

Università Ca' Foscari Venezia

Dottorato di ricerca in Studi dell'Europa Orientale

Scuola di dottorato in Lingue, Culture e Società

(A. A. 2008-A. A. 2010)

XXIII ciclo

**LA RUSSIA ALL'ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE
D'ARTE DI VENEZIA (1895-1914)**

Per una storia della ricezione dell'arte russa in Italia

Tesi di dottorato di Matteo Bertelé, matricola 955490

Direttore della Scuola di dottorato
Prof. Rosella Mamoli Zorzi

Tutore del dottorando
Prof. Silvia Burini

INDICE:

Introduzione.....	3
Norme redazionali.....	8
Premessa	
La Russia alle Esposizioni Universali (1851-1900).....	10
L'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia: genesi e modelli.....	21
Capitolo primo: l'esordio dell'arte russa in Italia	
1.1 La Russia immaginata (I Esposizione, 1895).....	33
1.2 Il <i>Duello</i> della critica italiana (II Esposizione, 1897).....	51
Capitolo secondo: da Barbari a Cosmopoliti	
2.1 Vladimir Šereševskij: il Dostoevskij della laguna (III Esposizione, 1899).....	86
2.2 Evoluzioni ricettive dell'arte russa: dalla sofferenza al Riso (IV Esposizione, 1901).....	94
2.3 Un'occasione mancata: Kandinskij <i>refusé</i> (V Esposizione, 1903).....	103
2.4 Lontani echi della Rivoluzione (VI Esposizione, 1905).....	115
2.5 L' <i>affaire</i> Djagilev (VII Esposizione, 1907).....	118
Capitolo terzo: la gestazione del Padiglione Imperiale	
3.1 Il padiglione come arma geopolitica (VIII Esposizione, 1909).....	143
3.2 Monaco più vicina di Roma (IX Esposizione, 1910).....	158
3.3 Missioni compiute e mancate in Russia (X Esposizione, 1912).....	169
3.4 Il padiglione russo: inizio e fine di una storia (XI Esposizione, 1914).....	181
Conclusioni.....	207
Apparati bibliografici	
Bibliografia di consultazione.....	219
Bibliografia citata.....	226
Bibliografia archivistica.....	252
Sitografia.....	267

Appendici

- 1 *“Nous autres russes, nous sommes dans une situation très différente des autres exposants”* (Sergej Djagilev).....269
- 2 *L'architettura Russa è caratteristica nelle chiese* (Daniele Donghi).....281

Illustrazioni

INTRODUZIONE:

“Che la Russia avesse un’arte sua non si sapeva veramente in Italia prima che nella Seconda Mostra Veneziana si cercasse raccoglierne un certo numero di opere” (Pantini 1901: 59).

Con queste parole, il critico d’arte Romualdo Pantini sottolineava, a cavallo fra Ottocento e Novecento, il ruolo pionieristico avuto dall’Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia nella divulgazione dell’arte russa in Italia ¹. Il soggetto del presente studio ha preso le mosse da questa constatazione, poi ampiamente confermata da una prima ricognizione effettuata su cataloghi e pubblicazioni d’arte dell’Ottocento. D’altronde, la promozione in Italia delle cosiddette “scuole nazionali” costituiva uno dei principi fondanti dell’Esposizione veneziana, nel suo doppio intento di reinserire l’Italia in un circuito artistico internazionale e di divulgare presso la sua popolazione gli ultimi sviluppi dell’arte mondiale.

La bibliografia esistente sull’Esposizione di Venezia, costituita da pochi studi datati, è ancora piuttosto carente ². Negli ultimi anni è tuttavia riscontrabile un aumentato interesse da parte della comunità scientifica verso l’Esposizione veneziana, riconducibile in parte alla riapertura dei suoi archivi storici, in parte alla nascita di numerose Biennali d’arte contemporanea in diversi paesi, tra i quali la Russia non fa eccezione ³. Questo ambito di ricerca, per il quale si è anche parlato di *Biennale studies*, è stato al centro di conferenze, incontri e pubblicazioni ⁴.

¹ Il termine Biennale compare ufficialmente nella titolazione delle Esposizioni soltanto in epoca fascista, nel 1930. Ci si è quindi attenuti alla dicitura in uso fino a quella data, nella forma abbreviata di Esposizione di Venezia, o semplicemente Esposizione, pur se nelle citazioni riportate e nelle fonti bibliografiche non sarà raro trovare il termine Biennale.

² Le principali pubblicazioni di carattere divulgativo presentano numerose lacune e imprecisioni (Bazzoni 1962; Di Martino, Rizzi 1982; Donaggio 1988; Di Martino 1995). Decisamente più accurato e aggiornato lo studio di recente pubblicazione di Jan Andreas May (May 2009), che ha costituito un utile testo di contestualizzazione, soprattutto per i retroscena politici ed economici dell’Esposizione. Per l’evoluzione del gusto alle Esposizioni veneziane si veda Alloway 1968; Mononi 1957; *Venezia e la Biennale* 1995.

³ La Biennale di Mosca ha conosciuto una crescita esponenziale in sole tre edizioni. La prossima esposizione è prevista per settembre 2011.

⁴ Si veda a proposito il secondo *Festival di arte contemporanea* di Faenza, tenutosi nel 2009 e incentrato sulle Biennali; il progetto di ricerca avviato nel 2008 da Beat Wyss presso lo *Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Istituto svizzero di studi d’arte)* di Zurigo sulla partecipazione nazionale di alcuni paesi alla Biennale di Venezia. Fra le più recenti pubblicazioni sulle Biennali si ricorda Altshuler 2008; Filipovic, van Hal, Øvstebo 2010.

Inevitabile quindi che l'Esposizione di Venezia, "la madre di tutte le Biennali" (*On Biennals* SITO 2008) sia ora oggetto di interesse e studi da parte di studiosi di diverse nazionalità e discipline. Uno degli aspetti maggiormente indagati è la partecipazione nazionale dei diversi paesi alla rassegna veneziana, già affrontata in singole pubblicazioni e ora al centro di alcune tesi di dottorato, tra cui il presente elaborato⁵.

La partecipazione della Russia all'Esposizione veneziana risale alla sua prima edizione, ossia al 1895, pur se in quell'occasione fu rappresentata da un solo artista. Ben più massiccia è stata, come si è detto, la sua presenza alla seconda edizione (1897), che ha segnato un vero e proprio esordio dell'arte russa non solo negli spazi espositivi, ma anche nella pubblicistica italiana. Da un primo spoglio delle recensioni sulla stampa dell'epoca, è apparso evidente che l'arte russa esposta a Venezia, quando presente, ha ricevuto un'accoglienza di pubblico tutt'altro che tiepida, suscitando spesso accesi dibattiti in seno alla critica italiana. Nonostante questo, il contributo russo all'Esposizione veneziana non è stato trattato in nessuno studio specifico. Esso compare in alcuni articoli dedicati alla cultura russa *fin de siècle*, dove è spesso affrontato alla stregua di una rassegna di nomi degli espositori, il più delle volte trascritti direttamente dai cataloghi delle Esposizioni⁶. In pubblicazioni di carattere divulgativo dedicate alla Biennale, la partecipazione russa è invece principalmente trattata in chiave aneddotica⁷. Gli unici studi di carattere monografico sul contributo russo sono contenuti all'interno di miscellanee o cataloghi e si riferiscono a singole edizioni del periodo interbellico⁸.

Soltanto con l'apertura al pubblico, nell'estate del 2008, dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia (ASAC) è stato possibile effettuare una prima ricognizione sul posto per constatare l'esistenza o meno di materiale d'archivio utile ai fini della ricerca. La consultazione archivistica era tuttavia limitata da una serie di circostanze, dall'apertura ridotta a due giorni alla

⁵ Per l'Inghilterra si veda Bowness, Phillpot 2005; per la Germania Aus dem Moore, Zeller 2009; Becker, Lager 1995. Sulla partecipazione nazionale di Belgio, Spagna, Polonia, Stati Uniti, Romania, Jugoslavia sono in corso ricerche da parte di dottorandi di atenei italiani e stranieri.

⁶ Si veda a tale proposito Aimone 1984: 67-69; De Angelis 2001: 43. Si veda anche Frimmel 2003: 200-202. Lawrence Alloway, nel suo studio sull'evoluzione del gusto all'Esposizione di Venezia, non prende in esame l'arte russa. La sala allestita da Djagilev nel 1907, riconosciuta già dalla critica coeva come profondamente innovativa, è relegata dal critico americano al semplice ambito delle arti applicate come "another decorative possibility" (Alloway 1968: 55, n. 20).

⁷ Bazzoni 1962: 49-50; 96-99; Di Martino 1982: 31.

⁸ Per l'edizione del 1920 si veda Rodriguez 2005; per il primo padiglione sovietico (1924), Romanelli 1990 ed Endicott 1999.

settimana alla non consultabilità di diverse serie archivistiche fino all'impossibilità di effettuare riproduzioni. Nella consultazione si è partiti dall'unica unità d'archivio prettamente attinente al padiglione russo/sovietico e relativa al periodo di gestazione del padiglione (1909-1914), per poi procedere con la serie più corposa degli anni prebellici, le cosiddette "Scatole nere", per le quali, esistendo un inventario alquanto sommario, è stato effettuato uno spoglio sistematico di tutti i faldoni. Quindi sono state consultate serie rivelatesi, in un secondo momento, d'interesse minore, ossia la "Raccolta autografi" e "Artisti". Oltre al fondo storico, sono stati consultati, la Fototeca, il Fondo Artistico e la Raccolta documentaria, contenente una selezione della rassegna stampa relativa all'Esposizione, che ha costituito un buon punto di partenza per ulteriori ricerche su materiale di natura periodica.

Come integrazione al materiale dell'ASAC si è deciso di consultare gli archivi di alcune istituzioni veneziane entrate in contatto con l'Esposizione. Assai utile, a tale scopo, è stata l'esperienza maturata precedentemente sul campo durante le ricerche condotte come assegnista di ricerca all'interno di un Progetto di rilevante interesse nazionale (PRIN) condotto da quattro atenei italiani, fra cui Ca' Foscari, e incentrato sullo studio della presenza russa in Italia nei primi quarant'anni del Novecento alla luce del materiale reperito in numerosi archivi italiani, nel nostro caso veneziani.

Le prime ricerche non hanno prodotto risultati, come quelle condotte nell'Archivio storico di Ca' Foscari, nel quale è conservato materiale relativo a Antonio Fradeletto, Professore di letteratura italiana per oltre 40 anni presso l'Ateneo veneziano nonché Segretario Generale dell'Esposizione veneziana durante tutto il ventennio preso in esame. Stesso risultato hanno avuto le ricerche condotte presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia. Assai fruttuosa è stata invece la consultazione di alcuni archivi afferenti al Municipio di Venezia, ente promotore dell'Esposizione cittadina. Fra questi l'Archivio Storico del Comune, in cui è conservata la documentazione relativa ai flussi migratori di Venezia, utile a ricostruire la presenza in laguna di quei cittadini russi coinvolti nell'attività espositiva. Quindi l'Archivio della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, la "Galleria della Biennale", destinataria delle acquisizioni effettuate dal Comune alle Esposizioni veneziane, fra cui alcune significative opere di artisti russi. Il sostrato veneziano, che costituisce il contesto geografico e culturale di questo lavoro, è quindi ricostruito

sulla base di materiale d'archivio esclusivamente inedito⁹.

Per una contestualizzazione di più vasto respiro si è ritenuto necessario approfondire il ruolo avuto da un intellettuale non direttamente coinvolto nell'attività espositiva di Venezia, ma il cui ruolo ha inciso in maniera rilevante sulle relazioni artistiche italo-russe intorno al 1910, con effetti anche sull'Esposizione veneziana, ossia Ugo Ojetti. È stato quindi visionato il fondo Ojetti della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, in cui è conservata la corrispondenza, anch'essa inedita, di numerosi artisti e personalità del mondo della cultura e della diplomazia russa.

Per quanto riguarda la ricerca archivistica in Russia si è deciso di focalizzare l'attenzione su due istituzioni, la *Rossijsskaja Akademija Chudožestv* (Accademia Russa di Belle Arti) di San Pietroburgo) e il *Gosudarstvennyj Muzej Architektury im. A. V. Ščuseva* (Museo statale di architettura Ščusev) di Mosca, con l'intento di approfondire le vicende legate rispettivamente ad alcuni allestimenti curati dall'Accademia e alla costruzione del padiglione nazionale, eretto su progetto di Ščusev. Ai tempi della richiesta i fondi archivistici d'interesse erano tuttavia fuori consultazione, come mi è stato perentoriamente comunicato dai direttori di entrambe le istituzioni¹⁰. Si è invece avuto accesso al *Gosudarstvennyj Archiv Rossijskoj Federacii* (Archivio di Stato della Federazione Russa), nel quale sono state individuate preziose fonti utili a ricostruire le vicissitudini legate al padiglione sovietico di Venezia, la cui trattazione costituirà il proseguimento della presente tesi di dottorato.

Tramite il catalogo *on-line* della biblioteca dell'ASAC, anch'essa a lungo rimasta chiusa al pubblico, è stato possibile verificare la presenza di volumi di rara reperibilità, soprattutto recensioni e critiche dell'epoca, le quali costituiscono le principali fonti primarie a stampa di questa ricerca. Nell'impossibilità di ottenere certezze su termini e modalità di un'eventuale consultabilità dei suddetti volumi, si è infine optato per una loro ricerca in altre biblioteche d'arte, principalmente a

⁹ Fanno eccezione tre documenti d'archivio: Donghi ASAC 1909, riportato parzialmente in Bertelé 2009: 97, Carmassi Montanari 1982: sch. 165, Mulazzani 1988: 59; Pica ASAC 1907a citato in Zatti 1993: 112, n. 12; Pica ASAC 1912c riportato in Zatti 1993: 114.

¹⁰ Per quanto riguarda l'Accademia va precisato che, nel ventennio preso in esame, essa partecipò all'allestimento di due sole esposizioni d'arte russa: nel 1897 e quindi nel 1914, in occasione dell'apertura del padiglione. In questi due casi non è escluso che, al di là della corrispondenza recapitata a Venezia, e consultata all'ASAC, vi siano stati dei carteggi interni fra i membri dell'Accademia stessa. Per il resto, il contributo russo è dovuto alla partecipazione di singoli artisti, la cui corrispondenza è stata consultata a Venezia. Per quanto riguarda il Museo di Architettura, il fondo d'interesse, ma non consultabile, era quello relativo a Ščusev, mentre si è riusciti ad accedere alla fototeca e alla biblioteca.

Venezia, Roma e Milano. Si tratta per lo più di raccolte pubblicate regolarmente dai principali critici e giornalisti d'arte dell'epoca, contenenti tutti gli articoli apparsi sulle diverse testate per le quali scrivevano ¹¹. Per il resto si è ricorso sia a periodici d'arte, come la rivista «Emporium», diretta per un periodo anche da Vittorio Pica (di cui parleremo ampiamente) sia a quotidiani veneziani, utili soprattutto per la parte di cronaca legata all'Esposizione. La bibliografia secondaria è costituita principalmente da studi afferenti a discipline come la storia culturale, la comparatistica letteraria e la semiotica, che hanno fornito un approccio multidisciplinare al tema trattato e all'interpretazione delle fonti primarie.

Al centro della tesi verranno quindi poste due questioni cruciali: da una parte chi, e soprattutto con quali modalità, ha rappresentato la Russia a Venezia nel ventennio interessato, dall'altra come questa rappresentanza è stata interpretata e recepita dall'opinione pubblica e dalla critica italiana. L'attenzione verrà quindi posta da una parte sulle metodologie espositive, dall'altra sui modelli ricettivi.

La tesi è introdotta da una premessa suddivisa in due parti, la prima incentrata sulla partecipazione russa alle principali Esposizioni Universali della seconda metà dell'Ottocento, la seconda su genesi e modelli dell'Esposizione veneziana. Entrambe forniscono un quadro di contestualizzazione alle due realtà (la Russia in mostra e l'Esposizione di Venezia) che vengono poi a convergere nel tema affrontato. La trattazione della tesi segue l'ordine cronologico degli eventi narrati (ossia, delle diverse Esposizioni), ed è articolata in tre capitoli che si chiudono con le tre esposizioni in cui maggiore è stato il contributo russo alla rassegna veneziana (1897, 1907, 1914).

¹¹ Nel caso di Vittorio Pica si vedano le raccolte di recensioni, edite alla fine di ogni esposizione veneziana, e precedentemente apparse su «Il Marzocco» di Firenze, «Il pungolo parlamentare» di Napoli e «La vita italiana» di Roma (Pica 1895; 1897; 1899; 1901; 1903; 1905; 1907*a*). Per gli articoli di Ogetti apparsi su «L'illustrazione italiana» si veda Ogetti 1908, mentre le sue recensioni all'Esposizione veneziana sono state consultate direttamente sul «Corriere della sera». Per Thovez si vedano le raccolte di testi, in parte anche inediti: Thovez 1897*b*; 1924; 1939; 1980).

NORME REDAZIONALI:

Per la traslitterazione dei nomi in russo ci si è attenuti alle norme della traslitterazione scientifica internazionale ISO9.

Per le citazioni in lingua straniera si è scelto di mantenere nell'originale i testi in inglese e francese e di tradurre quelli in russo e tedesco, riportando in nota il testo in lingua.

I titoli di opere, istituzioni, mostre e gruppi artistici russi sono riportati la prima volta in lingua originale seguita dalla traduzione italiana fra parentesi, ripresa successivamente senza la dicitura in russo. I cognomi non russi di cittadini dell'Impero zarista sono riportati seguendo la traslitterazione dal cirillico (ad esempio Benua e Semiradskij, anziché Benois e Siemiradzki). Essendo la lingua di redazione l'italiano, si è ritenuto opportuno applicare un'eccezione ai nomi italiani naturalizzati in Russia (Ceccato anziché Čekcato), attenendosi per essi alla grafia italiana. Per quanto riguarda i riferimenti bibliografici si è rispettata la grafia riportata nelle fonti, arrivando in alcuni casi alla doppia dicitura di uno stesso nome (ad esempio Boris Grojs per le fonti russe, Boris Groys per le edizioni in lingue occidentali).

Nella trascrizione delle fonti d'archivio si è rispettato fedelmente l'originale, compresi corsivi, sottolineature, errori di grammatica e sintassi contenuti nel testo. Nella corrispondenza in francese, redatta quasi esclusivamente da autori non madrelingua, la quantità di errori (soprattutto negli accenti) è talmente elevata che si è scelto di non posporvi la dicitura “[sic]” per non appesantire il testo. Questo vale anche per i testi riportati in appendice.

Nella dicitura delle opere in mostra a Venezia sono stati riportati i nomi assegnati dall'Esposizione. Il titolo originale è stato indicato soltanto laddove, a partire dalla titolazione italiana, si è riusciti a risalire con certezza sia all'opera che al nome in russo. Da queste ricerche è risultato che, in alcuni casi, i titoli originali non sono stati tradotti letteralmente, bensì adattati in italiano.

Le citazioni sono riportate seguendo il modello “all'americana”, per cui tutti i rimandi bibliografici sono riportati in corpo al testo, indicati fra parentesi tonde, seguendo l'ordine “autore - anno di edizione - pagina/e” (laddove quest'ultime non siano indicate significa che esse coincidono con la pagina o le

pagine relative a tutta la fonte bibliografica).

La bibliografia è stata suddivisa in tre elenchi bibliografici autonomi, suddivisi per tipologia delle fonti: a stampa, d'archivio e *on-line*. La prima delle tre bibliografie è stata a sua volta suddivisa in due elenchi, uno per le fonti di consultazione, l'altro per le fonti citate, testualmente o indirettamente, nella tesi (per esse, quindi, esiste almeno un rimando in corpo al testo). Gli articoli non firmati sono riportati con i primi due sostantivi del titolo. Lo stesso dicasi per gli articoli firmati con le iniziali, qualora non si sia riusciti a risalire al nome intero dell'autore.

Le citazioni da fonti inedite riportano, nel rimando fra parentesi tonde, le indicazioni "autore - acronimo dell'archivio - anno di stesura del documento". Il nome dell'autore, se russo, viene riportato secondo la traslitterazione scientifica, mentre nella descrizione del documento, nell'elenco bibliografico, viene riportata la grafia adottata dall'autore. L'indicazione della data è riportata come indicata dal mittente oppure, in sua assenza, dal timbro d'ingresso presso l'ente ricevente. In assenza di entrambi, al documento, corredato dalla scritta "s.d." (senza data), è stato comunque attribuito un anno, essendo questo sempre ricostruibile. Nel caso di doppia data indicata da autori russi, nella descrizione del documento sono state riportate entrambe le diciture, indicando per prima la data secondo il calendario giuliano, posta fra parentesi quadre, seguita dalla data espressa secondo il calendario gregoriano.

Le citazioni da fonti *on-line* riportano, nel rimando tra parentesi tonde, tra autore e anno di edizione, la sigla "SITO".

La sigla "Fig.", nel testo, rimanda a un'illustrazione e la sigla "App." a un documento in appendice, entrambe riportate in coda alla tesi.

PREMESSA:

La Russia alle Esposizioni Universali (1851-1900)

Le Grandi Esposizioni Universali sono uno dei prodotti culturali della società borghese, industriale e capitalista dell'Ottocento, impregnata di positivismo e fede nel progresso. Organizzate quasi esclusivamente in Europa e nelle Americhe (con l'eccezione di due edizioni ospitate in Asia, una in Africa e una in Australia) hanno indelebilmente segnato la seconda metà del XIX secolo, compreso fra due mostre storiche: la *Great Exhibition* di Londra del 1851 e l'*Exposition Universelle* di Parigi del 1900¹².

Nei cinquant'anni presi in considerazione, "lo sfondo estetico" delle Esposizioni Universali rimase pressoché immutato, e questo ci permette di considerare il periodo come una tappa unica, per quanto in lenta evoluzione, nella storia delle esposizioni, in cui le principali differenze sono rapportabili alle sfumature locali e ai toni nazionali assunti di volta in volta nelle diverse città ospitanti (Komarov 1970: 22).

In occasione dell'Esposizione londinese era stato eretto a Hyde Park, su progetto di Joseph Paxton, il Crystal Palace, un edificio in vetro e acciaio destinato a diventare un'icona del *design* architettonico del XIX secolo e un modello per costruzioni simili in altre metropoli del mondo occidentale, a partire dal Glaspalast di Monaco. L'Esposizione di Londra non fu la prima di questo genere, tuttavia si distinse nettamente dalle precedenti per la superficie espositiva coperta, il numero di nazioni rappresentate e l'affluenza di pubblico, nettamente superiore ai sei milioni di visitatori, provenienti da ogni parte del mondo. Con questa fortunata edizione il modello dell'Esposizione si staccò definitivamente da quello delle fiere industriali, sia per l'importanza conferita all'allestimento sia per la presentazione spettacolare delle merci, facendo di esse non più prodotti di mercato con un valore economico, ma oggetti del desiderio, veri e propri feticci dell'età moderna

¹² L'Esposizione del 1900, dal titolo *Bilan d'un siècle*, fu concepita come grande retrospettiva del secolo giunto al termine, decretando da una parte la fine dell'epoca d'oro delle Esposizioni Universali, sancendo dall'altra il ruolo della *Ville lumière*, per dirla alla Benjamin, "capitale del XIX secolo". Sull'"Esposizione del secolo" parleremo nello specifico più avanti, in relazione alla IV Esposizione di Venezia (1901).

(Codeluppi 2000: 62-64). Walter Benjamin, nel definire le Esposizioni universali dei “luoghi di pellegrinaggio al feticcio merce”, ha scritto:

Trasfigurano il valore di scambio delle merci; creano un ambito in cui il loro valore d'uso passa in secondo piano; inaugurano una fantasmagoria in cui l'uomo entra per lasciarsi distrarre. L'industria dei divertimenti gli facilita questo compito, sollevandolo all'altezza della merce. Egli si abbandona alle sue manipolazioni, godendo della propria estraniamento da sé e dagli altri (Benjamin 1962: 151).

Questa “estraniamento” è resa possibile da una tecnica descritta da Alberto Abruzzese come del “colpo d'occhio”, ossia volta, tramite un uso sapiente di strategie espositive, ad annientare progressivamente la volontà e la consapevolezza dello spettatore, atrofizzandone le doti critiche e la coscienza sociale. Un annullamento quindi del visitatore, che davanti a tale tracotanza di suoni, colori e immagini, perde coscienza delle proprie coordinate sociali e geografiche, per ritrovarsi in uno spazio senza dimensione e senza tempo (Abruzzese 1976: 80).

Il Crystal Palace era stato concepito come uno spazio ibrido, al cui interno coabitavano elementi presi da ambienti diversi quali il teatro, le fiere, il circo, i giardini botanici, il museo, la galleria e i *passages* commerciali. Il suo spazio nasceva dalla fusione inebriante e conturbante di tutti questi mondi e finiva per creare “a panoramic totality into which one was immersed as imagining subjects able to read one's surrounding. One took possession of this space while at the same time being possessed by it” (Hetherington 2008: 22).

