostrannaja literatura”, n. 11, 1962, p. 244).

329 D. Gioseffì, *Nella trentunesima Biennale veneziana mercanti e informalisti travagliano i critici*, in “Il piccolo”, 14 luglio 1962.

330 U. Baldini, *Gli stranieri alla Biennale*, in “La nazione”, 22 giugno 1962.

331 S. A., *Trentadue nazioni straniere*, in “Il gazzettino”, 15 giugno 1962, p. 3.

332 M. Bernardi, *Scarso e freddo il pubblico nella Biennale di Venezia*, in “La stampa”, 27 giugno 1962, p. 5.

333 M. Valsecchi, *La mostra delle occasioni perdute*, in “Il giorno”, 16 giugno 1962.

334 M. Monteverdi, *Questa non è arte*, in “Corriere lombardo”, 16 giugno 1962.

335 Sulla liceità estetica del realismo socialista si veda A. Zinelli, *1962-1964. I padiglioni dell’URSS alla XXI [sic] e alla XXII [sic] Biennale di Venezia*, in *Guardando all’URSS*, cit., pp. 137-142.

336 S. A., *Trentadue nazioni straniere*, cit.

337 N. Dessy, *Il padiglione russo dopo il rapporto Kruscev*, in “Cronache mestrine”, 11 agosto 1956, p. 1.

ra nazionale, come “Il gazzettino”, che ancora nel 1956, per mano di Silvio Branzi, aveva rimarcato quanto il realismo in mostra fosse identificabile con un fine che “con l’arte ha poco o niente a che fare”³³⁸. Anche chi, come Marcello Venturoli, riconobbe la perizia tecnica della pittura, si fermò a questa considerazione, sostenendo che gli espositori fossero “bravi artigiani ma non artisti”³³⁹.

Anche all’interno di un dibattito più ampio, come quello proposto dalla rivista della Biennale in un numero monografico consacrato al realismo internazionale, l’apporto russo-sovietico rimaneva circoscritto al realismo socialista, “vittima dell’opportunismo accademico”, e quindi decaduto a un “formalismo anacronistico e semplicemente descrittivo”³⁴⁰. Nonostante le innovazioni proposte nel 1962, la critica italiana continuò ostinatamente a denunciare gli inganni dell’arte di regime, evocando il fantasma e i “fantocci burocratici”³⁴¹ di Gerasimov (questo, benché Sergej Vasil’evič avesse smesso di esporre a Venezia nel 1958, e Aleksandr Michajlovič ancora prima, nel 1956).

In un articolo su “L’unità”, Dario Micacchi stroncò il padiglione per il “grigiore” di cui gli artisti sovietici “fanno uso ed abuso”³⁴²: nel “colorismo azzurro-grigio” egli riconobbe, anziché le rigorose composizioni “severe” elaborate come risposta al tripudio coloristico della pittura staliniana, un omaggio passatista alla tradizione accademica:

Una ventina di artisti offrono un panorama che deliberatamente si vuole discreto, di gusto quotidiano, quietamente descrittivo: una pittura più di occhio che di idee, non disprezzabile per la sua sobrietà ma che manca di grandi ambizioni poetiche e che si conferma malinconicamente in una zona culturale subordinata di illustrazione e di racconto minuto.³⁴³

338 S. Branzi, *Alla XXVIII Biennale di Venezia. I padiglioni stranieri*, in “Il gazzettino”, 11 agosto 1956.

339 M. Venturoli, *Nefasti alla causa artistica dell’URSS gli organizzatori del padiglione sovietico alla Biennale di Venezia*, in “L’Europa letteraria”, a. III, n. 17, 1962, pp. 131-133.

340 V. Aguilera Cerni, *op. cit.*, p. 32.

341 E. Crispolti, *Disporci a un dialogo: contro gli stalinismi altrui e nostri*, in “L’Europa letteraria”, a. III, n. 17, 1962, p. 139.

342 D. Micacchi, *Il padiglione sovietico*, in “L’unità”, 29 settembre 1962, p. 6.

343 *Ibid.*

Nella sua arringa contro il “gusto ‘piccolo-proletario’”, Micacchi finì non solo per rievocare la mostra della passata edizione, ricca di vecchie glorie del realismo socialista come Vera Muchina e Iraklij Toidze, ma anche per invocare la costruzione di un nuovo padiglione, essendo l’attuale, eretto nel 1914 in “falso barocchetto moscovita”, di un’architettura posticcia, quindi non degna della patria del socialismo³⁴⁴.

In effetti, l’edificio progettato da Ščusev si presentava problematico sotto molteplici aspetti. In primo luogo, le sue perenni condizioni precarie richiedevano un costante monitoraggio e dispendiosi interventi di manutenzione, che andavano a gravare non soltanto sulle casse dello Stato, ma anche sui tempi di ripristino e allestimento delle sale, provocandone spesso l’apertura ritardata. Al di là di un assetto moderno e funzionale, il padiglione necessitava – in quanto ambasciata delle arti, e quindi edificio di rappresentanza a tutti gli effetti – di una foggia che fosse all’altezza della missione storica e della reputazione internazionale dell’URSS. Anche la delegazione del PCI, in occasione del già citato incontro, aveva biasimato l’architettura dell’edificio, sostenendo la necessità di una revisione generale di tutte le sue componenti “deboli”, come la disposizione dei locali, l’impianto d’illuminazione e l’arredo degli interni³⁴⁵. Ancora nel 1958 Fëdorov-Davydov aveva scritto al ministro della cultura Michajlov:

Il nostro padiglione è piccolo, angusto e illuminato male. Le forme architettoniche degli esterni sono arcaiche e provocano osservazioni poco lusinghiere nei nostri confronti, che non corrispondono all’immagine del nostro paese, del socialismo e della nostra architettura contemporanea. È indispensabile ricostruire il nostro padiglione.³⁴⁶

La sua aura tardo imperiale risaltava ancora di più se messa a confronto con i restanti padiglioni nazionali, alcuni dei quali eretti ai Giardini nel dopoguerra in uno stile improntato al modernismo

344 Nel giugno dello stesso anno Micacchi presentò, sempre su “L’unità”, un numero speciale di “Casabella” dedicato alla nuova architettura sovietica, di cui riconobbe il pregio di essere moderna e socialista al tempo stesso (D. Micacchi, *La “grande svolta” dell’architettura sovietica*, in “L’unità”, 23 giugno 1962, p. 6).

345 A. Lebedev a N. Michajlov, 13 agosto 1959, RGALI, f. 2329, op. 4, d. 1203, l. 2.

346 A. Fëdorov-Davydov a N. Michajlov, 6 novembre 1958, RGALI, f. 2329 op. 4., d. 882, l. 54.

internazionale. Così Salmina riferì, in una nota non priva di malcelata invidia, sul padiglione nordico, inaugurato nel 1962 in rappresentanza di Finlandia, Norvegia e Svezia:

Lo stile completamente moderno del padiglione (un tetto traforato da alcuni alberi, e intorno solo pareti di vetro) mette ancora più in ombra l'aspetto generale del nostro padiglione, e questo ci rattrista molto. Non c'è dubbio che per la stessa cifra spesa a ogni edizione per le riparazioni potremmo ricostruire il nostro padiglione, così come hanno fatto gli ungheresi: un sobrio pavimento in pietra, un soffitto dignitoso (e non dei teli calati dall'alto) e un ingresso decente, al posto dell'attuale verandina coperta e degli eccessi architettonici della facciata e del tetto.³⁴⁷

Queste riflessioni nascevano dalla necessità di conferire al padiglione un aspetto conforme al rinnovamento estetico introdotto nell'architettura, nel design e nelle arti applicate dalla rivista "Dekorativnoe iskusstvo SSSR" che, a partire dalla sua fondazione nel 1957, aveva promosso uno stile sovietico contemporaneo in antitesi all'opulento decorativismo dell'epoca staliniana, ritenuto non solo anti-funzionale, ma anche ideologicamente sorpassato.

La fortunata esperienza del padiglione sovietico presentato all'Expo di Bruxelles del 1958 aveva dimostrato quanto un progetto architettonico realizzato ad hoc fosse fondamentale per l'immagine del paese che si intendeva promuovere. In quell'occasione, un'avveniristica struttura in vetro e acciaio, strategicamente collocata vicino al padiglione degli Stati Uniti, ospitò prodotti agricoli, macchinari industriali e ricostruzioni di ambienti lavorativi, all'interno di un allestimento suggestivo, ricco di opere d'arte e di grande effetto sul pubblico straniero³⁴⁸. Su "Il contemporaneo" Paolo Ricci aveva commentato entusiasta quanto nulla fosse stato lasciato al caso, "così che l'interno del padiglione ti trasporta davvero nel cuore del paese del socialismo"³⁴⁹. Come Susan Reid ha dimostrato, il padiglione dell'URSS a Bruxelles costituì non solo uno dei maggiori successi della cosiddetta "design diplomacy" sovietica negli anni

347 L. Salmina a V. Gorjainov, 14 giugno 1962, RGALI, f. 2329, op. 4, d. 1650, ll. 59-60.

348 *Vsemirnaja vystavka v Brjussele*, in N. Podgorskaja, A. Petrova, E. Usova (a cura di), *Pavil'ony SSSR na meždunarodnyh vystavkach*, cit., pp. 165-166.

349 P. Ricci, *I due padiglioni dell'Expo*, in "Il contemporaneo", a. I, n. 7-8, 1958, p. 166.

della Guerra fredda, ma anche un caso esemplare di comunicazione interculturale e intertestuale, grazie all'impiego di mezzi e tecniche all'avanguardia nella progettazione e nell'allestimento fieristico e museale, frutto del lavoro congiunto di numerose maestranze, tra cui architetti, ingegneri, designer e scenografi³⁵⁰.

In Italia, le critiche della stampa comunista all'architettura data del padiglione sovietico di Venezia agirono da pretesto utile per astenersi da un giudizio effettivo sulla mostra qui ospitata. Si tratta di una strategia dell'alibi, affinata attraverso l'elaborazione, a volte alquanto macchinosa, di attenuanti a un giudizio definitivo, finalizzata a convergere l'attenzione verso questo e altri aspetti collaterali della mostra, come l'interesse discontinuo dimostrato da Mosca nei confronti della Biennale, comprovato dai regolari ritardi e dalle inefficienze della macchina organizzativa³⁵¹. Così, nel 1962, a sole tre settimane dall'apertura dell'Esposizione, a Venezia non solo non si era a conoscenza del nome del commissario e degli espositori, ma si era addirittura in attesa dell'autorizzazione all'avvio dei lavori di ristrutturazione del padiglione³⁵², che all'inaugurazione della stampa risultava ancora vuoto³⁵³. La critica comunista interpretò questa condotta come un ulteriore segnale di scarsa considerazione per le belle arti, ancora più evidente se paragonata all'ingente investimento di mezzi stanziati nella ricerca e nella divulgazione scientifica e tecnologica, come si evince dalle colonne de "L'unità":

Sembra che non ci si renda conto della curiosità e della attesa che desta ogni più piccola cosa che venga dall'Unione Sovietica e che la Bien-

350 S. Reid, *Cold War Cultural Transactions: Designing the USSR for the West at Brussels Expo '58*, in "Design and Culture", vol. 9, n. 2, 2017, pp. 123-145. Cfr. anche L. Siegelbaum, *Sputnik Goes to Brussels. The Exhibition of a Soviet Technological Wonder*, in "Journal of Contemporary History", vol. 47, n. 1, 2012, pp. 120-136.

351 Si veda a tale proposito anche V. Goryainov, *The choice of works was an affair of State*, cit., p. 402. Nel 1962, un ulteriore motivo del ritardo fu lo sciopero indetto dai lavoratori italiani, a cui aderirono anche gli operai ingaggiati per il ripristino e l'allestimento del padiglione sovietico.

352 I. Siciliano al Ministero della cultura dell'URSS, 21 maggio 1962, ASAC, f. storico, s. paesi, b. 31, fasc. XXXI Biennale 1962 U.R.S.S.

353 A. Dragone, *Si dice che superi i 12 miliardi il valore delle tremila opere esposte*, in "La stampa", 15-16 giugno 1962, p. 5.

nale è un terreno internazionale di grande importanza per il confronto e la lotta culturale [...] Non sappiamo se domandiamo la luna (quella vera i sovietici sono in grado di darcela forse) ma vorremmo che la prossima Biennale ci offrisse la curiosità di un nuovo padiglione sovietico.³⁵⁴

Sul fronte culturale, segnali di fermento si erano già manifestati in diversi ambiti, dalla letteratura al cinema. Fu, ad esempio, proprio a Venezia che nel 1962 la cultura del disgelo ottenne un importante riconoscimento internazionale con il Leone d'oro assegnato ad Andrej Tarkovskij per *L'infanzia di Ivan* (1962), in concorso alla Mostra del cinema. Infine, la presunta arretratezza delle arti figurative sovietiche si manifestava anche in un confronto con gli esiti raggiunti in questo ambito da altri paesi del blocco socialista:

Ad ogni biennio, il cerchio s'allenta, e che come accadde per la Jugoslavia, oggi anche in Polonia e in Cecoslovacchia la civiltà artistica europea ha messo sue salde radici. E non passeranno molti anni – chi vivrà vedrà – che il padiglione sovietico riscoprirà i suoi grandi artisti di ieri, da Kandinsky a Chagall, da Malevich agli scultori Pevsner e Gabo, intorno ai quali si raccoglieranno gl'immaneabili creatori, che ancora non conosciamo, di oggi e di domani. Basta pensare allo squalore del padiglione spagnolo fino a cinque anni fa, e all'attuale geniale fioritura, che onora l'arte moderna.³⁵⁵

A un giudizio simile era giunto De Micheli nel constatare il divario tra il mancato aggiornamento delle arti sovietiche e gli sforzi intrapresi in senso opposto da alcune “democrazie popolari” dell'Europa orientale, sotto “la profonda esigenza di un coraggioso rinnovamento”³⁵⁶.

Un primo segnale di apertura nel mondo delle arti sovietiche si manifestò nel 1962 con l'assegnazione a Picasso del Premio Lenin per la pace³⁵⁷, che avrebbe consentito di superare il dilemma del fronte di sinistra delle arti, come non mancò di rimarcare il “Cor-

354 D. Micacchi, *Il padiglione sovietico*, cit.

355 C. Barbieri, *La rassegna di Venezia: Stranieri alla Biennale*, in “Il mattino”, 20 agosto 1962, p. 3.

356 M. De Micheli, *Visita alla XXXI Biennale: le democrazie popolari. Faticoso travaglio per il rinnovamento*, in “L'unità”, 11 agosto 1962, p. 6.

357 G. Vigorelli, *Destalinizzare la pittura dei paesi socialisti*, in “L'Europa letteraria”, a. II, n. 15-16, 1962, pp. 213-214.

riere della sera”: “Trovarsi in linea con la dottrina politica marxista e in aperto contrasto con le direttive pittoriche vigenti nella Unione Sovietica, era infatti molto scomodo”³⁵⁸. Sulla scia di questo episodio, la rivista “L’Europa letteraria” pubblicò nell’ottobre del 1962 un numero monografico dal titolo *Destalinizzare la pittura dei paesi socialisti*, cui contribuirono numerosi critici. La raccolta costituiva uno spunto di riflessione sugli “stalinismi” vigenti tanto in Italia (come i precetti mercantili dettati dall’“accademia della pseudo-avanguardia”, come sostenne De Grada³⁵⁹), quanto nella patria del socialismo reale, poiché un’effettiva destalinizzazione poteva nascere soltanto sotto la spinta delle istituzioni socialiste preposte verso le quali, secondo Enrico Crispolti, la controparte italiana aveva l’obbligo di predisporre a un dialogo aperto e incondizionato³⁶⁰.

Sulla stampa del PCI, il disgelo nelle arti passava attraverso un progetto non tanto revisionista, quindi di rielaborazione critica dello stalinismo, quanto retrospettivo, ossia di recupero della tradizione figurativa più autenticamente rivoluzionaria, quindi precedente all’avvento del realismo socialista, di cui la mostra storica del manifesto sovietico proposta nel 1960 aveva fornito un primo assaggio. Per uno storico dell’arte militante come De Micheli, che da poco aveva licenziato il suo primo studio monografico sulle avanguardie d’inizio Novecento³⁶¹, il padiglione del 1962 segnò quindi un’ennesima “occasione perduta” per presentare il contributo sovietico come un tassello fondamentale della sua opera di ricostruzione di una produzione artistica universale, nata dalla convergenza di impegno politico e sperimentazione linguistica³⁶².

358 M. Co, *L’era della pittura accademica starebbe per tramontare in Russia*, in “Corriere della sera”, 24 settembre 1962, p. 3.

359 R. De Grada, *Come dare lezioni?*, in “L’Europa letteraria”, a. III, n. 17, 1962, pp. 148-149.

360 E. Crispolti, *Disporci a un dialogo*, cit., pp. 135-139.

361 Cfr. M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Schwarz, Milano 1959.

362 Negli stessi anni, De Micheli condusse una simile operazione di recupero critico dell’opera di Mario Sironi, ancora sotto lo stigma del fascismo, attraverso un’imponente retrospettiva allestita a Venezia nel 1962, mettendo in luce gli aspetti più genuini della sua produzione giovanile (cfr. E. Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics under Fascism*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2000, pp. 14-15). Un impulso allo studio delle avanguardie russe fu dato nel 1962 dalla giovane storica

D'altronde, né la critica "borghese" né quella comunista disponevano dei mezzi e delle conoscenze utili a discernere i cambiamenti in atto all'interno di un apparato culturale apparentemente impercscrutabile e immobile come quello sovietico, ignorando di conseguenza che qualsiasi forma di rinnovamento poteva germogliare soltanto all'interno dell'ufficialità, attraverso ricognizioni atte a sondare le potenzialità di adattamento e aggiornamento del realismo socialista, ma pur sempre rimanendo all'interno dei suoi confini. Mosca fu il centro propulsore di queste spinte riformiste, grazie all'impulso dell'ente più liberale dell'apparato artistico, la sezione moscovita dell'Unione degli artisti, supportata dal suo organo ufficiale di stampa, il "Moskovskij chudožnik". Di conseguenza, il dibattito artistico si spostò progressivamente sul fronte domestico, all'interno della stessa Unione degli artisti, tra la vecchia guardia ortodossa e l'ala riformista, di cui i giovani paladini dello stile severo costituivano il frangente più radicale³⁶³.

Questi fattori si rifletterono sulla ricezione critica dell'Esposizione veneziana, contraddistinta da una copertura mediatica inferiore a quella delle passate edizioni. Inoltre, nelle rare recensioni apparse sulla stampa sovietica, si osserva uno smorzamento dei toni belligeranti delle campagne condotte fino ad allora contro la "dittatura dell'arte astratta", e in generale una minore demonizzazione dell'arte occidentale, in parte dovuta a una sua maggiore conoscenza generata dagli scambi internazionali intrapresi a partire dalla metà degli anni cinquanta. Questo fece sì che Vladimir Gorjainov (alla vigilia della sua trentennale nomina a commissario nazionale), in una concisa panoramica sull'Esposizione del 1962 si dimostrasse indulgente nei confronti di personalità del calibro di Giuseppe Capogrossi e Alberto Giacometti, dichiarando di apprezzare del primo

dell'arte Camilla Gray, grazie al suo pionieristico studio condotto nelle collezioni di Mosca e Leningrado, successivamente tradotto nelle principali lingue europee, tra cui l'italiano (C. Gray, *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*, Thames and Hudson, London 1962; tr. it. *Pionieri dell'arte in Russia: 1863-1922*, Il saggiatore, Milano 1964).

- 363 S. Cohen, *The Friends and Foes of Change: Reformism and Conservatism in the Soviet Union*, in *The Soviet Union since Stalin*, a cura di Id., A. Rab-inowitch, R. Sharlet, Indiana University press, Bloomington 1980, pp. 11-31, qui pp. 11-12; M. Zezina, *Sovetskaja chudožestvennaja intelligencija i vlast' v 1950-e – 60-e gody*, Dialog-MGU, Moskva 1999.

la “logica nella composizione” e del secondo il talento nel trasporre in forme laconiche “simboli universali dell’umanità”³⁶⁴. Questo abbassamento della guardia permise alla critica sovietica di dedicare una maggiore attenzione ai propri espositori, al di là dei tradizionali encomi di circostanza rivolti all’intera rappresentanza. Per quanto all’interno di una recensione dall’eloquente titolo *La nave sta per affondare*, Abalkin si soffermò sull’opera di Popkov come esempio di una compiuta elaborazione critica del culto della personalità, condotta “all’insegna del realismo, all’insegna della verità”³⁶⁵.

È proprio questo dovere deontologico dell’artista nei confronti della propria “verità”, ontologica ed estetica, a segnare un affrancamento dell’arte dalle “menzogne” della retorica figurativa staliniana, praticato attraverso un realismo inteso a sondare soggetti tratti dalla quotidianità e a rivelarne verità scomode, sulle quali non era più possibile tacere, come le vittime della Grande guerra patriottica, effigiate nel ciclo pittorico *Bruciati dal fuoco della guerra* (1963-1967) di Koržev, o delle deportazioni staliniane, come nei *Costruttori di Bratsk* di Popkov (FIG. 23)³⁶⁶. Un realismo, quindi, sincero nelle intenzioni e severo nelle forme, che la critica italiana d’allora non poté riconoscere, credendo, tra idealizzazioni e speculazioni, che l’atteso rinnovamento si sarebbe manifestato attraverso un ripudio dell’intera esperienza del realismo, finendo per abbracciarne, secondo logiche binarie, il suo demone, e generando quel “duello” tra realisti e astrattisti, evocato dalla stampa generalista³⁶⁷. Quest’ultima, d’altronde, non disponeva degli strumenti critici e storiogra-

364 V. Gorjainov, *Iskusstvo ili èkstravagantnost’?*, in “Tvorčestvo”, n. 11, 1962, p. 23.

365 N. Abalkin, *Korabl’ pojdët na dno...*, cit., p. 243.

366 Sulla serie di Koržev si veda M. Bown, *Lacrimae rerum. La serie Bruciati dal fuoco di guerra di Gelij Koržev*, in *Realismi socialisti. Grande pittura sovietica, 1920-1970*, cat. (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 11 ottobre 2011-8 gennaio 2012), a cura di Id., M. Lafranchi, Skira, Milano 2011, pp. 203-207. In una prima versione dei *Costruttori di Bratsk*, tre dei cinque personaggi ritratti portavano sulle mani dei tatuaggi, a indicare i trascorsi in un campo di prigionia o di lavoro forzato. Cfr. N. Aleksandrova, F. Balachovskaja, “*In questo tempo sospeso...*” *Viktor Popkov, 1932-1974*, in *Sogno realtà. Viktor Popkov, 1932-1974*, cat. (Venezia, Ca’ Foscari Esposizioni, 18 febbraio-27 aprile 2014), a cura di G. Barbieri, M. Bertelé, S. Burini, Terra Ferma, Crocetta del Montello 2014, pp. 13-30, qui p. 20.

367 G. Vigorelli, *In difesa delle “nuove ricerche” dei pittori sovietici*, in “L’Europa letteraria”, a. III, n. 18, 1962, p. 145. R. Ubaldi, *Per l’arte russa comincia la de-*

fici utili a captare la portata innovativa della nuova pittura “severa”: un realismo, quindi, certamente sovietico, ma non per questo monolitico, ricco anzi di sfumature e contraddizioni, inafferrabili a un osservatore esterno di allora a causa della cortina ideologica, e che soltanto nell’ultimo decennio, anche in Italia, è stato oggetto di importanti operazioni di recupero critico e storiografico, che hanno messo in luce le diverse declinazioni insite al realismo socialista³⁶⁸.

Il 1962 segnò, quindi, non l’avvio di un disgelo delle arti in URSS, come auspicato dalla critica italiana, bensì la sua fine. Questa fu emblematicamente sancita nel dicembre dello stesso anno dalla visita di Chruščëv alla mostra *Trent’anni dell’Unione degli artisti di Mosca*, cui presero parte sia i già noti paladini dello stile severo sia alcuni studenti dello studio di pittura non figurativa di Ėlij Beljutin, convocati all’ultimo momento sull’onda del successo riscosso pochi giorni prima dalla loro prima uscita allo scoperto. Proprio alcuni lavori di questi ultimi provocarono la violenta reazione del segretario generale del PCUS, cui seguì una battuta d’arresto al processo di distensione in ambito figurativo³⁶⁹. Si trattò di un ritorno all’ordine dagli effetti immediati anche a Venezia, dove già a partire dal 1964 il padiglione nazionale retrocesse ai vecchi parametri quantitativi, presentando una collettiva di quarantadue artisti con opere improntate a un convenzionale accademismo. Il padiglione del 1962 aveva quindi rappresentato il balenare di una nuova stagione artistica, per quanto non degnamente recepita a Venezia.

Non si trattava, d’altronde, del primo, e nemmeno dell’ultimo, scarto temporale tra Italia e URSS. Nel caso qui affrontato possiamo parlare di una “cattiva tempistica”. Il 1956, anno di ripresa

stalinizzazione, in “Il giorno”, 28 novembre 1962, p. 3; P. Pardo, *Hanno ragione o torto gli astrattisti moscoviti?*, in “Paese sera”, 8 dicembre 1962, p. 3.

368 Cfr. *Realismi socialisti*, cit. Un’altra mostra allestita nell’ultimo decennio ha messo in luce, a partire dal titolo, le stagioni e le declinazioni plurime dell’arte russa del XX secolo: *Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti*, cat. (Venezia, Ca’ Foscari Esposizioni, 22 aprile-25 luglio 2010), a cura di S. Burini, G. Barbieri, Terra Ferma, Crocetta del Montello 2010.

369 La più puntuale ricostruzione dell’“affare del Maneggio” è fornita da Jurij Gerčuk in *Krovoizližanie v MOSCh' ili Chruščëv v Maneže*, NLO, Moskva 2008. Sull’atelier di Beljutin, primo studio di pittura privato e dedicato all’arte non figurativa, si veda L. Kashouk, *The Beljutin Studio*, in “Zimmerli Journal”, n. 3, 2005, pp. 102-133.

dell'attività espositiva sovietica, coincise infatti con il declino di quel realismo impegnato che soltanto pochi anni prima aveva goduto di grandi attenzioni anche a Venezia, dove le Esposizioni del 1952 e del 1954 sono ricordate come "le Biennali dei comunisti o delle bandiere rosse"³⁷⁰. Nel 1956 la rivista "Realismo", diretta da Raffaele De Grada, sospese la propria attività editoriale, dopo aver contribuito per un lustro alla divulgazione del realismo italiano anche al di là della cortina di ferro³⁷¹. L'anno precedente, la prima edizione di *documenta* aveva escluso molti realisti impegnati sul fronte politico, in quanto ritenuti scomodi per le eventuali associazioni con il realismo di memoria nazista da una parte, e il realismo socialista della Repubblica democratica tedesca dall'altra³⁷².

Verso la metà degli anni cinquanta vennero quindi a mancare le condizioni per un'esamina e una valutazione, da parte della critica italiana, del realismo sovietico, essendo questo non solo superato, ma anche privo di quelle prerogative postulate da Greenberg come inalienabili a un'opera d'arte, quali autenticità, autorialità e innovazione. Caratteristiche, come si è visto, aliene al realismo socialista, concepito come metodo di riproduzione anonima e seriale, finalizzata a una propagazione visiva di idee e temi trasposti in soggetti, il cui valore ultimo risiedeva non tanto nella perizia dell'originale, quanto nel suo potenziale divulgativo. Uno stigma, quindi, di matrice estetica e ideologica, di cui l'arte sovietica, marchiata a Venezia (e altrove) come propaganda e kitsch, avrebbe sofferto per diverse edizioni, passando indenne la caduta del muro, per conoscere un degno riposizionamento storico-critico soltanto nell'ultimo decennio. Sulla scia di queste esperienze, e in vista di prossime iniziative scientifiche ed espositive, si pone il presente studio³⁷³.

370 G. Mucchi, *Le occasioni perdute. Memorie 1899-1993*, Mazzotta, Milano 2001, p. 252.

371 E. Gillen, *The Cold War of the Arts II. Realismo versus Socialist Realism*, in *Facing the Future: Art in Europe 1945-1968*, cit., pp. 250-268, qui p. 252.

372 I. Wallace, *The first documenta, 1955*, Hatje Cantz, Ostfildern 2011, p. 6.

373 Cfr. *Russie! Memoria, mistificazione, immaginario*, cit.; *Realismi socialisti*, cit.; *Sogno realtà. Viktor Popkov*, cit.; *Guardando all'URSS*, cit.; *Gely Koržev. Back to Venice*, cit. Nel 2021 è prevista a Venezia una mostra intesa a concludere la trilogia di mostre personali dedicate a tre noti esponenti dello stile severo: dopo Popkov e Koržev sarà la volta di Tair Salachov (FIG. 26).

CONCLUSIONI

“La Biennale è un duro campo della battaglia ideologica in ambito culturale”¹. Con queste parole, Irina Antonova ricordava nel 1960 ai suoi superiori le ragioni per cui era doveroso perseverare nella causa veneziana, garantendo l’apertura del padiglione nel regolare orario di visita dell’Esposizione, in considerazione anche degli ospiti internazionali previsti per le Olimpiadi di Roma². È proprio lo spirito olimpico, quindi di competizione agonistica ma anche di confronto leale e sportivo, a fornire un’efficace chiave di lettura per lo studio qui proposto³. In quanto principale occasione periodica di verifica, incontro, e spesso scontro, tra arte nazionale e internazionale, l’Esposizione costituì quindi una fonte primaria d’informazione e aggiornamento *per* l’arte sovietica e *sull’*arte sovietica.

Con la ripresa dell’attività espositiva verso la metà degli anni venti, la sua organizzazione fu affidata a una squadra di professionisti con diverse competenze, tra cui studiosi d’arte europea, ritenuti essenziali ai fini di una familiarizzazione del pubblico straniero con la giovane arte socialista. In un’intervista rilasciata a Giovanni Comisso per “La fiera letteraria” nel 1927, Boris Ternovec ricordò quanto le “tendenze estremiste di sinistra”, lungamente attese dalla critica italiana, costituissero soltanto una frazione del panorama nazionale delle arti, del quale rimarcò la matrice filoeuropea, menzionando l’influenza della pittura francese post-impressionista

- 1 I. Antonova, Relazione sulla spedizione in Italia, RGALI, f. 2329, op. 8, d. 1498, l. 12.
- 2 I. Antonova ad A. Lebedev, 15 agosto 1960, RGALI, f. 2329, op. 8, d. 1486, ll. 55-56.
- 3 Sulla Biennale di Venezia come “Olimpiade delle arti”, vista anche la prosimità tra le prime edizioni dell’Esposizione (1895) e dei Giochi olimpici dell’era moderna (1896), si veda C. Jones, *op. cit.*, pp. 94-95.

e della Nuova oggettività tedesca⁴. Proprio a queste tendenze si guardò nella selezione degli espositori negli anni venti, con grande disappunto della critica italiana nell'appurare che non esistesse uno "stile bolscevico".

Uno stile che, tuttavia, sarebbe a breve emerso sotto le spoglie del "metodo di Stato" del realismo socialista, inteso a forgiare "l'uomo sovietico" tramite un ricorso a forme di immediata lettura e messaggi di facile assimilazione, rivolti, come si legge in una felice formula giornalistica propagandata a Venezia nel 1932, "non a un casuale amatore, ma alla collettività". Sotto Stalin, il mondo della cultura seguì tuttavia un percorso di isolamento regressivo, alimentato da una demonizzazione dell'"altro" e tradotto nel boicottaggio dell'Esposizione veneziana a partire dal 1936 che, diversamente dalle defezioni occasionali del decennio precedente, costituì una dichiarazione d'intenti, un enunciato politico. Nel secondo dopoguerra, Mosca continuò a trattare con circospezione l'Esposizione, in quanto ambiente preventivamente ostile all'arte socialista e precluso a ogni possibilità di dialogo su basi paritarie, anche a causa dell'orientamento geopolitico del paese ospitante; di conseguenza il Ministero degli esteri, cui spettò l'ultima parola, prorogò di edizione in edizione il proprio veto. A partire dalla metà degli anni cinquanta, la partecipazione fu trattata come una questione non più di politica internazionale, ma di diplomazia artistica, affidata di conseguenza al Ministero della cultura di recente istituzione, che ne delegò a sua volta l'organizzazione a funzionari affiliati al principale museo d'arte russa, la Galleria Tret'jakov. Il padiglione divenne così occasione di convalida delle proprie posizioni, ideologiche ed estetiche, all'interno di una duplice dinamica di asserzione ad uso interno (indirizzata alle autorità, come si evince dalle relazioni stilate dai commissari di turno a Venezia) ed esterno (rivolto all'opinione pubblica attraverso la stampa).

Al tempo stesso, l'Esposizione rappresentò un terreno di negoziato con un apparato poco incline a deroghe o concessioni come la Biennale, dal quale spesso emerse un'inconciliabilità di vedute tra Mosca e Venezia: nel 1932, con le frizioni tra Ma-

4 G. Comisso, *Le Arti plastiche nella nuova Russia. Nostra intervista con il Sig. Boris Ternovetz*, in "La fiera letteraria", 29 maggio 1927, p. 4.

raini e la dirigenza della VOKS, poi superate con la rinuncia di quest'ultima a una mostra di carattere documentario e "composito", inconciliabile con il postulato delle belle arti sancito a Venezia ancora nel 1895; quindi con l'*impasse* del 1956, risolta con un passo indietro del commissario Nedošivin, che ritirò dalla mostra alcuni lavori, di cui uno potenzialmente offensivo del "sentimento nazionale" non dell'Italia, bensì della Germania. Questa considerazione, così come l'occhio di riguardo verso altre rappresentanze nazionali, tra cui le repubbliche sorelle dell'Europa centro-orientale, la Francia, paese d'elezione di molti esuli russi, o gli Stati uniti, sempre più influenti anche in ambito figurativo, rivelano il ruolo essenziale conferito alla struttura policentrica dell'Esposizione, nel determinare le politiche di autorappresentazione artistica attivate a Venezia.

Infine, è indubbio che l'interazione con gli artisti e i professionisti dell'arte convocati a Venezia a cadenza regolare abbia avuto effetti benefici sul mondo delle arti sovietiche. Essa contribuì alla riabilitazione dell'opera di testimoni delle avanguardie storiche che, passati attraverso l'oblio o il confino negli anni dell'oscurantismo zdanoviano, conobbero una seconda stagione proprio grazie al salvacondotto veneziano. È questo il caso, come si è visto, di Dejneka, campione di presenze (ben otto, comprese tra il debutto del 1928 e l'omaggio *post mortem* del 1970) e di vendite, grazie alle acquisizioni da parte delle Gallerie d'arte di Venezia e Roma. Per quanto assunto a emblema di un rigoroso sistema di committenza statale, di grande ascendenza sul mondo delle arti fascista negli anni della sua gestazione, il ruolo di Dejneka non è stato ancora pienamente riconosciuto negli studi sulle arti del Ventennio consultati in questa occasione. Nel 1970, la sua consacrazione a luminaire della pittura sovietica fu sancita all'interno di una mostra bi-personale – la prima di questo genere mai ospitata nel padiglione – allestita in coppia con Nikolaj Andreev, maestro della Leniniana, in occasione del centenario della nascita del leader rivoluzionario. Grazie ai passaggi veneziani, il nome di Dejneka si impose gradualmente all'attenzione di critica e pubblico italiani come sinonimo di arte sovietica e avanguardista, due qualità ritenute a lungo una contraddizione in termini, ora riconciliate nel titolo di "maestro sovietico della

modernità” conferitogli in occasione della grande retrospettiva organizzata a Roma nel 2011⁵. Analogo, nell’ambito della grafica, è il caso di Vladimir Favorskij, maestro incisore, anch’egli ospite fisso alle edizioni interbelliche, e degnamente riproposto negli anni cinquanta e sessanta. Di spirito e formazione rivoluzionari, certo non ascrivibili al conformismo accademico, Dejneka e Favorskij furono ritenuti un giusto compromesso tra adesione al credo socialista e ardore sperimentale, e di conseguenza un adeguato prodotto “da esportazione”.

Il patrimonio delle avanguardie russe e sovietiche, come si è visto, costituì spesso il testo, e il sottotesto, delle comunicazioni tra Venezia e Mosca. Una “sete” di astrattismo percepita come un’ossessione da quest’ultima e parzialmente placata ricorrendo spesso alla pittura degli anni dieci di matrice fauvista del Fante di quadri, definita da Dmitrij Sarab’janov una “mezza avanguardia”, quindi di transizione verso le avanguardie “piene” degli anni postrivoluzionari⁶. La preferenza accordata a Venezia a Pëtr Končalovskij si doveva al fatto che egli, dotato di una solida formazione europea, fosse il più maturo, non soltanto anagraficamente, tra i “turbolenti e provinciali” membri del gruppo⁷. Anatolij Lunačarskij dichiarò di apprezzare la pittura di Končalovskij proprio in virtù del suo tono equilibrato, dove i contadini ritratti non erano “né troppo ricchi, né troppo poveri, ma una via di mezzo”⁸.

Sarà proprio la rincorsa di un “mezzo” modernismo a generare nel 1988, quindi al volgere dell’esperienza sovietica, la prima personale mai allestita nel padiglione e dedicata a un protagonista delle avanguardie storiche, anch’egli un “fante”, Aristarch Lentulov. Questa mostra suggellò in un contesto internazionale quel processo di riabilitazione storico-critica delle avanguardie nazionali come

5 *Aleksandr Deineka: il maestro sovietico della modernità*, cat. (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 19 febbraio-1 maggio 2011), a cura di M. Lafranconi, I. Vakar, E. Voronovič, Skira, Milano 2011.

6 D. Sarab’janov, *Istorija russkogo iskusstva. Konca XIX-načala XX veka*, Izd. MGU, Moskva 1993, pp. 155-196.

7 G. Pospelov, *op. cit.*, p. 138. Al 1929, dipinti di Končalovskij si trovavano in numerose collezioni internazionali, tra cui Amsterdam, Londra, Parigi, Sorrento, Stoccolma, Tokio e Venezia (cfr. *Katalog vystavki proizvedenij P. P. Končalovskogo*, Izd. Gos. russkogo muzeja, Leningrad 1929, p. 16).

8 Cit. in *Avangard, ostanovlennij na begu*, Avrora, Leningrad 1989, s. p.

espressioni autentiche e primigenie, in contrapposizione a quel “secondo modernismo” propugnato a New York⁹, percepito quindi, non soltanto a Parigi, ma anche a Mosca, come una tardiva emulazione (se non un “furto”) di tendenze figurative spiccatamente europee¹⁰.

L'Esposizione di Venezia ebbe quindi il non trascurabile merito di convalidare e legittimare, per quanto di riflesso e a posteriori, le avanguardie storiche russe e sovietiche come componente del patrimonio artistico universale, prima ancora che nazionale, creando le condizioni per una loro graduale riabilitazione critica, dettata quindi non da istanze di politica culturale, ma dal loro crescente prestigio internazionale. Un simile processo di riscatto avrebbe coinvolto, ma molto più tardi, anche le “seconde avanguardie russe” del XX secolo, emerse negli anni sessanta negli ambienti dell'underground sovietico, oggetto di numerose mostre, personali e collettive, ospitate nell'attuale padiglione della Federazione russa. Ma questa è una storia ancora da scrivere.

9 H. Belting, *Art History after Modernism*, cit., p. 46.

10 Cfr. S. Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, University of Chicago Press, Chicago 1983, soprattutto l'ultimo capitolo, pp. 165-194.