Progettato come costruzione provvisoria, il Crystal Palace rimase operante e aperto al pubblico per 85 anni, ospitando manifestazioni di varia natura e diventando un punto di riferimento della vita londinese. Primo edificio al mondo interamente prefabbricato, esso fu smantellato dal sito originario e ricostruito in un'altra parte della città, finché un incendio non lo distrusse completamente nel 1936. Allo stesso modo molte delle costruzioni erette in occasione delle *Expo* parigine, dalla Torre Eiffel (1889) al Grand Palais, ma anche le stazioni d'Orsay e du Nord (1900), vennero mantenute dopo le manifestazioni, entrando a pieno titolo nel panorama cittadino. Le Esposizioni quindi incidono profondamente sul tessuto urbano delle città ospitanti, presentandosi come occasioni per dotarsi di nuovi spazi e infrastrutture e, al tempo stesso, per proporre al mondo intero una determinata immagine di se stesse.

La Russia fece il proprio debutto alle Grandi Esposizioni Universali a Londra nel 1851¹³. Il Governo zarista decise di prendervi parte nel tentativo di riabilitare l'immagine della Russia in Occidente, danneggiata da una serie di resoconti di scrittori e diplomatici occidentali, spesso vere e proprie denunce contro il regime autocratico e le condizioni di miseria in cui imperversava il paese. Il testo più noto di questo genere era il ritratto fornito dal marchese Astolphe de Custine in *La Russie en 1839*, pubblicato nel 1843 e subito entrato in circolazione in Europa in numerose copie e traduzioni¹⁴.

Come dimostra David Fisher nel suo esauriente studio sulla partecipazione russa alle Esposizioni Internazionali, la prima partecipazione zarista a un evento di scala mondiale avvenne quindi per un preciso progetto politico, volto a definire, o in questo caso a riabilitare, l'immagine dell'Impero zarista all'estero. Per la prima volta al paese si presentò la possibilità di rappresentare se stesso in prima persona, anziché essere rappresentato dagli occidentali. L'immagine della Russia venne costruita dalle autorità, attingendo dal meglio che la terra russa aveva da offrire (materie prime, prodotti artigianali e industriali) e cercando di trarne il profitto maggiore presso l'opinione pubblica occidentale. Così gli articoli industriali russi, certo non competitivi con i manufatti inglesi o francesi, avrebbero dovuto, nelle intenzioni dei commissari, legittimare gli altissimi dazi doganali imposti alle frontiere russe, interpretati dagli occidentali non come tassa arbitraria imposta dallo Stato autocrate, ma al contrario come una misura protezionistica necessaria a tutelare l'emergente industria russa dall'aggressiva concorrenza occidentale. Nella costruzione dall'interno di una propria identità (in questo caso un'identità "da vetrina") entravano in gioco le potenziali reazioni e interpretazioni dell'opinione pubblica occidentale, che andavano previste e manovrate. L'uso strumentale delle esposizioni internazionali a scopi politici, propagandistici e diplomatici è quindi evidente nella prassi espositiva russa a partire dalla sua prima partecipazione ufficiale. Vantaggi di natura economica e commerciale erano considerati soltanto in ultima analisi. Così, ad esempio, nell'aderire all'Esposizione londinese fu posto come priorità il riavvicinamento all'Inghilterra, un paese che, in seguito alla sconfitta di Napoleone (di cui, alla pari della Russia, si era attribuita i maggiori meriti) era pervaso da

¹³ Per una bibliografia aggiornata in lingua russa sulle Esposizioni Universali e sulla partecipazione russa di veda *Vsemirnye vystavki* SITO 2002.

¹⁴ A tre anni dalla sua pubblicazione il libro fu tradotto in inglese, tedesco e olandese, raggiungendo entro quella data il numero approssimativo di 200.000 copie.

sentimenti russofobi. Il fatto che l'Inghilterra, al tempo stesso, fosse il primo paese importatore di materie prime russe convinse del tutto le autorità a partecipare alla manifestazione; ma questa considerazione passò in secondo piano rispetto a istanze geopolitiche (Fisher 2003: 17-22).

L'allestimento della sezione russa nel 1851 fu realizzato in pieno stile imperiale auto-celebrativo (tanto vittoriano quanto zarista), con larga profusione di drappi di velluto, piedistalli e candelabri bronzei e vetrine in cristallo (ibid: 46). Nell'ambito delle arti, maggiore risalto venne dato alle arti decorative, apprezzate non tanto per le qualità intrinsecamente artistiche quanto per l'utilizzo di materiali nuovi e per le innovazioni applicate alla loro lavorazione. La Russia partecipò con una sezione relativamente piccola ma di grande interesse per i visitatori, a cui per la prima volta venivano presentati prodotti artigianali russi. Fra gli *objets d'art* figuravano le porcellane della Manifattura Imperiale di San Pietroburgo, l'oreficeria della premiata ditta Sazikov e oggetti in malachite della casa Demidov (Aimone, Olmo 1990: 185).

La richiesta inoltrata dall'Accademia Imperiale ai suoi soci di sottoporre opere di pittura e scultura per l'Esposizione londinese era rimasta inevasa, per cui l'Istituzione Pietroburghese risultò rappresentata soltanto dal suo Vicepresidente, il conte Fedor Tolstoj, autore di alcune medaglie raffiguranti ritratti di Nicola I e scene belliche tratte dall'Odissea e dalle Guerre Napoleoniche; per il resto la sezione artistica presentava oggettistica in pieno stile *pompier*, come vasellame, argenteria e stampe antiche, inviata da artigiani e antiquari. E' probabile che la mancata adesione da parte dell'Accademia fosse dovuta da una parte al fatto che gli artisti non sentirono la necessità di partecipare alla mostra, da cui non avrebbero ricavato nessun immediato vantaggio materiale, dall'altra anche a un certo senso di inferiorità e di inadeguatezza nei confronti dell'Europa occidentale (Fisher 2003: 36-38).

A Londra la Russia risultò fra le dieci nazioni più rappresentate e, in proporzione al numero di espositori, la più premiata dopo la Francia. Le modalità e le strategie adottate dal Governo russo a Londra fecero da modello per le sue partecipazioni future, anche se non si poterono applicare all'Esposizione successiva, tenutasi a Parigi nel 1855, e da cui la Russia fu deliberatamente esclusa dal Governo francese per la rivalità sorta fra le due potenze in seguito allo scoppio della Guerra di Crimea. Istanze di natura politica e strategica avrebbero fortemente condizionato

d'ora in avanti le sorti della partecipazione russa alle Esposizioni Internazionali.

L'alternarsi fra Londra e Parigi come città ospitanti delle principali esposizioni divenne una costante della seconda metà dell'Ottocento, andando non solo ad acuire l'antica rivalità fra le due superpotenze, ma anche ad ampliarne il campo di battaglia, ora esteso alle sale espositive; questo non soltanto nelle sezioni dedicate all'industria e alle scienze, ma anche alle arti pure e applicate.

A queste due ultime sezioni fu riconosciuta pari dignità, e reciproca autonomia, soltanto nel 1862, nuovamente a Londra. Le sale dedicate alle Belle Arti furono strutturate sul modello dei *salon* accademici, con un conseguente aumento della superficie espositiva, dando la possibilità a molti paesi, a partire dall'Inghilterra stessa, di allestire grandi mostre retrospettive con opere presentate come capolavori e capisaldi della pittura nazionale. La Russia partecipò con 77 opere fra sculture, incisioni e quadri di artisti rinomati anche in Occidente come Sil'vestr Ščedrin, Aleksandr Ivanov, Ivan Ajvazovskij e Karl Brjullof, che tuttavia non convinsero la critica occidentale, come si evince dalle parole di un cronista dell'epoca: "The pictures here are rather to be noticed for the insight given into Russian life, than for artistic qualities" (*A plan guide* 1862: 63).

In questa occasione i commissari russi, responsabili delle varie sezioni, si mossero in anticipo al fine di andare incontro alle aspettative del pubblico occidentale e di accaparrarsi i suoi favori. Così l'invio di prodotti dalla Russia fu preceduto da una richiesta, inoltrata dall'ambasciatore dello Zar a Londra al geologo Roderick Murchison, su cosa sarebbe potuto interessare al pubblico straniero. La risposta fu chiara: "Prodotti tipici russi, e non imitazioni dell'Occidente" (cit. in Fisher 2003: 88). Nella stessa strategia preventiva rientrava la richiesta di informazioni inoltrata dal commissario alle Belle Arti Aleksandr Butovskij all'organizzazione londinese sull'entità e qualità degli oggetti inviati dalle altre nazioni. Una volta venuto a conoscenza dell'invio di preziosi mosaici in arrivo da Roma e Venezia, Butovskij decise di richiedere a sua volta a San Pietroburgo il grande mosaico raffigurante San Nicola Taumaturgo, realizzato per la Cattedrale di Sant'Isacco, che fu prontamente inviato a Londra ed esposto tra l'entusiasmo del pubblico (ibid: 103-104).

Un simile confronto fra arte russa e arte italiana si sarebbe presentato a Parigi nel 1867:

Going from the Russian court to that of Italy, where the mosaics by Salviati are shown, one can but be struck by the poor and meager look of these in comparison with the Russian work. This may result to a great extent from the nature of the designs supplied; but the colour and quality of the materials and the execution of the work must have much to do with it (*Reports* 1867: 45).

A Parigi la Russia fu presente con un numero di espositori doppio rispetto alla prima esposizione londinese, superando la quota di 700 presenze, fra artisti, artigiani e industriali. Nella sezione dedicata alle belle arti furono esposte 63 opere, su cui spiccavano *L'ultima cena* di Ge e un gruppo di quadri di Vasilij Perov, ritenute nel complesso qualitativamente inferiori a quelle esposte nel 1862 (Špakov SITO 2000a). Anche in questa edizione è la sezione dedicata alle arti applicate a godere maggiormente dei favori del pubblico: in essa troviamo incisioni, progetti architettonici, fotografie eseguite in Caucaso dallo Stato maggiore e disegni per tessuti eseguiti dagli studenti dell'Istituto Stroganov di Mosca, descritti da un cronista dell'epoca come "a curious struggle between the Byzantine traditions of art and the imported French Renaissance" (*Reports* 1867: 165).

E' nel 1873 a Vienna che la Russia si impone sulla scena internazionale, non soltanto come esportatrice di materie prime e di artigianato tradizionale, ma anche come patria di una nascente scuola nazionale di pittura, a giudicare dalle numerose recensioni apparse sulla stampa di lingua tedesca (Raev 2000: 720). Alla Russia fu concessa una superficie espositiva di 8000 metri quadrati, nettamente superiore a quella accordata alle esposizioni precedenti, tanto che all'interno della sezione dedicata alle arti fu possibile ricavare tre sale: una di oggettistica, sempre a cura dell'Istituto Stroganov; una internazionale, con artisti austriaci e polacchi, fra cui la celebrata tela *Grešnica (La peccatrice, 1872)* di Genrich Semiradskij; e una propriamente nazionale, con capisaldi della pittura realista dell'Ottocento, fra cui i *Burlaki (I battellieri del Volga, 1873)* di Il'ja Repin, *Petr I doprašivaet careviča Alekseja (Pietro I interroga lo zarevič Aleksej, 1871)* di Nikolaj Ge, *Ochotniki na privale (I cacciatori a riposo, 1871)* di Vasilij Perov, *Grači prileteli (Sono arrivati i corvi, 1871)* di Aleksej Savrasov e la scultura *Ivan Groznyj (Ivan il Terribile, 1871)* di Mark Antokol'skij, tutti inviati dall'Accademia Imperiale, alcuni addirittura su indicazione di Alessandro III (Špakov SITO 2000b).

Furono comunque, anche in questa edizione, le arti applicate a impressionare maggiormente il grande pubblico: fra queste si ricordano i modelli e la documentazione di alcuni colossali progetti architettonici, come la Chiesa del Cristo

Salvatore di Mosca, e l'arte orafa, contesa da diversi reali accorsi a Vienna, fra cui Vittorio Emanuele II (ivi).

La Russia si dotò inoltre di sale dal respiro coloniale e dedicate all'artigianato delle periferie orientali dell'Impero, come Caucaso e Turkestan, di cui risultarono particolarmente apprezzati rispettivamente i tappeti e le spade. Alle armi fu dedicato un esteso e frequentatissimo padiglione specifico, in cui vennero messi in mostra, seguendo i dettami di un vero e proprio allestimento artistico, gli ultimi prodotti dell'industria bellica russa, fattore determinante nell'espansionismo delle truppe zariste in Oriente (ivi).

Per la prima volta vennero costruiti al di fuori del *corpus* centrale del Palazzo Centrale alcuni edifici minori dedicati alle diverse sezioni tematiche, lanciando un modello che di lì a breve si sarebbe evoluto nell'edificazione dei padiglioni nazionali. L'idea di decentralizzare gli spazi espositivi applicata a Vienna fu importata proprio da Mosca, dove l'anno precedente si era tenuta un'esposizione promossa dalla Società degli Amici delle Scienze Naturali, dell'Antropologia e dell'Etnografia dell'Università Imperiale di Mosca, organizzata in diverse sedi in occasione del bicentenario della nascita di Pietro il Grande (Allwood 1977: 48-53).

Nel parco viennese fu inoltre ricostruita, su progetto dell'architetto Vintergal'ter, la copia di un'abitazione contadina del governatorato di Kostroma, oggetto d'interesse e curiosità da parte anche della critica italiana. Camillo Boito, attento recensore di mostre, scrisse a proposito dell'*izba*:

L'ornato ha un'indole così profondamente russa, serba tanto i caratteri della sua origine bizantina, che pare una inevitabile necessità della fabbrica. Provatevi a toglierlo via con l'immaginazione: non vi resta più neanche la capanna od il casolare; e questa unità apparente della costruzione con la ornamentazione, nella difficoltà di trovare oggi la virtù dello stile, fa sì che la casetta sembri un gioiello raro (Boito 1873: 145-146).

Su progetto dell'architetto d'origine ticinese Ippolit Monigetti, fu eretto il pluripremiato Padiglione imperiale, arredato in uno stile dichiarato "russo antico", con mobili in legno intagliato e rivestimenti in cuoio, stoviglie in argento cesellato, pellicce, velluti e drappi.

L'esposizione viennese ha un ruolo fondamentale non soltanto nella storia dell'Impero Asburgico, giunto in quegli anni al culmine del proprio potere e splendore, ma anche all'interno della storiografia delle Esposizioni Universali, conferendo loro un nuovo connotato sia politico che scientifico. Il clamore

internazionale dell'Esposizione fu coronato dalle visite dello Zar Alessandro II, del *Kaiser* Guglielmo I e di Francesco Giuseppe d'Austria, qui riuniti per sancire, nella Lega dei Tre Imperatori, il loro dominio incontrastato sull'Europa centro-orientale. L'esposizione quindi si presentò sullo scenario politico internazionale non soltanto come concorso delle nazioni, chiamate a presentare il meglio della propria produzione scientifica e artistica in un contesto competitivo, ma anche come occasione per sancire nuove alleanze geopolitiche all'insegna di una sbandierata amicizia fra i popoli. A Vienna, inoltre, in concomitanza con la mostra furono organizzati congressi e conferenze, che avrebbero conferito d'ora in avanti un'aura scientifica alle Esposizioni Universali, presentandosi anche come occasione d'incontro per studiosi provenienti da tutto il mondo (Špakov SITO 2000b).

L'Esposizione Universale successiva si tenne nel 1876 nel Nuovo continente, in quella che ai tempi era la seconda città statunitense, Philadelphia¹⁵. Considerate le distanze e le derivanti difficoltà logistiche, la Russia inaugurò la propria sezione con tre settimane di ritardo, presentando al pubblico americano i suoi pezzi forti, fra cui oggetti d'artigianato locale, pietre e metalli preziosi, animali impagliati e pellicce. La sezione internazionale delle belle arti, pur costituendo la prima mostra di questo genere presentata al pubblico americano, passò in secondo piano, così come la sezione russa allestita al suo interno con grandi marine di Ajvazovskij e scene di battaglia di Vereščagin, oltre a quadri improntati all'accademismo più convenzionale di autori come Aleksej Bogoljubov e il barone Michail Klodt.

Nel 1889, di nuovo a Parigi, la Russia non compare fra le nazioni espositrici. In questa occasione il boicottaggio fu attuato non dal governo ospitante, ma dallo Zar stesso, Alessandro III, in seguito alle tensioni diplomatiche sorte con la Francia, che con l'*Expo* si apprestava a celebrare trionfalmente il centenario della Rivoluzione e il proprio ruolo egemonico nella politica e nella cultura mondiale (Kridl Valkenier 2007: 53).

¹⁵ Con la mostra di Philadelphia gli Stati Uniti si inserirono prepotentemente nella battaglia a due combattuta finora fra Francia e Inghilterra a suon di esposizioni universali, a cui ricorsero come strumento di propaganda della propria superiorità in un determinato dominio. Così la Gran Bretagna promosse il libero mercato internazionale di cui aveva in mano le redini, la Francia celebrò la propria supremazia mondiale nel campo delle arti e della cultura mentre gli Stati Uniti si profilavano come nazione emergente, frutto di un felice connubio fra libertà individuali, democrazia e industria (Fisher 2003: 71).

La funzione auto-celebrativa delle Esposizioni fu evidente anche quattro anni più tardi, in occasione della *World's Columbian Exposition*, organizzata a Chicago per glorificare il progresso raggiunto dalla civiltà americana a 400 anni dalla sua scoperta. Molte nazioni del Vecchio Continente, per via delle palesi intenzioni trionfalistiche statunitensi, vi aderirono non senza qualche indugio. Anche in questa occasione la Russia agì di conseguenza, confermando la propria presenza *in-extremis*: il rischio di rimanere esclusi dallo scacchiere della politica internazionale era troppo alto, soprattutto in un momento in cui si andavano nuovamente a profilare tensioni con l'Impero britannico, sostenitore di una politica filo-ottomana, quindi anti-slava, nei Balcani (Fisher 2003: 87). Nell'ambito della pittura russa furono presentate per la prima volta negli Stati Uniti opere di Konstantin Korovin e Leonid Pasternak, nonché grandi tele d'impianto realista di Repin e di altri esponenti della società dei *Peredvižniki*, accolte benevolmente da critici e visitatori (Appelbaum 1980: 75). Lo stesso dicasi per le restanti sezioni, come si evince dalla seguente testimonianza:

The pavilion's style was unmistakably Russian and, upon entering, a visitor might feel that he was in an ancient cathedral. The finest displays was of Russian furs, featuring lavish, garments made of sealskin, sable, beaver, fox, mink and many other animals. One could also admire artworks in Silver, bronze, glass and wood in styles quite unfamiliar to most Westerners (Bolotin, Laing 2002: 124).

Il breve *excursus* storico fin qui delineato ci permette di individuare alcune strategie ricorrenti nella prassi espositiva russa nella seconda metà dell'Ottocento, soprattutto per quanto concerne la parte più affine al tema dell'elaborato, ossia le sezioni di Belle Arti ¹⁶. Se il livello di progresso e di evoluzione tecnico-scientifica di una nazione si misurava nelle sue sezioni dedicate alle industrie e alle scienze, il grado di civilizzazione veniva giudicato proprio nell'ambito delle arti, proposte e viste come espressione del "genio artistico nazionale".

L'organizzazione delle sezioni di Belle Arti cadde sotto la competenza del Ministero della Corte Imperiale, che investì ingenti somme allo scopo di fornire un'immagine della Russia che fosse facilmente identificabile con il fasto dell'ambiente cortigiano pietroburghese. A partire dall'Esposizione Londinese del

¹⁶ Nella bibliografia in lingua russa sulle Esposizioni Universali della seconda metà dell'Ottocento le sezioni artistiche sono assai trascurate. Troviamo invece testi incentrati principalmente sull'allestimento (Komarov 1970) e sull'architettura del complesso espositivo (Nikitin 1977; id. 1979; Ovčinnikova 1990) nonché sulle innovazioni scientifiche e tecnologiche presentate (Mezenin 1990). Ben più folta è la bibliografia relativa alla partecipazione sovietica alle Esposizioni internazionali, anche nelle sue sezioni artistiche, un tema di cui tratteremo più avanti.

1862, alle arti figurative fu riconosciuta maggiore autonomia e la selezione delle opere fu affidata a una commissione apposita, composta da artisti e soci dell'Accademia di Belle Arti. Non potendo sempre ricorrere direttamente agli artisti per il reperimento delle opere, in un secondo momento vennero coinvolte l'Accademia stessa e Pavel Tret'jakov, che mise a disposizione diversi pezzi della sua rinomata collezione moscovita.

L'accoglienza riservata all'arte russa in occasione delle diverse esposizioni rivelava il principale modello ricettivo attraverso cui essa veniva percepita, ossia “un'immagine artatamente primitiva, espressione di una terra che si vuole rappresentare ai confini di due mondi e due culture, quello orientale e quello occidentale” (Aimone, Olmo 1990: 43). Come avremo modo di vedere, su questo dualismo si fonderà la percezione della Russia, da parte dei visitatori delle Esposizioni, nella seconda metà dell'Ottocento e fino all'avvento della Rivoluzione d'Ottobre. Un paese percepito da una parte come una terra sconosciuta, talmente sconfinata e selvaggia da risultare inaccessibile all'uomo, e quindi rappresentato in primo luogo dalla natura (pellicce, animali imbalsamati piuttosto che scheletri di specie estinte, minerali, piante); dall'altra come un paese impegnato a uscire dal proprio stato primordiale tramite un'imitazione smodata della civiltà occidentale e quindi portatore di una certa originalità soltanto là dove faceva ricorso a materiali irripetibili e sconosciuti in Europa, oppure alla tradizione artigianale autoctona. Dovendo collocare geograficamente e culturalmente l'arte russa, si ricorreva a formule perentorie, posizionandola, come si è visto, fra le sue origini bizantine e i più recenti influssi europei.

Le mostre di belle arti, quando presenti, ricoprivano, all'interno delle Esposizioni Universali, un ruolo marginale, messo in ombra dalla presenza pervasiva dell'arte applicata e dell'artigianato tradizionale. Il peso delle sezioni d'arte “pura” si sarebbe progressivamente affermato con il tempo, fino alla nascita, nell'ultimo decennio del secolo, delle prime grandi rassegne d'arte internazionale allestite indipendentemente dalle Esposizioni Universali. La *Internationale Kunstausstellung* (*Esposizione internazionale d'arte*) di Berlino del 1891, organizzata sotto il patronato della casa imperiale tedesca, costituì la più grande rassegna artistica sovranazionale mai organizzata, con oltre 5000 opere d'arte. La sezione russa ospitò esclusivamente quadri di pittori accademici, insigniti di onoreficenze ma fortemente

criticati in patria, per la mancanza di ideali e di aderenza alla società contemporanea, dal paladino del realismo critico Vladimir Stasov (Raev 2000: 701).

E' quindi solo a partire dagli anni Novanta dell'Ottocento che l'arte russa si presentò alla ribalta internazionale nella propria specificità e completezza, inserendo a pieno titolo l'Impero zarista fra le nazioni del mondo dell'arte.

L'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia: genesi e modelli

Nel contesto delle Esposizioni Universali fin qui delineato, l'Italia non aveva avuto un ruolo attivo, ma, così come la Russia, era stata una delle tante nazioni partecipanti. La prima Esposizione italiana di richiamo internazionale sarebbe stata allestita soltanto agli albori del nuovo secolo, nel 1902, a Torino, e dedicata esclusivamente all'arte decorativa; quattro anni dopo Milano avrebbe ospitato la sua prima Esposizione Internazionale (Codeluppi 2000: 63). Dai due centri industriali italiani, ancora a fine Ottocento, era partita l'iniziativa, promossa dalla Società promotrice di Belle Arti torinese, di bandire una mostra nazionale triennale, da ospitarsi a turno a Milano, Torino e Venezia. Da una lettera del Ministro della Pubblica Istruzione alla Direzione dell'Esposizione, scritta non senza biasimo, si apprende tuttavia che Venezia si tirò indietro da questo ambizioso progetto nazionale (Gianturco ASAC 1896). Le intenzioni erano chiare: l'amministrazione cittadina volle subito prendere le distanze da manifestazioni periodiche sia di carattere nazionale, estranee alla propria indole internazionale sia di arti applicate o decorative, mancando a Venezia un'industria manifatturiera. Se Venezia poteva ambire a conquistare un primato nell'ambito delle Esposizioni, questo poteva essere soltanto nelle "belle arti" e in un contesto internazionale, creando un *unicum* senza precedenti nella penisola.

Il periodo di gestazione dell'Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia risale al mandato del sindaco laico e progressista Riccardo Selvatico nella prima metà degli anni Novanta dell'Ottocento. Commediografo e poeta, prima ancora che politico, Selvatico era stato un intellettuale di spicco nella scena culturale veneziana della seconda metà del XIX secolo e capostipite di una famiglia di artisti (entrambi i figli, Lino e Luigi, sarebbero divenuti noti pittori dei saloni veneziani d'inizio Novecento). Selvatico sentì come propria missione personale il rilancio culturale ed economico di Venezia, e indubbiamente l'ideazione e attuazione dell'Esposizione fu il suo successo più ragguardevole, e durevole, in entrambi gli ambiti. Fattore determinante nel successo dell'impresa fu la doppia figura di Selvatico, il "sindaco poeta", spesso impropriamente chiamato anche "sindaco artista". L'idea di un'Esposizione internazionale, prima ancora che nelle sale della Giunta comunale, fu discussa presso il Caffè Florian, abituale ritrovo di intellettuali e

artisti veneziani fin dal Settecento. Fra i suoi assidui frequentatori troviamo illustri esponenti del panorama artistico cittadino, fra cui Bartolomeo Bezzi, Mario De Maria, Augusto Sezanne e Alessandro Zezzos, tutti membri dell'entusiastico *entourage* di Selvatico, a cui più tardi si sarebbero aggiunti Guglielmo Ciardi, Luigi Nono e Cesare Laurenti. Il fatto che l'idea della Biennale fosse sorta su iniziativa, prima ancora che di politici, di artisti veneziani e veneti, avrebbe influenzato non poco le future sorti dell'Esposizione: alcune sue edizioni sarebbero state contraddistinte da rivendicazioni, da parte di quest'ultimi, di una maggiore rappresentanza sia all'interno del Comitato ordinatore sia fra gli espositori, nonché di una maggiore autonomia da istanze meramente politiche.