APPARATO ICONOGRAFICO



1. Jurij Annenkov, *Ritratto di Lev Trockij*, 1923, olio su tela,
collocazione ignota



2. Robert Fal'k, *Mobili rossi*, 1920, olio su tela, cm 105x123, Galleria Tret'jakov, Mosca © State Tretyakov Gallery



3. Pavel Kuznecov, *Natura morta con specchio*, 1917, olio su tela, cm 110x117, Galleria Tret'jakov, Mosca © State Tretyakov Gallery



4. Padiglione U.R.S.S., 14. Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1924, foto ASAC. Da sinistra, opere di Natan Al'tman, David Šterenberg e Aleksandr Rodčenko

© Archivio Storico della Biennale di Venezia – ASAC



5. Petr Končalovskij, *Ritratto di famiglia*, 1924, olio su tela, cm 112x134, Galleria internazionale d'arte moderna, Venezia

© Archivio Fotografico - Fondazione Musei Civici di Venezia



6. Padiglione U.R.S.S., 16. Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1928, foto ASAC. La mostra personale di Pëtr Končalovskij, con al centro *Il bagno della cavalleria rossa*
© Archivio Storico della Biennale di Venezia – ASAC



7. Isaak Brodskij, *Lenin allo Smol'nyj*, 1930, olio su tela, cm 190x287, Galleria Tret'jakov, Mosca © State Tretyakov Gallery



8. Boris Grigor'ev, *Al "Chat Noir"*, grafite su carta, mm 280x220,
Galleria internazionale d'arte moderna, Venezia © Archivio Fotografico -
Fondazione Musei Civici di Venezia



9. Aleksandr Dejneka, *La difesa di Pietrogrado*, 1928, olio su tela, cm 218x354 (replica del 1964, Galleria Tret'jakov, Mosca)
© State Tretyakov Gallery



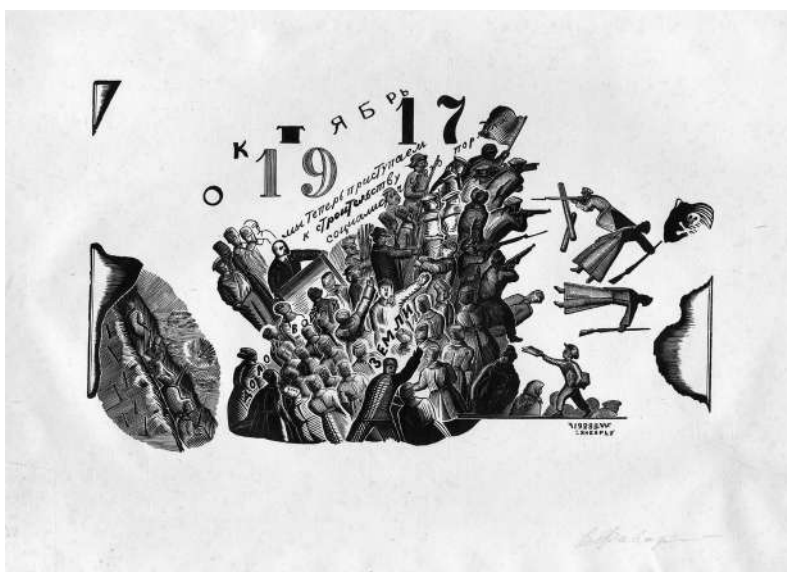
10. Padiglione U.R.S.S., 19. Esposizione Biennale d'Arte 1934, foto Giacomelli. Al centro della sala, *Contadina* di Vera Muchina; alla sua destra, *Cross femminile* e *Aviazione civile* di Aleksandr Dejneka
© Archivio Storico della Biennale di Venezia – ASAC



11. Aleksandr Dejneka, *La corsa*, 1930, olio su tavola, cm 150x120,
Galleria internazionale d'arte moderna, Venezia
© Archivio Fotografico - Fondazione Musei Civici di Venezia



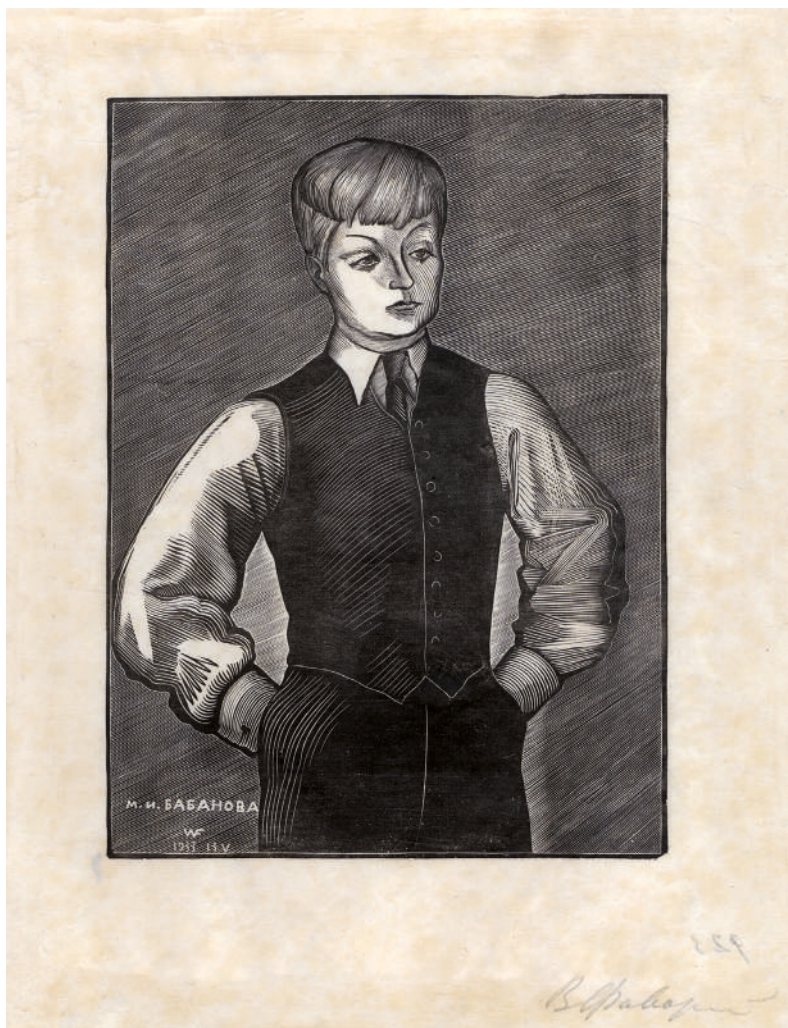
12. Aleksej Kravčenko, *Stradivari nel suo atelier*, 1926, silografia,
mm 180x136, Galleria internazionale d'arte moderna, Venezia
© Archivio Fotografico - Fondazione Musei Civici di Venezia



13. Vladimir Favorskij, *Gli anni della rivoluzione*, 1928, silografia, mm 138x235, Galleria internazionale d'arte moderna, Venezia
© Archivio Fotografico - Fondazione Musei Civici di Venezia



14. Aleksej Kravčenko, *La diga Dneprostroy di notte*, 1930, silografia, mm 250x198, Galleria internazionale d'arte moderna, Venezia
© Archivio Fotografico - Fondazione Musei Civici di Venezia



15. Vladimir Favorskij, *L'attrice Babanova*, 1933, silografia,
Galleria internazionale d'arte moderna, Venezia
© Archivio Fotografico - Fondazione Musei Civici di Venezia



16. Manifesto della 25. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1950,
Fondo Manifesti © Archivio Storico della Biennale di Venezia – ASAC



17. Aleksandr Gerasimov, *La ballerina Ol'ga Lepešinskaja*, 1939,
olio su tela, cm 210x161, Galleria Tret'jakov, Mosca
© State Tretyakov Gallery



18. Fëdor Rešetnikov, *Per la pace*, 1950, olio su tela, cm 103x85,
Galleria Tret'jakov, Mosca © State Tretyakov Gallery



19. Kukryniksy, *La fine*, 1947-48, olio su tela, cm 200x251,
Galleria Tret'jakov, Mosca © State Tretyakov Gallery



20. Padiglione U.R.S.S., 28. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte
1956, foto A.F.I. All'estrema sinistra, *La nuova Mosca* di Jurij Pimenov
© Archivio Storico della Biennale di Venezia – ASAC



21. Semën Čujkov, *Figlia del Kirghizistan sovietico*, 1948, olio su tela, cm 120x95, Galleria Tret'jakov, Mosca © State Tretyakov Gallery



22. Fëdor Rešetnikov, *I segreti dell'astrattista*, 1958, olio su tela, cm 179x228, Galleria Tret'jakov, Mosca © State Tretyakov Gallery



23. Viktor Popkov, *I costruttori di Bratsk*, 1960-61, olio su tela, cm 183x300, Galleria Tret'jakov, Mosca © State Tretyakov Gallery



24. Viktor Popkov, *Paesaggio urbano*. Dalla serie *Pereslavl'-Zalesskij*, 1962, guazzo su carta, collezione privata, Mosca © Collezione privata, Mosca



25. Padiglione U.R.S.S., 31. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1962, foto Giacomelli. Al centro, dettaglio del pannello centrale del trittico *I comunisti* di Gelij Koržev

© Archivio Storico della Biennale di Venezia – ASAC



26. Tair Salachov, *Ritratto del compositore Kara Karaev*, 1960, olio su tela, cm 121x203, Galleria Tret'jakov, Mosca © State Tretyakov Gallery



ABBREVIAZIONI

AChR: Associazione degli artisti della rivoluzione
AChRR: Associazione degli artisti della Russia rivoluzionaria
(nel 1928 rinominata AChR)
Comintern: Internazionale comunista
FOSCh: Federazione delle associazioni artistiche sovietiche
GACHN: Accademia statale delle scienze artistiche
LEF: Fronte di sinistra delle arti
Mosarbitraž: Corte di arbitrato di Mosca
Narkompros: Commissariato del popolo per l'istruzione
NKID: Commissariato del popolo per gli affari esteri
NOŽ: Nuova società dei pittori
OMCh: Società degli artisti moscoviti
OST: Società dei pittori da cavalletto
PCUS: Partito comunista dell'Unione sovietica
RACHN: Accademia russa delle scienze artistiche (nel 1925 rinominata GACHN)
Torgsin: Unione pansovietica per il commercio con l'estero
Vchutemas: Laboratori superiori tecnico-artistici
VOKS: Società pansovietica per le relazioni culturali con l'estero

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia primaria

Archivi consultati

ACP: Archivio di Ca' Pesaro, Galleria internazionale d'arte moderna, Venezia
Serie autori

ASAC: Archivio storico delle arti contemporanee, La Biennale di Venezia
Fondo artistico
Fondo storico
Fototeca
Raccolta documentaria

GARF: Archivio di stato della Federazione russa, Mosca
Fondo 5283, Società pansovietica per le relazioni culturali con l'estero
(VOKS)

GNAM: Galleria nazionale d'arte moderna, Roma
Fondo Antonio Maraini
Fondo Ugo Ojetti

GRI: Getty Research Institute, Los Angeles
Arduino Nardella papers (1947-1968)
Leonardo Borgese miscellaneous papers

RGALI: Archivio di Stato russo della letteratura e delle arti, Mosca
Fondo 826, Konstantin Pervuchin
Fondo 2082, Unione degli artisti
Fondo 2329, Ministero della cultura
Fondo 2458, Complesso pansovietico artistico-produttivo
Fondo 2701, Boris Ternovec

RGIA: Archivio storico di Stato russo, San Pietroburgo
Fondo 789, Accademia imperiale delle arti

ROSIZO: Centro espositivo-museale di Stato ROSIZO, Mosca
Fondo artistico

La critica italiana

- A. S., *Trentadue nazioni straniere*, in "Il gazzettino", 15 giugno 1962.
- A. S., *Dall'URSS a Ca' Pesaro un quadro di Matisse*, in "Il gazzettino", 26 giugno 1962.
- Aguillera Cerni V., *Aspetti del realismo internazionale*, in "La Biennale di Venezia", a. XII, n. 46-47, 1962, pp. 22-33.
- Arcangeli F., *Nel padiglione russo si torna alla Biennale di sessant'anni fa*, in "L'europeo", 9 settembre 1956, p. 55.
- Baldini U., *Gli stranieri alla Biennale*, in "La nazione", 22 giugno 1962, pp. 23-24.
- Ballo G., *Biennale di contrasti, prevalgono i giovani*, in "Avanti!", 19 giugno 1956.
- Barbieri C., *La rassegna di Venezia: Stranieri alla Biennale*, in "Il mattino", 20 agosto 1962, p. 3.
- Barilli R., *Pittura. La XXIX Biennale*, in "Il Verri", a. III, n. 10, 1958, pp. 144-154.
- Benco S., *Insigni artisti stranieri alla Biennale*, in "Il piccolo", 6 maggio 1932.
- Benco S., *Vigilia veneziana. In attesa della XX Biennale*, in "Il piccolo", 30 maggio 1936.
- Bernardi M., *Da Manet a Deyneka*, in "La stampa", 25 maggio 1934, p. 3.
- Bernardi M., *Scarso e freddo il pubblico nella Biennale di Venezia*, in "La stampa", 27 giugno 1962, p. 5.
- Bertelli C., *La pittura sovietica alla Biennale*, in "Rassegna sovietica", 1956, n. 3, pp. 153-155.
- Bigaglia G., *Gli stranieri alla XVIII Biennale di Venezia*, in "Festa", settembre 1932, p. 7.
- Binaghi F., *L'arte russa a Venezia*, in "Cronaca prealpina", 22 giugno 1932.

- Borgese L., *La XXVI Biennale di Venezia*, in "Corriere della sera", 14 giugno 1952, p. 3.
- Bragaglia A. G., *I viaggi dell'arte*, in "Critica fascista", 15 luglio 1934, p. 278.
- Branzi S., *Un'intervista con Rodolfo Pallucchini. Italiani e stranieri alla prossima Biennale*, in "Il gazzettino", 25 gennaio 1950.
- Branzi S., *Alla XXVIII Biennale di Venezia. I padiglioni stranieri*, in "Il gazzettino", 11 agosto 1956.
- Callari F., *Alla XIX Biennale d'arte di Venezia*, in "Corriere adriatico", 16 ottobre 1934.
- Calzini R., *L'esperimento artistico della nuova Russia*, in "Il piccolo della sera", 28 agosto 1924.
- Campana E., *Pitture e sculture di Russia alla XIX Biennale di Venezia*, in "Il mattino", 20 maggio 1934.
- Carluccio L., *La XXIX Biennale d'arte di Venezia. I padiglioni stranieri*, in "Comunità", a. XII, n. 62, 1958, pp. 91-97.
- Carluccio L., *XXXI Biennale di Venezia. Mostre e padiglioni stranieri*, in "Comunità", a. XVI, luglio-agosto 1962.
- Carluccio L., *Gli stranieri alla Biennale*, in "Domus", n. 393, 1962, pp. 23-24.
- Carrà C., *Stranieri a Venezia, Cubisti, Espressionisti, Surrealisti*, in "L'ambrosiano", 16 agosto 1928.
- Carrà C., *La XVII Biennale veneziana, Deviazioni e orientamenti*, in "L'ambrosiano", 16 giugno 1930, p. VIII.
- Co M., *L'era della pittura accademica starebbe per tramontare in Russia*, in "Corriere della sera", 24 settembre 1962, p. 3.
- Comisso G., *Le Arti plastiche nella nuova Russia. Nostra intervista con il Sig. Boris Ternovetz*, in "La fiera letteraria", 29 maggio 1927, p. 4.
- Costanza M., *La mostra russa alla XIV biennale veneziana*, in "Giornale di Sicilia", 30 luglio 1924.
- Crispoliti E., *Venezia 1956: i padiglioni stranieri*, in "Nuova repubblica", a. IV, n. 42, 1956, pp. 7-8.

Crispolti E., *Disporci a un dialogo: contro gli stalinismi altrui e nostri*, in "L'Europa letteraria", a. III, n. 17, 1962, pp. 135-139.

Dalla Laguna al Brenta, in "Corriere italiano", 12 giugno 1924.

De Grada R., *Artisti sovietici*, in "L'unità", 7 aprile 1949.

De Grada R., *Come dare lezioni?*, in "L'Europa letteraria", a. III, n. 17, 1962, pp. 148-149.

De Micheli M., *Primo sguardo sulla Biennale*, in "L'unità", 19 giugno 1956, p. 3.

De Micheli M., *La pittura dell'Europa Orientale nelle sale della XXVIII Biennale*, in "L'unità", 27 luglio 1956, p. 3.

De Micheli M., *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Schwarz, Milano 1959.

De Micheli M., *Pro e contro la XXX Biennale di Venezia. Bilancio della scultura*, in "L'Europa letteraria", a. I, n. 4, 1960, pp. 230-236.

De Micheli M., *Visita alla XXXI Biennale: le democrazie popolari. Faticoso travaglio per il rinnovamento*, in "L'unità", 11 agosto 1962, p. 6.

De Micheli M., *Prudenza e conformismo dei "grandi premi"*, in "L'unità", 18 agosto 1962, p. 6.

De Virgilio G., *Gioco d'interessi alla Biennale di Venezia*, in "Meridiano d'Italia", 23 settembre 1956.

Della Massea A., *Mentre i russi s'ispirano al classicismo gli americani riflettono nell'arte della loro civiltà*, in "Corriere della nazione", 5 agosto 1956.

Desideri F., *Questa XXVIII Biennale*, in "La discussione", 24 giugno 1956.

Dessy N., *Il padiglione russo dopo il rapporto Kruscev*, in "Cronache mestrine", 11 agosto 1956, p. 1.

Dorfles G., *I padiglioni stranieri alla Biennale*, in "Domus", n. 322, 1956, pp. 9-10.

Dorfles G., *Scultura più che pittura alla XVIII Biennale*, in "Aut Aut", n. 34, 1956, pp. 340-345.

Dorfles G., *I pittori stranieri alla XXIX Biennale veneziana*, in "Domus", n. 346, 1958, pp. 15-22.

- Dorfles G., *La macchia e il gesto alla XXIX Biennale*, in "Aut Aut", n. 47, 1958, pp. 284-289.
- Dorfles G., *Gli stranieri alla XXX Biennale*, in "Domus", n. 371, 1960, pp. 31-32, 37-38.
- Dorfles G., *Il Kitsch: antologia del cattivo gusto*, Gabriele Mazzotta, Milano 1968.
- Dorfles G., *Inviato alla Biennale. Venezia 1949-2009*, a cura di A. L. De Simone, Scheiwiller, Milano 2010.
- Dragone A., *Si dice che superi i 12 miliardi il valore delle tremila opere esposte*, in "La stampa", 15-16 giugno 1962, p. 5.
- Etna G., *Gli artisti stranieri*, in "La Sicilia", 9 agosto 1956.
- Evoluzione dell'arte nella Russia moderna*, in "Il gazzettino", 12 agosto 1956.
- Ferrante L., *La Biennale e "fuori"*, in "Il contemporaneo", a. III, n. 27-28, 1960, pp. 18-23.
- Francia E., *Pittori e scultori alla XXVIII Biennale*, in "Il popolo", 20 giugno 1956.
- Francini A., *Ungheresi e Russi alla Biennale di Venezia*, in "L'epoca", 7 agosto 1924.
- G. M., *La mostra dell'U.R.S.S. è uno sguardo sulla vita sovietica*, in "L'unità", 4 maggio 1947, p. 4.
- G. S., *La XVIII Biennale Internazionale d'Arte*, in "Il Tevere", 23 aprile 1932.
- Galassi G., *La XVI Biennale. L'internazionale artistica ovvero il regno di Sion*, in "Corriere padano", 8 giugno 1928.
- Galassi G., *I russi*, in "Corriere padano", 14 giugno 1928.
- Galassi G., *Le arti figurative – Prebiennale*, in "L'osservatore politico letterario", a. II, giugno 1956.
- Gioseffi D., *Nella trentunesima Biennale veneziana mercanti e informalisti travagliano i critici*, in "Il piccolo", 14 luglio 1962.
- Gli acquisti del Re alla Biennale d'arte*, in "Corriere della laguna", 15 giugno 1924.

- Guttuso R., *Sulla via del realismo*, in "Alfabeto", a. VIII, n. 3-4, 1952, pp. 1-4.
- Guttuso R., *Gli scambi culturali per l'amicizia tra i popoli*, in "L'unità", 22 luglio 1953, p. 3.
- Guttuso R., *Una fiera dello snobismo*, in "Rinascita", a. XI, n. 6, 1954, pp. 423-425.
- Guttuso R., *La dittatura dell'arte astratta*, in "Rinascita", a. XIV, n. 12, 1957, pp. 631-634; tr. rus. Guttuso R., *Protiv diktatury abstraktnogo iskusstva*, in "Iskusstvo", a. XXI, n. 9, 1958, pp. 5-8.
- Hartsarich G., *L'arte sovietica alla Biennale di Venezia*, in "La tribuna", 21 giugno 1932.
- I quadri acquistati dal Re all'Esposizione di Venezia*, in "Giornale di Sicilia", 12 giugno 1924.
- I Sovieti alla Biennale*, in "Corriere della sera", 19 giugno 1932, p. 5.
- Il Duce visita la Biennale*, in "Gazzetta di Venezia", 15 giugno 1934, p. 1.
- Il padiglione russo all'Esposizione. Una curiosa questione giuridica*, in "Gazzetta di Venezia", 18 aprile 1922.
- Inaugurata dal Presidente della Repubblica la XXXI Biennale di Venezia*, in "La Biennale di Venezia", a. XII, n. 46-47, 1962, p. 93.
- L'allegro museo*, in "Il contemporaneo", a. II, n. 13, 1959, pp. 97-98.
- L'Arte nel "colloquio" di 34 nazioni*, in "Il gazzettino", 17 giugno 1956.
- L'inaugurazione del padiglione russo alla XIV Esposizione Internazionale*, in "Gazzetta di Venezia", 20 giugno 1924.
- L'offesa agli artisti sovietici è un oltraggio alla cultura*, in "L'unità", 5 luglio 1951, p. 1.
- L'U.R.S.S. parteciperà alla Biennale di Venezia*, in "L'unità", 5 dicembre 1955, p. 8.
- La bandiera rossa dei Sovieti alla Biennale di Venezia*, in "L'unità", 20 giugno 1924.
- La chiusura della XIV Mostra d'arte di Venezia*, in "Il secolo", 9 novembre 1924.