Una volta discussi i principi fondanti dell'Esposizione, Selvatico portò in Consiglio comunale un primo progetto dell'impresa artistica, che venne approvata nella seduta del 15 aprile 1893 con 33 voti favorevoli, tre astenuti e uno contrario. La bozza parla di un'*Esposizione Biennale Artistica Nazionale*, con data di inaugurazione fissata per il 22 aprile dell'anno successivo¹⁷. Ben presto i tempi di preparazione previsti si rivelarono ottimistici, e la data d'apertura fu prorogata di un anno, mentre alcuni principi-guida dello statuto furono rimessi in discussione sia nella sede ufficiale del Municipio che in quella ufficiosa del Caffé Florian. Nella seduta comunale del 6 aprile 1894 venne deciso di estendere gli inviti anche all'estero, fissando una quota di 150 artisti italiani e 150 stranieri, oltre a 50 selezionati da una giuria d'accettazione. Fu quindi delineata quella formula mista di accettazione, futuro oggetto di accese polemiche, giustificata inizialmente come necessità di una "decorosa comodità" (Relazione ASAC 1894) in una superficie espositiva relativamente ridotta.

Per poter assicurare una certa risonanza dell'Esposizione all'estero si decise di istituire un Comitato di patrocinio di artisti stranieri, sul modello dei soci corrispondenti delle Società permanenti di Belle Arti istituite in alcune città europee. Nella relazione della commissione consultiva possiamo leggere:

Rimaneva un'unica ma grave incertezza d'ordine morale: quella che l'invito della città non avesse trovato eco fuori d'Italia. Fu pertanto pregato il Sig.re Sindaco di dirigere una lettera ai più eminenti artisti stranieri, chiedendo loro, in forma riservata, se, dato il caso d'un'Esposizione internazionale veneziana, avrebbero acconsentito di spedirvi le loro opere e di far parte d'un Comitato di patrocinio. La

¹⁷ L'inaugurazione di fatto sarebbe stata prorogata al 30 aprile, per l'impossibilità dei sovrani d'Italia a partecipare alla cerimonia d'apertura. Nei manifesti, sul catalogo e in tutto il materiale a stampa rimase comunque impresso il 22 aprile.

lettera parti e le risposte che il Sindaco mano mano ne ricevette furono tali da riempirsi il cuore di fede e, non esitiamo ad aggiungere, di legittimo orgoglio. Da ogni parte pervennero le adesioni, e non già ufficialmente compassate, ma così espansive, così calde di cordialità, da farci testimonianza che il nome di Venezia e quello d'Italia suscitano ancora un sentimento di ammirazione e quasi di domestico affetto in tutte le anime devote al culto del bello, qualunque sia il linguaggio che parlino e la patria a cui appartengano [...] Sono questi tra i nomi più rispettati dell'Europa artistica; non uno che non rappresenti qualche indirizzo veramente originale, non uno che non abbia raggiunto qualche pagina luminosa alla storia del bello nelle sue varie manifestazioni contemporanee (Commissione ASAC 1894).

La partecipazione dei più illustri artisti europei avrebbe quindi donato all'Esposizione, secondo le parole di Selvatico, “un caractère très élevé et je dirais presque très-idéal” (Selvatico ASAC 1895b).

Considerato l'aumentato impegno organizzativo, il sindaco-poeta nominò al suo fianco, come segretario generale dell'Esposizione, Antonio Fradeletto, prolifico scrittore, abile conferenziere e professore di letteratura italiana presso la Scuola superiore di commercio, situata nel palazzo storico di Ca' Foscari. Fradeletto avrebbe diretto e amministrato l'ente veneziano fino allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, affrontando numerosi attacchi sia dalla critica progressista per le sue scelte conservatrici, sia da molti artisti esclusi dal comitato ordinatore o dalla mostra stessa, che in lui vedevano un burocrate retrogrado, accusato di anteporre questioni diplomatiche e politiche a considerazioni meramente culturali. Fradeletto, con un rigore e un'irremovibilità da uomo di Stato (sarebbe stato deputato a Roma dal 1900 al 1920) non si sarebbe lasciato intimidire dai numerosi attacchi, vedendo in essi il più delle volte delle palesi strumentalizzazioni, e avrebbe attraversato a testa alta un ventennio cruciale nella storia della cultura, certo non solo veneziana. Nessuna definizione meglio gli si addice di quella data dallo storico veneziano Mario Isnenghi, che lo ha definito un “funzionario della modernità” (Isnenghi 2001: 9).

Al di là dei nobili principi fondanti, innegabile è il ruolo prettamente politico impresso all'impresa veneziana dai suoi ideatori. Con la tardiva, per quanto entusiastica, adesione al Regno d'Italia nel 1866, Venezia si era ritrovata a essere, da centro di scambi e commerci con tutto il mondo, a città periferica di una giovane nazione, nella cui vita politica e culturale ricopriva un ruolo marginale. Le ambizioni e le rivendicazioni veneziane nel contesto nazionale spinsero quindi la municipalità cittadina a puntare su un evento di scala internazionale, grazie al quale la città avrebbe recuperato quell'aura di cosmopolitismo perduta negli anni del Risorgimento e dell'adesione al Regno d'Italia. A proposito dell'identità post-unitaria di Venezia,

Sergia Adamo scrive: “Essa negozia la propria sovranità in relazione all’appartenenza a un più ampio consesso nazionale, si definisce insomma nell’articolazione fondante tra nazionale e regionale” (Adamo 2002: 135). Questa articolazione prevedeva l’integrazione di un terzo elemento, ossia il sovranazionale, in quanto “Venezia apparteneva all’Europa, prima che all’Italia” (Ceschin 2001: 114). Un posto d’onore nella nuova realtà nazionale andava quindi cercato non tanto tramite rivendicazioni locali quanto nella direzione opposta, ovvero riallacciandosi all’antica vocazione internazionale della città, senza pari nel contesto italiano. Questa fu la brillante intuizione degli ideatori dell’Esposizione.

Così facendo la Biennale avrebbe contribuito a svecchiare e sprovincializzare l’ambiente culturale veneziano e italiano, ancora sotto gli effetti dell’isolamento post-unitario. L’istituzione di un’esposizione d’arte internazionale avrebbe avuto due effetti benefici, agendo in due direzioni. Essa avrebbe da una parte attirato la produzione artistica mondiale a Venezia, rendendola quindi accessibile alla popolazione locale; dall’altra avrebbe reinserito la città in un circuito internazionale, da cui da troppo tempo mancava. Chiamando a sé artisti, collezionisti, direttori di musei, critici o semplici appassionati d’arte, Venezia puntava a fornire all’Italia un mercato artistico internazionale, alla pari di piazze ben più prestigiose come Parigi, Londra e Monaco. Tutto questo avrebbe permesso a Venezia di acquistare, per lo meno nel mondo dell’arte, un primato nazionale.

La creazione dell’Esposizione era infine finalizzata a ricollocare la Venezia tardo-ottocentesca sui binari del suo lungo e glorioso percorso artistico, di modo che, secondo le parole di Selvatico, “questa antica e fulgida sede del bello divenga palestra degna all’arte rinnovata” (Selvatico 1897*b*).

L’Esposizione assunse quindi un ruolo fondamentale nella costruzione e nella definizione identitaria post-unitaria di Venezia, divenendo un punto di coesione fra la sua realtà locale e la sua dimensione tradizionalmente internazionale e, allo stesso tempo, punto di congiunzione fra i fasti della Venezia del passato e un’ambita riaffermazione della città come vetrina e fucina di nuovi talenti artistici.

Per poter bandire un’impresa di tale portata in Italia vi era bisogno di un pretesto nazionale, che fu presto trovato nel venticinquesimo anniversario delle nozze del Re Umberto e della Regina Margherita. Oltre a conferire un’aura e uno statuto regale alla manifestazione, che fu concepita da menti aristocratiche e come un

evento aristocratico, il pretesto delle nozze d'argento dei sovrani d'Italia servì ad allontanare qualsivoglia sospetto di simpatie antimonarchiche da parte della Giunta comunale, che fino a quel momento nulla aveva fatto per dimostrare il contrario (Ceschin 2001: 111). E certo contribuì a far confluire nelle casse dell'Esposizione veneziana un sostegno finanziario da parte del Governo, eguagliato, non senza difficoltà, soltanto in alcune delle edizioni successive (Gianturco ASAC 1896)¹⁸.

In un'ottica di prestigio nazionale è evidente un certo sentimento di rivalsa sulla capitale del Regno d'Italia, che nel 1883 aveva ospitato la prima Esposizione d'arte internazionale allestita in Italia, in occasione dell'apertura della Galleria d'Arte Moderna. La mostra si era rivelata tuttavia un disastro sotto tutti gli aspetti, dalla scelta delle opere all'allestimento espositivo, dall'affluenza di pubblico alle recensioni apparse sulla stampa. Il carattere internazionale, di cui si fregiava, era appena accennato, con la partecipazione di pochi artisti rinomati fra gli espositori, rivelando, fra l'altro, quanto scarso fosse all'estero l'interesse verso l'Italia artistica. In seguito a una visita alla mostra, Camillo Boito aveva scritto:

Quante sono le opere degli stranieri? E da queste, se si tolgono le opere spedite dai commercianti, e quelle di alcuni artisti, che abitano in Roma, e quelle dei dilettanti insignificanti o barbini, che vengono in Italia a illudersi d'imparare, a quanti si riducono i lavori dei veri artisti, mandati da essi medesimi? [...] Alla stretta dei conti, è stato meglio per tutti i versi che di stranieri ne venissero pochi (Boito 1884: 384).

Lontano dal centro della Nazione, quindi dalle sue inevitabili ingerenze cultural-politiche e dalla concorrenza di altre manifestazioni di carattere artistico o mondano, Venezia, vista anche la sua posizione geografica, più vicina al resto dell'Europa, sarebbe stata la città ideale per ospitare un evento di portata internazionale. Nella memoria di molti veneziani vivo era ancora il ricordo del felice esito dell'Esposizione Nazionale Artistica organizzata nel 1887 nei Giardini del sestiere di Castello. Dopo Parma (1870), Milano (1872, 1881), Napoli (1877), Torino (1880, 1884) e Roma (1883), era toccato quindi a Venezia ospitare la principale esposizione artistica dell'Italia unitaria. In concomitanza con l'inaugurazione della mostra, in presenza del re Umberto e della regina Margherita, fu svelato in Riva degli Schiavoni il monumento a Vittorio Emanuele II. Stando alle cronache, a Venezia non

¹⁸ Il contributo governativo alla prima Esposizione fu di 5.000 lire, una somma non certo ingente ma comunque degna di nota, considerato l'organizzazione e il carattere esclusivamente cittadini della mostra. Lo stanziamento dei fondi, provenienti dal Ministero della Pubblica Istruzione, fu motivato con l'eccezionalità dell'evento, e reso possibile da "economie ottenute negli anni precedenti" (Gianturco ASAC 1896).

si assisteva a un evento di tale portata nazionale dall'accoglienza trionfale riservata nel 1866, in seguito all'adesione al Regno, proprio al primo sovrano d'Italia (May 2009: 34). Sulla stampa dell'epoca si poteva leggere:

L'Esposizione che oggi si inaugura, fa testimonianza delle crescenti forze e della progrediente e sana operosità, non solo della cara Città nostra, quanto della patria tutta, alla cui grandezza cooperano, in una splendida e fortissima gara, i più eletti ingegni che vantano l'Arte Italiana (Klinger 1887: 1).

Va riconosciuto che la storiografia artistica veneziana, anche contemporanea, tende a celebrare la mostra in questione in una lettura idealizzata, volta a identificarvi l'illustre predecessore della Biennale (Ceschin 2001: 109-110; Pallucchini 1962: 161-162; Corradini 1979: 96-114). Sappiamo tuttavia da altre fonti (Boito 1887) che all'intenzione iniziale di allestire una mostra prettamente nazionale subentrò l'idea di estendere l'invito anche a noti artisti stranieri residenti in Italia, molti dei quali però non furono avvisati in tempo, così che, anche in questo caso, il contributo internazionale fu circoscritto a poche eminenti presenze, fra cui John Sargent. L'allestimento delle opere era stato affidato ai diversi comitati regionali, risultando nel complesso caotico e disomogeneo. Tutto questo non poté che riversarsi sull'affluenza di pubblico, decisamente al di sotto delle aspettative. Sempre Boito riporta: "I visitatori paganti, mentre Venezia rigurgitava di provinciali e stranieri, salivano appena oltre il migliaio. Peccato! La Mostra [...] era degna di una sorte migliore" (ibid: 51). Se l'esito fu controverso dal punto di vista artistico e organizzativo, certo non lo fu per le finanze, in quanto la mostra chiuse con gravi perdite.

L'esposizione aveva comunque dimostrato che Venezia disponeva di uno spazio adeguato per ospitare eventi di grande portata e appena al di fuori del suo centro storico, i Giardini di Castello. Eretti su progetto dell'architetto veneziano Giannantonio Selva sotto il Governo napoleonico e sorti in seguito alla demolizione di una parte densamente abitata del sestiere di Castello, i Giardini assunsero la funzione di polmone verde della città e di area di svago e passeggio, ulteriormente accentuata dalla costruzione di un viale su modello dei *boulevards* parigini, l'attuale Via Garibaldi, che portò un'aria di modernità tra le calli veneziane (Martini SITO 2005).

In questo assetto architettonico e paesaggistico prettamente ottocentesco, l'unico a Venezia che si potesse definire "moderno", si era pensato di ospitare

l'Esposizione Artistica, per la quale furono edificati dei padiglioni provvisori, suddivisi al loro interno nelle varie scuole regionali. Considerata la superficie relativamente estesa dei Giardini, quindi potenzialmente edificabile, nel futuro si sarebbero potute costruire delle strutture permanenti, permettendo la pianificazione a lungo termine di manifestazioni periodiche. Si andava così a rompere un tabù della città lagunare, ovvero la sua impossibilità a mutare poiché priva di aree vergini o edificabili. La collocazione periferica dei Giardini permetteva la creazione *ex novo* di nuovi spazi adibiti esclusivamente alla fruizione dell'arte moderna, in un contesto estraneo al centro storico e alle sue gloriose, e gravose, testimonianze del passato. Al tempo stesso il cuore di Venezia, piazza San Marco con la basilica, il campanile e il Palazzo Ducale, era a una distanza velocemente percorribile sia a piedi che con lo sguardo. La città stessa, da quella prospettiva, si presentava come un palcoscenico senza eguali al mondo. Questo assetto scenografico si rivelò particolarmente efficace e suggestivo durante l'inaugurazione della mostra, quando di sera il bacino di San Marco venne rischiarato dalla luce di lampade e candele poste negli edifici prospicienti e sulle imbarcazioni ormeggiate.

Fattore non certo secondario era il ruolo economico che l'Esposizione avrebbe avuto nella stagnante economia veneziana della seconda metà dell'Ottocento. Era infatti normale che Venezia, priva di un'industria tradizionale, puntasse su una delle sue principali fonti di reddito, per di più in continua espansione, il turismo, aggiungendo all'offerta tradizionale della città, il suo patrimonio storico-artistico, una manifestazione culturale di respiro internazionale. L'Esposizione cittadina si inserì quindi all'interno di un progetto di potenziamento dell'offerta turistica della laguna, in un periodo di forte sviluppo delle sue infrastrutture. Non stupisce quindi che alcune compagnie come la Società Bagni del Lido, la Società Vapore e le Imprese Vaporetto risultassero fra i primi sostenitori, effettivi o ideali, dell'Esposizione. Sarà proprio la sinergia di forze raccolte a Venezia, dai circoli artistici alle realtà imprenditoriali fino all'industria alberghiera e agli stabilimenti balneari lidensi, a spingere l'amministrazione comunale a creare un "pacchetto" turistico unico al mondo e adatto a tutte le esigenze. La convenzione stipulata con diverse compagnie ferroviarie allo scopo di ottenere biglietti agevolati e abbinati all'ingresso alla mostra, rivelatasi negli anni assai efficace, stava lì a ricordare che Venezia era sì una città a sé, anche perché una realtà insulare, ma allo

stesso tempo comodamente accessibile.

Come hanno osservato alcuni studiosi, la storia dell'Esposizione veneziana non è stata adeguatamente studiata in relazione alle Esposizioni Universali della seconda metà dell'Ottocento (May 2009: 28; Donaggio 2002: 13). Questo, innanzitutto, perché la loro influenza diretta è stata rinnegata proprio dalla direzione dell'ente veneziano.

Le Esposizioni Universali sono un prodotto, e al tempo stesso uno strumento, della società industriale: le meraviglie esposte incarnano la mercificazione del sistema capitalista che, per autoalimentarsi, ha bisogno di creare sempre nuovi bisogni e di immettere sul mercato una gamma sempre più vasta di prodotti atti a soddisfarli. Mosse da intenzioni enciclopediche, le Esposizioni ottocentesche finiscono per inglobare, nelle loro imponenti strutture, beni e merci provenienti da tutto il pianeta, “mescolando nazionalismo e pacifismo, geografia e storia, vocazione didattica e divertimento popolare” (Giannetti 1999: 421). Proprio nel loro eclettico “disordine organizzato”, nella loro pretesa di rappresentare il Mondo moderno sotto i riflettori e in vetrine di cristallo, risiedeva il carattere peculiare delle Esposizioni Universali dell'Ottocento, del “secolo borghese”.

All'esposizione veneziana, al contrario, venne impresso un carattere spiccatamente nobile, visto come retaggio di una storia secolare e ricca di tradizioni, e ripreso con orgoglio dalla stampa cittadina in allocuzioni del genere “e Venezia aristocratica ebbe una esposizione aristocratica” (Melani 1895: 486), dove con “aristocratico” non è da intendersi l'estrazione sociale di alcuni dei suoi ideatori, ma i loro nobili intenti, in primo luogo educativi e pedagogici. Se quindi le Esposizioni Industriali tendevano a meravigliare, se non stordire, il visitatore, le rassegne veneziane nascono con il preciso intento di educarlo.

La funzione didattica della Biennale fu impressa da Selvatico e rimasta inalterata anche nelle gestioni successive. Il suo successore Filippo Grimani, in una lettera al Ministro della Pubblica Istruzione, individuò fra i compiti principali della mostra l'“affinare ed elevare l'educazione artistica del pubblico nostro, presentandogli una raccolta sobriamente misurata d'opere elette e originali” (Grimani ASAC 1987a); similmente per Fradeletto si trattava di “porgere al pubblico gli esemplari più nobili o più caratteristici della creazione artistica contemporanea; estendere ed affinare la coltura estetica” (Fradeletto 1908a: 19). Infine il critico

d'arte Vittorio Pica parlò degli “spiccati caratteri di educativa aristocrazia estetica” della rassegna (Pica ASAC 1903a).

A questa sublimazione retorica, mirata a fare di Venezia, ancora una volta nella sua storia, un ritrovo di animi eletti, corrispondono precise scelte organizzative. In primo luogo la decisione di ospitarvi solo la cosiddetta “arte pura”, ossia pittura e scultura, più facilmente identificabile con l'eccellenza aristocratica di cui l'Esposizione intendeva fregiarsi. La fortuna alterna delle arti decorative a Venezia è proprio dovuta alla posizione di inferiorità attribuita loro all'interno di un sistema artistico fortemente gerarchizzato, dominato dalle espressioni nobili, e non certo borghesi, dell'Arte.

I canali di reperimento delle opere ci danno un'ulteriore conferma della diversificazione all'origine di Esposizioni Universali e Esposizioni Artistiche. Se all'Esposizione londinese del 1851, le istituzioni russe coinvolte erano state i Ministeri degli Affari Esteri, delle Finanze e dell'Economia (Fisher 2003: 20), alle prime edizioni della manifestazione veneziana gli interlocutori furono gli artisti stessi oppure l'Accademia di Belle Arti, a volte coadiuvati dal Consolato russo a Venezia.

Il principale carattere di continuità con le Esposizioni Universali invece è fornito dalla partecipazione delle nazioni moderne, chiamate a confrontarsi in un contesto sovranazionale descritto come:

a comparative international survey of industrial production at that time, allowing one nation to compare itself with another and with a sense of competition, progress, and a spirit of free trade emerging out of that spectacle (Hetherington 2008: 5).

Questa strutturazione si rispecchia a Venezia nel Palazzo dell'Esposizione, suddiviso nelle diverse sale nazionali chiamate a partecipare al “concorso delle nazioni”, alle “Olimpiadi artistiche”¹⁹. L'internazionalità era circoscritta, va da sé, al mondo occidentale, ai “paesi civili” (Grimani ASAC 1897a) invitati a Venezia dagli ideatori dell'Esposizione.

Il carattere commerciale delle Esposizioni Industriali venne invece preservato alle Esposizioni veneziane, dove le opere erano non solo in mostra, ma (salvo dove diversamente indicato dai proprietari) anche in vendita. All'atto di vendita l'Esposizione applicava una commissione, solitamente del 10%, la quale costituì,

¹⁹ Non è un forse un caso che a quegli anni, o meglio proprio all'anno compreso fra la prima e la seconda Esposizione veneziana (1896), risalgano i primi Giochi Olimpici dell'Età Moderna. La coincidenza cronologica dell'Esposizione veneziana con le prime Olimpiadi è stata messa in evidenza da Caroline Jones nel suo intervento *Biennial Culture: A Longer History* presentato al convegno internazionale *Starting from Venice* il 5 ottobre 2009 presso l'Università IUAV di Venezia.

insieme agli incassi delle biglietterie, il principale introito della manifestazione, assicurandole così una certa autonomia finanziaria. L'unicità dell'opera d'arte, rispetto alla serialità del prodotto industriale, conferiva d'altro canto un carattere esclusivo ed elitario alla mostra e ai suoi visitatori-acquirenti, operando una profonda distinzione dagli avventori delle Esposizioni Universali.

Il modello "dichiarato" della rassegna veneziana non va quindi tanto cercato nelle Esposizioni Universali; tuttavia, dato il suo carattere assolutamente innovativo nel contesto italiano, andava comunque cercato all'estero. Esso fu presto trovato in un'istituzione di recente formazione, il *Verein bildender Künstler Münchens (Unione degli artisti di Monaco)*, più nota con il nome di *Secession (Secessione)*²⁰. Fondamentale in questo fu l'apporto di uno dei più fervidi sostenitori dell'impresa veneziana, Bartolomeo Bezzi, pittore trentino in contatto con gli ambienti secessionisti bavaresi, il quale inizialmente aveva cercato di importare, ma senza successo, il modello della Secessione a Milano²¹. Il regolamento della prima Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia fu quindi ricalcato su quello della Secessione monacense, così come alcuni accorgimenti espositivi, dalla dislocazione delle opere nelle sale all'illuminazione naturale degli spazi (Carraro 2010: 12).

La scelta della Secessione di Monaco come modello di riferimento indicava un preciso orientamento, prima ancora che estetico, cultural-politico, e decisamente in controtendenza rispetto ad altre realtà regionali italiane, influenzate dall'arte francese. L'orientamento verso l'area austro-tedesca, definita da Romanelli l'asse "Vienna-Darmstadt-Munich" (Romanelli 2007: 44), tradiva quindi in primo luogo i retaggi di una Venezia più vicina alla Mitteleuropa che a Roma o al resto dell'Italia. A Venezia, inoltre, si preferì guardare alle tendenze estetiche e alle pratiche espositive promosse in Baviera, in quanto nel periodo di gestazione dell'Esposizione si sentì la necessità, più che di innovazioni e rivoluzioni estetiche, di certezze e conferme. Si guardava quindi a Monaco, e al suo ambiente intriso di simbolismo e decadentismo, nell'intento di proporre artisti già noti e apprezzati, piuttosto che puntare sulle nuove tendenze che in quel momento stavano emergendo a Parigi, facendo della capitale francese il centro artistico europeo (Ceschin 2001: 115;

²⁰ Il riconoscimento, da parte della critica, della Secessione monacense come principale modello dell'Esposizione si deve a Lawrence Alloway (Alloway 1968: 33; 47).

²¹ Bezzi fu fin dagli esordi fra i più vivaci sostenitori dell'impresa veneziana, e membro del Comitato ordinatore delle prime due Esposizioni, prima che questo venisse sciolto. Un'altra importante figura di riferimento a Monaco era costituita da Gerolamo Cairati, artista triestino trasferitosi in Baviera già nel 1894 e qui rimasto fino agli anni Trenta.