La partecipazione internazionale alla XIX Biennale, in "Gazzetta di Venezia", 23 febbraio 1934.

La partecipazione russa alla XVIII Biennale d'arte, in "Il gazzettino", 1 aprile 1956.

La riunione delle delegazioni estere alla XVII Biennale, in "Gazzetta di Venezia", 28 ottobre 1930.

La Russia all'Esposizione Veneziana, in "Il gazzettino", 11 dicembre 1923.

La Russia alla Biennale Veneziana, cosa dice il capo della delegazione, in "Il popolo d'Italia", 6 giugno 1924.

La XX Biennale Internazionale d'Arte a Venezia, in "Il gazzettino", 15 maggio 1936.

Lancellotti A., *Le Biennali veneziane del dopoguerra, XII, XIII, XIV, XV*, Loescher, Roma 1926.

Lancellotti A., *L'Esposizione di Venezia. Gli stranieri*, in "Rivista di cultura", novembre 1932, pp. 428-443.

Lancellotti A., *L'arte straniera alla XXVIII Biennale di Venezia*, in "Realtà politica", 22 luglio 1956.

Lazzaro M. M., *I padiglioni stranieri alla Biennale di Venezia*, in "Il popolo di Sicilia", 19 luglio 1936.

Le Biennali attraverso la statistica, in "Gazzetta di Venezia", 19 aprile 1934.

Maltese C., *Centoventi quadri in viaggio verso Praga*, in "L'unità", 7 aprile 1949, p. 3.

Manetti R., *L'URSS a Venezia*, in "Rassegna sovietica", n. 4, 1956, pp. 124-132.

Maraini A., *La XII Biennale veneziana*, in "Rassegna d'arte antica e moderna", a. VII, giugno 1920, pp. 158-163.

Maraini A., *Arte e vita. A proposito dell'articolo "Propositi fascisti"*, in "La tribuna", 24 ottobre 1928.

Marchiori G., *I russi alla Biennale*, in "Corriere padano", 21 giugno 1932.

Mazza A., *Al museo Puškin di Mosca le ultime opere di Gregorio Sciltian*, in "Giornale di Brescia", 12 aprile 1991.

- Micacchi D., *L'avanguardia tradita*, in "L'unità", 18 giugno 1958, p. 3.
- Micacchi D., *Astrattismo mercantile alla Biennale*, in "L'unità", 14 luglio 1958, p. 3.
- Micacchi D., *La XXX Biennale d'arte affonda nella palude mercantile astrattista*, in "L'unità", 18 giugno 1960, p. 3.
- Micacchi D., *La "grande svolta" dell'architettura sovietica*, in "L'unità", 23 giugno 1962, p. 6.
- Micacchi D., *Una moderna bibbia proletaria nella pittura di Gyula Derkovits*, in "L'unità", 13 settembre 1960, p. 3.
- Micacchi D., *Il padiglione sovietico*, in "L'unità", 29 settembre 1962, p. 6.
- Micacchi D., *La sera non è finita e il bello non è restato*, in "Il contemporaneo", a. V, n. 50-51, 1962, pp. 3-24.
- Miele F., *Trentaquattro nazioni a Venezia*, in "La giustizia", 18 giugno 1956.
- Miele F., *La libertà dell'arte non significa libero arbitrio*, in "La giustizia", 20 giugno 1956.
- Mononi I., *I sovietici nel clima della XXVIII Biennale*, in "Il cittadino", a. LVIII, n. 27, 1956, p. 3.
- Mononi I., *L'orientamento del gusto attraverso le Biennali*, La rete, Milano 1957.
- Monteverdi M., *Questa non è arte*, in "Corriere lombardo", 16 giugno 1962.
- Morosini D., *Avanguardia e neoavanguardismo*, in "Il contemporaneo", a. V, n. 55, 1962, pp. 40-45.
- Morucchio B., *Fra i grossi concorrenti Usa e Urss niente di nuovo*, in "La tribuna", 30 settembre 1956.
- Nebbia U., *Artisti contemporanei: Erzia*, in "Emporium", vol. XLII, n. 251, 1915, pp. 387-395.
- Nebbia U., *L'arte russa alla XIV Biennale veneziana*, in "Il resto del carlino", 8 agosto 1924.
- Nebbia U., *La 14. Esposizione d'arte a Venezia*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1924.

Nebbia U., *La XVI Biennale Veneziana*, in "Il resto del carlino", 3 maggio 1928.

Nebbia U., *La XVI Esposizione Internazionale d'arte, Venezia MCMXXVIII*, Alfieri & C, Milano-Roma 1928.

Nebbia U., *La XVII Biennale di Venezia. Gli stranieri*, in "Emporium", vol. LXXII, n. 430, 1930, pp. 219-240.

Nebbia U., *La diciottesima Biennale. Gli stranieri*, in "Emporium", vol. LXXV, n. 450, 1932, pp. 409-432.

Nebbia U., *La diciannovesima Biennale. I padiglioni stranieri*, in "Emporium", vol. LXXIX, n. 474, 1934, pp. 390-397.

Ogetti U., *L'undicesima biennale veneziana. I russi*, in "Corriere della sera", 16 maggio 1914, p. 3.

Ogetti U., *La XIII Biennale veneziana. Gli stranieri*, in "Corriere della sera", 4 maggio 1922, p. 3.

Ogetti U., *Scrittori che si confessano*, Treves, Milano 1926.

Ogetti U., *La XVI Biennale a Venezia. L'Europa vicina e lontana*, in "Corriere della sera", 19 giugno 1928, p. 3.

Ogetti U., *L'arte da Mosca a Nuova York*, in "Corriere della sera", 17 giugno 1934, p. 3.

Ogetti U., *Nature morte e nature vive*, in "Corriere della sera", 25 febbraio 1942, p. 3.

Oltre due milioni di vendite alla XVI Esposizione, in "Gazzetta di Venezia", 23 settembre 1924.

Orazi V., *L'arte straniera alla XVI Biennale Veneziana*, in "L'impero", 7 giugno 1928.

Orazi V., *La XIX Biennale veneziana: i padiglioni stranieri*, in "Stile futurista", n. 1, luglio 1934, pp. 33-35.

Ottone P., *A Venezia il pubblico giudicherà se il marxismo ha giovato all'arte*, in "Corriere della sera", 12 giugno 1956, p. 3.

P. N., *Invito alla Biennale*, in "Il punto", 23 giugno 1956.

- Pacini R., *Gli artisti stranieri alla XIX Biennale*, in "La stirpe", a. XII, n. 9, 1934, pp. 411-417.
- Pallucchini R., *Le "Rencontres internationales" di Ginevra e la Biennale di Venezia*, in "Vernice", a. III, n. 26-27, 1948, p. 4.
- Pansini E., *L'arte alla XIV Biennale internazionale veneziana*, Edizioni della rivista di belle arti Cimento, Napoli 1926.
- Pardo P., *Hanno ragione o torto gli astrattisti moscoviti?*, in "Paese sera", 8 dicembre 1962, p. 3.
- Passarella O. L., *Arte straniera alla Biennale*, in "Il gazzettino", 18 giugno 1936.
- Perché i più famosi artisti di Milano non esporranno alla Biennale di Venezia?*, in "La notte", 8-9 maggio 1958.
- Pica V., *Konstantin Somoff*, in "Emporium", vol. XXVII, n. 159, 1908, pp. 165-182.
- Pica V., *Igor Grabar*, in "Emporium", vol. XXVIII, n. 163, 1908, pp. 3-16.
- Pica V., *Artisti contemporanei: Pierre Besrodny*, in "Emporium", vol. XLII, n. 250, 1915, pp. 243-262.
- Pica V., *Gli acquerelli del pittore russo Pietro Besrodny*, in "Rassegna d'arte antica e moderna", a. IV, vol. 2, n. 3-4, 1917, pp. 33-40.
- Pica V., *Mostra individuale dei pittori Boris Grigorieff e Gaston Balande*, cat. (Milano, Galleria Pesaro, 1926), Milano 1926.
- Pica V., *Philippe Maliavine*, in "Bollettino d'arte edito dalla Galleria Bardi", a. II, n. 3, 1929, pp. 3-15.
- Picus (alias Piceni E.), *Il tempo si è fermato, in Russia*, in "Candido", 19 agosto 1956.
- Pilo M., *La seconda Esposizione Internazionale d'arte*, in "La gazzetta letteraria", a. XXI, n. 33, 14 agosto 1897, pp. 4-6.
- Podestà A., *La XXVIII Biennale di Venezia. Gli stranieri*, in "Emporium", vol. CXXIV, n. 741, 1956, pp. 116-123.
- Podestà A., *Un'internazionale dell'arte all'insegna dell'inespresso*, in "Il secolo XIX", 28 giugno 1962.

Prampolini E., *Artisti italiani di Parigi e "italianisants"*, in "La nuova Italia", 3 giugno 1930.

Primizie della XIII Internazionale d'Arte – Come si disegna la prossima esposizione, in "Gazzetta di Venezia", 14 febbraio 1922.

Ragghianti C. L., *XXVIII Biennale di Venezia*, in "Sele Arte", a. IV, n. 24, 1956, pp. 2-18.

Ragghianti C. L., *La bellezza avvilita*, in "Sele Arte", a. V, n. 26, 1956, p. 50.

Ricci P., *Rassegna della XXVIII Biennale*, in "Rinascita", a. XII, n. 7, 1956, pp. 373-379.

Ricci P., *Il trionfo dell'opportunismo alla XIX Biennale*, in "Rinascita", a. XV, n. 5, 1958, pp. 347-349.

Ricci P., *I due padiglioni dell'Expo*, in "Il contemporaneo", a. I, n. 7-8, 1958, pp. 161-171.

Ricci P., *Gli "avanguardisti" della retroguardia*, in "Rinascita", a. XVII, n. 7-8, 1960, pp. 522-527.

Roberti V., *Invano i nostri pittori comunisti attendono la parola d'ordine di Mosca*, in "Corriere della sera", 7 agosto 1956, p. 3.

Rossanda R., *Una mostra che sorprenderà. Arte sovietica alla Casa della cultura*, in "L'unità", 8 gennaio 1949.

S., *Ozi veneziani*, in "La tribuna", 25 luglio 1924.

Sapori F., *La XII Mostra d'Arte a Venezia*, in "Emporium", vol. LI, n. 305, 1920, pp. 226-234.

Sapori F., *La XII Mostra d'Arte a Venezia II. La scultura straniera*, in "Emporium", vol. LII, n. 307-308, 1920, pp. 3-39.

Sapori F., *La XII Mostra d'arte a Venezia IV. La Pittura straniera*, in "Emporium", vol. LII, n. 309, 1920, pp. 115-130.

Sapori F., *La quattordicesima Esposizione d'arte internazionale a Venezia*, in "Nuova Antologia", 1 ottobre 1924.

Sarfatti M., *Alcuni padiglioni stranieri a Venezia*, in "Il popolo d'Italia", 28 luglio 1928, p. 3.

Sarfatti M., *Gli stranieri alla XVI Biennale. Scuola di Parigi e pittori francesi a Venezia*, in "Rivista illustrata del popolo d'Italia", a. VI, n. 8, agosto 1928, pp. 36-40.

Sarfatti M., *Storia della pittura moderna*, Cremonese, Roma 1930.

Schettini A., *La XVII Biennale d'arte di Venezia*, in "Il Roma", 21 giugno 1930.

Sciorsci C., *La XVIII Biennale di Venezia*, in "Ordine fascista", settembre 1932, p. 659.

Soffici A., *L'Esposizione di Venezia. Archipenko*, in "Il resto del carlino", 24 giugno 1920, p. 3.

Soffici A., *Gli stranieri alla Esposizione di Venezia*, in "Il resto del carlino", 3 giugno 1922.

Sofia N., *Pittura di ieri, di oggi e di domani alla XVI Biennale di Venezia*, in "L'ora", 9-10 luglio 1928.

Sofia N., *Splendori e miserie dell'arte europea nella Biennale Veneziana*, in "L'ora", 19 giugno 1930.

Spainì A., *I padiglioni stranieri alla Biennale veneziana*, in "Il resto del carlino", 13 luglio 1934.

Spini T., *La Biennale di Venezia si apre in un clima teso e di fervida polemica*, in "Eco di Bergamo", 13 giugno 1956.

Spinosa D., *La XXVIII Biennale*, in "Nostro tempo", agosto-settembre 1956.

Torriano P., *La XVIII Biennale Veneziana. V. Gli stranieri*, in "L'illustrazione italiana", a. LIX, n. 39, 1932, pp. 415-417.

Torriano P., *La XIX Biennale veneziana. III. Artisti stranieri*, in "L'illustrazione italiana", a. LXI, n. 36, 1934, pp. 388-390.

Trombadori A., *Prima nota sulla XXX Biennale di Venezia. Rinoceronti e no*, in "Il contemporaneo", a. III, n. 27-28, 1960, pp. 8-17.

Trucchi L., *XXVIII Biennale*, in "Leggere", luglio 1956.

Uboldi R., *Per l'arte russa comincia la destalinizzazione*, in "Il giorno", 28 novembre 1962, p. 3.

- Una stima inesatta consente il ritorno di un quadro a Mosca*, in "Il gazzettino", 23 ottobre 1962.
- Valeri D., *L'arte contemporanea*, in "Le tre Venezie", a. X, n. 5, 1934, pp. 251-274.
- Valsecchi M., *I Russi tornano alla Biennale*, in "Il giorno", 27 aprile 1956.
- Valsecchi M., *La Biennale straripa in Piazza San Marco*, in "Il giorno", 19 giugno 1956.
- Valsecchi M., *Italiani e stranieri a Venezia*, in "L'illustrazione italiana", agosto 1956.
- Valsecchi M., *La mostra delle occasioni perdute*, in "Il giorno", 16 giugno 1962.
- Venturi L., *La Biennale resiste ai sabotaggi*, in "L'espresso", 24 giugno 1956.
- Venturi L., *L'astrattismo mette in crisi il Governo*, in "L'espresso", 8 luglio 1956.
- Venturoli M., *Nefasti alla causa artistica dell'URSS gli organizzatori del padiglione sovietico alla Biennale di Venezia*, in "L'Europa letteraria", a. III, n. 17, 1962, pp. 131-133.
- Vergani O., *Sbigottiranno i nostri neo-realisti nel padiglione russo alla Biennale*, in "Corriere d'informazione", 16-17 giugno 1956, p. 9.
- Vigorelli G., *Destalinizzare la pittura dei paesi socialisti*, in "L'Europa letteraria", a. II, n. 15-16, 1962, pp. 213-214.
- Vigorelli G., *In difesa delle "nuove ricerche" dei pittori sovietici*, in "L'Europa letteraria", a. III, n. 18, 1962, pp. 145-146.
- Visconti B., *Gli stranieri alla XIX Biennale*, in "Italia giovane", 25 agosto 1934.
- Ximenes E., *Iconografia russa*, in "Emporium", vol. XL, n. 238, 1914, pp. 295-310.
- Zajotti A., *L'arte sovietica alla Biennale di Venezia*, in "Il giornale d'Italia", 21 giugno 1932.
- Zanzi E., *Novecentisti di tutto il mondo alla XVI Biennale di Venezia*, in "Gazzetta del popolo", 3 maggio 1928.

Zanzi E., *L'arte nuova dei russi e dei polacchi*, in "Gazzetta del popolo", 25 agosto 1934.

Zorzi E., *Le Biennali veneziane – dalla prima alla quindicesima*, in "Le tre Venezie", febbraio 1926.

Zorzi E., *Guida sommaria dell'Esposizione*, in "Le tre Venezie", a. VIII, n. 5, 1932, pp. 15-60.

Zorzi E., *Storia della Biennale*, in "La lettura", settembre 1940.

La critica sovietica

Abalkin N., *Na venecianskoj vystavke*, in "Inostrannaja literatura", n. 2, 1957, pp. 241-248.

Abalkin N., *Poveržennaja krasota*, in "Pravda", 1 agosto 1958, p. 5.

Abalkin N., *Snova na venecianskoj vystavke*, in "Inostrannaja literatura", n. 10, 1958, pp. 246-252.

Abalkin N., *Teni včerašnego*, in "Inostrannaja literatura", n. 11, 1960, pp. 244-248.

Abalkin N., *Korabl' pojdët na dno...*, in "Inostrannaja literatura", n. 11, 1962, pp. 241-247.

Chersonskaja E., *Novye tendencii v razvitii neoralizma v ital'janskom iskusstve*, in "Iskusstvo", a. XIX, n. 8, 1956, pp. 53-60.

Chersonskaja E., *Renato Guttuso*, in "Ežegodnik Instituta istorii iskusstv", 1958, pp. 279-321.

Chuliganstvo bel'gijskich studentov fašistov, in "Pravda", 14 gennaio 1928, p. 1.

Čujkov S., *Rodina moja*, in "Pravda", 24 luglio 1957, p. 4.

Ėfros A., *Profili*, Iskusstvo, Moskva 1994.

Gerasimov A., *Za sovetiskij patriotizm v iskusstve*, in "Pravda", 10 febbraio 1949, p. 3.

Gerasimov S., *Iskusstvo stran socializma*, in "Tvorčestvo", n. 12, 1958, pp. 1-2.

- Gerasimov S., *Otččno-vybornoe sobranie MOSSCha*, in “Moskovskij chudožnik”, a. III, n. 1, 1959.
- Gorjainov V., *30-ja Biennale*, in “Tvorčestvo”, n. 10, 1959, p. 22.
- Gorjainov V., *Iskusstvo ili ékstravagantnost?*, in “Tvorčestvo”, n. 11, 1962, pp. 21-24.
- Guber A., *Itogi XXVIII Biennale v Venecii*, in “Iskusstvo”, a. XX, n. 3, 1957, pp. 61-68.
- Guber A., *Abstrakcionizm – vrag pravdy i krasoty. Razmyšlenija na XXIX B’ennale*, in “Iskusstvo”, a. XXII, n. 6, 1959, pp. 20-27.
- Ivanov V., *Abstrakcionizm i pročee*, in “Tvorčestvo”, n. 1, 1957, p. 22.
- Jablonskaja T., *Socialističeskij realizm v živopisi*, in “Kul’tura i žizn’”, n. 4, 11 febbraio 1950.
- Kameneva O., *Cultural Rapprochement: The U.S.S.R. Society for Cultural Relations with Foreign Countries*, in “Pacific Affairs”, vol. 1, n. 5, 1928, pp. 6-8.
- Kamenskij A., *Zvězdnye časy tvorčestva*, in “Sovetskaja kul’tura”, 27 ottobre 1962, pp. 2-3.
- Kamenskij A., *Pora razobrat’sja*, in “Moskovskij chudožnik”, n. 1, 1962.
- Kemenov V., *Aspects of Two Cultures*, in “VOKS Bulletin”, n. 52, 1947, pp. 20-36; ed. rus. *Čerty dvuch kul’tur*, in “Iskusstvo”, a. X, n. 4, 1947, pp. 38-46; tr. it. *La pittura e la scultura nell’Occidente borghese*, in “Rassegna della stampa sovietica”, n. 3, 20 marzo 1948, pp. 5-8, 14-15.
- Kemenov V., *Protiv abstrakcionizma v sporach o realizme*, Chudožnik RSFSR, Leningrad 1969.
- Kiselëv A., *Za socialističeskij realizm v živopisi*, in “Kul’tura i žizn’”, n. 30, 31 ottobre 1949.
- Kravcova M., *V. Gorjainov: “Zriteljam naš pavil’on nraivsja”*, in “Artchro-nika”, n. 7-8, 2007.
- Krjukov R., *Plakat – na uroven’ zadač semiletki*, in “Iskusstvo”, a. XXXIII, n. 5, 1960, pp. 7-15.
- L’art russe à l’exposition de Venise*, in “L’humanité”, 9 aprile 1922, p. 4.