Mimita Lamberti 1995: 40)²². Nonostante gli intenti dichiarati, a Venezia si finì per guardare sì a Monaco, ma più che alla Secessione, proprio all'istituzione da cui i secessionisti si erano allontanati, e alle esposizioni ufficiali organizzate a cadenza annuale presso il Glaspalast. Il modello bavarese *in toto* offriva quindi un giusto compromesso per il nascente mondo dell'arte veneziano, con le sue tendenze pacatamente innovatrici, istituzionalizzate e regolamentate.

Le esposizioni organizzate presso il Glaspalast costituirono le prime esposizioni internazionali di belle arti finanziate con fondi governativi (Altshuler 2008: 13) e segnarono per molti versi il *trait d'union* fra le Esposizioni Universali e le mostre periodiche di Belle Arti. Esse costituiranno una vera e propria vetrina internazionale dell'arte ufficiale e accademica alla quale gli ideatori veneziani si affacceranno più volte alla ricerca di nomi di artisti affermati da invitare a Venezia. Il Glaspalast si presentava inoltre come principale piazza artistica dell'Europa centro-orientale e, quindi, luogo ideale da cui attingere opere e artisti provenienti da quell'area poco conosciuta e difficilmente accessibile.

Le relazioni alterne con l'arte francese condizionarono fin dagli esordi le sorti della Biennale, passando da momenti di relativa sintonia, come sotto la direzione di Vittorio Pica negli anni Venti, a un clima di sospetto, ripudio o addirittura concorrenza, soprattutto sotto l'ingerenza fascista degli anni Trenta. Certo, tornando agli esordi veneziani, per quanto riguarda la *Ville lumière*, restava il modello, anche se non dichiarato, dei *Salons* parigini. Come si è detto, la Secessione avrebbe dovuto fungere da modello non soltanto sul piano organizzativo ma anche nell'allestimento delle opere, non più affastellate le une sopra le altre, ma disposte, per quanto in successione piuttosto densa, lungo una o due linee orizzontali. Questo si manifestò più nelle parole che nei fatti, poiché la quantità di opere per sala fu talmente elevata da rendere necessario un tipo di allestimento ottocentesco e derivato dai *Salons*, che portò a una vera e propria saturizzazione delle pareti, evidente soprattutto nelle prime quattro edizioni (Romanelli 1977: 7; Di Martino, Rizzi 1982: 27). Il modello parigino, quindi, risulta essere rinnegato più sulla carta che nella realtà. Questo

²² Va precisato che la Secessione era nata sì da un gesto d'insubordinazione verso l'accademica *Münchener Künstlergenossenschaft* (Società artistica di Monaco), ma questo fu provocato non tanto da un dissenso d'ordine ideologico o estetico, quanto da ragioni tecniche e logistiche, come le condizioni di vendita e di allestimento delle opere presso la più importante sede espositiva monacense, il Glaspalast. In seguito alla fuoriuscita, i Secessionisti fondarono la propria associazione e la propria sede espositiva a Monaco, diventando negli anni un modello per analoghi (e omonimi) movimenti a Vienna (1897) e Berlino (1898).

emerge chiaramente anche dalla suddivisione geografica per città degli artisti stranieri da invitare a Venezia, da cui emerge che ben un terzo del totale proveniva da Parigi e soltanto un decimo da Monaco²³.

Possiamo quindi concludere che l'Esposizione veneziana costituì una sorta di ibrido fra due grandi fenomeni economici, sociali e culturali dell'Ottocento, le Esposizioni Universali da una parte e le Mostre periodiche di belle arti dall'altra. E' proprio questa commistione di ispirazioni e influenze a conferirle un carattere talmente unico da renderla ancora, a 115 anni dalla sua ideazione, una delle principali manifestazioni artistiche internazionali.

Il tessuto espositivo della Biennale, basato sulla rappresentanza nazionale dei singoli paesi, è in vigore ancora d'oggi, per quanto possa sembrare fuori tempo e fuori moda in una realtà multietnica e globalizzata come l'attuale, e in un sistema dell'arte contemporanea sempre più omologato. I padiglioni nazionali sono tuttora di proprietà dei Governi per cui sono stati edificati nel secolo passato e continuano a ricoprire il ruolo di ambasciata nel mondo dell'arte. La struttura "per nazioni", vanto e appannaggio della Biennale veneziana, verrà ripresa e accentuata nella prossima Esposizione, a partire fin dal titolo, *ILLUMInazioni*, annunciato dal direttore della 54° Esposizione Internazionale d'Arte, Bice Kuriger. La critica e storica dell'arte svizzera, nel comunicato stampa di presentazione della prossima Biennale, afferma: "Talvolta si è parlato di "anacronismo" rispetto ai Padiglioni della Biennale, che sono invece strumento di riflessione sull'identità" (Kuriger SITO 2010)²⁴.

Proprio sul legame inscindibile fra padiglione (o comunque rappresentanza nazionale) e identità russa sarà focalizzata l'attenzione in questo elaborato. Da una parte si indagherà, alla luce della documentazione reperita, la costruzione consapevole di un'identità "da mostra"; dall'altra si analizzerà, sulla base del materiale a stampa, la ricezione italiana di questa identità. Un'identità vista, sentita, o spesso semplicemente immaginata.

²³ Si veda un appunto manoscritto conservato presso gli archivi della Biennale, da cui emerge la lottizzazione degli artisti stranieri per le principali piazze artistiche internazionali. Su un totale di 106 artisti stranieri e 19 città, 35 provengono da Parigi e 14 da Monaco, seguite da L'Aja (12), Londra (11) e altre città dell'area mitteleuropea e scandinava (Artisti stranieri ASAC 1894). Dall'elenco mancano inspiegabilmente sia Vienna che Budapest, considerato che sia l'Austria che l'Ungheria avrebbero avuto delle sale nazionali già nel 1895. Del tutto assente, invece, è la Russia.

²⁴ Kuriger inoltre ha annunciato di voler allestire dei "para-padiglioni" all'Arsenale, ossia proprio nell'area espositiva tradizionalmente adibita alle mostre curatoriali e internazionali, con la chiara intenzione di voler fare del principio fondante del "concorso delle nazioni" il *concept* della prossima Biennale.

CAPITOLO PRIMO: L'ESORDIO DELL'ARTE RUSSA IN ITALIA

1.1 La Russia immaginata (I Esposizione, 1895)

Serenate, Regate, Gare sportive, Luminarie, Freschi, Concerti, Bacchanale del Redentore, Torneo Internazionale di Scherma, Gare Pirotecniche, Grandi Spettacoli Teatrali ed altri eccezionali Festeggiamenti (La Biennale di Venezia 1996: 17).

Con queste parole si annunciavano le Feste Veneziane, organizzate dalla cittadinanza dal 22 aprile al 22 ottobre 1895 come eventi collaterali alla Prima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia ²⁵.

Sui manifesti pubblicitari dell'Esposizione, nella lunga lista di nazioni partecipanti e dei rispettivi rappresentanti, accanto a Max Liebermann per la Germania, Gustave Moreau e Puvis de Chavannes per la Francia, Edward Burne-Jones e John Everett Millais per l'Inghilterra, compare anche la Russia, nella persona di Leopold d Bernštam. L'artista non solo era presente a Venezia in veste di unico membro del Comitato di Patrocinio per l'Impero zarista, ma risultò anche esserne l'unico espositore. La partecipazione russa alla prima Esposizione veneziana fu quindi esclusivamente simbolica, e talmente irrilevante da finire per passare inosservata da parte di critica e pubblico.

Detto questo, nel primo capitolo dell'Esposizione (e dell'elaborato), focalizzeremo la nostra attenzione sui documenti attestanti i tentativi di coinvolgimento di artisti dell'Impero zarista, da cui emergono il livello di conoscenza e i principali canali di diffusione dell'arte russa in Italia a fine Ottocento. Verranno individuate le aspettative veneziane nei confronti dell'arte russa, quindi i principali modelli ricettivi attraverso cui essa verrà vista e narrata a partire dalla seconda edizione della mostra, ossia dalla sua prima partecipazione nazionale effettiva. Questa stratificazione di precognizioni, miti e attese avrebbe inevitabilmente finito per influenzare, e spesso offuscare, una fruizione, e quindi una ricezione, immediata e incondizionata delle opere stesse.

²⁵ La data d'inaugurazione della mostra sarebbe stata prorogata al 30 aprile 1895 per l'impossibilità dei Sovrani a parteciparvi per la data prevista, ossia il 22 aprile, data tuttavia ormai impressa sul materiale pubblicitario e sul catalogo della prima Esposizione.

Mentre, come vedremo, la selezione degli artisti russi in futuro sarebbe stata compito dell'ente promotore o patrocinante russo, in questa prima edizione è il comitato veneziano a esprimere le proprie preferenze e a indicare i nomi di artisti da invitare. Dall'elenco emerge una visione assolutamente eurocentrica dell'arte russa, nonché la constatazione di quanto il paese a fine Ottocento fosse al di fuori del circuito artistico non solo veneziano e italiano, ma anche europeo. Dalla rosa di candidati espressa a Venezia, emergono esclusivamente i nomi di artisti residenti in Occidente e concentrati in tre città: Monaco, Parigi e Roma (Elenco ASAC 1894).

Nell'Ottocento Monaco aveva sapientemente promosso un'immagine di sé come "Atene sull'Isar", ricca com'era di collezioni d'arte antica, di edifici in stile neoclassico e di istituzioni prestigiose come l'Accademia di Belle Arti. Per molti artisti russi Monaco costituiva una tappa obbligata del loro *Drang nach Westen* (ascesa in Occidente), non soltanto per motivi geografici, ma anche perché la città, primo centro del Secessionismo tedesco e promotrice di moderate tendenze moderne, costituiva una fase intermedia necessaria per poter accettare le innovazioni parigine (Dorontchenkov 2009: 4-5). Essa costituì il centro culturale più ambito nella Russia *fin de siècle* e meta di artisti come Vasilij Kandinskij, Igor' Grabar' e Kuz'ma Petrov-Vodkin, che qui si trasferirono per completare i propri studi presso la scuola di pittura di Anton Ažbe. Nella lista redatta a Venezia, fra i russi di stanza a Monaco compaiono Vladimir Šereševskij²⁶ e Al'fred Koval'skij-Veruš, entrambi espositori regolari alle mostre ufficiali allestite presso il Glaspalast, ma assenti dalle rassegne della Secessione.

Lo stesso discorso di ufficialità vale per la selezione degli artisti russi residenti a Parigi, equamente divisi fra scultori (Mark Antokol'skij e Leopold Bernštam) e pittori (Aleksej Bogoljubov e Ivan Pranišnikov) esponenti di un

²⁶ L'amministratore dell'Esposizione, Romolo Bazzoni, nelle sue memorie scrive che Fradeletto, durante uno dei suoi viaggi di ricognizione a Monaco, rimase colpito da due tele del pittore, esposte al Glaspalast nel 1896, e che quindi "invitò lo Scherevschevski a partecipare con sue opere alla Biennale del 1897 ed il pittore russo si entusiasmò talmente da trasferire sé e la famiglia definitivamente nella città lagunare" (Bazzoni 1962: 49). La notizia, tuttavia, contiene parecchie imprecisioni: da un raffronto con i cataloghi del Glaspalast emerge che Šereševskij espose a Monaco nel 1893 (*La canzone della Patria*) e nel 1894 (*Morituri*), ma non nel 1896. Di fatto egli in quella data risiedeva già da un anno a Venezia, come emerge dalla registrazione a nome suo e della famiglia effettuata il 1 maggio 1895 presso l'ufficio immigrazioni del Comune di Venezia (Šereševskij ASCV 1895). La coincidenza del suo trasferimento con l'apertura della prima Esposizione ci fa pensare che egli giunse a Venezia proprio per quella occasione, anche se poi non risultò fra gli espositori. Sappiamo inoltre che Fradeletto compì con una certa frequenza viaggi all'estero soprattutto prima della nomina a Segretario Generale, ossia prima del 1895. In base a queste considerazioni possiamo ritenere che l'invito rivolto a Šereševskij non sia stato posteriore al 1895.

accademismo estetizzante e autocelebrativo ed estranei alle innovazioni in atto a Parigi in quegli anni. Punto di riferimento della comunità russa di Parigi era l'*Obščestvo vzajmnogo vspomoženija russkich chudožnikov v Pariže* (*Société d'aide mutuelle et de bienfaisance des peintres russes de Paris*), di cui facevano parte tre dei quattro artisti menzionati, fra cui il suo ideatore e fondatore, Bogoljubov (Blakesley 2007).

Insieme a Parigi, Roma costituiva da sempre la tappa d'obbligo del *Grand tour* europeo. A cavallo fra Settecento e Ottocento per gli uomini di cultura russa la Città Eterna era finita per diventarne la meta principale, considerato l'interesse crescente in patria per il neoclassicismo e per le antiche vestigia della civiltà romana (Sarab'janov 1995: 143). Il periodo più vivo nelle relazioni artistiche italo-russe resta tuttavia la prima metà del XIX secolo (ibid: 152), grazie all'arrivo di molti artisti russi a Roma come stipendiati dell'*Obščestvo Pooščrenija Chudožestv* (Società per la promozione delle arti), la quale attingeva direttamente fra i migliori diplomati all'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo. Non stupisce quindi trovare due artisti *pompier* come Genrich Semiradskij e Miloš Kotarbinskij fra gli artisti russi richiesti a Venezia e residenti a Roma, città in cui entrambi risultavano membri dell'Accademia di San Luca.

Gli inviti, diramati personalmente ai singoli artisti, restarono in molti casi senza risposta. Venne quindi deciso di sfruttare la rete di conoscenze interpersonali, partendo dagli ultimi cittadini arrivati a Venezia dall'Impero zarista. Fra questi l'artista accademico Klavdij Stepanov e il console di Russia a Venezia, Il'ja Sundi, entrambi trasferitisi nel 1894 a Venezia con le rispettive famiglie (Stepanov ASCV 1894; Sundi ASCV 1894). Il consolato russo, così come tutte le rappresentanze diplomatiche straniere presenti a Venezia, era già stato contattato in precedenza, con la richiesta di reclamizzare nel proprio paese l'imminente Esposizione e di divulgare alcune copie del regolamento (Selvatico ASAC 1894a). Soltanto *in extremis* Selvatico si rivolse a titolo personale al Console come a "Ella, a cui sta tanto a cuore il progressivo svolgimento delle buone relazioni tra la Russia e l'Italia" (Selvatico ASAC 1895a), con la richiesta di fornire i nominativi di persone di riferimento nel mondo dell'arte russa. Fra questi fu contattato, a solo un mese dall'apertura dell'Esposizione, Pavel Tret'jakov, con la richiesta di mettere a disposizione alcuni quadri della sua rinomata collezione, la quale, tuttavia, essendo già stata donata alla

città di Mosca, non era più disponibile per prestiti (Tret'jakov ASAC 1895).

E' probabile che in quegli anni si avvertisse la mancanza di una forte presenza diplomatica italiana a San Pietroburgo. Nel biennio 1895-1897 si erano susseguiti ben tre ambasciatori e, nei periodi di transizione, due incaricati d'affari, in quella che non solo era considerata "la più «rifiutata» delle sedi diplomatiche" (Petracchi 1993: 59), ma anche la più dispendiosa, per via degli elevati costi di rappresentanza, necessari a sostenere il prestigio e l'immagine del proprio paese nello sfarzoso ambiente pietroburghese. Molti dei diplomatici inviati in Russia in quegli anni erano inoltre apertamente russofobi, in un periodo in cui le relazioni fra i due paesi, per tradizione buone, si erano fatte all'improvviso piuttosto delicate per via di interessi comuni in alcune aree strategiche (Africa Orientale e Balcani).

A cavallo fra i due secoli le relazioni fra i due paesi si spostarono pragmaticamente da un piano diplomatico a uno dinastico e vennero sancite dal matrimonio del Principe ereditario della casa dei Savoia, Vittorio Emanuele, con Elena, principessa del Montenegro, il cui piccolo ma ambito Regno, nel cuore dei Balcani, era legato da vincoli politici, dinastici e culturali con la Russia²⁷. A dover di cronaca ricorderemo che il primo incontro fra i due principi era avvenuto a Venezia proprio in occasione dell'inaugurazione della Prima Esposizione, la quale quindi, fin dagli esordi, si profilò come un grande appuntamento mondano ad alta frequentazione di teste coronate. L'incontro fra Elena a Vittorio Emanuele era stato combinato dalla Regina Madre, di comune accordo con Francesco Crispi, con il chiaro intento di estendere la sfera d'influenza italiana all'altra costa dell'Adriatico in funzione anti-asburgica, e quindi di poter vedere realizzato il sogno irredentista (Regolo 2002: 110-124). Questa strategia passava, e sarebbe passata anche in futuro, attraverso un'alleanza più o meno diretta con lo Zar. Essa impose una distensione delle relazioni anche diplomatiche fra i due paesi, poi avvenuta nel 1897 con la nomina ad ambasciatore a San Pietroburgo di Roberto Morra di Lavriano, militare di carriera molto vicino all'ambiente dei Savoia e visto di buon occhio anche dallo Zar (Petracchi 1993: 59-70).

Una constatazione sorprendente è la mancanza di documenti che attestino almeno un tentativo di coinvolgimento da parte veneziana dell'Accademia di San

²⁷ Elena di Montenegro, avendo studiato da giovane presso il prestigioso collegio pietroburghese Smol'nyj, parlava correntemente il russo, lingua per la quale, una volta diventata regina d'Italia nel 1900, avrebbe fatto da traduttrice per il re Vittorio Emanuele II.

Pietroburgo. D'altronde sono gli anni di riassetto dell'Istituzione Imperiale in seguito all'ingresso, nelle sue posizioni più prestigiose, di numerosi membri del *Tovariščestvo Peredvižnych Chudožestvennych Vystavok* (*Società per le esposizioni artistiche ambulanti*), l'associazione di pittori realisti più influente dell'Ottocento russo, nata in contestazione alle istanze accademiche. Nel 1894 i suoi membri vennero chiamati dal vice-presidente dell'Accademia, il conte Ivan Tolstoj, con le seguenti parole: “Venite e organizzate l'Accademia come la scuola di cui avete sempre sognato e che mai avete potuto realizzare. A voi vengono concesse piena fiducia e grandi possibilità”²⁸. Questa annessione degli esponenti del realismo critico all'Accademia era avvenuta non senza traumi, né critiche, a partire dalla scomunica di Stasov, l'anima teorica e ideologica dei *Peredvižniki* e della pittura nazionale ottocentesca (Stasov 1894)²⁹.

Nella selezione di artisti russi da invitare a Venezia è evidente una considerazione che può essere ritenuta valida per quasi tutte le successive Esposizioni: il termine “russo” era inteso nella sua accezione geo-politica di “rossijskij”, e non nel significato etnico-culturale di “ruskij”. Con l'eccezione di Vereščagin, tutti gli artisti presi in considerazione erano di nazionalità polacca (Genrich Semiradskij, Miloš Kotarbinskij, Al'fred Koval'skij Veruš e Vladimir Šereševskij alias Henryk Siemiradzki, Miłosz Kotarbiński, Alfred Kowalski-Wierusz e Włodzimierz Siereszewski) (Bartelik 2005: 55) oppure ebrei (Antokol'skij, Bernštam). Questa circostanza è riconducibile alla politica nazionalista di Alessandro III, volta a russificare i sudditi di ogni lingua e confessione dell'Impero, a partire dalle sue provincie occidentali, quindi proprio dai polacchi, vittime di una politica repressiva in seguito ai moti nazionalisti del 1831 e del 1863, e dagli ebrei, reclusi nei centri urbani minori (gli *shtetl*) all'interno della cosiddetta *čerta osedlosti* (zona di residenza).

Tutti, ad eccezione di Koval'skij-Veruš, avevano studiato all'Accademia Imperiale di Belle Arti di San Pietroburgo, motivo per il quale erano riconosciuti come “russo” dal sistema internazionale dell'arte. La visibilità di artisti ebrei e/o delle provincie occidentali (soprattutto polacchi e tedeschi del Baltico) era maggiore in

²⁸ “Pridite i ustrojte Akademiju kak sobstvennuju školu o kotoroj vy mečtali i kotoruju ne mogli osuščestvit'. Vam pol'noe doverie i vozmožnost' otkryvaetsja” (Tolstoj cit. in Repin 1894: 62). Si tratta di parole di Tolstoj, riferite da Repin a Stasov per convincerlo delle buone intenzioni dell'Accademia, contro la quale il critico continuava a condurre la propria campagna personale.

²⁹ Sul progressivo riavvicinamento fra Repin e Stasov si veda Repin, Stasov 1950: 188-190.

Europa rispetto a quella dei loro concittadini di etnia russa per via della loro presenza regolare alle Grandi Esposizioni Universali della seconda metà dell'Ottocento (Fisher 2003: 91). Questa constatazione aveva destato non poche preoccupazioni presso le autorità russe, e lo stesso sarebbe successo, con ogni probabilità, se fossero venute a conoscenza dei nomi di artisti russi noti a Venezia. L'alta percentuale di artisti ebrei presenti fu resa possibile anche in considerazione del fatto che tutti avevano terminato gli studi prima del 1887, anno in cui, al culmine della politica anti-semita, lo Zar impose delle quote massime di studenti ebrei ammessi agli istituti di istruzione superiore, fissate al 10% nella zona di residenza e al 3% nella capitale, e quindi anche all'Accademia Imperiale (Riasanovsky 1998: 395-396).

Il fatto che gli artisti russi invitati a Venezia provenissero dalle provincie occidentali dell'Impero, e che successivamente molti di questi si fossero trasferiti nei principali centri artistici europei, li rendeva di fatto gli esponenti più cosmopoliti e filo-europei del panorama artistico russo. Proprio a loro fu richiesto di rappresentare la Russia alla Prima Esposizione veneziana:

Nous serions si heureux de pouvoir présenter à notre public des œuvres qui aient vraiment la saveur russe, le cachet national, qu'on ne peut pas imiter et qui forme, pour ainsi dire, la personnalité artistique d'un peuple! (Selvatico ASAC 1895b)

“Cachet”, qui traducibile come “carattere”, nella sua accezione originaria indicava un “sigillo”, un “bollo”. Usato in questo contesto, quindi abbinato all'aggettivo “nazionale”, denota una caratteristica marchiata a fuoco nella nazione, una sorta di calco genetico impresso in tutti i cittadini di una comunità nazionale.

Nell'*Encyclopédie* illuminista di Diderot e D'Alembert alla voce “caractère des nations” troviamo la seguente definizione: “Le caractère d'une nation consiste dans une certaine disposition habituelle de l'âme, qui est plus commune chez une nation que chez une autre” (Diderot, D'Alembert 1752: 666).

Nel pensiero ottocentesco il carattere nazionale non è visto come l'effetto di una precisa volontà politica, di un'azione deliberata e imposta dall'alto, ma al contrario come una manifestazione spontanea dal basso, come l'emanazione di uno spirito popolare, nel senso romantico di *Volksggeist* (Leerssen 2007: 73). Alla nazione veniva quindi accreditato un carattere tanto costante e immutabile nel tempo, quanto unico e specifico nella sua fisionomia, da renderlo, secondo le parole di Selvatico, “inimitabile”. La straordinarietà, unicità e irriproducibilità del carattere nazionale era uno dei pilastri fondanti del “concorso delle nazioni” dell'Esposizione veneziana, in

quanto proprio dalle differenze fra una cultura e l'altra, inserite in un contesto dialettico e internazionale come quello veneziano, sarebbero emersi i tratti distintivi e peculiari di ogni nazione.

Risulterà ora necessario collocare storicamente il periodo di gestazione dell'Esposizione veneziana all'interno del secolo d'oro del nazionalismo moderno, ossia il secolo compreso fra il 1815 e il 1918, fra il Congresso di Vienna e la fine della Prima Guerra Mondiale. Come ha dimostrato Ernest Gellner nel suo celebre saggio *Nazioni e nazionalismo*, quest'ultimo, frutto della società industriale moderna, nasce come creazione di una cultura elitaria imposta ai membri di una stessa comunità, nell'intento di omologarli, indottrinarli e renderli partecipi da una parte al processo di industrializzazione e civilizzazione, dall'altra a un sentimento di appartenenza alla nazione. Quindi "è il nazionalismo che genera le nazioni, e non l'inverso [...] Le lingue morte possono esser fatte rivivere, le tradizioni si possono inventare, fittizie purezze primigenie ripristinare" (Gellner 1997: 64). L'Esposizione veneziana si presenta quindi come un'occasione non soltanto, per dirla alla Hobsbawm, per "inventare una tradizione", ma anche per esportarla, per esibire su un palcoscenico internazionale i prodotti di "questo aspetto culturalmente creativo, fantasioso, decisamente inventivo dell'entusiasmo nazionalista" (id.). La prassi espositiva diventa quindi una pratica nazionalista, attraverso la quale essa dà forma e immagine alla nazione.

Il carattere elitario della cultura nazionale di cui parla Gellner è garantito dal fatto che un gruppo relativamente ristretto di intellettuali e uomini politici (lo stesso connubio di poteri al vertice dell'Esposizione) avesse il compito di costruire e presentare un'immagine del proprio paese alla fruizione di un pubblico straniero. Gli ideatori stessi dell'Esposizione, come si è detto, si erano prefissati chiari intenti didattici: i visitatori accorrevano alla mostra per imparare, per conoscere il mondo attraverso le opere qui esposte. Nelle sale del Palazzo dell'Esposizione (e più avanti nei padiglioni nazionali), i visitatori, passando di sala in sala, quindi di paese in paese, entravano fisicamente nelle varie nazioni, rappresentate dai loro "geni artistici", dall'espressione più eccelsa e pura dell'arte nazionale. "Per il grande pubblico – sostiene Adalgisa Lugli – il museo può essere l'unico depositario dell'immagine condensata di un luogo o di una nazione altrimenti difficile da cogliere nella sua interezza". Lo spazio espositivo esprime e visualizza

un'aspirazione o illusione di totalità" (Lugli 1992: 15).

Secondo una celebre definizione di Benedict Anderson, ritenuto a ragione veduta l'erede di Gellner, la nazione è "una comunità politica immaginata, e immaginata come intrinsecamente insieme limitata e sovrana" (Anderson 1996: 25). Possiamo in questa sede applicare la definizione di Anderson alla geopolitica culturale dell'Esposizione veneziana, e all'idea di nazione che da qui sarebbe emersa. La presenza stessa di una nazione a Venezia le conferiva sovranità (da cui le frequenti precisazioni di Selvatico e Fradeletto, dal vago retrogusto colonialista, secondo cui a Venezia erano presenti soltanto i paesi "civili"). La "limitatezza" di una nazione era invece determinata dalle pareti della sala espositiva, che da una parte, a mo' di confine, circoscrivevano la superficie interna, dall'altro la differenziavano da quella delle altre nazioni. Anderson, parlando di nazione, aggiunge:

E' immaginata in quanto gli abitanti della più piccola nazione non conosceranno mai la maggior parte dei loro compatrioti, né li incontreranno, né ne sentiranno mai parlare, eppure nella mente di ognuno vive l'immagine del loro essere comunità (ivi).

Lo storico quindi sostiene che la nazione non è una conoscenza o una coscienza acquisita, ma al contrario un'immagine, una proiezione collettiva che funge da collante all'interno di una stessa comunità nazionale. Proviamo ora a sostituire il termine "carattere nazionale", retaggio di una retorica ottocentesca, con "immagine nazionale" e a prendere in considerazione le posizioni da cui questa può essere osservata, o meglio, "immaginata": dall'interno oppure dall'esterno, ossia da altre nazioni. Dello studio dell'immagine recepita e narrata dall'esterno, in sostanza dell'"immagine dell'altro", si occupa, nell'ambito letterario, l'imagologia, una disciplina della comparatistica. Nell'intento di fornire dei supporti metodologici a questa disciplina, è stato studiato il processo di formazione e costruzione dell'immagine di una nazione, giungendo all'individuazione di una struttura interna fortemente gerarchizzata e composta, nell'ordine, da *cliché*, stereotipi, pregiudizi e immagini (Mütter 2002: 169).

L'immagine di un'altra nazione inizia a formarsi come *cliché*, ossia come una formula non fondata sulla conoscenza empirica del fenomeno a cui si riferisce, ma da generalizzazioni preconcepite e nozioni di terza mano. Il *cliché* si pone quindi fin dall'inizio in antitesi alla conoscenza, in quanto non interroga ma tramanda, non

esamina ma riproduce, non dimostra ma mostra. Un'iterazione costante di *cliché* produce uno stereotipo³⁰, ossia una generalizzazione di caratteristiche incidentali di un gruppo di persone, elevate a universali e inconfutabili per tutti i membri della comunità di cui fanno parte. Si tratta di una costruzione dotata di valore estetico e letterario, uno strumento finalizzato alla rappresentazione di se stessi (“autostereotipi”) oppure dell'altro (“eterostereotipi”) (Beller 2007b: 429; Leerssen 2000: 271).

Nel processo di formazione dell'identità nazionale, radicato nel tardo Settecento ma avviato nell'Ottocento, l'eterostereotipo ha un ruolo di primaria importanza: nell'attribuire ad altre nazioni una serie di *cliché*, il più delle volte con valenza negativa, si finisce per marcare i confini della propria cultura, rendendola riconoscibile per contrasto. L'eterostereotipo, camuffato da conoscenza dell'altro, ha quindi un dirompente ruolo politico e ideologico: se sapientemente manovrato ha il potere di produrre e divulgare concetti mascherati da evidenza dei fatti, senza tuttavia dover ricorrere ai fatti stessi. Privi di qualsivoglia fondatezza, gli stereotipi generano un giudizio morale preconcepito, un pregiudizio. I pregiudizi, a loro volta, creano un'immagine che, una volta forgiata e impressa nella memoria, difficilmente è soggetta a revisioni, anche quando entra in contatto con fenomeni empirici della realtà “altra” a cui si riferisce, poiché, come sostiene Walter Lippmann, “nella maggior parte dei casi noi definiamo *non dopo*, ma *prima* di aver visto” (Lippmann 1999: 105). Il giornalista americano continua:

Nella grande, fiorente e ronzante confusione del mondo esterno tralasciamo quello che la nostra cultura ha già definito per noi, e tendiamo a percepire quello che la nostra cultura ha stereotipato per noi (ivi).

Le immagini degli altri, cui viene attribuita una funzione cognitiva, predeterminano quindi la nostra percezione, generando in noi immagini, proiezioni, identificazioni e idealizzazioni (Beller 2007c: 13).

Uno degli “alti doveri” dell'Esposizione, secondo le parole del Segretario Generale, consisteva nel “porgere al pubblico gli esemplari più nobili o più caratteristici della creazione artistica contemporanea” (Fradeletto 1908a: 19). L'Esposizione veneziana nasce quindi anche come possibilità offerta “a tutti gli

³⁰ E' significativo notare che sia “stereotipo” che “cliché” siano termini derivati dalla tipografia, così come “carattere”, in una delle sue accezioni. Tutti esprimono una o più caratteristiche impresse e ritenute genetiche all'interno di una certa comunità. Allo stesso tempo, la loro matrice linguistica rivela lo stretto legame con la macchina, l'industria, la serialità e la riproducibilità di un testo nell'età moderna.

intelligenti, che non sono in grado d'intraprendere lunghi viaggi, il modo di conoscere e paragonare gli indirizzi estetici più diversi" (*Catalogo* 1895: 4). Nei principi fondanti di questa grande istituzione esiste una sorta di nemesis per la città stessa.

Già a fine Ottocento il mondo abbondava di surrogati della Serenissima: al di là delle varie città dotate di canali e fregiatesi del titolo di "Venezia del Nord" oppure d'"Oriente", la città era stata ricostruita e riproposta in più sedi. L'ultimo, e forse più celebre esempio, era stato *Venedig in Wien* (Venezia a Vienna), uno dei primi parchi tematici al mondo, sorto nel polmone verde di Vienna, il Prater, e solcato da un chilometro di canali percorsi da autentiche gondole³¹.

Ora Venezia avrebbe ospitato, a sua volta, un concentrato del resto del mondo all'interno del suo parco cittadino. Inizialmente limitato al Palazzo dell'Esposizione, e più tardi esteso ai vari padiglioni nazionali, il concorso artistico costituiva una sorta di mondo in miniatura per i suoi visitatori, che vi accorrevano con una serie di cognizioni di terza mano sul mondo, nella certezza di poterle confermare e visualizzare nelle opere esposte. Si trattava quindi di una sorta di viaggio programmato, in cui la gente veniva a trovare conferma di quello che già sapeva, o pensava di sapere. Esperienze visive fuori programma, appunto perché non previste, raramente potevano essere registrate e percepite. Questo atteggiamento fortemente precondizionato impediva a priori un'apertura mentale, una curiosità figurativa o un interesse sincero verso le opere esposte.

All'arte, intesa come rappresentazione del carattere nazionale, veniva richiesto di illustrare gli aspetti della vita ritenuti tipici e inimitabili di un paese. Una delle immagini più popolari e inflazionate della Russia era quella di una terra sconfinata, incontaminata e indomabile. Di conseguenza agli artisti invitati a Venezia fu chiesto di rappresentare la natura selvaggia del proprio paese, non solo tramite paesaggi ma anche, e soprattutto, con scene di animali, non nascondendo un certo interesse per la razza equina. Così si spiega l'invito all'artista Koval'skij-Veruš, celebre nei paesi di lingua tedesca, e di riflesso anche in Italia, per le sue illustrazioni dedicate alla fauna della steppa russa, in particolar modo ai cavalli. Lo stesso dicasi per Pranišnikov, a cui Fradeletto aveva scritto, in seguito alla sua adesione all'Esposizione: "Je me souviens toujours de vos chevaux cosaques et de vos

³¹ Noteremo che il parco viennese fu aperto al pubblico nemmeno un mese dopo l'apertura della prima Esposizione veneziana, il 18 maggio 1895.

saisissants études de paysages, que j'ai admiré à Paris en 1889" (Fradeletto ASAC 1895a). E che dire dello scultore animalista per eccezione, il russo-italiano Pavel Trubeckoj, celebre, e richiesto a Venezia, in primo luogo per la sua statuaria equestre?³²

Dalla rosa di candidati russi menzionati precedentemente, i quattro con il maggior numero di preferenze espresse dal Comitato ordinatore vennero selezionati e invitati. Tre di questi erano residenti a Parigi (Bernštam, Antokol'skij, Pranišnikov) e uno in Russia, Vereščagin (Selvatico 1894b).

Alla richiesta di adesione all'Esposizione, in veste sia di patrocinatori che di espositori, i primi tre, uniti anche dalla circostanza di aver trascorso un periodo in Italia, risposero affermativamente (Bernštam ASAC 1894). Antokol'skij aggiunse:

C'est une très belle pensée, rien ne peut tellement s'harmoniser que Venise avec l'art. Venise, c'est le meilleur cadre pour l'art, et je ferai tout ce que je pourrai, et tout ce que vous desirerez. D'autant plus que j'ai habité en Italie pendant sept ans, mes meilleurs années, je l'ai aimée comme un artiste peut seulement l'aimer, de toute mon âme (Antokol'skij ASAC 1894a).

Dalle parole di Antokol'skij, oltre a un lancio entusiastico poi rivelatosi vano, vista la sua rinuncia finale (Antokol'skij ASAC 1894b), emerge una delle strategie vincenti dell'Esposizione veneziana, ovvero l'effetto cornice ("cadre") giocato dalla città. Questa constatazione si era già rivelata valida ed efficace nel 1887 in occasione dell'Esposizione nazionale artistica, alla quale rinomati artisti avevano aderito proprio in vista del prestigio e dello splendore della città (Corradini 1979: 7). Se l'Esposizione, al suo debutto internazionale, poteva presentare un'incognita per quanto riguardava l'esito artistico o commerciale, questo non si poteva dire per la sua collocazione, Venezia, uno dei luoghi più celebrati al mondo da artisti di ogni sorta e provenienza. Nel caso il "quadro" si fosse rivelato un fiasco, la "cornice" avrebbe, almeno in parte, fatto da compensazione.

Pranišnikov accettò inizialmente (Pranišnikov ASAC 1894), ma non essendo, né lui né i suoi collezionisti, in possesso di opere adatte o pronte per l'occasione, accettò di far parte esclusivamente del Comitato di Patrocinio (Pranišnikov ASAC 1895). Il suo nome compare quindi sul catalogo, accompagnato da una breve descrizione biografica (*Catalogo* 1895: 1957), ma inspiegabilmente non sui manifesti della mostra.

³² Il cavallo era una delle presenze ricorrenti, e assai richieste, nelle sezioni russe delle Esposizioni Universali, non soltanto nelle sezioni dedicate all'agricoltura o ai trasporti, ma anche come soggetto di illustrazioni (*Reports* 1867: 182) o di gruppi scultorei (*Bronzi russi* 1876: 238).

L'artista russo con il massimo dei voti, e quindi dal più alto indice di gradimento a Venezia, era risultato Vasilij Vereščagin. La brama di avere l'artista a Venezia si deduce sia dall'insistenza con cui si cercò di contattarlo, andando a scomodare Pranišnikov, sia dalle parole di Selvatico, che in una lettera ad Avanzo³³, dopo aver definito l'artista "un grande e originale pittore della Russia", aveva scritto:

Il Weradschaguine ha un'intonazione così diversa da quella di tutti gli altri artisti generalmente noti e apprezzati, ha un'impronta e un sapore così suoi, che un solo quadro da lui inviato costituirebbe una grande novità e una grande attrattiva (Selvatico ASAC 1895c).

La fama dell'artista russo nei *salons* europei e statunitensi era paragonabile soltanto a quella del grande pittore di marine Ivan Ajvazovskij, come lui omaggiato non solo all'interno di esposizioni internazionali, ma anche con mostre personali all'estero (Raev 2000: 713)³⁴. Pittore di battaglie apprezzato tanto all'estero, quanto in patria, Vereščagin esportò in Occidente il mito della forza espansionistica delle truppe zariste: "Se Aivazovskij [sic] rivela il desiderio della Russia di avere uno sbocco diretto ai mari e agli oceani, Vasilij Vasilievič [sic] Vereščagin (1842-1904) ne illustra l'impero e la bellicosità crescente" (Bird 1991: 150).

Allo stesso tempo le scene di battaglia di Vereščagin, talmente cruente da suscitare ribrezzo e indignazione, si fecero portatrici di un messaggio di pace, particolarmente apprezzato dai diplomatici occidentali. Una delle prime menzioni di Vereščagin apparse in Italia è proprio di un diplomatico, il quale si chiede: "Chi non conosce Verestsciaghin? Come tutti gli uomini di cuore egli odia la guerra: Tolstoj la combatte colla penna, Verestsciaghin col pennello" (Carletti 1894: 288).

Se nei pittori finora menzionati si riconosceva una pittura di carattere fondamentalmente europeo, in quella di Vereščagin era l'"asiaticità" della Russia a prendere forma. Se il carattere "altro" dell'arte russa rispetto a quella europea, nel caso dei pittori accademici, veniva visto come influenza della seconda sulla prima,

³³ Mercante d'arte e antiquario italiano con un negozio a Mosca e una filiale a San Pietroburgo (Bowl 1991: 111-112). Fu contattato dalla direzione dell'Esposizione con la richiesta, poi non esaudita, di opere di Vereščagin.

³⁴ Il successo di Vereščagin all'Esposizione di Vienna nel 1873 aveva contribuito a destare l'interesse della critica occidentale verso l'arte russa, un fenomeno fino ad allora praticamente ignorato. In quell'occasione Vladimir Stasov, attento osservatore delle prime *tournées* dell'arte russa in Occidente, pur paragonando la partecipazione russa a un *bazar*, ne aveva elogiato la sezione artistica, mettendo in luce la visibilità procurata all'arte russa presso l'opinione pubblica occidentale: "Degli artisti russi in Europa non si era mai parlato in tale maniera, e a noi fa bene saperlo" ("Ničego podobnogo ešče nikogda ne bylo govoreno v Evrope o russkich chudožnikach, i nam polezno eto znat") (Stasov 1876: 277).

oppure, nel peggior dei casi, puro epigonismo, nei quadri di Vereščagin l'”altro” era svincolato da qualsiasi tipo di interrelazione e interreciprocità con la cultura europea, per diventare un “altro” autonomo e autosufficiente, che conferiva ai suoi quadri quell'”intonazione così diversa” elogiata da Selvatico.

Volendo utilizzare una celebre distinzione dello studioso poliedrico Victor Segalen, le opere di Vereščagin incentrate sulla vita e sui costumi dei popoli del Turkestan, benché frutto di una conoscenza diretta del luogo, suscitavano un “*exotisme dans l'espace*”, mentre gran parte della pittura accademica, anche d'impronta mitologica, di cui Semiradskij era uno dei maestri incontestati, rappresentava un “*exotisme dans le temps*” (Segalen 1978).

Il termine generico “tataro” (poi tramutato in “tartaro” per assonanza con “tartaros”, l'inferno della mitologia greca) rappresentava nell'immaginario occidentale il lato oscuro, barbaro e arretrato dell'Asia, posto in contrasto con le raffinate civiltà dell'Estremo Oriente e visto come minaccia al cristianesimo sia d'Oriente che d'Occidente (Balakaeva 2007: 123-125)³⁵. Ma mentre per gli europei, nella categoria dei barbari d'Oriente rientravano, pur se con i dovuti distinguo, sia i “tartari” che i russi, per questi ultimi l'identificazione era inaccettabile. Così l'esposizione del 1874 presso il Ministero russo degli Interni, con le tele di Vereščagin raffiguranti la campagna del Turkestan giunte da una trionfale *tournée* europea, fece furore fra il pubblico, ma suscitò anche qualche dubbio, poiché, come osserva Orlando Figes, “nei suoi dipinti non era chiaro chi fosse più «selvaggio», se le truppe russe o i loro antagonisti asiatici” (Figes 2002: 352).

L'opinione pubblica russa rimase profondamente turbata non tanto dall'immagine dell'”altro”, in questo caso i “tartari”, quanto dall'immagine di se stessa. La missione civilizzatrice della Santa Russia in Oriente era messa in discussione, in quanto i soldati delle truppe imperiali, ritratti con un disarmante naturalismo come carnefici oppure come vittime agonizzanti, di tutto avevano tranne che le sembianze degli eroici civilizzatori. Fu proprio la resa del dettaglio, tipica del corrispondente di guerra, e certo non di un pittore di corte (Vereščagin era stato incaricato proprio dall'Accademia Imperiale a ritrarre la campagna d'Oriente) a provocare le critiche di “antipatriottismo”, un mandato d'arresto e l'esilio in

³⁵ Una conoscenza reale di quei popoli, come quella tramandata da Marco Polo, che ne rivelò il livello di civiltà e progresso raggiunto, fu ritenuta in molti ambienti falsa e faziosa (Balakaeva 2007: 124).

Europa³⁶. La rappresentazione della realtà in quanto tale, “kak ono”, predicata dai *Peredvižniki* con l'intento di liberarsi dal giogo della pittura accademica e filo-occidentale, e quindi con intenzioni patriottiche, applicata alla descrizione delle campagne russe in Oriente, finì per produrre l'effetto opposto. Le critiche mosse a Vereščagin infine si muovevano su un piano geoculturale. Sul «Russkij mir», ad esempio, un professore scrisse:

E' un'offesa [...] pensare che tutti quei quadri siano stati dipinti da un individuo che si definisce europeo! Possiamo solo supporre che abbia cessato di essere un russo quando li ha dipinti; avrà sicuramente assorbito lo spirito di uno dei suoi selvaggi asiatici (cit. in Figes 2002: 354)³⁷.

Se quindi l'*intelligencija* russa dava per scontato che “russo”, per definizione, fosse sinonimo di “europeo” (e là, dove non lo fosse stato, diventava per forza di cose un “selvaggio asiatico”), per la critica europea questo postulato non si poneva proprio, anzi nel caso di Vereščagin fu proprio il suo carattere non “europeo” a determinarne la fortuna in Occidente. D'altronde era Vereščagin stesso a ricordare ai suoi interlocutori di avere sangue tataro nelle proprie vene, essendo sua nonna nata in una tribù turkmena (ivi).

Le opere di Vereščagin davano adito al mito della sconfinatezza dell'Impero russo. L'estensione ed espansione del suo territorio costituiva una delle colonne portanti su cui si fondava l'identità nazionale russa, in quanto erano poste in stretta connessione con l'idea di modernizzazione e progresso. Il fatto stesso che la frontiera russa sul versante asiatico fosse in continuo avanzamento, rendendo così necessario un ridisegnamento costante dei confini, costituiva uno stimolo intellettuale continuo: “The very foundation of any idea of Russian «nation» was based on a perpetually shifting idea of what the territory was” (Widdis 2004: 37).

Nella seconda metà dell'Ottocento, nella fase espansionistica dell'Impero Zarista nata come reazione all'umiliazione subita in Crimea a opera delle potenze occidentali, le truppe imperiali si erano spinte a Oriente fin quasi ai confini della sfera d'influenza britannica. Le nuove conquiste in Asia vennero inizialmente considerate sia una parte inscindibile della Russia sia l'unica sua colonia, finendo

³⁶ Le stesse critiche sarebbero state provocate da una mostra postuma di Vereščagin, organizzata nel 1908 presso la Società per la promozione delle arti con lavori incentrati sulla guerra russo-turca (1877-1878), con due quadri *Tureckij gospiťal' v Plevne* (*Lazzaretto turco a Plevna*, 1881) e *Kazn' čerez povyš'en'e v Rossii* (*Impiccagione pubblica in Russia*, 1884) banditi e quindi occultati, con la fronte verso le pareti, nei depositi della Società in attesa di un acquirente privato (Repin 1908).

³⁷ Nell'impossibilità di accedere alla fonte primaria, si è deciso di ricorrere alla versione riportata e tradotta nel saggio di Figes.

così per conferire all'Impero un vero e proprio statuto di potenza coloniale alla pari delle nazioni occidentali. Con il tempo l'espansione verso Oriente avrebbe tuttavia assunto i toni di una migrazione interna di carattere rurale, volta da una parte a popolare, russificare e rendere redditizie le nuove terre, dall'altra a suggellare le riforme avviate da Alessandro II, assegnando nuove terre alla servitù della gleba da poco affrancata. Le autorità russe si distanziarono così dal paradigma coloniale per adottare una retorica che tendeva a includere le nuove terre come i “nostri possedimenti in Asia”, oppure le nostre “regioni”, sottolineando quindi una continuità fra centro e periferia (Masoero 2009: 346-351).

Le potenze coloniali per eccellenza, Francia e Inghilterra, inviarono alla prima esposizione di Venezia quadri come *Gorilla che ruba una donna* di Emmanuel Fremiet oppure *Budda e i suoi discepoli sui monti di Tennenji* di Alfred William Parsons, opere che già dal titolo indicavano una propensione all'aneddoto esotico o al misticismo orientale. Nei grandi cicli pittorici di Vereščagin, richiestissimi in Europa già a partire dagli anni Settanta dell'Ottocento, e ora anche a Venezia, i soprusi delle forze colonizzatrici ai danni di popolazioni indigene erano resi senza veli e senza orpelli, rivelando il vero volto e le vere vittime dell'imperialismo. Scene di battaglia così cruente, ma con truppe britanniche o francesi ritratte al posto di quelle russe, avrebbero suscitato anche in Occidente critiche e indignazione (e proprio per questo motivo non furono mai presentate). Sui quadri di Vereščagin l'opinione pubblica occidentale proiettava la propria (cattiva) coscienza coloniale, attribuendo ad “altri” le proprie efferratezze.

In questo caso entra in gioco il ruolo ascritto da più studiosi, di varia formazione e provenienza, alla Russia come “autocoscienza d'Europa” (Groh 1980) oppure “subconscio dell'Occidente” (Grojs 1991).

Nel suo saggio sulla storia intellettuale d'Europa, Groh delinea, prendendo le mosse dal periodo pre-petrino, il ruolo avuto dalla Russia nella storia del pensiero occidentale come “coscienza di se stessa”:

La concezione di sé di un determinato gruppo ha la sua genesi quando la sua posizione non è più qualche cosa di ovvio. E se la posizione non è più ovvia, cioè immediata, essa va mediata, diventa cioè una concezione di sé (Groh 1980: 7).

La Russia si manifesta nella cultura europea come “occasione” per riflettere su se stessa e per fare il punto della situazione sulla propria identità e sul proprio posizionamento spaziale e temporale, costituendo quindi una tappa fondamentale del

percorso intellettuale dell'Occidente. Se la Russia per Groh conserva in sé un forte connotato (auto)conoscitivo, ed è quindi vista come occasione di confronto e autodeterminazione ragionata, per Groys, al contrario, essa incarna la parte in cui l'intelletto cessa di essere intelligibile, il "subconscio" dell'uomo moderno.

Boris Groys prende le mosse dal celebre *Filosofičeskoe pis'mo (Lettera filosofica)*, scritta nel 1829, pubblicata nel 1836) di Petr Čaadaev, nella quale l'autore rimproverava alla cultura russa di non aver contribuito in alcun modo alla cultura universale, essendo fondata sull'imitazione e sul plagio, quindi priva di autenticità e di carattere proprio. Groys individua nel rimprovero contenuto nella lettera, ossia la mancanza di originalità, l'originalità stessa della cultura russa, assegnando quindi a Čaadaev il ruolo di iniziatore di un discorso filosofico puramente russo. Così facendo egli colloca la Russia al di fuori di ogni coordinata geografica (né a est né a ovest) e al di fuori di ogni discorso storico-evolutivo. La Russia si determina quindi come il luogo in cui si realizza la costruzione dell'"altro" dell'Occidente e in cui si annida il suo subconscio. L'"altro" quindi non è percepito come una minaccia nella cultura russa, ma al contrario come un'occasione per poter essere accettati e riconosciuti, come una possibilità di esistenza, o meglio come la possibilità di esistenza (Groys 1991; id 1993).

Risulterà utile chiamare in causa il concetto lotmaniano di "*svoj i čužoj*" ("il proprio e l'altrui"), una delle dinamiche fondamentali nel discorso intertestuale e interculturale. Il dialogo con l'"altro", ossia con un testo di una cultura "altra", inizia proprio con la negazione della propria cultura, o meglio con il porle dei limiti, di modo che essa da tutto diventi una parte la quale, per tornare nuovamente a essere una totalità, ha bisogno di accogliere l'"altro". Questo diventa quindi un "fattore attivo" nel dialogo interculturale che genera la trasformazione di modelli statici in modelli dinamici. Lotman scrive: "Il contatto con un altro «io» è la condizione necessaria allo sviluppo creativo della «mia» coscienza" (Lotman 1985: 116).