- Lebedev A., *Čto takoe abstrakcionizm*, in "Tvorčestvo", n. 6, 1960, pp. 20-21.
- Lunačarskij A., *O russoj živopisi (Po povodu venecianskoj vystavki)*, in "Izvestija", 1 ottobre 1924, p. 4.
- Lunačarskij A., *Počemu my ochranjaem dvorcy Romanovyh*, in "Krasnaja gazeta", ed. serale, nn. 161, 164, 165, 167, 13, 16, 17, 19 luglio 1926.
- Lunačarskij A., *Počemu my ochranjaem cerkovnye cennosti*, in "Krasnaja gazeta", ed. serale, nn. 181-182, 5-6 agosto 1926.
- Nedošivin G., *Sovetskie chudožniki na Meždunarodnoj vystavke v Venecii. Interv'ju*, in "Novoe vremja", n. 14, 1956, p. 10.
- Nedošivin G., *XXVIII Biennale*, in *Ital'janskije vpečatlenija*, Sovetskij chudožnik, Moskva 1958, pp. 130-176.
- Perachim Ž., *Vystavka B'ennale v Venecii*, in "Iskusstvo", a. XXI, n. 9, 1958, pp. 9-12.
- Popkov V., *Glavnoe – žizn'!*, in "Iskusstvo", a. XXV, n. 8, 1962, pp. 4-5.
- Popova L., V. Cel'tner, *Pered kartinami T. Jablonskoj*, in "Iskusstvo", a. XXIII, n. 10, 1960, pp. 18-21.
- Rejngardt L., *Po tu storonu zdravogo mysła*, in "Iskusstvo", n. 5, 1949, pp. 77-87.
- Rešetnikov F., *Tajny abstrakcionizma*, Izd. Akademii chudožestv SSSR, Moskva 1963.
- Rojtberg O., *Molodye chudožniki Moskvy*, in "Iskusstvo", a. XXI, n. 9, 1958, pp. 32-44.
- Roginskaja F., *Protiv kul'ta francuzov*, in "Iskusstvo v massy", n. 4 (12), 1930, pp. 28-29.
- Romov S., *Venecianskaja vystavka*, in "Udar", n. 2, maggio 1922.
- Russkij pavil'on na meždunarodnoj vystavke v Venecii*, in "Architekturno chudožestvennyj eženeděl'nik", a. I, n. 17, 1914, pp. 201-202.
- Strannopriimnyj dom i chram vo imja sv. Nikolaja Mirlikijskago v gor. Bari v Italii*, in "Zodčij", a. XLIII, n. 3, 1914, pp. 24-27.
- Suetin N., *Meždunarodnaja vystavka 1939 g. v N'ju-Jorke*, in "Iskusstvo", n. 5, 1939, pp. 103-107.

Ternovec B., *Chudožestvennye vystuplenija SSSR za granicej*, in "Nauka i iskusstvo", n. 1, 1926.

Ternovec B., *Otdel SSSR na Monca-Milanskoj vystavke v osveščeenii ital'janskoj pressy*, in "Iskusstvo", n. 4, 1927, pp. 109-121.

Ternovec B., *Ital'janskaja pressa i sovetskij otdel' XVI meždunarodnoj sovetskij vystavki v Venecii*, in "Iskusstvo", n. 3-4, 1928, pp. 93-101.

Ternovec B., *Sovremennij ital'janskij risunok*, in "Iskusstvo", n. 6, 1928, pp. 34-44.

Ternovec B., *Pis'ma, dnevniki, stat'i*, a cura di L. Alěšina, N. Javorskaja, Sovetskij chudožnik, Moskva 1977.

Ternovetz B., *Pittori italiani al Museo di Mosca*, in "Belvedere", a. I, n. 6, 29 settembre 1929, p. 2.

Ternovetz B., *Musée de l'art occidental moderne*, Oguiz-Izoguz, Moskva 1938.

Tichomirov A., *Iskusstvo 12 stran*, in "Ogoněk", a. XXXVII, n. 6, 1959, p. 16.

Tikhonova K., *L'art soviétique en Italie*, in "V.O.K.S.", a. II, n. 3, 1931, pp. 86-89.

Tugendchol'd Ja., *Sovetskoe iskusstvo i vystavka v Venecii*, in "Izvestija", 29 marzo 1924, p. 6.

Varvarskaja vychodka bel'gijskogo fašistskogo studenčestva, in "Izvestija", 14 gennaio 1928, p. 1.

Venecijanskaja vystavka, in "Vešč'-Objet-Gegenstand", n. 3, maggio 1922, p. 3.

Zardarjan O., *Venecianskie vpečatlenija*, in "Iskusstvo", a. XXII, n. 8, 1959, pp. 24-26.

I cataloghi dell'Esposizione

14. *Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, cat. (Venezia, Giardini, 1 aprile-31 ottobre 1924), Carlo Ferrari, Venezia 1924.

15. *Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, cat. (Venezia, Giardini, 1 aprile-31 ottobre 1926), Carlo Ferrari, Venezia 1926.

16. *Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, cat. (Venezia, Giardini, 1 aprile-31 ottobre 1928), Carlo Ferrari, Venezia 1928.

17. *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, cat. (Venezia, Biennale, 4 maggio-4 novembre 1930), Carlo Ferrari, Venezia 1930.
18. *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, cat. (Venezia, Biennale, 28 maggio-28 ottobre 1932), Carlo Ferrari, Venezia 1932.
19. *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, cat. (Venezia, Biennale, 1 maggio-31 ottobre 1934), Carlo Ferrari, Venezia 1934.
24. *Biennale di Venezia*, cat. (Venezia, Biennale, 1 maggio-30 settembre 1948), Edizioni La serenissima, Venezia 1948.
25. *Biennale di Venezia*, cat. (Venezia, Biennale, 8 giugno-15 ottobre 1950), Alfieri editore, Venezia 1950.
26. *Biennale di Venezia*, cat. (Venezia, Biennale, 14 giugno-19 ottobre 1952), Lombroso, Venezia 1952.
27. *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, cat. (Venezia, Biennale, 19 giugno-17 ottobre 1954), Alfieri editore S.R.L., Venezia 1954.
28. *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, cat. (Venezia, Biennale 16 giugno-21 ottobre 1956), Alfieri editore, Venezia 1956.
29. *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, cat. (Venezia, Biennale, 14 giugno-19 ottobre 1958), Ente autonomo La Biennale di Venezia, Venezia 1958.
30. *Biennale Internazionale d'Arte*, cat. (Venezia, Biennale, 18 giugno-16 ottobre 1960), Ente autonomo La Biennale di Venezia, Venezia 1960.
31. *Esposizione Biennale internazionale d'arte*, cat. (Venezia, Biennale, 16 giugno-7 ottobre 1962), Ente autonomo La Biennale di Venezia, Venezia 1962.

Bibliografia secondaria

La Biennale di Venezia

- Alloway L., *The Venice Biennale 1895-1968. From Salon to Goldfish Bowl*, Faber, New York 1968.
- Arich de Finetti D., *1895-1914: opere di un'esposizione*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, cit., pp. 48-56.
- Barbantini N., *Biennali*, Il Tridente, Venezia 1945.

- Bazzoni R., *60 anni di Biennale di Venezia*, Lombroso, Venezia 1962.
- Becker C., Lagler A. (a cura di), *Biennale Venedig. Der deutsche Beitrag 1895-1995*, Cantz, Ostfildern 1995; tr. ingl. aggiornata *Germany's Contributions to the Venice Biennale 1895-2007*, a cura di E. aus dem Moore, U. Zeller, DuMont, Köln 2003.
- Bianchi G., 1926: *La prima volta dei futuristi alla Biennale. Strategie e retroscena della marcia su Venezia*, in "Venezia Arti", n. 17-18, 2003-2004, pp. 119-134.
- Biennale di Venezia, *Le Esposizioni internazionali d'arte 1895-1995: artisti, mostre, partecipazioni nazionali, premi*, Electa, Milano 1996.
- Bódi K., *Padiglione Ungherese in Venedig. Im Spiegel der italienischen, österreichischen und ungarischen Kunstkritik, 1895-1909*, in *Ludwig Hevesi und seine Zeit*, a cura di I. Sármany-Parsons, C. Szabó, Balassi Insitut, Wien 2015, pp. 99-123.
- Budillon Puma P., *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi, 1948-1968*, Palomar, Bari 1995.
- Ceschin D., *La "voce" di Venezia: Antonio Fradeletto e l'organizzazione della cultura tra Otto e Novecento*, Il Poligrafo, Padova 2001.
- De Sabbata M., *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Forum, Udine 2006.
- De Sabbata M., *Contro ogni forma di "cerebralismo". Antonio Maraini e l'arte francese alla Biennale di Venezia (1928-1932)*, in *Vers une Europe Latine. Acteurs et enjeux des échanges culturels entre la France et l'Italie fasciste*, a cura di C. Fraixe, L. Piccioni, C. Poupault, Peter Lang, Bruxelles 2014, pp. 83-96.
- Di Martino E., *La Biennale di Venezia, 1895-1995: cento anni di arte e cultura*, Mondadori, Milano 1995.
- Di Martino E., Rizzi P., *Storia della Biennale 1895-1982*, Electa, Milano 1982.
- Di Stefano C., *Beyond Ideologies: United States Exhibition Strategies at the Venice Biennale from 1948 to 1958*, in "The Journal of Modern Art History Department Faculty of Philosophy University of Belgrade", n. 12, 2016, pp. 229-237.
- Donaggio A., *Biennale di Venezia: un secolo di storia*, Giunti, Firenze 1988.

- Fergonzi F., *Maraini e la musa dell'uniformità*, in M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte*, cit., pp. 9-12.
- Fergonzi F., *La scultura alla Biennale di Venezia (1895-1948)*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, cit., pp. 103-110.
- Gian Ferrari C., *Le vendite alla Biennale dal 1920 al 1950*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, cit., pp. 69-90.
- Hossain A., *Zwischen Kulturrepräsentation und Kunstmarkt. Die USA bei der Venedig Biennale 1895-2015*, Edition Imorde, Emsdetten 2015.
- Hossain A., Bódi K., Ghiu D., *Layers of Exhibition. The Venice Biennale and Comparative Art Historical Writing*, in "Kunsttexte.de", n. 2, 2011, pp. 1-6.
- Jachec N., *Anti-Communism at Home, Europeanism Abroad. Italian Cultural Policy at the Venice Biennale*, in "Contemporary European History", vol. 14, n. 2, 2005, pp. 193-217.
- Jachec N., *Politics and Paintings at the Venice Biennale, 1948-1964*, Manchester University Press, Manchester 2007.
- Lacagnina D., *Vittorio Pica, Art Critic and Amateur d'estampes*, in *Symbolism: its Origins and its Consequences*, a cura di R. Neginsky, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2010, pp. 455-480.
- Lacagnina D. (a cura di), *Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale*, Mimesis, Milano 2015.
- Lamberti M. M., *Il contesto delle prime mostre, dalla fine del secolo alla guerra mondiale: artisti e pubblico ai Giardini*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, cit., pp. 39-47.
- Laura E. G. (a cura di), *Tutti i film di Venezia 1932-1984*, Biennale di Venezia, Venezia 1985.
- Longhi R., *Le prime Biennali del dopoguerra, 1948-1956. Il carteggio Longhi-Pallucchini*, a cura di M. C. Bandera, Charta, Milano 1999.
- May J. A., *La Biennale di Venezia: Kontinuität und Wandel in der venezianischen Ausstellungspolitik 1895-1948*, Akademie Verlag, Berlin 2009.
- Mostra di Tiziano*, cat. (Venezia, Museo d'arte moderna Ca' Pesaro, 25 aprile-4 novembre 1935), Ferrari, Venezia 1935.

- Mulazzani M., *I padiglioni della Biennale: Venezia 1887-1988*, Electa, Milano 1988.
- Pallucchini R., *Gli impressionisti alla XXIV Biennale di Venezia*, Edizioni Daria Guarnati, Venezia 1948.
- Pallucchini R., *Significato e valore della "Biennale" nella vita artistica veneziana e italiana*, in *Venezia nell'unità d'Italia*, Sansoni, Firenze 1962, pp. 157-188.
- Pallucchini R., *Scritti sull'arte contemporanea*, a cura di G. Tomasella, Fondazione GiorgioCini-Scripta Edizioni, Venezia-Verona 2011.
- Pane C., *La Biennale di Venezia del 1948. Rappresentazioni italo-francesi e poste in gioco politiche all'indomani della seconda guerra mondiale*, in *Luoghi d'Europa. Culti, città, economie*, a cura di M. P. Casalena, Archetipo libri, Bologna 2012, pp. 133-147.
- Rabitti C., *Gli eventi e gli uomini: breve storia di un'istituzione*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, cit., pp. 26-38.
- Ricci C. (a cura di), *Starting from Venice. Studies on the Biennale*, et al., Milano 2010.
- Ricci C., *Breve storia dell'Ufficio Vendite della Biennale di Venezia 1895-1972. Origini, funzionamento e declino*, in "Ricerche di s/confini", vol. VIII, n. 1, 2017, pp. 1-20.
- Robinson J., *Folkloric Modernism. Venice's Giardini della Biennale and the Geopolitics of Architecture*, in "Open Arts Journal", n. 2, 2013-14, pp. 1-24.
- Rodriguez J. F., *Picasso alla Biennale di Venezia (1905-1948). Soffici, Paresce, De Pisis e Tozzi intermediari di cultura tra la Francia e l'Italia*, CLEUP, Padova 1993.
- Romanelli G., *The Venice Biennale: its Origins and Key Moments*, in *Where Art Worlds Meet. Multiple Modernities and the Global Salon*, Marsilio, Venezia 2007, pp. 40-49.
- Romano S., *Giuseppe Volpi: industria e finanza tra Giolitti e Mussolini*, Bompiani, Milano 1979.
- Sarti R., *Giuseppe Volpi*, in *Uomini e volti del fascismo*, a cura di F. Cordova, Bulzoni, Roma 1980, pp. 523-546.

Sior Tonin Bonagrazia a l'Esposizion e ai bagni: strena estiva del giornal umoristico ilustrà Sior Tonin Bonagrazia, Ferrari, Venezia 1924.

Stone M., *Challenging Cultural Categories. The Transformation of the Venice Biennale under Fascism*, in "Journal of Modern Italian Studies", vol. 4, n. 2, 1999, pp. 184-208.

Tomasella G., *Biennali di guerra: arte e propaganda negli anni del conflitto (1939-1944)*, Il poligrafo, Padova 2001.

Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto, cat. (Venezia, Palazzo Ducale, giugno-ottobre 1995), Fabbri, Milano 1995.

Le relazioni diplomatiche, culturali e artistiche tra Italia e URSS

Aimone L., *I Miriskussniki in Italia*, in *Mir Iskusstva: la cultura figurativa, letteraria e musicale nel Simbolismo russo*, edizioni e/o, Roma 1984, pp. 65-70.

Bagnato B. (a cura di), *I diari di Luca Pietromarchi, Ambasciatore italiano a Mosca 1958-61*, Leo S. Olschki, Firenze 2002.

Bagnato B., *Prove di Ostpolitik. Politica ed economia nella strategia italiana verso l'Unione Sovietica 1958-1963*, Leo S. Olschki, Firenze 2003.

Bertelé M., *Obraz Gor'kogo na vystavkach Venecianskogo Biennale*, in *Maksim Gor'kij i chudožestvennaja kul'tura simvolizma*, Azbukovnik, Moskva 2017, pp. 108-117.

Bertelé M., *Un alfiere del (neo)realismo sociale dell'Occidente: Renato Guttuso nell'Europa socialista (1948-1962)*, in "L'uomo nero", n. 16, 2019, pp. 50-69.

Cerruti E., *Visti da vicino: memorie di una ambasciatrice*, Garzanti, Milano 1951.

D'Amelia A., Diddi C. (a cura di), *Russi in Italia*, Europa Orientalis, Salerno 2009.

D'Amelija A. (a cura di), *Bespokojnye muzy: k istorii russko-ital'janskich otnošenij XVIII-XX vv. / "Le Muse inquietanti": per una storia dei rapporti russo-italiani nei secoli XVIII-XX*, Europa Orientalis, Salerno 2011, 2 voll.

Di Biagio A., *Coesistenza e isolazionismo. Mosca, il Komintern e l'Europa di Versailles (1918-1928)*, Carocci, Roma 2004.

Dubrovina O., *Un'istituzione della nuova diplomazia: l'ambasciata sovietica a Roma*, in "Il Ponte", a. LXX, n. 8-9, 2014, pp. 73-96.

- Dubrovina O., *SSSR v donesenijach ital'janskich diplomatov (1924-1941 gg.)*, in "Vestnik MGIMO", n. 3, 2016, pp. 75-87.
- Forgacs E., *How the New Left Invented East-European Art*, in "Centropa", a. III, n. 2, 2003, pp. 93-104.
- Gravina G., *Per una storia dell'Associazione Italia-URSS*, in "Slavia", n. 3, 1993, pp. 70-108; *Parte seconda*, in Ivi, n. 1, 1995, pp. 48-100; *Parte terza*, in Ivi, n. 3-4, 1995, pp. 103-141; *Parte quarta*, in Ivi, n. 3, 1997, pp. 135-159.
- Guagnelli S. (a cura di), *Italia-Urss (1956-1991). Un'amicizia non ufficiale*, in "Esamizdat", a. IX, 2012-13, pp. 7-136.
- Klein-Gousseff C., *L'exil russe. La fabrique du réfugié apatride (1920-1939)*, CNRS Éditions, Paris 2008.
- L'illusione di Sciltian. Inganni pittorici alla prova della modernità*, cat. (Firenze, Villa Bardini, 3 aprile-6 settembre 2015), a cura di S. Sbarbaro, Polistampa, Firenze 2015.
- Lacagnina D., *Artisti internazionali e gallerie private a Milano negli anni Venti: le mostre di Vittorio Pica*, in "Ricerche di s/confine", dossier 4, 2018, pp. 225-236.
- Misler N., *La via italiana al realismo. La politica culturale del PCI dal 1944 al 1956*, Mazzotta, Milano 1973.
- Noi siamo stati nell'URSS*, Macchia, Firenze 1950.
- Petracchi G., *La Russia rivoluzionaria nella politica italiana. Le relazioni italo-sovietiche 1917-1925*, Laterza, Bari-Roma 1982.
- Petracchi G., *Da San Pietroburgo a Mosca. La diplomazia italiana in Russia, 1861-1941*, Bonacci, Roma 1993.
- Pisu S., *Stalin a Venezia. L'Urss alla Mostra del cinema fra diplomazia culturale e scontro ideologico, 1932-1953*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2013.
- Pizzigallo M., *Mussolini e il riconoscimento dell'Urss*, Giuffrè, Milano 1977.
- Pozzoli V., *La sala italiana al Museo della Nuova Arte Occidentale di Mosca*, in "L'uomo nero", a. X, n. 10, 2013, pp. 73-89.
- Raeff M., *Russia Abroad. A Cultural History of the Russian Emigration (1919-1939)*, Oxford University Press, New York-Oxford 1990.

Rizzi D., Veroli P. (a cura di), *Omaggio a Sergej Džagilev. I Ballets russes (1909-1929): cent'anni dopo*, Europa Orientalis, Salerno 2012.

Stern L., *Western Intellectuals and the Soviet Union, 1920-40*, Routledge, London-New York 2007.

Strada V. (a cura di), *I Russi e l'Italia*, Scheiwiller, Milano 1995.

Strukelj V., "Noi siamo stati nell'URSS": viaggi virtuali, viaggi reali tra pellegrinaggio politico e turismo nei primi anni del secondo dopoguerra, in *Guardando all'URSS*, cit., pp. 29-39.

Vassena R. (a cura di), *Arte e cultura russa a Milano nel Novecento*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2012.

Venturi A. (a cura di), *Franco Venturi e la Russia: con documenti inediti*, Feltrinelli, Milano 2006.

Venturi F., *Il populismo russo*, Einaudi, Torino 1952.

Venturi L., *Marc Chagall*, Pierre Matisse Editions, New York 1945.

Venturi L., *Chudožniki novogo vremeni*, Izdatel'stvo inostranoj literatury, Moskva 1956.

Il contesto artistico ed espositivo in URSS

1. *Russische Kunstausstellung*, cat. (Berlino, Galerie Van Diemen, 1922-23), Galerie Van Diemen, Berlin 1922.

1. *Vseobščaja Germanskaja chudožestvennaja vystavka*, cat. (Mosca, Lenino grado, 1924), Mežrabpom, Moskva 1924.

15 let RKKK, cat. (Mosca, 1933), Vseko chudožnik, Moskva 1933.

Aleksandr Deineka: il maestro sovietico della modernità, cat. (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 19 febbraio-1 maggio 2011), a cura di M. Lafranconi, I. Vakar, E. Voronovič, Skira, Milano 2011.

Annenkov Ju., *Dnevnik moich vstreč*, Inter-Language Literary Associates, New York 1966.

Antal F., *Über Museen in der Sowjetunion*, in "Kritische Berichte", n. 2-3, 1976, pp. 5-13; tr. it. *I musei in Unione Sovietica*, in *Museo. Storia e funzioni di una macchina culturale dal Cinquecento a oggi*, a cura di L. Binni, G. Pinna, Garzanti, Milano 1980, pp. 197-204.

Avangard, ostanovlennyj na begu, Avrora, Leningrad 1989.

Azizjan I., *Aleksandr Archipenko*, Progress-Tradicija, Moskva 2010.

Baudin A., *Why is Soviet Painting Hidden from us?*, in *Socialist Realism Without Shores*, a cura di E. Dobrenko, T. Lahusen, Duke University Press, Durham 1997, pp. 227-256.