A Venezia, in seguito a un tardivo, e vano, tentativo di recuperare *in-extremis* artisti inizialmente scartati come Semiradskij (Semiradskij ASAC 1895), l'unico rappresentante della Russia, come si è detto, risultò Leopold Bernštam. A Venezia l'arte russa era quindi rappresentata solo dalla scultura, e per di più solo da un artista recepito come fondamentalmente europeo. Sul catalogo della mostra possiamo leggere: "Dalle mani del Bernstamm è uscita una moltitudine di busti che

rappresentano il fiore dell'arte, della letteratura e della politica francese" (*Catalogo* 1895: 58). Il carattere aristocratico dei lavori di Bernštam, in piena sintonia con il tono dell'intera esposizione, gli garantì un successo per lo meno commerciale, per cui egli riuscì a vendere due delle tre sculture esposte, per di più a illustri acquirenti: *La modestia* a Eugenio Torelli Viollier, giornalista, politico e co-fondatore del «Corriere della sera» (Bernštam ASAC 1895a) e il busto di *Renan* al Ministero dell'Istruzione Pubblica per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (Bernštam ASAC 1895b).

Le sue sculture furono praticamente ignorate sia dalla critica, com'è attestato dalle poche righe dedicate loro dalla stampa, sia dal pubblico, come si evince dall'esito finale della "votazione pel conferimento del premio popolare", in cui Bernštam si aggiudicò una sola preferenza. Il favorito del pubblico, con ben 547 voti, risultò il pittore torinese Giacomo Grosso con la tela *Il Supremo Convegno* (1895), scelta da un elettore su cinque (Risultato ASAC 1895)³⁸. Il successo della prima Esposizione, e la sua eco all'estero, dipese in parte anche da questo quadro, per cui sarà necessario delinearne in breve la travagliata storia.

Il Supremo Convegno rappresentava un impenitente Don Giovanni che, anche da defunto, continuava a mietere vittime fra giovani fanciulle, riprese senza veli attorno al feretro scopercchiato. Per l'arditezza e la scabrosità del soggetto (ambientato, come se non bastasse, all'interno di una chiesa) il quadro fu al centro di accesi dibattiti presso la Giunta comunale sull'opportunità o meno di presentarlo all'Esposizione. Selvatico nominò una commissione indipendente con l'incarico di stabilire se il quadro offendesse o meno la pubblica morale. Fra i suoi membri compariva Antonio Fogazzaro che, benché uomo di fede, dopo lunghe consulte con i membri della commissione, deliberò che l'opera non arrecava oltraggio al pudore (Corradini 1979: 135). Il verdetto favorevole impensierì gli ambienti ecclesiastici, tanto che il Patriarca di Venezia in persona, Giuseppe Sarto (il futuro Papa Pio X) contattò Selvatico con l'intenzione di dissuaderlo dall'intento. Il sindaco non cedette alle intimidazioni, ma all'ultimo momento ordinò di far collocare la tela in una saletta laterale del Palazzo dell'Esposizione, lontano dal flusso principale di visitatori; ma oramai il quadro era sulla bocca di tutti, per cui "molti, appena varcati i

³⁸ Precisiamo che alla votazione partecipò un visitatore su cento, per cui risulta arduo attribuire un valore statistico al suo risultato (Mimita Lamberti 1995: 40).

cancelli dei Giardini chiedevano subito ai guardiani da che parte si trovasse il dipinto famigerato” (Di Martino, Rizzi 1982: 18-19)³⁹.

Questo episodio è significativo in quanto rivela in primo luogo l'autonomia dell'Esposizione da ingerenze esterne, un'autonomia che tuttavia sarebbe costata a Selvatico la poltrona di sindaco. L'*affaire* del *Supremo convegno* fornì infatti un ulteriore argomento alla campagna denigratoria condotta dalla Chiesa contro Selvatico, volta a attaccare non soltanto la direzione liberale dell'Esposizione, ma anche il suo operato in quanto sindaco laico⁴⁰. Nonostante le posizioni più moderate occupate dal suo successore, il conte Filippo Grimani, l'Esposizione avrebbe continuato a mantenersi su posizioni di relativa autonomia dagli ambienti politici ed ecclesiastici. Dalla vicenda del quadro emerge inoltre la propensione del grande pubblico da una parte verso temi scabrosi e romanzeschi, dall'altra verso opere in odore di scandalo, anche se queste circostanze sarebbero state solo in parte riconosciute dalla storiografia successiva⁴¹.

Il bilancio dell'Esposizione fu lusinghiero dal punto di vista artistico, organizzativo ed economico. Grazie al ricavato delle vendite e degli ingressi, l'Esposizione chiuse con un notevole guadagno e si assicurò il futuro.

Su 285 artisti espositori, oltre la metà (156) erano stranieri, presenti con 328 opere, di cui 97 vendute. Per quanto riguarda l'entità delle presenze internazionali sarà sufficiente citare il seguente bilancio:

Inglese, tedeschi, austriaci, belgi, olandesi, scandinavi e spagnuoli accorsero volentieri ad accrescer lustro alla Mostra; furono in minor numero i francesi, gli americani, i russi (Dall'Acqua 1896: 4).

³⁹ La fama del dipinto giunse anche oltreoceano, tanto che gli acquirenti del quadro pensarono di portarlo in *tournee* in America, ma non vi riuscirono in quanto la tela andò distrutta durante un incendio, secondo molti doloso.

⁴⁰ La giunta comunale retta da Selvatico cadde proprio durante la prima Esposizione, nel luglio del 1895, in seguito all'abolizione della preghiera dalle scuole comunali.

⁴¹ Il critico Gino Damerini avrebbe scritto negli anni Trenta che il successo di popolo del quadro era dovuto non alla “volontà di offendere l'autorità dell'alto presule”, ma all’“audacia della composizione di gusto facilmente letterario e novellistico e la natura brillante della pittura” (Damerini 1930)

1.2 Il *Duello* della critica italiana (II Esposizione, 1897)

La seconda Esposizione veneziana nasce sul successo della prima, un successo di pubblico, di critica e di mercato, che colloca la Biennale fin dagli esordi fra i principali appuntamenti dell'arte moderna. La soddisfazione da parte veneziana traspare da una lettera di Grimani a Emanuele Gianturco, Ministro della Pubblica Istruzione nel Governo conservatore di Antonio di Rudinì, in cui decanta l'Esposizione come segue:

E' l'unica di carattere internazionale che esista in Italia; l'unica che faccia agli artisti un trattamento al quale essi non erano fin già abituati nel paese nostro; l'unica che stia a pari delle grandi Mostre straniere, tanto che l'anno scorso essa poté superare nell'importo delle vendite il "Salon" di Parigi e la "Secessione" di Monaco (Grimani ASAC 1897c)

La lettera fu indirizzata a Roma in seguito a una mancata conferma dei fondi ministeriali per l'Esposizione del 1897, garantiti due anni prima dal predecessore di Gianturco, Guido Baccelli, ministro sensibile alla cultura sotto il Governo liberale di Francesco Crispi ⁴². Grimani fece appello al buon senso del Ministro, prefigurandogli gli effetti controproducenti che la notizia di un mancato sostegno economico da parte del Governo avrebbe potuto avere sulla stampa locale e internazionale, soprattutto "quand'è impegnato il decoro nazionale in faccia all'Europa artistica" (ivi) ⁴³.

A partire dalla Seconda Esposizione una maggiore attenzione fu rivolta all'attività promozionale della mostra all'estero, come è dimostrato dal materiale pubblicitario stampato nelle principali lingue straniere (francese, tedesco e inglese) da distribuire in diversi paesi europei, da cui la Russia tuttavia rimaneva esclusa ⁴⁴.

Nonostante l'Esposizione continuasse a mantenere un carattere eurocentrico, la sua seconda edizione è contraddistinta da un'apertura al panorama artistico intercontinentale, grazie alla partecipazione di Russia, Giappone e Stati Uniti con sale e commissari propri. Questa espansione si doveva in buona parte al critico d'arte Vittorio Pica, il cui apporto alla causa dell'Esposizione veneziana (di cui negli anni Venti sarebbe anche stato Segretario Generale) è stato decisivo e influente fin dai

⁴² Nell'arco di due anni, sia a Roma che a Venezia c'era stato quindi un cambio ai vertici, contraddistinto in entrambi i casi da un orientamento verso l'area cattolico-moderata.

⁴³ Grazie alla tenacia di Grimani si riuscì infine a ottenere la somma pattuita nel 1895 per la seconda Esposizione (Gianturco ASAC 1897).

⁴⁴ Si veda l'elenco delle città europee in cui era prevista una campagna pubblicitaria: Monaco di Baviera, Stoccarda, Francoforte, Vienna, Augusta, Karlsruhe, Costanza, Innsbruck, Praga, Budapest, Norimberga, Strasburgo e Parigi (Pubblicità all'estero ASAC 1896).

suoi esordi. Appassionato modernista, critico di larghe vedute e sensibile agli sviluppi della cultura europea coeva, Pica si era occupato, agli albori della sua lunga carriera, di letteratura francese. Non del tutto rassegnatosi a un'Italia "cimitero artistico", egli seppe cogliere nei pochi segnali di fermento culturale di fine Ottocento, fra cui l'Esposizione veneziana, una possibilità di rilancio per il Paese. Pica costituì una delle voci più autorevoli, influenti e competenti dell'ente veneziano, incarnandone l'anima più progressista e innovatrice nelle scelte espositive, nella politica delle acquisizioni e nella critica artistica. Fondamentali a tale riguardo furono i suoi approfonditi resoconti monografici, pubblicati puntualmente alla fine di ogni edizione, grazie ai quali, non a torto, è stato considerato il critico ufficiale della Biennale (Zatti 1993: 115). I volumi, editi, a partire dalla terza Esposizione, a Bergamo dall'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, raffinati tanto nella critica artistica quanto nella veste grafica, sono veri e propri indicatori dei cambiamenti di gusto e di orientamento geopolitico dell'Esposizione: così se il primo volume portava il nome *L'Arte europea a Venezia*, quello edito due anni più tardi sarebbe stato coerentemente intitolato *L'Arte mondiale a Venezia*. Sfruttando la fitta rete di contatti interpersonali con intellettuali europei, Pica si adoperò indefessamente per la promozione all'estero della mostra, della quale si era scherzosamente autoproclamato "tambourineur honoraire" (Pica ASAC 1899).

Considerato il successo ottenuto nella prima edizione, si decise di confermare la presenza dei Patrocini stranieri (Grimani ASAC 1896). Alla prima adunanza del Comitato ordinatore⁴⁵ venne stabilito il numero di membri da invitare per ogni Comitato di patrocinio straniero: sette per Italia e Francia (alla quale, considerata la scarsa rappresentanza nel 1895, fu quindi riconosciuto un peso maggiore), quindi, in numero decrescente, il resto dell'Europa, Stati Uniti e Giappone. Per la Russia vennero proposti due patrocinatori: Antokol'skij e Il'ja Repin (Comitato ASAC 1896a). Nelle adunanze successive si dibatté sull'opportunità di invitare direttamente gli artisti stranieri oppure se affidarsi per tale scelta alle nomine effettuate dai membri dei vari Comitati di patrocinio (Comitato ASAC 1896b). Si optò per la prima possibilità, con l'eccezione della Russia, per la quale fu stabilito che "il comitato deferisce ogni scelta ulteriore ad Antocolsky e Repin" (Comitato ASAC 1896c).

⁴⁵ Il comitato era composto oltre che da Grimani, Selvatico e Fradeletto, da alcuni dei membri del Comitato di due anni prima (gli artisti Fragiaco, Ciardi, Sezanne, Marsili, Dal Zotto, Bezzi), ai quali si unì il giornalista e saggista Pompeo Molmenti.

E' interessante notare che Kotarbinskij e Semiradskij, due anni prima considerati ancora cittadini russi, ora sono annoverati fra gli artisti polacchi da invitare (Comitato ASAC 1896a). Prima dell'edificazione dei padiglioni nei Giardini, la partecipazione nazionale dei vari paesi non era vincolata alla sovranità di uno Stato, ma rispecchiava una visione "locale" e per aree culturali del mondo, riscontrabile nella suddivisione degli artisti italiani in scuole regionali, secondo il principio della "diversità nell'unità" (questo spiega, ad esempio, l'esistenza di una sala scozzese all'interno del Palazzo dell'Esposizione). Per questo motivo inizialmente si pensò di istituire una sala polacca, benché il paese, fino al 1918, non avrebbe avuto un proprio stato sovrano, spartito com'era fra la Russia e gli Imperi Centrali tedeschi.

Relegare gli artisti polacchi, sudditi dello Zar, in una sala della Polonia, significava cambiare la percezione della Russia, da imperiale e multinazionale a etnico-culturale e locale. Si tratta di due concezioni anitetiche dell'Impero zarista, attraverso le quali esso ha definito e rimodellato la propria identità nel corso dell'Ottocento, a partire dalla dottrina del "nazionalismo imperiale" proclamata dal Ministro Sergej Uvarov e incentrata sulla triade "Ortodossia – Autocrazia – Nazionalità". Proprio quest'ultimo termine, la *narodnost'*, era stato oggetto di interpretazioni discordanti fra chi, da una parte, vi leggeva il legame di sangue fra lo *Zar-batjuška* e il suddito, di qualunque etnia o confessione egli fosse, e chi invece, dall'altra, vi individuava i tratti distintivi del popolo russo, legittimando così una sua egemonia linguistica, culturale e politica all'interno dell'Impero (Jahn 2004: 55-61). Fra questi due opposti oscillava l'immagine della Russia a Venezia: se nel 1895 la quasi totalità degli artisti invitati era di etnia non russa, ora invece la situazione cambiò a favore di una russicità anche etnica.

Il nome di Semiradskij era noto in Italia in primo luogo perché egli vi abitava stabilmente fin dal 1872. Celebrato pittore di grandi tele a soggetto biblico o mitologico ricostruite con minuzia filologica, Semiradskij raggiunse fama europea con il colossale quadro *Fakely Nerona (Le torce di Nerone, 1876)*, in cui le torce in questione erano i martiri cristiani, vittime delle persecuzioni romane. Il quadro fu interpretato da molti suoi compatrioti come metafora della situazione in cui gravava la Polonia, e Nerone finì per assumere le sembianze dell'usurpatore straniero. I livelli di lettura dell'opera furono comunque molteplici e spesso contrastanti, per cui i

romani assunsero da una parte il ruolo degli oppressori (quindi i russi, il cui Impero fu fondato proprio come “Terza Roma”), dall’altra degli oppressi (i polacchi cattolici, ovvero i diretti discendenti della Roma cristiana, stretti in una morsa fra gli scismatici d’oriente e i riformati luterani). La posizione dell’artista stesso, polacco romanizzato, arricchiva ulteriormente il quadro di implicazioni e suggestioni ⁴⁶. Semiradskij, in preda a uno slancio patriottico, aveva donato il quadro alla città di Cracovia nel 1879 in occasione delle celebrazioni per i cinquant’anni di attività dello scrittore Józef Ignacy Kraszewski, dando il via a una serie di donazioni da parte di altri pittori polacchi e alla nascita del Museo Nazionale di Cracovia (Dabrowski 2004: 41-46). Lungi dall’essere artista militante e patriottico, tanto era proiettato in una dimensione arcaica, Semiradskij in futuro avrebbe prudentemente evitato di esporsi su questioni delicate e compromettenti come la causa nazionale polacca⁴⁷. A tale cautela è riconducibile il suo rifiuto di partecipare a Venezia come patrocinatore della sala polacca, motivato con le seguenti parole: “Des raisons impérieuses mais toutes personnelles dont l’exposition serait inopportune dans cette lettre, m’imposent dans le cas actuel une abstention absolue” (Semiradskij ASAC 1896). L’artista avrebbe tuttavia accettato di prendere parte alla sala russa con il quadro *Una «Dirce» cristiana nel circo di Nerone* (1897, Fig. 3), riprendendo il tema del martirio dei cristiani a opera dei romani, ossia proprio il soggetto che l’aveva reso celebre in Europa e, nonostante tutto, un patriota in Polonia ⁴⁸.

Il progetto della sala della Polonia rimase quindi irrealizzato e la tripartizione del suo territorio fra Russia, Austria e Germania si rispecchiò nella partecipazione dei tre artisti polacchi presenti a Venezia, con Semiradskij nella sala russa, Leopold Horowitz in quella austriaca e Šereševskij presentato in una sala internazionale come artista monacense (Bartelik 2005: 55).

I due artisti prescelti per il Comitato di patrocinio russo, Antokol’skij e Repin, accettarono l’invito: il primo in nome del suo già dichiarato amore per l’Italia e la sua arte (Antokol’skij ASAC 1896a), il secondo a condizione di non dover

⁴⁶ A proposito della Polonia Semiradskij aveva scritto: “Mia patria, che antichissimi ed indissolubili vincoli di civiltà latina, di comune gloria storica, di strettissime relazioni nel passato, e d’imperiture simpatie nel presente e nell’avvenire, uniscono all’Italia ed a Roma” (Semiradskij cit. in Biliński 1992: 326).

⁴⁷ La sua attività patriottica si limitò ad accogliere settimanalmente i connazionali polacchi residenti a Roma nella sua villa, costruita in puro stile eclettico-ellenico in via Gaeta, proprio nella stessa strada dove di lì a poco si sarebbe insediata l’ambasciata russa (Biliński 1992).

⁴⁸ L’artista, nato nei pressi di Char’kov, oggi è considerato, di volta in volta, russo, ucraino o polacco.

essere presente all'inaugurazione (Repin ASAC 1896a), né di dover inviare opere (Repin ASAC 1896b). Entrambi giungevano a Venezia sulla scia del successo e delle medaglie d'oro ottenute al Glaspalast di Monaco: Antokol'skij per la statua in marmo *Christianskaja mučenica* (*Martire cristiana*, 1887), nota anche con il titolo *Ne ot mira sego* (*Non di questo mondo*), esposta nel 1892; Repin per *Zaporožcy pišut pis'mo tureckomu sultanu* (*I cosacchi dello Zaporozž'e scrivono una lettera al sultano di Turchia*, 1891), presentata nel 1895 (*Illustrierter Katalog* 1892: 108; *Münchener Jahres-Kunstaussstellung* 1895: 37). Si tratta proprio del triennio di gestazione dell'Esposizione veneziana, a conferma di quanto detto precedentemente sull'influenza esercitata a Venezia dalla scena artistica monacense. Non è quindi da escludersi che i nomi dei due artisti fossero noti a Venezia solo in seguito alla loro fortunata e pluripremiata partecipazione alle mostre del Glaspalast.

Repin e Antokol'skij erano uniti da una lunga amicizia, nata al primo anno di Accademia ⁴⁹, e dalla figura di Vladimir Stasov, mentore di entrambi e oggetto ricorrente della loro corrispondenza. Nonostante il percorso formativo comune i due, nel 1897, non potevano essere più distanti.

Antokol'skij, dopo aver vissuto diversi anni in Italia (1871-1877), risiedeva ora a Parigi. La sua arte, benché profondamente radicata nel realismo russo, era ora improntata a un accademismo levigato e mondano, espressione della *Belle époque* parigina. Dalla sua posizione di *émigré* egli percepiva in maniera netta e categorica il divario che separava l'arte russa da quella francese, la quale, *ça va sans dire*, era sinonimo di arte europea. La sua visione dualistica, priva di sfumature e compromessi, poneva le proprie fondamenta sul carattere diametralmente opposto di francesi e russi: tanto erano vecchi, ricchi, calcolatori e cortesi i primi, quanto giovani, poveri, impulsivi e scostanti i secondi. Delineati i tratti caratteriali su cui si fondava questo sistema binario, egli, parlando d'arte, aveva scritto:

In art, the French are Epicureans and we are Puritans. For them form is predominant, for us content. For them, the main thing is *how* something is done, while for us it is *what* is done (Antokol'skii 1899: 28)⁵⁰.

⁴⁹ A proposito degli studi comuni presso l'Accademia di San Pietroburgo si vedano le memorie di Repin *Znakomstvo s Antokol'skim* (Repin 1944: 448-450).

⁵⁰ Considerata l'irreperibilità dell'articolo in lingua originale si è dovuti ricorrere a una sua traduzione in lingua inglese, riportata in una raccolta di testi di artisti e intellettuali russi incentrati sull'arte occidentale e curata da Il'ja Dorončënkov (Dorontchenkov 2009). Il testo di apertura della miscellanea è proprio l'articolo citato di Antokol'skij.

Il “cosa” espresso e auspicato da Antokol'skij sembrava tuttavia mancare nella cultura decadente *fin de siècle*, per cui all'arte non restava che mentire, divertire o perire. Giungendo a questa conclusione, Antokol'skij spezzava una lancia a favore dell'arte francese la quale, consapevole del vuoto di contenuti e ideali, continuava la propria ricerca per lo meno sul piano tecnico e stilistico, sperimentando da un “ismo” all'altro (ibid: 28-30). Questa percezione di una vacuità di valori, rea di una visione dell'arte come mero accessorio o campo d'indagini formali, non era condivisa da Repin, che in una lettera ad Antokol'skij scrisse:

Io soltanto non sono d'accordo con te sul fatto che l'arte sia una cosa sola, per me al contrario essa è varia sia nei compiti che nella genesi, così come è varia la natura umana. Soprattutto differiscono l'arte ornamentale, esteriore, e l'arte dello spirito, ideale e profonda (Repin 1895: 103) ⁵¹.

Proprio in vista di questa sua fede professata nell'“arte dello spirito”, Repin fu invitato a Venezia, nella consapevolezza di aver puntato per la prima volta su un artista “russo” a tutto tondo. Questo emerge chiaramente dalle comunicazioni ufficiali diramate dall'Esposizione in cui si legge che “il Repin viene considerato come il primo fra i pittori russi” (Comunicato stampa ASAC 1896), nonché dall'avvincente presentazione dell'artista riportata sul catalogo:

Di razza cosacca, figlio d'un povero ufficiale e d'una maestra, crebbe fra gli stenti d'una miseria larvata. Fino a tredici anni studiò in un collegio militare; apprese i primi rudimenti del disegno da un modesto pittore di immagini sacre, da cui si staccò per entrare nell'Accademia imperiale di Belle Arti di Pietroburgo, dove ottenne un premio speciale e una borsa di viaggio per l'estero. Ma le grandi scuole straniere non lo conquistarono; anzi, vinto dalla nostalgia, egli sentì il bisogno di tornarsene in patria (*Catalogo* 1897: 77).

Nel tentativo di russificare Repin più del dovuto, gli venne attribuita un'identità cosacca (fasulla)⁵², da cui derivò (seguendo uno dei *cliché* di questo popolo) l'orgoglio che gli permise di sdegnare le scuole occidentali. Vinto dalla nostalgia per la Madre Russia, Repin decise quindi di tornare nella propria terra. Dalla presentazione delineata, al di là del frequente ricorso a eterostereotipi, emerge una certa autonomia e dignità artistica riconosciuta all'Accademia, quindi all'arte, russa.

⁵¹ “Ja tol'ko ne soglasen s toboju, što iskusstvo odno, po-moemu, ono očen' raznoobrazno i po zadačam i po rodam, kak raznoobrazna čelovečeskaja ličnost'. Osobenno raznjatsja meždu soboj iskusstvo ornamental'noe, vnešnee i iskusstvo duha, idejnoe, glubokoe”.

⁵² Una volta impressa sulle pagine del catalogo, l'identità cosacca attribuita a Repin avrebbe accompagnato, e spesso premesso, la recensione alle sue opere, fornendo una chiave di lettura non solo fasulla, ma anche faziosa (*L'esposizione internazionale* 1897).

La “russicità” di Repin emerge anche dalle parole di Antokol’skij, che consigliò a Fradeletto di rivolgersi personalmente all’artista (elogiato, insieme a Vereščagin, come il migliore artista russo, Antokol’skij ASAC 1896a) per avere i nomi delle giovani leve artistiche nazionali (Antokol’skij ASAC 1896b); e infine da Repin stesso, nella cui lettera di adesione all’Esposizione, scrivendo “je serais très fier de voir mon nom figurer parmi ceux des plus celebres artistes Europeens” (Repin ASAC 1896b), si posiziona consapevolmente al di fuori del panorama artistico europeo.

Va aggiunto che l’importanza assegnata a Repin, al di là dei suoi indubbi meriti artistici, è dovuta alla sua adesione all’Accademia Imperiale nel 1893, che gli era valsa sì le critiche di Stasov ma al tempo stesso prestigiosi incarichi di rappresentanza all’estero. Proprio nel 1897 l’Accademia Imperiale aveva nominato una commissione speciale, composta da Repin, Aleksandr Benua e Vladimir Makovskij, con l’incarico di occuparsi della partecipazione russa alle esposizioni internazionali alle quali era stata invitata quell’anno, poi ridotte a tre città: Venezia, Monaco e Copenhagen (*Ob’’ učastii 1897*)⁵³. La selezione degli espositori, anziché tramite concorso, avvenne su invito della commissione stessa. Su richiesta dell’Esposizione di Venezia, la partecipazione russa fu ridotta, per carenza di spazio, a soli 12 artisti, contro i 19 invitati a Monaco e i 17 a Copenhagen (*Meždunarodnaja vystavki 1898*). La sala russa finì così per accogliere 21 opere selezionate e inviate a Venezia direttamente dall’Accademia, a cui vennero ad aggiungersi i lavori di artisti residenti all’estero, Semiradskij e Il’ja Gincburg (Tolstoj ASAC 1897), entrambi comunque soci dell’Istituzione pietroburghese.

Il predominio incontrastato dell’Accademia fra gli artisti presenti a Venezia è evidente nella constatazione che due terzi degli espositori vi risultavano iscritti come soci effettivi. A dimostrazione dell’integrazione completa dei *Peredvižniki* all’interno dell’Accademia, possiamo inoltre considerare il fatto che due membri su tre del Comitato responsabile delle Esposizioni internazionali fossero stati esponenti della Società delle mostre ambulanti, ossia Repin e Makovskij, presenti anche fra gli espositori. La vecchia guardia del realismo ottocentesco nazionale, sorto con il cosiddetto *Bunt četyrnadcati* (la Rivolta dei quattordici, insorti contro l’Accademia

⁵³ Gli inviti all’Accademia per il 1897 erano stati inoltrati, oltre che dalle tre città selezionate, anche da Bruxelles e Tunisi (*Ob’’ učastii 1897*), a cui si sarebbero aggiunte Berlino e Stoccolma (*Meždunarodnaja vystavki 1898*: 142).

nel 1863) era presente nella persona di Kirill Lemoch, anch'egli successivamente rientrato nei ranghi dell'Accademia. Per il resto, a parte Aleksandr Kiselev, anch'egli con un passato da pittore ambulante, tutti gli espositori restanti sono accademici "puri", di nascita.

Alla luce di queste considerazioni non stupisce il fatto che, fra i due patrocinatori designati a Venezia, soltanto Repin avesse avuto voce in capitolo. Il ruolo di Antokol'skij si rivelò irrilevante, alla stregua di un prestanome, non comparando neppure fra gli espositori. Vale comunque la pena riportare la rosa di candidati proposta da Antokol'skij, assai composita per la loro provenienza, non soltanto da un punto di vista geografico (con artisti equamente divisi fra l'Accademia di San Pietroburgo e il *Moskovskoe učilišče živopisi, vajanija i zodčestva*, la Scuola moscovita di pittura, scultura e architettura, più l'aggiunta di alcuni russi espatriati), ma anche stilistico, con molti *Peredvižniki*, fra cui paesaggisti come Ivan Šiškin e Vasilij Polenov, realisti *engagés* come Konstantin Savickij e Vadim Makovskij, e rappresentanti della pittura storica e mitologica come Vasilij Surikov e Viktor Vaznecov. Fra gli scultori Antokol'skij nominò (oltre al suo giovane studente Il'ja Gincburg) Robert Zaleman e Vladimir Beklemišev, artisti alquanto noti in Europa, dove si erano formati (Antokol'skij ASAC 1896b).

Dall'elenco di Antokol'skij emerge una composizione di artisti meno aggiornata da un punto di vista anagrafico rispetto a quella proposta da Repin, ma sicuramente più eterogenea e storicizzata, quindi più adatta per un pubblico e una critica a digiuno di arte russa. Con questi nomi si sarebbe potuta organizzare una retrospettiva sull'arte russa degli ultimi decenni, fornendole un minimo di contestualizzazione storico-artistica. Prevalse invece la linea monopolistica dell'Accademia, preoccupata in primo luogo di confermare e legittimare la propria supremazia sulle arti in Russia.

Al di fuori della sala occupata dalle opere dell'Accademia di Pietroburgo, un solo artista russo era presente nella sezione internazionale, il già accennato Vladimir Šereševskij, con due colossali tele, *Una tappa di deportati in Siberia* e *La canzone della Patria*, entrambe dipinte a Monaco nel 1893 (Fig. 6, 7). Le due opere erano

state ammesse dalla giuria di accettazione con quattro voti favorevoli su cinque (Opere di pittura ASAC 1897)⁵⁴.

L'inaugurazione della seconda Esposizione fu accompagnata da un clamore non certo inferiore a quello dell'edizione precedente. In concomitanza alla cerimonia d'apertura fu varato l'ultimo gioiello uscito dall'Arsenale di Venezia, la *Saint-Bon*, nave ammiraglia della Regia Marina⁵⁵. Nell'intenzione degli organizzatori la doppia natura dell'evento avrebbe dovuto far convergere due ambiti in cui Venezia eccelleva, la produzione artistica e la costruzione navale, e conferire alla città quell'aura di regalità poi culminata con la presenza del principe Vittorio Emanuele e della consorte Elena di Montenegro.

La pubblicistica e la saggistica dedicate alla sala russa del 1897 costituiscono le prime testimonianze dirette apparse in Italia su un fenomeno artistico russo contemporaneo visto da vicino, e non mediato tramite riproduzioni o esposizioni all'estero. In effetti, tutti gli artisti presenti, fatta eccezione per il "polacco romanizzato" Semiradskij, esposero per la prima volta nel paese proprio a Venezia (Pica 1897: 7). Una circostanza confermata anche da Vladimir Stasov, che nella sua operazione di monitoraggio dell'arte russa in mostra all'estero, non aveva mai nominato l'Italia (Stasov 1876).

Alcuni artisti russi, come si è detto, erano noti in Italia per avervi risieduto come borsisti della Società per la promozione delle arti: inevitabile che quindi essi rappresentassero la classe artistica russa per eccellenza. Da questa prospettiva non stupisce il fatto che, agli occhi dell'opinione pubblica italiana, l'arte russa fosse vista come principalmente dedita a eguagliare l'arte europea, e che addirittura la sua genesi fosse posta nella fondazione dell'Accademia Imperiale su modello di simili istituzioni europee. Nella pubblicistica divulgativa italiana era quindi ricorrente incappare in semplicistiche esternazioni in cui si poneva l'essenza dell'arte russa nell'"imitare le nazioni occidentali, poi, dall'imitazione sbrogliatasi, cercò le arti

⁵⁴ La giuria era composta da Telemaco Signorini e dagli scultori Leonardo Bistolfi e Domenico Trentacoste, a cui si aggiunsero due artisti di fama internazionale, l'inglese John Lavery e il norvegese Eilif Peterssen. In questa edizione agli artisti veneziani fu preclusa la possibilità di far parte della giuria di accettazione, ma non di sottomettere al suo giudizio i propri lavori. Fra le centinaia di candidature pervenute, saranno proprio due pittori locali gli unici a essere ammessi all'unanimità (Alessandro Milesi con 3 quadri, Pietro Fragiaco con 2) (Opere di pittura ASAC 1897).

⁵⁵ La duplicità dell'evento fu sottolineata nelle cronache locali e nazionali. «L'illustrazione italiana», sempre attenta ai fatti di costume, riportò il titolo *L'Esposizione inaugurata. Il Saint Bon varato (L'Esposizione inaugurata 1897: 295)*.

improntare del genio suo nazionale, e in alcune vi riuscì già, in altre è prossima a riuscirvi” (Carletti 1894: 279).

Fino all’ultimo decennio dell’Ottocento l’arte russa non era ancora stata studiata nello specifico in Europa. Nella *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert* (*Storia della pittura del XIX secolo*) di Richard Muther, edita a Monaco nel 1893, un capitolo dedicato specificatamente all’arte russa era stato aggiunto solo nella seconda edizione, su iniziativa di Aleksandr Benue (Raev 2000: 711). Proprio a Muther, nella necessità di contestualizzare l’arte russa presentata a Venezia, si rifecero numerose critiche apparse in Italia nel 1897, molte delle quali riportarono interi estratti dalla monografia dello studioso tedesco. Così in ben tre testi critici possiamo leggere la stessa citazione da Muther, resa in traduzioni leggermente diverse: “L’arte Russa, stretta fra la civiltà e le barbarie, oscilla ancora, tra l’imitazione servile degli stranieri e l’esplicazione un po’ smodata e selvaggia delle sue tendenze native” (De Carlo 1897: 89)⁵⁶. De Carlo continua:

Il critico tedesco paragona la maggior parte degli artisti russi a persone che abbiano tante cose da raccontare, ma che non riescano a farlo, perché la loro lingua è ancora balbettante. Vero; ma quando raccolgono tutte le loro forze interiori, essi sanno trovare quella meravigliosa energia d’espressione che è propria delle lingue vergini (ivi).

Nella formulazione del nazionalismo moderno, nato a inizio Ottocento come reazione all’universalismo illuminista, la lingua aveva avuto un ruolo fondamentale. Partendo dalla teoria dell’*Urheimat*, della patria originaria e comune indoeuropea, linguisti e studiosi del folclore come i fratelli Grimm avevano attribuito alla lingua una funzione primaria nella formazione e nella determinazione del carattere nazionale, segnando il passaggio da una suddivisione dell’umanità su basi deterministiche, quindi di natura etnografica, razziale o climatica, a una sua ripartizione su criteri di carattere sociologico e culturale, e giungendo alla formulazione di gerarchie all’interno della grande famiglia del genere umano. Il termine stesso “barbaro” ha origine onomatopeica, derivando dal raddoppiamento della sillaba “bar”, poi consolidatosi in “barbaros”, con cui gli antichi greci indicavano i non-greci. Se la lingua determina un popolo, il progresso, anche artistico, di una nazione, si manifesta in primo luogo nelle capacità articolatorie dei propri parlanti. I russi, come si è visto, ancora a fine Ottocento vengono recepiti

⁵⁶ La citazione da Muther è ripresa anche da Vittorio Pica (Pica 1897: 16) e nel catalogo della seconda Esposizione (*Catalogo* 1897: 76).

come “balbuzienti”, e la loro lingua “vergine” e “barbara”. Essi si affacciarono sulla scena artistica italiana, dopo essere apparsi in altri contesti europei, come una popolazione rimasta a uno stato primigenio, la cui unica via di uscita era rappresentata dall’imitazione di modelli occidentali, dall’omologazione a un “noi”.

Il ricorso a strutture binarie, a una caratterizzazione bipolare attraverso attributi contrastanti, il più delle volte contrapposti, come nel caso russo delle “civiltà” e delle “barbarie”, è una prassi assai diffusa nella retorica e nella costruzione del carattere nazionale. Essa è oggetto di studio dell’imagologia, che l’ha definita “imagema”, una sorta di “testa di Giano” attribuita a tutti i popoli (Leerssen 2000: 267). Il prevalere temporaneo di uno dei due elementi non comporta l’estinzione dell’altro, ma un suo temporaneo accantonamento, in attesa che se ne presenti nuovamente il bisogno. Questo alternarsi dipende quindi unicamente dal soggetto, dal suo posizionamento nei confronti del popolo o della nazione che si intendeva giudicare. Ada Raev scrive:

Se si guardava all’arte russa come a una componente essenziale della cultura europea, allora le coincidenze stilistiche erano giudicate come una caratteristica positiva; se invece si voleva porre l’accento su un particolare spirito nazionale dell’arte russa, l’adozione di stili europei appariva una debolezza (Raev 2007: 235)⁵⁷.

Nel primo caso l’arte russa era apprezzata in quanto europea (quindi cosmopolita), nel secondo, invece, veniva bollata come emulazione servile, come un tentativo mal riuscito di sortita dalla natura russa, essenzialmente barbara. L’oscillazione di (pre)giudizi nei confronti dell’arte russa dipendeva quindi dal mutevole posizionamento del soggetto giudicante nei suoi confronti, dal rapporto dinamico e interrelazionale instauratosi fra autostereotipo ed eterostereotipo.

L’arte russa, quando non era vista come un’“appendice” orientale, o nordica, dell’arte europea, assicurava un certo carattere di alterità alle mostre internazionali. Mettere in scena l’“altro”, il più delle volte da una posizione di superiorità, era una delle strategie ricorrenti nella prassi espositiva ottocentesca, a partire dalle Grandi Esposizioni Universali. A tale proposito Tony Bennett, nella sua attenta analisi del “complesso espositivo”, sostiene:

In the context of late nineteenth-century imperialism, it was arguably the employment of anthropology within the exhibitionary complex which proved most

⁵⁷ “Wurde die russische Kunst als selbstverständlicher Bestandteil der gesamteuropäischen Kultur der Neuzeit angesehen, galten stilistische Übereinstimmungen als positives Charakteristikum; wollte man dagegen auf einen besonderen nationalen Geist der russischen Kunst hinaus, erschien die Adaption des europäischen Stilsystems als Schwäche”.

central to its ideological functioning. For it played the crucial role of connecting the histories of Western nations and civilizations to those of other peoples, but only by separating the two in providing for an interrupted continuity in the order of peoples and races – one in which “primitive peoples” dropped out of history altogether in order to occupy a twilight zone between nature and culture (Bennett 2008: 99-100).

Il ricorso al “primitivo” era una prassi, prima ancora che espositiva, (auto)cognitiva dell’uomo, esercitata proprio a partire dall’affermarsi di campi del sapere come l’etnografia e l’antropologia. Studiare la razza umana in un suo presunto stadio primordiale significava andare a ricercare caratteristiche estinte nell’umanità “progredita”, quindi identificarle e isolarle dal loro contesto per capire i meccanismi attraverso i quali queste caratteristiche erano andate perdute. Da un’ottica positivista questa perdita è vista come una tappa fondamentale e necessaria del processo evolutivo, un ulteriore allontanamento dell’umanità dal suo stato primordiale e un progressivo avvicinamento al benessere materiale dell’età industriale. L’aura romantica e idealizzata del *bon sauvage* di Rousseau si era dissolta del tutto, e nell’Ottocento inoltrato, il selvaggio era visto esclusivamente come un “uomo arretrato” (White 1985: 178-180).

La presenza fisica o la rappresentazione di popoli “primitivi”, in un contesto come le Esposizioni Universali concepite come celebrazioni dei popoli “progrediti”, aveva quindi una precisa funzione ideologica, il più delle volte a scopo nazionalistico. Esporre l’“altro” al pubblico ludibrio significava mettere lo spettatore europeo nella condizione di definirsi per quello che non era (il primitivo) e al tempo stesso per quello che era, ossia un individuo di una collettività (gli spettatori). Questo gli permetteva di sentirsi, o meglio di “immaginarsi”, parte di una comunità condivisa. Esporre l’“altro” significava quindi anche rinsaldare e rafforzare il senso di appartenenza a una comunità nazionale, legittimando una superiorità sull’“altro” acquisita tramite il progresso raggiunto nell’età moderna (Bennett 2008: 101-102).

In un contesto assai diverso, come quello dell’Esposizione veneziana, i “popoli primitivi” erano esclusi per regolamento dal grande “concorso delle nazioni”, cui erano chiamati a partecipare esclusivamente i “paesi civili”. A Venezia, l’arte primitiva avrebbe fatto il proprio ingresso, suscitando l’indignazione dei benpensanti, soltanto nel 1922, con una mostra di “scultura negra” fortemente voluta dal suo segretario generale, Vittorio Pica.

In mancanza di popoli che, per la loro “alterità”, potessero creare una sorta di

controparte sociale e culturale, prima ancora che artistica, all'Occidente industrializzato, il pubblico finì per concentrarsi sulle espressioni artistiche di quei popoli che, nel contesto delle nazioni civili, più si allontanavano dal modello europeo per avvicinarsi all'immagine primitiva, alla fisionomia barbara, quindi in prima linea proprio ai russi. L'interesse per l'arte russa, come vedremo, chiamava in causa categorie non tanto artistiche, quanto etnografiche e antropologiche, per cui l'attenzione del pubblico era rivolta in primo luogo alla rappresentazione della vita di quel popolo, immaginato come radicalmente contraddittorio, sospeso fra "barbarie e civiltà". Proprio in vista di questa costante ricerca di un'identità, di questo oscillare da un estremo all'altro, l'arte russa si inseriva a pieno titolo nel dibattito accennato da Bennett fra "natura e cultura", nella diatriba "nature versus nurture" che avrebbe alimentato, nel XX secolo, gli studi comportamentali.

In Italia l'interesse etnografico verso la Russia era palese fin dalle premesse, anche da parte di quelle istituzioni che si professavano dedite agli aspetti puramente artistici. Così nella «Gazzetta degli artisti» del 17 marzo 1897 possiamo leggere: "I Russi riusciranno interessantissimi per la rappresentazione del costume".

Il critico Antonio Munaro dichiarò la propria propensione per la pittura di genere (pur senza far ricorso a questo termine), poiché "l'elemento della verità deve trovarsi specialmente nei quadri ispirati alla Natura e al Costume" (Munaro 1897: 36). L'artista è descritto come acuto osservatore della società di cui fa parte e in cui è immerso; suo compito è cogliere l'"attimo fuggente" in cui si rivela l'essenza del popolo:

Quest'arte di riprodurre sulla tela il Costume è un'arte fine, elevata, spesso profonda, poiché raccoglie in sè medesima non solo elementi tecnici di grande valore, ma altresì elementi psichici vitali e peregrini – domanda una perfetta conoscenza dell'uomo e dell'ambiente in cui l'uomo vive (Munaro 1897: 37)

All'artista russo veniva quindi richiesto di immortalare scene di vita quotidiana, di riprodurre fedelmente usi e costumi del proprio popolo in opere vive e sincere, che allo spettatore occidentale si presentavano come *tableaux vivants* di un paese altrimenti soltanto immaginato⁵⁸.

Ritornando alla doppia entità del popolo russo, riportiamo alcune righe del critico Achille De Carlo:

⁵⁸ Vale la pena ricordare che nella stroncatura senza appelli di Pica alla partecipazione russa del 1897, il critico aveva salvato come "parte caratteristica" esclusivamente la rappresentazione dell'abbigliamento (Pica 1897: 8), lamentando invece la scarsa presenza di paesaggi (ibid: 14).

C'è, è vero, ancora qualche cosa in essi di barbaro; son un po' fastosi, si compiacciono qualche volta di tutti quegli effetti e di tutti quei contrasti di cui si compiacciono i bambini ed i popoli primitivi; vicino a pensieri o a cose profonde trovate ingenuità che rasentano il convenzionale e sotto quel non so che di Europeo, il Cosacco si svela sempre (De Carlo 1897: 89)

Il critico svela quindi l'operazione di *camouflage* dell'uomo russo che, pur assumendo le sembianze dell'europeo, non riesce a non tradire la propria essenza barbara, a cui ora, scomodando i cosacchi, viene riconosciuta una specificità locale. Il tema dei cosacchi aveva conosciuto nella seconda metà dell'Ottocento una certa popolarità anche in Italia, grazie alle prime traduzioni di opere letterarie russe dedicate a questo tema⁵⁹. Il cosacco si presentava al lettore italiano come la controparte barbara, quindi autoctona e autentica, del russo; la sua immagine era caratterizzata da una serie di stereotipi, come il forte legame con la propria terra e la fedeltà allo Zar, da cui venivano fatti derivare forza e orgoglio.

Oltre a quello del cosacco, un altro eterostereotipo della Russia, ben saldo nell'immaginazione occidentale fino ai giorni nostri, è quello dell'anima russa. In nome di essa, tutto si giustifica e tutto si perdona. A proposito di uno dei lavori di Šereševskij esposti a Venezia possiamo leggere:

Che importa se le luci son false, se il disegno è scorretto, se i colori mancano d'impasto e i particolari di finitezza, se nella prima tela tutto, anche le carni, gli abiti, la carriola, la scala a mano sono di sasso come le pareti della miniera? Che importa tutto ciò, quando in ogni faccia accennata c'è un'anima intera, e quando il pittore ha saputo infondere nei due colossali abbozzi il sentimento intensissimo che fremeva e pulsava nell'anima sua? (Pilo 1897: 5)

Se sotto Pietro il Grande, il sovrano riformatore e pianificatore, il termine "anima" aveva una valenza prettamente burocratica, stando a indicare un'unità giuridico-fiscale, ovvero il singolo contadino di proprietà del latifondista soggetto alle tasse, nell'Ottocento all'anima viene conferita dignità artistica e filosofica. Partendo proprio dal concetto di "unità fiscale", ma caricandolo di valenze grottesche, Gogol' aveva intitolato il suo più celebre romanzo *Mertvyje duši* (*Le anime morte*, 1842), un'opera che risultò particolarmente apprezzata dalla critica letteraria d'impronta realistica, a partire da Belinskij (Williams 1999: 10).

⁵⁹ Tutti i più grandi scrittori russi dell'epoca, da Puškin a Lermontov, da Gogol' a Tolstoj, avevano affrontato nelle loro opere il tema dei cosacchi, spesso affidando loro il ruolo di protagonisti. Alcune di queste iniziarono a circolare in Italia a partire dagli anni Settanta dell'Ottocento. Riporteremo di seguito le opere più note nella loro prima edizione italiana, attenendoci alla grafia dell'epoca: Alessandro Pouchkine, *La figlia del capitano*, Milano, Tipografia editrice lombarda, 1876; Nicola Gogol, *Tarass Bulba*, Milano, Tipografia editrice lombarda, 1877; Michele Lermontoff, *L'eroe dei nostri giorni*, Milano, Sonzogno, 1886; Leone Tolstoj, *I cosacchi*, Milano, Treves, 1895.

Il ruolo dell'anima all'interno dell'eterno dialogo fra Occidente e Oriente (quindi, nel contesto russo, fra occidentalisti e slavofili) iniziò ad avere un ruolo cruciale con la raccolta *Russkie noči* (*Notti russe*, 1844) di Vladimir Odoevskij, seguace del romanticismo tedesco (ibid: 7). Tema centrale dell'opera era la perdita dell'anima dell'Europa, venduta, non come nel *Faust*, al diavolo, ma al benessere materiale e al progresso industriale. La sua scomparsa in Occidente è quindi sintomo di una decadenza morale, secondo un mito poi largamente propagandato dagli slavofili russi. Per questi ultimi l'anima era il grande potenziale inespresso del popolo russo e della comunità spirituale della Chiesa ortodossa, la *sobornost'*⁶⁰, che avrebbe dovuto trovare una forma letteraria coerente nel secondo libro delle *Anime morte*, poi rimasto irrealizzato (Figes 2002: 269). In Occidente, al contrario, numerosi intellettuali finirono con il conferire all'anima russa un'aura idealizzata e nostalgica per la (propria) epoca pre-industriale, per una comunità arcaica e non ancora intaccata dai germi della modernizzazione, in cui a prevalere non era la logica individuale del mercato, del profitto e del progresso, ma una dimensione collettiva e solidale. Se quindi in Russia l'anima era proiettata verso il futuro, in Occidente essa era inevitabilmente rivolta verso il passato (Williams 1999: 3-18).

Con l'opera di Dostoevskij, il tema dell'anima avrebbe raggiunto la piena maturità artistica, entusiasmando intere platee di lettori in patria e all'estero, e andando a conferire a tutte le espressioni artistiche russe quel carattere "tipico" e "nazionale", percepito in Occidente come controparte idealizzata e romantica dell'arretratezza russa, e in Russia come esempio di superiorità spirituale nei confronti della corruzione morale occidentale⁶¹.

Sulla base di questa contrapposizione Dostoevskij criticò aspramente, durante il suo primo viaggio all'estero, il Crystal Palace di Londra, con i seguenti toni:

E' una sorta di quadro biblico, un'evocazione di Babilonia, una specie di profezia dell'Apocalisse quella che si va realizzando davanti ai vostri occhi. Voi percepite che occorre molta resistenza spirituale e un'eterna capacità di negazione per non cedere, per non soggiacere all'effetto (Dostoevskij 1863: 52).

Gli appelli all'"anima russa", frequentissimi nelle recensioni artistiche apparse in Italia nel 1897, avevano quindi la funzione di evocare una realtà

⁶⁰ *Sobornost'* indica la collettività spirituale, la fratellanza di fedeli della religione ortodossa. Prende origine da *sobor*, che indica sia la cattedrale che una comunità di persone raccolte.

⁶¹ Robert Williams sottolinea anche il sentimento di frustrazione di Dostoevskij dovuto alla debolezza economica e militare della Russia nei confronti dell'Europa (Williams 1999: 14).

conosciuta attraverso il prisma letterario (di opere ovviamente mediate dalla loro traduzione in lingue occidentali) e di fornire una chiave di lettura, già preconfezionata e stereotipata, alle opere esposte. Nel *topos* dell'anima russa erano racchiuse tutte quelle peculiarità che andavano a costituire l'immaginario del "carattere nazionale russo": il primigenio, lo spirituale, l'irrazionale e il collettivo.

Solo nei campi del sapere più inaccessibili ed enigmatici, come la conoscenza della psiche umana, ai russi veniva riconosciuto un primato ineguagliabile. Anche in questo caso le doti attribuite agli artisti russi erano traslate dall'ambito letterario a quello figurativo, come, ad esempio, lo *psichologičeskoe uglublenie*, l'approfondimento psicologico del realismo ottocentesco, di cui i romanzieri russi erano ritenuti maestri indiscussi. De Carlo scrive "I pittori Russi sono principalmente psicologi; essi trasportano il campo della letteratura nelle arti figurative in cui palpita sempre un concetto altamente filosofico" (De Carlo 1897: 90). Dalla cultura russa di fine Ottocento si attendeva quindi una rivelazione, la manifestazione di un "concetto" (la cui presenza era data ontologicamente per certa) dai meandri più reconditi dell'anima.

"Come colombe dal desio chiamate vengono le signore a vedere il *Duello* di Répine e ad ammirarne l'impeto drammatico e l'effetto solare" (Munaro 1897: 11). Nulla meglio di queste parole descrive l'accoglienza trionfale riservata al quadro di Repin alla seconda Esposizione di Venezia (Fig. 2), apprezzato in prima linea dal pubblico femminile, che, accorso davanti alla tela, si perdeva in congetture sul movente del duello (Munaro 1897: 43). Il canone letterario del duello, attraverso il quale esso era noto in Italia, imponeva che l'oggetto della contesa fosse una donna⁶². La vita stessa dei due grandi eroi del romanticismo russo, Puškin e Lermontov, si era spenta in duello, un tema affrontato da entrambi in diverse opere, alcune delle quali già note in Italia a fine Ottocento⁶³.