Bazin J., *Le réalisme socialiste et ses modèles internationaux*, in "Vingtième Siècle. Revue d'histoire", n. 109, 2011, pp. 72-87.

Belousov Z., Nadžafov D. (a cura di), *Stalin i kosmopolitizm, 1945-1953. Dokumenty*, Materik, Moskva 2005.

Berlin-Moskau 1900-1950, cat. (Berlino, Berlinische Galerie, 3 settembre 1995-7 gennaio 1996), a cura di I. Antonowa, J. Merkert, Prestel, München-New York 1995.

Blakesley R., Reid S. (a cura di), *Russian Art and the West. A Century of Dialogue in Painting, Architecture, and the Decorative Arts*, Northern Illinois University Press, DeKalb 2007.

Bogemskaja K. *et al.*, *Samodejatel'noe chudožestvennoe tvorčestvo v SSSR: očerki istorii, 1930-1950 gg.*, Gos. Inst. iskusstvoznanija, Moskva 1995.

Bonnell V., *Iconography of Power. Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*, University of California Press, Berkeley 1997.

Bor'ba za realizm v izobrazitel'nom iskusstve 20-ch gg. Materialy, dokumenty, vospominanija, a cura di V. Perel'man, Sovetskij chudožnik, Moskva 1962.

Bowl J., *The Moscow Art Market*, in *Between Tsar and People. Educated Society and the Quest for Public Identity in Late Imperial Russia*, a cura di E. Clowes, S. Kassow, J. West, Princeton University Press, Princeton 1991, pp. 108-128.

Bowl J., Matich O. (a cura di), *Laboratory of Dreams. The Russian Avant-garde and Cultural Experiment*, Stanford University Press, Stanford 1996.

Brown A., *The Rise & Fall of Communism*, Vintage books, London 2010.

Bruhn P. (a cura di), *Beutekunst: Bibliographie des internationalen Schrifttums über das Schicksal des im Zweiten Weltkrieg von der Roten Armee in Deutschland erbeuteten Kulturgutes (Museums-, Archiv- und Bibliotheksbestände)*, O. Sagner, München 2003.

- Burini S., *Realismo socialista e arti figurative: propaganda e costruzione del mito*, in "Esamizdat", a. III, n. 2-3, 2005, pp. 65-82.
- Burini S. (a cura di), *Translations and Dialogues. The Reception of Russian Art Abroad*, Europa Orientalis, Salerno 2019.
- Čegodaev A., *D. Šmarinov. Gody žizni i raboty*, Sovetskij chudožnik, Moskva 1989.
- Chlenova M., *Staging Soviet Art: 15 Years of Artists of the Russian Soviet Republic, 1932-33*, in "October", n. 147, 2014, pp. 38-55.
- Chudožnik-živopisec Aleksandr Michajlovič Gerasimov*, cat. (Mosca, Klub imeni Aviachima, 1935), Vsekočudožnik, Moskva 1935.
- Chudožniki RSFSR za 15 let*, cat. (Mosca, 1932), Vsekočudožnik, Moskva 1932.
- Crespi A., De Vidovich S. (a cura di), *Prima dei codici. Il cinema sovietico prima del realismo socialista. 1929-1935*, La Biennale di Venezia, Venezia 1990.
- Cullerne Bown M., *Art under Stalin*, Phaidon Press, Oxford 1991.
- Cullerne Bown M., *Socialist Realist Painting*, Yale University Press, New Haven 1998.
- Dëgot' E., *Russkoe iskusstvo XX veka*, Trilistnik, Moskva 2000.
- Dejneka A., *Iz moej rabočej praktiki*, Izd. Akademii chudožestv SSSR, Moskva 1961.
- Dejneka A., *Žizn', iskusstvo, vremja. Literaturno-chudožestvennoe nasledie*, a cura di V. Sysoev, Chudožnik RSFSR, Leningrad 1974.
- Dobrenko E., Gjunter Ch. (a cura di), *Socrealističeskij kanon*, Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg 2000.
- Dorontchenkov I., "Against the Cult of the French". *Modern Western Art and Cultural Politics in the Early Stalin Era*, in "Zimmerli Journal", n. 4, 2006, pp. 32-51.
- Dorontchenkov I. (a cura di), *Russian and Soviet Views of Modern Western Art: 1890s to mid-1930s*, University of California Press, Berkeley 2009.
- Evstratova M., Koluzakov S., *Russkij pavil'on v Venecii. A. V. Ščusev / Russian Pavilion in Venice. Alexei Shchusev*, Garage, Moskva 2014.

Exposition internationale des arts décoratifs et industriels. Section URSS, cat. (Parigi, 1925), Imprimerie Kapp, Paris 1925.

Figes O., *Natasha's Dance. A Cultural History of Russia*, Metropolitan Books, New York 2002; tr. it. *La danza di Nataša. Storia della cultura russa*, Einaudi, Torino 2002.

Fitzpatrick S., *The Commissariat of Enlightenment. Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-1921*, Cambridge University Press, Cambridge 1970; tr. it. *Rivoluzione e cultura in Russia*, Editori riuniti, Roma 1976.

Gely Korzhev: *Back to Venice*, cat. (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, 10 maggio-3 novembre 2019), a cura di G. Barbieri, S. Burini, Antiga edizioni, Crocetta del Montello 2019.

Gerasimov A., *God raboty*, in "Akademija chudožestv SSSR. Informacionnyj sbornik", a. I, 1949.

Gerčuk Ju., *Krovoizlijanie v MOSCh'ili Chruščëv v Maneže*, NLO, Moskva 2008.

Gluščenko I., Kurennoj V. (a cura di), *Vremja, vperëd! Kul'turnaja politika v SSSR*, Vysšaja Škola Ėkonomiki, Moskva 2013.

Goryainov V., *The Choice of Works was an Affair of State*, in N. Molok (a cura di), *op. cit.*, pp. 402-404.

Gray C., *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*, Thames and Hudson, London 1962; tr. it. *Pionieri dell'arte in Russia: 1863-1922*, Il saggiatore, Milano 1964.

Groh D., *Russland und das Selbstverständnis Europas*, H. Luchterhand, Neuwied 1961; tr. it. *La Russia e l'autocoscienza d'Europa*, Einaudi, Torino 1980.

Groys B., *Gesamtkunstwerk Stalin: die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, C. Hanser, München 1988; tr. it. *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, Garzanti, Milano 1992.

Guardando all'URSS: realismo socialista in Italia dal mito al mercato, cat. (Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 30 maggio-4 ottobre 2015), a cura di I. Bignotti, V. Strukelj, F. Zanella, Skira, Milano 2015.

Hilton A., *Russian Folk Art*, Indiana University Press, Bloomington 1995.

- Jakimenko Ju., *Iz istorii "čistok apparata": Akademija Chudožestvennyh Nauk v 1929-1932*, in "Novyj istoričeskij vestnik", vol. 12, n. 1, 2005, pp. 150-161.
- Javorskaja N., *Istorija Gosudarstvennogo Muzeja Novogo Zapadnogo Iskusstva, Moskva, 1918-1948*, GML i. A. S. Puškina, Moskva 2012.
- Johnson O., *The Stalin Prize and the Soviet Artist: Status Symbol or Stigma?*, in "Slavic Review", vol. 70, n. 4, 2011, pp. 819-843.
- Jungen B., *Kunstpolitik versus Kunst. Leben und Werk der Bildhauerin Vera Muchina (1889-1953)*, Kerber, Bielefeld 2005.
- Katalog vystavki proizvedenij P. P. Končalovskogo*, Izd. Gos. russkogo muzeja, Leningrad 1929.
- King D., *The Commissar Vanishes. The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia*, Metropolitan Books, New York 1997.
- Koněnkov S., *Moj vek*, Politizdat, Moskva 1972.
- Kovalev A., *Empty Space? The Soviet Pavilion During the Cold War*, in N. Molok (a cura di), *op. cit.*, pp. 70-78.
- Kozorezenko P., *Viktor Popkov. A Russian Painter of Genius*, Unicorn Press, London 2013.
- Lapšin V., *Pervaja vystavka russkogo iskusstva. Berlin 1922 god. Materialy k istorii sovetsko-germanskich chudožestvennyh svjazej*, in "Sovetskoe iskusstvoznanie", n. 1, 1983, pp. 327-362.
- Lebedeva I., Ostorkova I. (a cura di), *Dejneka. Živopis'*, Izdatel'skaja programma "Interrosa", Moskva 2010.
- Lobanov V., *A. M. Gerasimov*, Iskusstvo, Moskva 1943.
- Lodder C., Kokkori M., Mileeva M. (a cura di), *Utopian Reality*, Brill, Leiden-Boston 2013.
- Malbert M., *Le retour de l'URSS à la Biennale de Venise en 1956*, in "Histoire de l'art", n. 55, 2004, pp. 119-129.
- Malevič K., *Malevič o sebe. Sovremenniki o Maleviče. Pis'ma, dokumenty, vospominanija*, a cura di I. Vakar, T. Michienko, RA, Moskva 2004, 2 voll.
- Maslenikov I., *Katalog vystavki rabot chudožnikov Ukrainy, Azerbajdžana, Armenii*, Vsekočudožnik, Moskva 1932.

Molok N. (a cura di), *Russkie chudožniki na Venecianskoj Biennale (1895-2013)*, Stella Art Foundation, Moskva 2013; tr. ing. *Russian Artists at the Venice Biennale (1895-2013)*, Stella Art Foundation, Moskva 2013.

Negri A., *Il Realismo. Da Courbet agli anni Venti*, Laterza, Roma 1989.

Neizvestnaja Rossija. Russkoe iskusstvo pervoj poloviny XX veka, cat. (Montecarlo, Salle d'exposition du Quai Antoine 1er, 1 luglio-27 agosto 2015), a cura di Ks. Muratova, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2015.

Obuchova-Zelin'skaja I., *Jurij Annenkov na perekrēstkach XX veka*, MIK, Moskva 2015.

Ovčinnikova N., *Sovetskie pavil'oni na meždunarodnyh vystavkach*, Znanie, Moskva 1980.

Plamper J., *The Stalin Cult. A Study in the Alchemy of Power*, Yale University Press, New Haven-London 2012.

Podgorskaja N., Petrova A., Usova E. (a cura di), *Pavil'ony SSSR na meždunarodnyh vystavkach*, Maier, Moskva 2013.

Popkov Ju., *Kniga o chudožnike Viktorė Popkove*, Inforkom-Press, Moskva 1998.

Pospelov G., *Bubnovyj valet: primitiv i gorodskoj fol'klor v moskovskoj živopisi 1910-ch godov*, Sovetskij chudožnik, Moskva 1990.

Rabinowitch A., Sharlet R. (a cura di), *The Soviet Union since Stalin*, Indiana University press, Bloomington 1980.

Raev A., *Von „Halbbarbaren“ und „Kosmopoliten“: russische Kunstausstellungen im Deutschland der Jahrhundertwende und ihre Rezeption*, in “West-östliche Spiegelungen”, a cura di M. Keller, s. A, vol. 4, Wilhelm Fink Verlag, München 2000, pp. 695-756.

Raev A., *‘Urteile über das unbekannteste Volk von Europa’: zur Rezeption russischer Kunst um die Jahrhundertwende*, in *Russlands Seele. Ikone, Gemälde und Zeichnungen aus der Staatlichen Tretjakow-Galerie in Moskau*, cat. (Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 16 maggio-26 agosto 2007), Hirmer, München 2007, pp. 234-241.

RAKhN – *The Russian Academy of Artistic Sciences*, in “Experiment”, vol. 3, 1997.

Realismi socialisti. Grande pittura sovietica, 1920-1970, cat. (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 11 ottobre 2011-8 gennaio 2012), a cura di M. Bown, M. Lafranconi, Skira, Milano 2011.

Reid S., *Still Life and the Vanity of Socialist Realism: Robert Fal'k's Potatoes, 1955*, in "The Russian Review", vol. 76, n. 3, 2017, pp. 408-437.

Rešetnikov F., *Tajny abstrakcionizma*, Izd. Akademii chudožestv SSSR, Moskva 1963.

Robin R., *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Editions Payot, Paris 1986; tr. ing. cons. *Socialist Realism. An Impossible Aesthetic*, Stanford University Press, Stanford 1992.

Rodriguez J. F., *Artisti russi di Parigi alla XII Biennale di Venezia (1920)*, in "Quaderni della donazione Eugenio da Venezia", n. 14, 2005, pp. 33-45.

Russia 1900-1930. L'arte della scena, cat. (Venezia, 1990) a cura di F. Ciofi degli Atti, D. Ferretti, Electa, Milano 1990.

Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti, cat. (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, 22 aprile-25 luglio 2010), a cura di S. Burini, G. Barbieri, Terra Ferma, Crocetta del Montello 2010.

Salmina L., 'So I Wrote in the Catalogue that Soviet Art Reflected Soviet Life Optimistically', in N. Molok (a cura di), *op. cit.*, pp. 389-391.

Salmond W., *Like Night and Day: Pavel Florensky, Igor Grabar, and the Fate of Icons in the 1920's*, in *Pavel Florenskij tra icona e avanguardia*, a cura di M. Bertelé, Terra Ferma, Crocetta del Montello 2015, pp. 69-76.

Sarab'janov D., *Semën Čujkov*, Sovetskij chudožnik, Moskva 1976.

Sarab'janov D., *Istorija russkogo iskusstva. Konca XIX-načala XX veka*, Izd. MGU, Moskva 1993.

Sogno realtà. Viktor Popkov, 1932-1974, cat. (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, 18 febbraio-27 aprile 2014), a cura di G. Barbieri, M. Bertelé, S. Burini, Terra Ferma, Crocetta del Montello 2014.

Sokolov N., *Mastera sovetskij architektury: Ščusev*, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu i architekture, Moskva 1952

Sokolov N. (Kukryniksy), *Vspominaju...*, AST, Moskva 1998.

Solomakha E., *The State-Directed Sales of Artworks from the Hermitage Museum, 1928-1933*, in "Zimmerli Journal", n. 4, 2006, pp. 52-65.

- Teige K., *Arte e ideologia, 1922-1933*, a cura di S. Corduas, Einaudi, Torino 1982.
- The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932*, cat. (Francoforte, Schirn Kunsthalle, 1 marzo-10 maggio 1999 *et al.*), The Guggenheim Museum, New York 1992.
- Tolstoj V. (a cura di), *Agitmassovoe iskusstvo Sovetskoj Rossii. Materialy i dokumenty. Agitpoezda i agitparochody. Peredvižnoj teatr. Poliitičeskij plakat. 1918-1932*, Izdatel'skij dom "Iskusstvo", Moskva 2002, 2. voll.
- Tolstoj V. (a cura di), *Vystavočnye ansamblj SSSR 1920-1930-e gody. Materialy i dokumenty*, Galart, Moskva 2006.
- Tolstoj V. (a cura di), *Chudožestvennaja žizn' Sovetskoj Rossii 1917-1932. Sobytiya, fakty, kommentarii. Sbornik materialov i dokumentov*, Galart, Moskva 2010.
- Valkenier E., *Russian Realist Art. The State and Society. The Peredvizhniki and Their Tradition*, Ardis, Ann Arbor 1977.
- Vinogradova E., *Sub"ektivizm i bezobrazie. Venecianskie Biennale 1956-1977 gg. v sovetskoj kul'turnoj presse*, in "Artikul't", a. VII, n. 27, 2017, pp. 50-54.
- Višnjakov B., *Fëdor Rešetnikov, Izobrazitel'noe iskusstvo*, Moskva 1982.
- Vsesojuznoe obščestvo kul'turnoj svjazi s zagranicej*, VOKS, Moskva 1929.
- Vystavka kartin P. P. Končalovskogo (1927-28 g.)*, cat. (Mosca, 1928), GACHN, Moskva 1928.
- Vystavka kartin zaslužennogo dejatelja iskusstv P. P. Končalovskogo, 1930-1932*, cat. (Mosca, 1932), Vsekochožnik, Moskva 1932.
- Vystavka proizvedenij izobrazitel'nogo iskusstva socialističeskich stran*, cat. (Mosca, Maneggio, dicembre 1958-febbraio 1959), a cura di E. Melikadze, Sovetskij chudožnik, Moskva 1958.
- Vystavki sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva 1948-1953*, vol. 4, Sovetskij chudožnik, Moskva 1975.
- Wortman R., *Scenarios of Power. From Alexander II to the Abdication of Nicholas II*, Princeton University Press, Princeton 2000.
- Zanella F., *Russi in Biennale. Intorno alla XXVIII edizione (1956)*, in *Guardando all'URSS*, cit., pp. 125-142.

Zinelli A., 1962-1964. *I padiglioni dell'URSS alla XXI [sic] e alla XXII [sic] Biennale di Venezia*, in *Guardando all'URSS*, cit., pp. 137-142.

Zinelli A., *Il Realismo Socialista come forma di "non arte". Alcune ipotesi di lettura a partire dalla XXXII Biennale di Venezia e dalla documenta 3 di Kassel del 1964*, in "Ricerche di s/confine", a. VII, n. 1, 2016, pp. 95-109.

Zežina M., *Sovetskaja chudožestvennaja intelligencija i vlast' v 1950-e – 60-e gody*, Dialog-MGU, Moskva 1999.

La diplomazia delle arti

Agitation zum Glück: sowjetische Kunst der Stalinzeit, cat. (Kassel, documenta-Halle, 26 novembre 1993-30 gennaio 1994), a cura di H. Gassner, I. Schleier, K. Stengel, Edition Temmen, Bremen 1994.

Art and Power. Europe under the Dictators 1930-45, cat. (Londra, Hayward Gallery, 26 ottobre 1995-21 gennaio 1996 *et al.*), a cura di D. Ades *et al.*, Thames and Hudson-Hayward Gallery, London 1995.

Babiracki P., Jersild A. (a cura di), *Socialist Internationalism in the Cold War. Exploring the Second World*, Palgrave Macmillan, Cham 2016.

Bazin J., Dubourg Glatigny P., Piotrowski P. (a cura di), *Art beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)*, CEU Press, Budapest-New York 2016.

Duran A., *Painting, Politics, and the New Front of Cold War Italy*, Farnham, Ashgate 2014.

Expo '58: L'art contemporain à l'exposition universelle, cat. (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 16 maggio-21 settembre 2008), Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique-Snoeck Ducaju & Zoon, Bruxelles-Gand 2008.

Facing the Future. Art in Europe 1945-1968, cat. (Bruxelles, BOZAR, Centre for Fine Arts, 24 giugno-25 settembre 2016 *et al.*), Lannoo Publishers, Tiel 2016.

Florkovskaja A., "Abstraktnoe iskusstvo – éto chuliganstvo v mirovom masštabe". *Sovremennoe francuzskoe iskusstvo na vystavkach v Moskve (1957, 1961)*, in "Iskusstvovoznanie. Žurnal po teorii i istorii iskusstva", n. 4, 2016, pp. 192-211.

Fogu C., *The Historic Imaginary. Politics of History in Fascist Italy*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2003.

Golomstock I., *Totalitarian Art: in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy, and the People's Republic of China*, The Harvill Press, London 1990; tr. it. *Arte totalitaria nell'URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*, Leonardo, Milano 1990.

Guggenheim P., *Out of This Century. Confessions of an Art Addict*, André Deutsch, London 1980.

Guilbaut S., *How New York Stole the Idea of Modern Art*, University of Chicago Press, Chicago 1983.

Hobsbawm E., Ranger T., *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 1983; tr. it. *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino 1983.

Il futuro alle spalle: Italia, Francia, l'arte tra le due guerre, cat. (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 aprile-22 giugno 1998), a cura di F. Pirani, De Luca, Roma 1998, pp. 83-93.

Korowin E., *Der Russen-Boom. Sowjetische Ausstellungen als Mittel der Diplomatie in der BRD*, Böhlau, Köln 2015.

Lehmann-Haupt H., *Art under a Dictatorship*, Oxford University Press, New York 1954.

Masey J., Morgan C. L. (a cura di), *Cold War Confrontations. US Exhibitions and Their Role in the Cultural War*, Müller, Baden 2008.

Mikkonen S., Suutari P. (a cura di), *Music, Art and Diplomacy. East-West Cultural Interactions and the Cold War*, Ashgate, London 2016.

Mikkonen S., Scott-Smith G., Parkkinen J. (a cura di), *Entangled East and West. Cultural Diplomacy and Artistic Interaction during the Cold War*, De Gruyter, Berlin 2018.

Reid S., *The Exhibition "Art of Socialist Countries", Moscow 1958-9, and the Contemporary Style of Painting*, in *Style and Socialism. Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, a cura di Id., D. Crowley, Berg, Oxford-New York 2000, pp. 101-132.

Reid S., *Who Will Beat Whom? Soviet Popular Reception of the American National Exhibition in Moscow, 1959*, in "Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History", vol. 9, n. 4, Fall 2008, pp. 855-904.

Reid S., *Cold War Cultural Transactions: Designing the USSR for the West at Brussels Expo '58*, in "Design and Culture", vol. 9, n. 2, 2017, pp. 123-145.

Riding A., *Picasso in Paris: A Suspect, Never a Citizen*, in "The New York Times", 28 maggio 2003, pp. 1, 5.

Salvagnini S., *Il sistema delle arti in Italia, 1919-1943*, Minerva, Bologna 2000.

Saunders F. S., *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*, New Press, New York 1999; tr. it. *La guerra fredda culturale. La CIA e il mondo delle lettere e delle arti*, Fazi, Roma 2004.

Siegelbaum L., *Sputnik Goes to Brussels. The Exhibition of a Soviet Technological Wonder*, in "Journal of Contemporary History", vol. 47, n. 1, 2012, pp. 120-136.

Stone M., *The Patron State. Culture and Politics in Fascist Italy*, Princeton University Press, Princeton 1998.

Swift A., *The Soviet World of Tomorrow at the New York World's Fair, 1939*, in "Russian Review", vol. 57, n. 3, 1998, pp. 364-379.

Tolvasias T., *Cold War "Bridge-Building": U.S. Exchange Exhibits and Their Reception in the Soviet Union, 1959-1967*, in "Journal of Cold War Studies", vol. 12, n. 4, 2010, pp. 30-31.

Udovički-Selb D., *Facing Hitler's Pavilion: The Uses of Modernity in the Soviet Pavilion at the 1937 Paris International Exhibition*, in "Journal of Contemporary History", vol. 47, n. 1, 2012, pp. 13-47.

Werckmeister O. K., *The Political Confrontation of the Arts. From the Great Depression to the Second World War, 1929-1939*, in "Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich", n. 11/12, 2004/05 (2006), pp. 143-175.

Žižek S., *For They Know Not What They Do. Enjoyment as a Political Factor*, Verso, New York 2002; tr. it. *Il godimento come fattore politico*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2001.

Storia delle esposizioni e Global Studies

50 ans d'art moderne, cat. (Bruxelles, Palais International des Beaux-Arts, 17 aprile-19 ottobre 1958), Editions de la Connaissance, Bruxelles 1958.

Altshuler B., *Salon to Biennale: Exhibitions That Made Art History, 1863-1959*, vol. 1, Phaidon, London-New York 2008.

Altshuler B., *Biennials and Beyond: Exhibitions That Made Art History, 1962-2002*, vol. 2, Phaidon, London-New York 2013.

- Andreotti L., *The Aesthetics of War. The Exhibition of the Fascist Revolution*, in "Journal of Architectural Education", vol. 45, n. 2, 1992, pp. 76-86.
- Belting H., *Art History after Modernism*, University of Chicago Press, Chicago-London 2003.
- Belting H., Buddensieg A., Weibel P., *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, MIT Press-ZKM, Cambridge-London-Karlsruhe 2013.
- Biennials: Prospects and Perspectives*, ZKM, Center for Art and Media, Karlsruhe 2015.
- Bremer M., *Modes of Making Art History. Looking Back at documenta 5 and documenta 6*, in "Stedelijk Studies", 2015, n. 2 s. p..
- Castellani F., Gallo F., Strukelj V., Zanella F., Zuliani S. (a cura di), *Esposizioni*, in "Ricerche di s/confini", dossier 4, 2018.
- Cecchini S., Dragoni P. (a cura di), *Musei e mostre tra le due guerre*, in "Il capitale culturale", n. 14, 2016.
- Crispolti E. (a cura di), *Nuovi archivi del futurismo*, De Luca-CNR, Roma 2010.
- Devos R., Ortenberg A., Paperny V. (a cura di), *Architecture of Great Expositions 1937-1959. Messages of Peace, Images of War*, Ashgate, Farnham 2015.
- Filipovic E., van Hal M., Øvstebo S. (a cura di), *The Biennial Reader. An Anthology on Large-scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, Hatje Cantz, Ostfildern 2010.
- Gardner A., Green C., *Biennials, Triennials and Documenta*, John Wiley & Sons Ltd-Wiley Blackwell, Chichester-Malden 2016.
- Greenberg C., *Avant-Garde and Kitsch*, in "Partisan Review", vol. 6, n. 5, 1939, pp. 34-39.
- Greenberg R., Ferguson B., Nairne S. (a cura di), *Thinking about Exhibitions*, Routledge, New York-London 1996.
- Hock B., Allas A. (a cura di), *Globalizing East European Art Histories. Past and Present*, Routledge, New York 2018.
- Jones C., *The Global Work of Art. World's Fairs, Biennials and the Aesthetics of Experience*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2016.

Kemp-Welch K., *Networking the Bloc. Experimental Art in Eastern Europe, 1965-1981*, The MIT Press, Cambridge 2018.

Martini F., Ireland R. (a cura di), *Pavilions. Art in Architecture*, La Muette, Bruxelles 2013, pp. 145-167.

Negri A., *L'arte in mostra*, Bruno Mondadori, Milano-Torino 2001.

Orišková M., *Zweistimmige Kunstgeschichte*, Praesens Verlag, Wien 2008.

Piotrowski P., *On the Spatial Turn, or Horizontal Art History*, in "Umění/Art", a. LVI, n. 5, 2008, pp. 378-383.

Piotrowski P., *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Reaktion books, London 2009.

Postwar: Art between the Pacific and the Atlantic, 1945-1965, cat. (Monaco, Haus der Kunst, 14 ottobre 2016-26 marzo 2017), a cura di O. Enwezor, K. Siegel, U. Wilmes, Prestel, München-New York 2016.

Schnapp J., *Anno X. La Mostra della Rivoluzione Fascista del 1932*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa 2003.

Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, cat. (Berlino, Berlinische Galerie, 25 settembre 1988-8 gennaio 1989), Nicolai, Berlin 1989.

Vecco M., *La Biennale di Venezia, Documenta di Kassel*, Franco Angeli, Milano 2002.

Wallace I., *The first documenta, 1955*, Hatje Cantz, Ostfildern 2011.

Westecker D. (a cura di), *Documenta-Dokumente, 1955-1968*, Wenderoth, Kassel 1972.

INDICE DEI NOMI

- Abalkin, Nikolaj 232, 236, 238-239,
241-243, 252, 261
Achmatova, Anna 174
Agostinoni, Emidio 87
Al'tman, Natan 54, 60, 275
Aleksandrov, Grigorij 168
Alesi, Massimo 188
Alicata, Mario 184
Alloway, Lawrence 15
Alpatov, Michail 171
Altshuler, Bruce 21
Alverà, Mario 94
Andreev, Nikolaj 267
Andreotti, Federico 156
Anisfel'd, Boris 65
Annenkov, Jurij 19, 55, 57, 59, 68-
69, 74, 81, 273
Annenskij, Innokentij 62
Antal, Frederick 117
Antonova, Irina 208, 213, 215, 245,
247, 265
Apollonio, Umbro 178
Aragon, Louis 78
Arcangeli, Francesco 228
Archipenko, Aleksandr 34-35, 65,
137-138, 177
Archipov, Abram 41-42, 55, 59, 77,
103, 116
Argan, Giulio Carlo 178, 197, 233
Arich de Finetti, Diego 169

Bakst, Lev 37, 65
Ballo, Guido 231
Banfi, Antonio 168
Baranovskie, fratelli 36
Barbantini, Nino 34, 160

Barilli, Renato 232, 245
Barr, Alfred 202
Baudin, Antoine 240
Baumeister, Willi 161
Beljutin, Èlij 261
Bellini, Giovanni 160
Beloborodov, Andrej 30, 138
Belting, Hans 23
Benco, Silvio 137
Benelli, Sam 87
Bérard, Christian 135-136
Berenštam, Fëdor 27, 38-39, 41, 43,
94
Bergchol'c, Richard 75
Berman, Evgenij 135-136
Berman, Leonid 135-136
Bernardi, Marziano 135, 138, 148
Bernasconi, Ugo 156
Bertelli, Carlo 231
Bezrodnyj, Pëtr 31-33, 35, 37-38, 94,
125, 132, 138
Bilibin, Ivan 37
Böcklin, Arnold 129
Bogaevskij, Konstantin 77
Bogorodskij, Fëdor 104-105, 118
Bombacci, Nicola 87
Bordiga, Giovanni 42
Borgese, Leonardo 227, 233
Botkin, Sergej 28, 75
Bourdelle, Antoine 229
Bowl, John 30
Božij, Michail 247, 250
Bragaglia, Anton Giulio 87, 152
Brailovskaja, Rimma 133
Brajlovskij, Leonid 133
Branzi, Silvio 254

- Braque, Georges 169, 178, 180
 Breuer, Marcel 78
 Brodskij, Isaak 105-106, 148-149, 182, 276
 Bubnov, Andrej 93
 Bucarelli, Palma 235
 Bučkuri, Aleksandr 75
 Burri, Alberto 233
- Caldéron de la Barca, Pedro 62
 Callari, Francesco 149
 Calzini, Raffaele 71-72
 Capogrossi, Giuseppe 233, 260
 Cardazzo, Carlo 227
 Carena, Felice 156
 Carluccio, Luigi 232, 252
 Carrà, Carlo 136, 145, 156, 160
 Casorati, Felice 156, 160
 Cavicchioli, Giovanni 87
 Čekrygin, Vasilij 59
 Čeliščev, Pavel 135-136
 Černyšev, Nikolaj 108
 Cerruti, Vittorio 50, 95-96
 Cézanne, Paul 58, 116, 129, 170, 171, 181, 244
 Chačaturjan, Aram 168
 Chadwick, Lynn 210
 Chagall, Marc 24, 65-66, 127, 134-135, 177-180, 182, 226, 235, 258
 Chersonskaja, E. 211
 Chruščev, Nikita 20, 184-185, 247, 262
 Ciano, Galeazzo 139
 Ciardi, Beppe 94
 Čičerin, Georgij 43-44, 47
 Cogniat, Raymond 178, 194
 Comisso, Giovanni 265
 Consagra, Pietro 214
 Corinth, Lovis 80
 Courbet, Gustave 230
 Crispolti, Enrico 223, 259
 Čujkov, Semën 201, 246, 288
 Curiger, Bice 16
- De Chirico, Giorgio 156, 160, 197
 De Grada, Raffaele 168, 259, 263
- De La Fresnaye, Roger 135
 De Micheli, Mario 183, 229-230, 234-235, 258-259
 De Nittis, Giuseppe 28
 De Pisis, Filippo 137
 De Staël, Nicolas 181
 Degas, Edgar 129
 Dëgot', Ekaterina 10, 151
 Dejneka, Aleksandr 5, 19, 104, 108, 112-113, 116, 118, 139-141, 145, 153-154, 157, 203-204, 208, 225, 230, 234, 249-250, 267, 278-279
 Dell'Acqua, Gian Alberto 16, 182, 195, 208
 Dix, Otto 79, 161
 Djagilev, Sergej 32, 33, 37, 75
 Dobrenko, Evgenij 141
 Domogackij, Vladimir 52
 Donghi, Antonio 26
 Dorfler, Gillo 181, 222-223, 232
 Dostoevskij, Fëdor 202
 Drevin, Aleksandr 55, 107, 122
- Efanov, Vasilij 246
 Efimov, Ivan 155
 Ėfros, Abram 51-53, 57, 66, 102, 131, 174
 Ėjzenštejn, Sergej 56
 Ėkk, Nikolaj 128
 Ėkster, Aleksandra 55, 59, 61-62
 Ėr'zja, Stepan 73
 Ėrenburg, Il'ja 41, 89, 168
 Etna, Giacomo 222
- Fal'k, Robert 54, 59, 103, 116, 187, 274
 Falconet, Étienne Maurice 69
 Favaretto Fisca, Giovanni 246
 Favorskij, Vladimir 59, 108, 118, 154, 204-205, 230, 268, 281, 283
 Fëdorov-Davydov, Aleksej 120-121, 206, 215, 255
 Felixmüller, Conrad 79
 Filonov, Pavel 55
 Finkel'shtejn, Samuil 132
 Fiocco, Giuseppe 170

- Fontana, Lucio 233
 Fradeletto, Antonio 33, 38, 44-45, 130, 180, 229
 Francese, Franco 222
 Fridgut, Pavel 93-94, 106
 Funi, Achille 156, 197
- Gabo, Naum 258
 Galassi, Giuseppe 140
 Gauguin, Paul 58, 96, 170-171, 181
 George, Waldemar 135-136
 Gerasimov, Aleksandr 106, 172-176, 190, 254, 285
 Gerasimov, Sergej 108, 149, 190, 204, 217, 254
 Gianquinto, Giovanni Battista 164
 Giorgione 184, 239
 Giovannelli, Alberto 75
 Gogol', Nikolaj 178
 Golomstock, Igor 13, 139, 143, 157
 Golovin, Aleksandr 55
 Gončarov, Andrej 105, 108
 Gončarova, Natalia 33-34, 65, 219, 226
 Gor'kij, Maksim 48, 73, 88, 105, 119, 202,
 Gorjainov, Vladimir 20, 251, 260
 Gorky, Arshile 177
 Goya, Francisco 230
 Goziason, Filipp 136
 Grabar', Igor' 32, 40, 50, 54, 77, 171
 Gramsci, Antonio 68, 88
 Gray, Camilla 260
 Greenberg, Clement 223, 263
 Griebel, Otto 79
 Grieshaber, HAP 161
 Grigor'ev, Boris 37, 65, 132, 133, 277
 Grigor'ev, Sergej 201
 Gris, Juan 169
 Groh, Dieter 68
 Grohmann, Willi 182
 Gronchi, Giovanni 195
 Grosso, Giacomo 149
 Grosz, George 79
 Groys, Boris 10, 19
- Guareschi, Giovannino 225
 Guber, Andrej 190, 211, 214-215, 217, 239, 241-243, 251
 Guggenheim, Peggy 177-178
 Guidi, Virgilio 156-157
 Guttuso, Renato 180, 183, 197, 211-213, 226, 230, 244
- Hanfstaengl, Eberhard 98, 193
 Haskell, Francis 247
 Hayez, Francesco 71
 Heckel, Erich 161
 Hitler, Adolf 98, 100, 154, 176, 191-193
 Hodler, Ferdinand 141
 Hofer, Carl 161
 Hopper, Edward 155, 235
- Iliina, Lidija 251
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique 71
 Iofan, Boris 101
 Iordanskij, Nikolaj 43, 76
 Ivanov, Nikolaj 170
 Ivanov, Viktor 217, 241
- Jablonskaja, Tat'jana 201, 204-205, 208
 Jachec, Nancy 194
 Jakovlev, Aleksandr 37, 41-42, 65-66, 134
 Jakovlev, Vasilij 57, 104, 118, 246
 Jakulov, Georgij 55
 Javlenskij, Aleksej 33
 Jones, Caroline 15
 Juon, Konstantin 55, 60, 104
 Jurenev, Konstantin 89-90
- Kabaček, Leonid 251
 Kalniņš, Eduard 201
 Kamenev, Lev 47
 Kameneva, Ol'ga 47, 76, 78, 86
 Kamenskij, Aleksandr 248-249
 Kandinskaja, Nina 180
 Kandinskij, Vasilij 51, 65-66, 161, 177, 180-181, 226, 242, 258
 Karev, Aleksej 55

- Karpov, Stepan 57
 Kasatkin, Nikolaj 55
 Kel'brandt, Elizaveta 33
 Kemenov, Vladimir 179, 237-238, 240, 243
 Kerenskij, Aleksandr 194
 Keržencev, Platon 84, 88
 Ketov, Ivan 139
 Klee, Paul 161
 Klimt, Gustav 129
 Klucis, Gustav 144
 Knorr, Anatolij 128
 Kobuladze, Sergej 201
 Kogan, Pëtr 51, 80, 85, 91-92, 94, 103, 125
 Kokoschka, Oskar 161
 Končalovskij, Pëtr 19, 54, 59, 62, 77, 103-104, 115-116, 118, 145, 201, 230, 268, 275-276
 Kondrat'ev, Achim 51
 Konënkov, Sergej 217
 Korin, Pavel 204, 246
 Korovin, Konstantin 65, 175
 Koržev, Gelij 246, 250-251, 261, 263, 291
 Kosmodem'janskaja, Zoja 192
 Kovalëv, Andrej 190, 221
 Kravčenko, Aleksej 59, 105, 108, 118, 154, 230, 280, 282
 Kristi, Michail 51
 Krupenskij, Anatolij 45
 Krupskaja, Natalija 54, 119
 Krymov, Nikolaj 55, 60, 77
 Kukryniksy 191-192, 194, 218, 287
 Kuprin, Aleksandr 55, 59, 77, 145-146
 Kurskaja, Anna 89-90
 Kurskij, Dmitrij 89, 125
 Kustodiev, Boris 31, 55, 59
 Kuznecov, Pavel 55, 60, 77, 107-108, 118, 274

 La Fontaine, Jean 178
 Labas, Aleksandr 107-108
 Lachnit, Wilhelm 79
 Lachovskij, Arnol'd 75

 Laktionov, Aleksandr 246
 Lancellotti, Arturo 34, 147, 225
 Lansere, Evgenij 37
 Larionov, Michail 33-34, 219, 226
 Lazarev, Viktor 171
 Lebedev, Andrej 241
 Lebedeva, Sarra 201
 Léger, Fernand 169, 183, 214
 Lenin, Vladimir 18, 26, 47-48, 54, 61, 63-64, 68, 78, 81, 88, 104-106, 148, 182, 198, 203, 247, 276
 Lentulov, Aristarch 55, 59, 108, 268
 Leonardo da Vinci 219, 239
 Lepore, Mario 233
 Levi Montalcini, Paola 165, 284
 Levi, Carlo 197
 Lipchitz, Jacques 24, 41-42, 65, 137, 177, 179
 Lisickij, El' 41, 177, 226
 Longhi, Roberto 160, 169
 Lučanskij, Jakov 135
 Lučiškin, Sergej 122
 Lukomskij, Georgij 30
 Lunačarskij, Anatolij 5, 46-52, 57, 65-67, 75, 79, 92-93, 96, 102, 142, 268

 Macel, Christine 16
 Mafai, Mario 183
 Majakovskij, Vladimir 202
 Makar, Aleksandr 87
 Mako, Sergej 133
 Malevič, Kazimir 55, 62-63, 101, 117, 190, 235, 242-243, 258
 Maljavin, Filipp 127, 132-133
 Maljutin, Sergej 55
 Malraux, André 185
 Mamontov, Savva 75
 Manet, Édouard 170
 Manzoni, Gaetano 45-46, 49, 60, 125
 Manzù, Giacomo 197, 211
 Maraini, Antonio 5, 93-96, 99, 102-103, 114-115, 117-118, 121-138, 143-145
 Marc, Franz 80
 Marchiori, Giuseppe 147, 197

- Marinetti, Filippo Tommaso 87, 99, 139
 Marini, Marino 137, 160
 Martinelli, Onofrio 211
 Martini, Alberto 31
 Martini, Arturo 160
 Marussig, Piero 156
 Masereel, Frans 214
 Maškov, Il'ja 55, 59, 77
 Mastroianni, Umberto 244-245
 Matisse, Henri 58, 177, 181-182
 Matteotti, Giacomo 88-89
 Mazzacurati, Marino 211
 Mejerchol'd, Vsevolod 87
 Mel'nikov, Konstantin 80, 144
 Meščerin, Nikolaj 75
 Messina, Francesco 211
 Micacchi, Dario 233-235, 245, 254-255
 Michajlov, Nikolaj 241, 255
 Michelangelo 229, 239
 Michetti, Francesco Paolo 233
 Miele, Franco 227
 Mikenas, Juozas 251
 Mirabella, Saro 211
 Misler, Nicoletta 235, 238
 Modigliani, Amedeo 156
 Modorov, Fëdor 104
 Monet, Claude 244
 Mononi, Ivana 223, 233
 Monteverdi, Mario 253
 Moore, Henry 180
 Morandi, Giorgio 160
 Morozov, Ivan 58, 75, 170
 Morucchio, Berto 228
 Mucchi, Gabriele 214
 Muchina, Vera 55, 101, 151, 155, 201, 204, 205, 229, 230, 234-235, 255, 278
 Munakata, Shikō 210
 Münzenberg, Willi 170
 Mussolini, Benito 43, 89-90, 95, 98, 129, 154
 Myl'nikov, Andrej 208
 Nagel, Otto 79
 Nansen, Fridtjof 67
 Nardella, Arduino 197
 Nebbia, Ugo 73, 142, 145, 149, 150
 Nedošivin, German 185, 188-192, 201-203, 206, 209-215, 221, 227-228, 267
 Negri, Antonello 136
 Nesterov, Michail 49
 Nevelson, Louise 181
 Nicola II, Zar 26, 44
 Nikogosjan, Nikolaj 201
 Nikulin, Vsevolod 36
 Nisskij, Georgij 208-209, 235
 Nolde, Emil 80, 129, 161, 193

 O'Keeffe, Georgia 155
 Ojetti, Ugo 30, 42, 88, 125, 138, 143, 147
 Orazi, Vittorio [Alessandro Prampolini] 145, 148
 Orlova, Chana 135
 Osenfant, Amédée 136
 Osis, Janis 201
 Osmërkin, Aleksandr 108
 Ostrouchov, Il'ja 49

 Padalka, Ivan 110
 Paladini, Vinicio 72
 Pallucchini, Rodolfo 159-160, 164, 169, 173, 177-180, 183, 188-196, 200, 202, 210
 Panofsky, Erwin 223
 Paresce, René [Renato] 134, 156
 Parnikel', Džermana 138
 Paternò, Gaetano 43, 49
 Pavlovna, Marija 26, 31, 124
 Perel'man, Viktor 118
 Pervuchin, Konstantin 60
 Petrov-Vodkin, Kuz'ma 55, 57, 59, 103-104, 116, 156, 187
 Petrov, Fëdor 90-93, 122
 Petrov, Vladimir 128
 Petrovna, Elisabetta 26
 Pevsner, Antoine 177, 181, 258
 Pevzner, Samuil 86-88
 Piacentini, Marcello 94

- Pica, Vittorio 28, 31-34, 37-38, 73, 84, 114, 130, 133
 Picasso, Pablo 20, 58, 137, 169, 177, 178, 180, 183, 214, 237, 258
 Piceni, Enrico 225
 Pietro il Grande 26, 69
 Pietromarchi, Luca 195
 Pimenov, Jurij 108, 116, 118, 156, 203, 287
 Piotrowski, Piotr 11, 15
 Pissarro, Camille 129
 Pizzinato, Armando 214
 Plastov, Arkadij 207
 Podestà, Attilio 252
 Polevoj, Boris 168
 Poliakov, Sergej 181
 Ponomarev, Nikolaj 251
 Ponti, Giovanni 159, 195
 Popkov, Viktor 246, 248-250, 261, 263, 290
 Popova, Ljubov' 61
 Portnov, Michail 33
 Potëmkin, Vladimir 98
 Prampolini, Enrico 136, 145
 Prokof'ev, Sergej 116, 202
 Protazanov, Jakov 62
 Puni, Ivan 135, 174
 Puškin, Aleksandr 69

 Rachmaninov, Sergej 174
 Radimov, Pavel 104, 118
 Raffaello 219, 239
 Ragghianti, Carlo Ludovico 160, 222, 224, 232, 236
 Rakitin, Vasilij 81
 Rat'kov-Rožnov, Aleksandr 75
 Rauschenberg, Robert 20
 Reid, Susan 256
 Rejngardt, Lidija 240
 Renoir, Pierre-Auguste 129-130, 170, 171
 Repin, Il'ja 75, 106
 Richer, Nikolaj 37
 Rešetnikov, Fëdor 191, 218-219, 286, 289
 Ricci, Paolo 208, 230, 233, 234, 256
 Rivera, Diego 108
 Rjagina, Sofija 104
 Rjažskij, Georgij 120-121, 149
 Rodčenko, Aleksandr 55, 60, 62, 275
 Roginskaja, Frida 131-132
 Romanelli, Giandomenico 129
 Rošal', Grigorij 128
 Rossanda, Rossana 168
 Rossetti, Giancarlo 165
 Rossi, Gino 160
 Rothko, Mark 177, 181, 219
 Rouault, Georges 178
 Roy, Pierre 136
 Rozanova, Ol'ga 55
 Roždestvenskij, Vasilij 55, 59, 77, 118, 145-146

 Sacharova, Ol'ga 135
 Šadr, Ivan 68, 104
 Šafran, Arkadij 128
 Sala, Anri 17
 Salachov, Tair 246, 251, 263, 291
 Saliotti, Alberto 156
 Salmina, Larisa 245, 247, 250-251, 256
 Salvatore, Anna 211
 Samochvalov, Aleksandr 122
 Saponi, Francesco 34, 69
 Šapošnikov, Boris 52, 59
 Sar'jan, Martiros 55-56, 59-60, 77, 81, 108, 110, 201, 251
 Sarab'janov, Andrej 81
 Sarab'janov, Dmitrij 268
 Sarfatti, Margherita 80, 130, 135, 142
 Scarpa, Carlo 160, 235
 Scarpitta, Salvatore 214
 Ščekin-Krotova, Angelina 187
 Scelba, Mario 184
 Ščerbatov, Sergej 75
 Schapiro, Meyer 223
 Scheiwiller, Giovanni 73, 138, 156
 Schlemmer, Oskar 161
 Schlichter, Rudolf 79
 Schmidt-Rottluff, Karl 161

- Sciltian, Gregorio 30, 132, 134, 138-139
 Sciorsi, Costantino 148
 Scipione [Gino Bonichi] 234
 Ščukin, Sergej 58, 96, 170
 Ščusev, Aleksej 18, 26, 29, 255
 Sedljar, Vasilij 110
 Semeghini, Pio 160
 Serebrjakova, Zinaida 55
 Šereševskij, Vladimir 75, 127, 149
 Serov, Vladimir 207
 Šervašidze, Aleksandr 37
 Ševčenko, Aleksandr 55, 108
 Severini, Gino 156
 Seydewitz, Max 213
 Shakespeare, William 62
 Siciliano, Italo 246
 Sidorov, Aleksej 51, 116
 Simonov, Igor' 247
 Simonov, Konstantin 168
 Siqueiros, David Alfaro 183
 Sironi, Mario 157, 259
 Sluckaja, Lilija 36
 Šmarinov, Dementij 168
 Soffici, Ardengo 34-35, 42
 Sojfertis, Leonid 201
 Sokolov-Skalja, Pavel 104
 Šolochov, Michail 168
 Somov, Konstantin 32
 Šostakovič, Dmitrij 174, 202
 Soutine, Chaïm 24, 134
 Spaini, Alberto 152
 Speer, Albert 101
 Stalin, Iosif 20, 93, 100-101, 104-105, 148, 155, 165, 174, 176-177, 185, 203, 266
 Staronosov, Pëtr 105, 155
 Stelleckij, Dmitrij 65, 75
 Stepanov, Daniil 132
 Stepanova, Varvara 62
 Šterenberga, David 52-53, 55, 59-60, 65, 78, 102-103, 107-108, 116, 118, 145, 275
 Šuchaev, Vasilij 37, 65-66
 Šuchmin, Pëtr 57
 Sudejkin, Sergej 37
 Suetin, Nikolaj 101
 Šumjackij, Boris 128
 Survage, Léopold 24, 135-136, 181
 Tairov, Aleksandr 62, 87
 Tarkovskij, Andrej 258
 Tatlin, Vladimir 41-42, 55, 73, 243
 Tereškovič, Konstantin 135
 Ternovec, Boris 36, 51, 58-65, 70, 72-73, 76, 85, 94, 96, 156, 265
 Tichomirov, Aleksandr 217
 Tintoretto 160, 219
 Tito, Ettore 233
 Tiziano 160, 173, 219
 Tobey, Mark 219
 Togliatti, Palmiro 164, 238
 Toidze, Iraklij 255
 Tolstoj, Lev 88
 Tolstoj, Vladimir 23
 Tomskij, Nikolaj 203
 Toniolo, Anna 170
 Tortorella, Aldo 198
 Tosi, Arturo 156
 Toulouse-Lautrec, Henry de 129
 Tozzi, Mario 135
 Treccani, Ernesto 197, 211
 Trockij, Lev 18-19, 43, 47, 57, 60, 68-69, 74, 107, 273
 Trojanovskij, Ivan 75
 Trombadori, Antonello 164, 197-199, 233
 Tugendchol'd, Jakov 54, 102
 Tvorožnikov, Ivan 75
 Tyrza, Nikolaj 123
 Tyšler, Alesandr 107
 Tzara, Tristan 78
 Udal'cova, Nadežda 55, 122
 Uits, Bela 108
 Ul'janov, Nikolaj 55
 Utkin, Pëtr 56
 Valeri, Diego 149
 Valsecchi, Marco 226
 Van Gogh, Vincent 58, 181
 Vaznecov, Apolinarij 49

- Vaznecov, Vasilij 49
Venturi, Franco 171-173
Venturi, Lionello 160, 169, 171, 179,
223, 239
Venturoli, Marcello 254
Verejskij, Georgij 155, 230
Verëvkina, Marianna 33
Vergani, Orio 228
Veronese, Paolo 160
Vesnin, Aleksandr 62
Vil'jams, Pëtr 108, 149, 155
Villon, Jacques 210
Vittorio Emanuele III 44
Vjalov, Konstantin 118
Volpi, Giuseppe 94-95, 99, 127, 129,
144, 153, 155
Von Stuck, Franz 80
Vorošilov, Kliment 104, 176
Vučetič, Evgenij 207
Wilde, Oscar 62
Zadkine, Ossip 24, 65, 135, 137-138,
179-180, 182
Zagorujko, Ivan 138
Zanzi, Emilio 148
Ždanov, Andrej 174
Zernova, Ekaterina 111, 118
Zigaina, Giuseppe 211
Žižek, Slavoj 101
Zorzi, Elio 50, 135
Zorzi, Ettore 94

ETEROTOPIE

Collana diretta da *Salvo Vaccaro e Pierre Dalla Vigna*

530. Maria Efisia Meloni, Nereide Rudas, *Il lavoro negato*
531. Caroline Evans, Alessandra Vaccari, *Il tempo della moda*
532. Chiara Battistella (a cura di), *Ovidio a Tomi: saggi sulle opere dell'esilio*
533. Celeste Papuli, *Io volevo andare nella foresta. Storie di vita per una sociologia dell'esperienza trans*
534. Paolo Parisi Presicce, *Herman Melville. Racconto di un tipo strano*
535. Giandomenico Capris, *Matteo Renzi dal pop al flop. Ascesa e declino di una leadership televisiva*
536. Martina Castigliani, *Cercavo la fine del mare. Storie migranti raccontate dai disegni dei bambini*
537. Fortunato Maria Cacciatore (a cura di), *Il momento populista Ernesto Laclau in discussione*
538. Niccolò Bertuzzi, Marco Reggio (a cura di) *Smontare la gabbia, Anticapitalismo e movimento di liberazione animale*, Postfazione di Massimo Flippi
539. Andrea Borsari, Matteo Cassani Simonetti, Giulio Iacoli (a cura di), *Architetture. Forma e narrazione tra architettura e letteratura*
540. Massimo Baldi, *Una libbra di carne. La crisi del debito pubblico e il patto fra le generazioni*
541. Claudio Ciani, *Un Nuovo Medio Oriente? Dall'accordo segreto Sykes-Picot al progetto per un "Nuovo Secolo Americano"*, Prefazione di Giancarlo Elia Valori
542. Michela Gardini, *Il ritratto e l'assenza. Percorsi nella letteratura francese*, 2019
543. Francesco Adriano Clerici, Sara Di Alessandro, Rosalba Maletta (a cura di), *L'utopia alla prova dell'umorismo. Per una prassi e una poetica del discorso universitario*
544. Afonso Mário Ucuassapi, *Il pensiero politico di Antonio Gramsci. Per una rivalutazione dei concetti di egemonia e società civile*, prefazione di Lelio La Porta
545. Secondo Giacobbi, *Omogenitorialità. Ideologia, pratiche, interrogativi*
546. Emanuele Ponzio, *Immagine in tempo reale. Storie, pratiche, teorie per una introduzione alla performance audiovisiva*
547. Laura Corradi (a cura di), *Odissea embrionale. Fecondazione in vitro, eterologa e surroga di gravidanza: problemi di salute, giuridici e sociali*
548. Alessia Maccaro, *Con Grégoire Ahongbonon oltre il buio della mente*, con una prefazione di Enrico Di Salvo. Foto di Fabio Burrelli
549. Silvia Burini, *Grisha Bruskin. Lessico fondamentale*
550. Lorena Pasquini, Pietro Zanelli (a cura di), *Crisi e critica della modernità nei Quaderni del carcere di Antonio Gramsci. Parole chiave, tensione*

- utopica, sollecitazioni*
551. Nicolò Addario, *La fine della morale. Genealogia, forme storiche e criticità dell'autodescrizione della società moderna*
552. Antonio Imbasciati, *Una vita con la psicoanalisi*
553. Bruno Fedi e Maurizio Corsini (a cura di), *L'errore antropocentrico. Uomo-Natura-Altri viventi*
554. Carmelo Buscema, *Contro il suicidio contro il terrore Saggio sul Neoliberalismo Letale*, prefazione di Tonino Perna
555. Diego Fusaro, *Il cervello della passione. Marx e la critica del capitale*
556. Ernesto C. Sferrazza Papa, *Modernità infinita. Saggio sul rapporto tra spazio e potere*
557. Riccardo Mazzeo, *Esistenze rammendate. Strategie di sopravvivenza, strategie di vita*
558. Matteo Bittanti (a cura di), *Fenomenologia di Grand Theft Auto*
559. Vittorio Marchis, Marco Pozzi (a cura di), *Nuovi incontri con la macchina. Scritti meta-scientifici*
560. Terenzio Fava, Elisa Lello, *Giovani Politica Società*
561. Fabio Francione (nuova edizione, a cura di), *Erotismo Eversione Merce*
562. Roberta Bonfanti, Giovanna Cervini, *In aula con Calvino. Un approccio educativo alla formazione degli adulti per lo sviluppo di competenze trasversali*
563. Ilaria E. Lesmo, *Malattie rare in emergenza. Una ricerca antropologica tra biopotere e saperi della cura*
564. Arnaldo Spallacci, *Maschi in bilico. Uomini italiani dalla ricostruzione all'era digitale*
565. Régis Debray, *Fenomenologia del terrore. Lo sguardo cieco dell'Occidente*
566. Judith Butler, Athena Athanasiou, *Spoliazione. I senza casa, senza patria, senza cittadinanza*, traduzione e cura di Agostino Carbone
567. Slavoj Žižek, *Pedofilia. Il segreto sessuale della Chiesa*
568. Gabriella Mangione, Lino Panzeri (a cura di), *Italia e Germania tra Ottocento e Novecento. Atti del Convegno tenutosi a Como, presso il Chiostro di Sant'Abbondio, il 31 ottobre 2017*
569. Riccardo Sciacchitano, *La tutela della persona e della proprietà nell'Atene arcaica*
570. Laura Rampazzi (a cura di), *Un laboratorio tutto per sé. La scienza al femminile*
571. Aldo Giannuli, Alessandro Curioni, *Cyber war. La guerra prossima ventura*
572. Laura Brignoli (a cura di), *Inter.Artes. Diegesi migranti*
573. Francesco Spampinato, *Musica a pelle. Immaginario tattile e Globalità dei Linguaggi*
574. Agnese Soffritti, *I materiali dell'assenza*
575. *Doppia pena. Il carcere delle donne*, a cura di Nicoletta Gandus e Cristina Tonelli
576. Carmelo Zicari, *Dalla formazione esperienziale al mondo del lavoro*

577. Agostino Riitano, *Artigiani dell'immaginario*
578. Fabrizio Battistelli, *La rabbia e l'imbroglione. La costruzione sociale dell'immigrazione*
579. Lorenzo Donghi, Elisa Enrile, Giorgia Gherzi (a cura di), *A mezzi termini. Forme della contaminazione dal XX secolo*
580. Fabio Galimberti, *Il principe nero. Don Giovanni, un sogno femminile*
581. Milosh Fascetti, *Idolatria del lavoro*
582. Tommaso Gatti e Dalia Maini (a cura di), *Visual Studies. L'avvento di nuovi paradigmi*
583. Pedro Almeida Vieira, *Così si è fatto il Brasile. Tre secoli di invasioni, guerre, rivolte e altre calamità nel periodo coloniale, dalla scoperta fino all'indipendenza dal Portogallo*, a cura di Francesco Ambrosini
584. Gabriel Albert Aurier, *Scritti d'arte 1889-1892*, a cura di Elisa Baldini, Gian Luca Tusini e Giuseppe Virelli
585. Stefano d'Errico, *La scuola distrutta. Trent'anni di svalutazione sistematica dell'educazione pubblica e del Paese*, Introduzione a cura di Pino Aprile
586. Rossana Barcellona, Teresa Sardella (a cura di), *Violenza delle parole, parole della violenza. Percorsi storico-linguistici*
587. Alfred Adler Klarer Macht, *L'arte di leggere la vita, Storia di una malattia (1928)*, Edizione critica a cura di Egidio E. Marasco e Luigi Marasco
588. Enrico Consoli, *Oltre il mito dell'autoimprenditorialità*
589. Nevio Dalle Fabbriche, Simona Stefanelli, *Le istituzioni scolastiche italiane in Etiopia. Una storia tra diplomazia ed emancipazione sociale 1956-2000*
590. Sergio Genovesi, *Tracce dell'informe. L'indecostruibile e la filosofia dell'evento in Jacques Derrida*
591. Chiara Bassetti, *Genesi dell'opera d'arte. Fare danza assieme*
592. Max Scheler, *Ascesa e declino della borghesia. Tre saggi sullo spirito del capitalismo*, a cura di Vincenzo Di Marco
593. Nicolò Addario, *Modernità antiliberale. Reazioni romantiche e pensiero politico antisistema nell'Europa di Otto e Novecento*
594. Valentina Conti, *Per una narratologia interculturale. I confini millenari tra Occidente ed Estremo Oriente*
595. Claudia Attimonelli, Vincenzo Susca, *Un oscuro riflettere. Black Mirror e l'aurora digitale*
596. Jo Hye-Ran, *Donne di Choson. The ladies from the past*
597. Renato Soma, *I professionisti chimici. Cronaca di novant'anni di attività del Consiglio Nazionale e degli Ordini dei Chimici italiani*
598. Vanni Codeluppi, *Ligaland. Il mondo di Luciano Ligabue*
599. Mariagabriella Cambiaghi e Gianni Turchetta (a cura di), *Itinerari della critica teatrale italiana del Novecento*
600. Gianpaolo Anderlini, *Niente di nuovo sotto il sole. Quando la Shoà sarà solo una pagina di storia (o di narrativa)*
601. Simone Azzoni, *Smagliature. Esperienze di estetica relazionale fra teatro, danza e fotografia*
602. Ruggero D'Alessandro, *Sull'orlo dell'abisso. Le origini della shoah nel*

- dibattito fra storici "intenzionalisti" e "funzionalisti"
- 603 Alessandra Casati, *Caravaggio tra naturalismo e realismo. Un percorso nella critica attraverso le mostre 1922-1951*
- 604 Enrico Manicardi, *Rete, oppio dei popoli. Internet, social media, tecno-cultura: la morsa digitale della civiltà*
- 605 Giulio de Martino, *Eutanasia del marxismo. Le culture liberali nel mondo che cambia*
- 606 Gabriella Paolucci (a cura di), *Bourdieu e Marx. Pratiche della critica*
- 607 Chiara Battistella, Marco Fucecchi (a cura di), *Dopo Ovidio. Aspetti dell'evoluzione del sistema letterario nella Roma imperiale (e oltre)*
- 608 Ada Patrizia Fiorillo, *Rappel! Arte tra le due guerre*
- 609 Silvia D'Autilia, *Dopo la 180. Critica della ragione psichiatrica*
- 610 Antonio Campati (a cura di), *Cittadinanza e sogno europeo. Partecipazione e inclusione tra vincoli e opportunità*
- 611 *Comunismo necessario. Manifesto a più voci per il XXI secolo*, a cura di C17
- 612 Bruno Dal Bon, *La gioia sovrana. Nietzsche e la musica come filosofia*
- 613 Bruno C.A. Sebastani, *L'impero del cancro del pianeta*
- 614 Nicola Perullo, *Estetica ecologica. Percepire saggio, vivere corrispondente*
- 615 Valerio Pocar, *Oltre lo specismo. Scritti per i diritti degli animali*
- 616 Sergio Giuntini, *'O cammello. Vita, morti e miracolosi gol di Antonio Bacchetti partigiano-calciatore*
- 617 Marco Fraceti, *L'onda nera nel Lambro. Il caso Lombarda Petroli e lo sversamento abusivo di idrocarburi*
- 618 Angelo R. Pennella (a cura di), *Nello smartphone di Narciso. Identità, pensiero e narcisismo nell'epoca del web*
- 619 Paolo Mottana, *Cauda pavonis. Trasmutazioni per mezzo dell'arte simbolica*

*Finito di stampare
nel mese di maggio 2020
da Digital Team – Fano (PU)*