⁶² Dalle cronache dell'epoca si apprende tuttavia che il duello non era un fenomeno dei tempi passati: nel numero del «Corriere della sera» uscito lo stesso giorno dell'inaugurazione veneziana veniva riportato nei minimi dettagli lo svolgimento di un duello combattuto a Parigi per riparare un'offesa arrecata a una giovane donna (*Un duello* 1897). La notizia, ovviamente, non fece che aumentare il clamore del quadro di Repin.

⁶³ La prima edizione italiana di *Geroj našego vremeni* di Lermontov fu pubblicata dall'editore milanese Sonzogno nel 1886 con il titolo *L'eroe dei nostri giorni*. L'opera più nota di Puškin sul tema del duello è il romanzo in versi *Evgenij Onegin*, da cui Čajkovskij adattò l'omonima opera. Entrambi sarebbero stati noti al pubblico italiano soltanto più tardi (la prima italiana dell'*Onegin*, al Teatro della Scala, risale al 1900, mentre per una versione italiana del romanzo si sarebbe dovuta aspettare la traduzione di Ettore Lo Gatto negli anni Venti).

A due giorni dall'apertura dell'Esposizione, la stampa italiana parlava già del quadro di Repin come dell'erede del *Supremo Convegno* di Grosso (*L'esposizione internazionale* 1897). Nella biografia artistica di Repin, il clamore suscitato dal *Duello* è paragonabile a quello ottenuto due anni prima a Monaco con *I cosacchi dello Zaporož'e scrivono una lettera al sultano di Turchia*, per il quale l'artista aveva ottenuto la medaglia d'oro.

La fortuna di critica e pubblico riscossa dalla tela stupì Repin stesso. In una lettera a Il'ja Ostrouchov aveva scritto:

Il mio *Duello* a Venezia fa furore, a voler credere ai buoni italiani, al giornale «Il Popolo Romano» e ad *Avanzo*. Io penso che il successo sia puramente borghese, e non artistico” (Repin 1897a) ⁶⁴.

L'eco del successo ottenuto in Italia era quindi approdata anche in Russia, come leggiamo sui resoconti periodici dell'Accademia Imperiale di Belle Arti (*Meždunarodnija vystavki* 1898: 143). In patria il quadro scatenò violente polemiche e vecchie diatribe, paragonabili a quelle suscitate oltre venti anni prima da un altro quadro di Repin, *Parižskoe kafe* (*Caffè parigino*, 1875), ritenuto dai critici e collezionisti più intransigenti, fra cui Kramskoj e Tret'jakov, un affronto alla pittura nazionale e un puro asservimento, tanto nello stile quanto nel soggetto, all'arte francese (Kridl Valkenier 2007: 49-50). Allo stesso modo il *Duello* rialimentò i vecchi dissapori sorti fra Repin e Stasov, il quale da una parte individuò nel quadro il tradimento definitivo del “realismo critico” del primo Repin, dall'altra criticò aspramente, in una serie di articoli, le lodi apparse sulla stampa italiana, riportandone testualmente alcuni stralci (Stasov 1897a; id. 1897b) ⁶⁵.

⁶⁴ “Moja «Duel'» proizvodit v Venecii furor, esli verit' dobrym ital'jancam, gazete Popolo Romano i Avanzo. Ja dumaju, uspech etot čisto buržuaznyj, ne chudožestvennyj”. Da uno spoglio dell'anno 1897 del quotidiano «Il Popolo Romano» non è stato tuttavia possibile risalire a notizie o articoli relativi al quadro di Repin. *Avanzo* era in affari con Repin, di cui aveva in gestione alcuni quadri (Repin 1896). Repin era anche al corrente di un articolo apparso su «Il Marzocco» del 16 maggio 1897, in cui si parlava del suo *Duello*. L'estratto gli fu inviato in Russia, con un'indicazione in cui si attribuiva la paternità ad Aleksandr Volkov-Muromcev. Si tratta tuttavia di un errore, in quanto sappiamo che lo scienziato-pittore russo, di cui parleremo a breve, non aveva una padronanza tale dell'italiano da permettergli di scrivere un articolo. Repin stesso dubitò dell'attribuzione dell'articolo, anche perché conosceva indirettamente Volkov-Muromcev, noto per via dei suoi acquerelli a soggetto veneziano molto apprezzati a Londra (Repin 1897c). L'autore dell'articolo è Vittorio Pica, le cui recensioni apparse sulle testate per le quali scriveva (oltre a «Il Marzocco», «Il pungolo parlamentare» di Napoli e «La vita italiana» di Roma) vennero raccolte nella sua monografia pubblicata alla fine di quell'anno dall'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo (Pica 1897), da cui sono tratte le citazioni a cui si fa spesso ricorso.

⁶⁵ Nel primo degli articoli apparsi, Stasov si dichiarava concorde con il critico Thovez nel giudicare il *Duello* il quadro più “forte” della sezione, ma non nell'assegnare a Repin lo statuto di “più bella tempra di pittore” dell'intera Russia (Thovez 1897a: 1), in quanto, a suo parere, vi erano artisti alla pari, se non migliori, del suo ex protetto (Stasov 1897a).

Repin non rimase indifferente alle critiche e in una lettera a Elena Antokol'skaja, nipote dello scultore, e artista a sua volta, scrisse:

Ma non vedete come Vladimir Vasil'evič <Stasov> si comporta nei miei confronti? Io non ho mai reputato il mio *Duello* un quadro – è uno schizzo, e l'italiano [Thovez] ha perfettamente ragione nel giudicare le sue qualità tecniche; e ha anche ragione quando parla dei suoi pregi e delle impressioni. *Così è*, e altrimenti questo schizzo sarebbe passato inosservato. Ma guardate cosa fa il vostro amico: cerca di rovinare e di distruggere tutto quello che c'è d'importante. E nella sua cecità intenzionale non coglie la sostanza del quadro, che è così evidente *a tutti* (Repin 1897b) ⁶⁶.

In effetti il *Duello*, così come ammesso dall'autore stesso, altro non era che uno schizzo, una circostanza notata in Italia da pochi critici, fra cui Munaro, che era persino giunto a cogliere alcune figure cancellate dallo sfondo (Munaro 1897: 45-46). In seguito a questo e ad analoghi episodi, sulla «Gazzetta degli artisti» si era levata una campagna contro l'invio da parte degli artisti stranieri di opere incomplete o non all'altezza dei loro nomi:

Renitenti alla richiesta dell'opera definitiva, risolutiva, che giustifica come creatura d'arte la fama di una tavolozza e di uno scalpello, hanno largheggiato in pezzi da studio, dove l'animo loro ha risonanze interessanti per la grande armonia a cui accennano e che soltanto le opere maggiori hanno il potere di trasmettere in tutto il suo significato tecnico ed artistico [...] Si potrebbe dire che gli artisti stranieri mandano a Venezia, più quello che vogliono di quello che devono. Essi sentono di essere chiamati a dominare l'ambiente piuttosto che ad esservi giudicati (*III Esposizione internazionale 1899*).

Ricordiamo che Repin aveva accettato di partecipare a Venezia esclusivamente in veste di patrocinatore e a patto di non dover inviare sue opere, e che solo in un secondo momento aveva deciso di recapitare due lavori, ponendo una domanda tanto ingenua quanto, col senno di poi, rivelatoria: “Dois je envoyer quelques'un des mes œuvres remarquables?” (Repin ASAC 1896b).

Certo stupisce il fatto che l'artista a Venezia abbia presentato due quadri dal contenuto fortemente romanzesco (oltre al *Duello*, un altro olio dall'inequivocabile titolo *Don Žuan i don'ja Ana, Don Giovanni e Donna Anna*, 1885, Fig. 4), soprattutto se confrontiamo questi con le opere inviate alle Esposizioni Universali. Lì l'artista aveva esposto tele a soggetto storico e di impianto realistico (e addirittura di denuncia sociale, come *I battellieri del Volga*), investite di un significato documentaristico della realtà russa, ritratta sia nella vita quotidiana che nella sua

⁶⁶ “No neuzeli že Vy ne vidite, kak Vladimir Vasil'evič odnositsja ko mne? Ja ne sčital nikogda svoju «Duel'» kartinoj – eto eskiz, i ital'janec soveršenno prav v ocenke ee tehničeskich kačestv; i on takže prav, govorja o ee dostoinstvach – vpečatlenii. *Eto est'*, i inače etot eskiz ne byl by tak zamečen. No posmotrite, čto delaet Vaš drug: on staraetsja perekoverkat' i uničtožit' vse glavnoe. Po svoej umyšlennoj slepote on ne zamečaet suti kartinki, kotoraja tak jasna *vsem*”.

genesì storica ⁶⁷. E' probabile che egli, venuto a conoscenza delle tendenze simboliste e decadenti imperanti a Venezia, avesse adattato a questo gusto le scelte espositive, non soltanto relative ai propri quadri ma a tutta la sezione russa, di cui era commissario. Lo stesso si poteva dire per l'esposizione allestita lo stesso anno al Glaspalast di Monaco, alla quale Repin presentò una tela dall'indubbia atmosfera decadente, evidente sin dal titolo, *Al chiaro di luna*.

Il *Duello* di Repin, *nomen omen*, costituì il vero e proprio campo di battaglia su cui si scontrarono due fra i maggiori critici d'arte dell'epoca, Vittorio Pica e Enrico Thovez. Volendo usare una distinzione di Lotman, potremmo affermare che in Pica prevaleva un pensiero scientifico, caratterizzato da una propensione per le strutture logiche, mentre in Thovez un pensiero artistico, contraddistinto da strutture creative (Lotman 1985: 117). I due critici si trovarono unanimi nello stroncare il quadro da un punto di vista compositivo e cromatico, ma mentre Pica e i suoi seguaci si fermarono a tale considerazione, Thovez sostenne che, nonostante queste carenze tecniche, si trattasse comunque di un "quadro che non si dimentica più" (Thovez 1897a: 1).

Nell'analizzare l'opera, Pica eseguì una traduzione del testo della cultura "altra" (il quadro stesso) ricorrendo a delle categorie di pensiero occidentali, ossia applicando dei codici della propria cultura. Questo, come insegna Lotman, per forza di cose genera un problema comunicativo, con perdite di significato del testo originario e risignificazioni, "per questo motivo le periodizzazioni storiche e le etichette occidentali sono scarsamente utilizzabili per la cultura russa" (Burini 2010: 48).

Uno dei parametri valutativi di un testo, nella cultura occidentale, è contraddistinto dalle sue coordinate diacroniche, ovvero dal suo posizionamento lungo un asse cronologico positivisticamente inteso come evoluzione progressiva di una società nel campo sociale, politico, economico o, come in questo caso, culturale. Così facendo Pica, parlando dei quadri russi, sostiene: "Essi non hanno nulla che vieti di poterli credere ideati ed eseguiti da un pittore italiano o francese di quindici o vent'anni fa" (Pica 1897: 8).

⁶⁷ E' anche vero che Repin aveva già alle spalle il decennio d'oro della pittura storico-patriottica, e che negli anni Novanta era tornato a dipingere quadri a soggetto etnografico (Bartlett, Edmondson 1998: 180-181), oppure, come dimostra il caso veneziano, dal tessuto narrativo.

In questo caso siamo in presenza di un fenomeno definito dall'antropologo britannico Jack Goody "vantaggio comparativo". Nella "Grande narrazione" della storia dell'umanità raccontata da posizioni, *va da sé*, eurocentriche, si tendeva ad assegnare il primato alle culture occidentali, e laddove una cultura "altra" avesse avuto il sopravvento, si postulava un "vantaggio temporaneo", costruendo quindi *ad hoc* un'eccezione alla trama narrativa precostituita (Goody 1999: 21).

Le attese della critica progressista occidentale (quindi, per forza di cose, eurocentrica), di cui Pica nel contesto italiano era una delle personalità di spicco, era rivolta proprio verso questa "eccezione" alla Grande narrazione, che nei suoi auspici avrebbe dovuto portare nuova linfa alla cultura stagnante e assopita di fine Ottocento, senza tuttavia metterne in discussione il primato universale. Se la critica conservatrice anelava a un ritorno alle origini del proprio passato, quindi con toni e intenti e nazionalisti, l'*intelligencija* di stampo progressista contemplava un'espansione sincronica, alla scoperta di culture "altre", operando nello spazio piuttosto che nel tempo. La ricerca di Pica verso le culture "altre" prese principalmente due rotte: il Nord europeo meno conosciuto (la cultura figurativa scandinava, scozzese, belga e olandese, piuttosto che anglo-germanica) e l'Estremo Oriente. La sua attività critica e pubblicistica in questo ambito, a cavallo fra Ottocento e Novecento, è stata assai prolifica, contribuendo a destare l'interesse di intellettuali e pubblico verso queste culture misconosciute. Proprio fra queste due direttrici, il Nord e l'Oriente, per secoli temute e identificate nell'immaginario occidentale come terre barbariche (Beller 2007a: 267), si inserisce la Russia, alla quale egli non dedicò studi specifici, ma che nella sua mappatura artistica occupava una posizione così rilevante da non poter non essere sondata.

Le aspettative di Pica verso le culture "altre", a cui egli attribuiva una "funzione rinverginante e straniante" (Piscopo 1982: 59), vengono ora estese al pubblico in generale, definito con le seguenti parole:

coloro che in una raccolta di opere d'arte hanno l'abitudine di ricercare innanzi tutto, con curiosità ansiosa ed elevatamente intellettuale, le manifestazioni caratteristiche di un nuovo concetto informativo morale o estetico o di una visione nuova delle cose e della vita od almeno di una tecnica nuova, sia che esse derivino dall'originalità dell'individuo, sia che spontanee rampollino dall'originalità della razza e dell'ambiente (Pica 1897: 7).

Questa definizione di pubblico fa da *incipit* alla critica di Pica alla sezione russa, premettendo come segue l'amara delusione degli spettatori:

invano [...] si sforzeranno di scovirvi l'esaltazione passionale e mistica dell'anima slava, che rende così originali e irresistibilmente affascinanti le opere possenti di Gogol, di Tolstoj, di Dostoiewsky, di Turghenieff e degli altri romanzatori e drammaturghi russi (ibid: 8)

Alla constatazione che il *Duello* risultò il quadro favorito del pubblico, a Pica non restò che confutare la propria vecchia opinione sui visitatori delle mostre, “giacché è risaputo che il gran pubblico ha in odio i novatori” (ibid: 9).

La posizione di Pica è paragonabile a quella degli occidentalisti russi dell'Ottocento descritta da Lotman (Lotman 1985: 125-126): uomo erudito e cosmopolita, la sua conoscenza della cultura russa si basava principalmente su conoscenze acquisite, nel suo caso su fonti letterarie, di cui era appassionato lettore e solerte critico⁶⁸. Si trattava quindi di una costruzione culturale, di una proiezione ideale e idealizzata della Russia, che ben poco aveva a che vedere con la vita reale del posto o con le sue manifestazioni effettive nel campo artistico. Inevitabile quindi che l'impatto diretto con l'arte russa sia stato deludente, se non addirittura tragico, così come lo era stato quello degli occidentalisti russi, una volta giunti in Europa.

In un'epoca di nazionalismo imperante, Pica sostenne e vivificò un meccanismo culturale basato non sull'isolamento e sul protezionismo, ma al contrario sugli influssi artistici e sulle contaminazioni culturali, non ammettendo nessun tipo di frontiera nel mondo delle arti (D'Antuono 2002: 92-98). Se quindi promuoveva l'influenza reciproca delle varie correnti nazionali, e la loro confluenza in stili transnazionali, non era tuttavia disposto ad accettare l'imitazione come procedura artistica, stigmatizzata come una “deplorable decadenza” (Pica 1907b: 15), soprattutto se praticata dalle “sue” culture orientali o nordiche nei confronti di quella europea. Nelle parole di Pica l'arte russa presentata a Venezia finisce quindi per macchiarsi della peggiore delle infamie, ovvero di plagio ed epigonismo (per di più, come aveva scritto, in ritardo di un paio di decenni sull'arte occidentale).

A farne le spese è anche questa volta *Il Duello* di Repin, tacciato da Pica di essere “artificioso” e “manierato” e intriso di “interesse patetico-novellistico” (Pica 1897: 9). Gli fa eco Antonio Munaro che scrive: “Il sole è là perché l'artista ha voluto che ci fosse – non perché, come in tanti altri quadri della nostra Esposizione [...] era assolutamente necessario, indispensabile” (Munaro 1897: 47), per poi

⁶⁸ Agli albori della sua carriera Pica aveva parzialmente collaborato con la rivista partenopea «Flegrea», nella quale veniva dedicato ampio spazio alle letterature straniere, comprese quelle slave e orientali (D'Antuono 2002: 96).

concludere che l'artificiosità dei quadri di Repin è una “furberia poco confacente al carattere generale dell'arte della sua stirpe” (ibid: 44-45).

L'artificiosità del *Duello* è quindi indizio di asservimento a un'altra estetica, di rinnegamento della propria natura e di repressione dei propri istinti figurativi. L'estetica “costruita” del *Duello* entrava fortemente in contrasto con l'immagine della cultura russa e dei suoi prodotti, visti come espressione vigorosa e primordiale, spontanea e impulsiva dell'anima russa, ed emanazione del suo spirito nazionale, che proprio con questi tratti primigeni era immaginato.

Proprio sulla spontaneità/artificiosità della tela di Repin si consumò il “duello critico” fra Pica e Thovez. Quest'ultimo venne attaccato anche dalla «Gazzetta degli artisti» per i paradossi di cui abbondava il suo articolo sulla partecipazione russa a Venezia:

Egli affastella intorno a questa opera dei giudizi che si distruggono ed eliminano a vicenda. Demolisce il quadro nella sua costituzione pittorica e rappresentativa, poi ne esalta l'efficacia morale. Noi ci domandiamo, se un'opera d'arte possa riuscire suggestiva ove quella suggestione non sia determinata dal suo valore plastico. Come mai un pittore può raggiungere nel modo più assoluto e persuasivo “come afferma il Thoves” [sic] l'effetto voluto, disegnando male e dipingendo peggio? E di queste contraddizioni cervelotiche è tutto infarcito l'articolo (*Taccuino della critica* 1897b).

Le contraddizioni di Thovez sono talmente palesi da venire messa in dubbio la paternità dell'articolo (ivi; Thovez 1939: 695). Nel suo primo intervento apparso sul «Corriere della Sera» e dedicato alla sezione francese a Venezia, Thovez si era dimostrato “giudice competente e coscienzioso” (*Taccuino della critica* 1897a), mentre ora gli viene attribuita una “burbanza di un ignorantello che si pavoneggia e si dà del sussiego, impiegando a sproposito un'erudizione di terza mano mal digerita” in cui si perde “ogni criterio di sano giudizio” (*Taccuino della critica* 1897b).

Gli viene quindi rimproverato di essere un vanesio, che utilizza i testi altrui (pittorici, in questo caso), per dare sfogo alle proprie velleità artistiche in uno sproloquio inconcludente. Certo, le testimonianze autobiografiche di Thovez rivelano il suo ricorso alla critica artistica come ripiego:

Non vedo l'ora di finirla, da tanto che detesto la critica. Però m'ha fatto del bene: l'esaminare la mediocrità altrui mi ha più che mai chiarificate le idee, e se potessi fare il pittore non mi perderei certo in cose stupide. Per ora faccio come il Guerrazzi: non potendo dipingere, scrivo, ma è un'amarezza indicibile (Thovez 1939: 695).

Non è tuttavia la sua convinzione o buona fede nel credo “critico” a interessarci, ma la sua operazione di messa a nudo, tramite l’utilizzo del paradosso, delle contraddizioni e delle aspettative dell’opinione pubblica coeva nei confronti dell’arte russa. Egli infatti riconosce in Repin l’abilità e la scaltrezza di aver saputo ricalcare e riprodurre *ad hoc* un’immagine della Russia creatasi nell’arco dell’Ottocento ad uso del fruitore occidentale.

Lotman sostiene che, in seguito al grande successo ottenuto da Puškin nel secondo decennio dell’Ottocento, per permettere e facilitare l’assimilazione delle sue opere fu necessario forgiare nella coscienza dei lettori un’“immagine di Puškin” la quale, dotata di esistenza autonoma e seguendo la propria indole, ha finito per semplificare e banalizzare il fenomeno stesso che ne era all’origine. Il “doppio”, quindi, non rimane statico, ma di volta in volta subisce contaminazioni e adattamenti, i quali concorrono sì a farne un’immagine a proprio uso e consumo, ma allo stesso tempo la allontanano dal fenomeno originario, generando quindi incomprensioni e travisamenti.

Repin a Venezia è quindi costretto ad atteggiarsi “come un artista russo”, (così come Puškin a “comportarsi «come Puškin»”, Lotman 1985: 125), rincorrendo l’immagine inflazionata dell’artista sospeso fra “civiltà e barbarie”; con l’aggiunta di un pizzico di orgoglio cosacco e di senso dell’onore di medievale memoria, era giunto alla costruzione del *Duello*. Allo stesso tempo egli, inviando uno schizzo anziché un quadro terminato (anche se furono in pochi a notarlo), sembrò voler rendere visibile la costruzione dell’immagine. La tragicità del *Duello* è quindi frutto di una sapiente e cosciente opera di assemblamento, la “teatralizzazione” e “artificiosità” tanto deplorata da Pica e dai suoi seguaci, e certo non diretta emanazione dell’anima dell’artista o del *Volkgeist* della nazione, che Repin era qui chiamato a rappresentare.

L’arditezza di Thovez sta, a sua volta, nel suo gesto decostruttivo, nel mostrare l’impalcatura di questa costruzione, che ancor prima che nella tela di Repin, è presente nell’immaginazione e nelle aspettative del pubblico:

Questo quadro è certo, di tutta l’esposizione, quello in cui l’effetto voluto fu raggiunto in modo più efficace e persuasivo. Se c’è motivo di aneddotica moderna sfruttata sino all’odiosità, dall’arte per la folla e dall’oleografia, un motivo, che per l’elemento drammatico intrinseco, si presti facilmente alla teatralità e alla forzatura, è certamente questo quello del duello (Thovez 1897a: 1).

Nelle sue parole quindi non troviamo nessuna delle “infondatezze” o delle

“contraddizioni cervelliche” attribuitegli dai suoi detrattori, così come nessuna lode sperticata nei confronti dell’opera in questione. Per cui, conclude Thovez, “al critico non resta che ratificare il giudizio del pubblico” (ivi). Questa esternazione fu considerata dai suoi colleghi un’eresia, in quanto raramente il gusto dei visitatori poteva coincidere con il giudizio della critica, definita da Pica come “il piccolo gruppo dei buongustai d’arte, destinato così di sovente ad essere in aperto dissidio con la maggioranza del pubblico” (Pica 1897: 10)⁶⁹. Il più delle volte l’apprezzamento popolare si poneva come antitesi a un giudizio benevolo della critica, come nel caso del *Duello*, bollato come “uno dei successi effimeri dell’esposizione” (De Carlo 1897: 93).

Un’ultima critica al testo incriminato di Thovez è rivolta contro il suo sciorinare una serie di nomi di artisti russi assenti a Venezia, interpretato come un gesto di nozionismo futile. Così facendo il critico sembrò voler tradire le aspettative, non tanto del pubblico (al quale questi nomi non dicevano comunque nulla), quanto della novella critica italiana che, nella necessità di reperire qualche nozione di base sull’arte russa, era ricorsa ai pochi apparati storico-critici pubblicati in Europa, spesso costituiti da semplici elenchi di nomi.

Se il soggetto del libertino era stato il motivo del successo del *Supremo Convegno* di Grosso alla prima Esposizione, lo stesso si poteva dire per le due opere presentate da Repin due anni più tardi, il *Duello* e il *Don Giovanni e Donna Anna*. Quest’ultimo si era attirato gli attacchi più duri dei critici, che lo bollarono come “poco simpatico [...] studio freddo [...] cosa scolastica” (De Carlo 1897: 95) e “antipaticamente teatrale” (Pica 1897: 10) (Fig. 5). Il ricorso alla categoria della “simpatia”, decisamente inusitata nella critica di un quadro, è di per sé assai eloquente. L’effetto atteso e auspicato dall’arte russa era in primo luogo un’empatia del fruitore con la realtà rappresentata, con i personaggi caratterizzati e con l’atmosfera evocata. Ancora una volta abbiamo a che fare con una categoria non dell’intelletto, ma dei sentimenti. La simpatia è qui intesa nel senso di *sočuvstvie*, di condivisione emotiva, di (com)partecipazione sentita al dolore altrui, mista a sentimenti di pietà e compassione. La copresenza della compassione con la

⁶⁹ Queste parole sarebbero state bollate come “preconcetto aristocratico” (*Relazione della giuria* 1898: 11) dalla giuria del concorso per i critici, a cui Pica concorreva e dove si sarebbe comunque aggiudicato il secondo posto. In una lettera dell’anno successivo a Fradeletto, Pica aveva ribadito la sua posizione: “Io, lo sapete bene, non ho nessuna stima del giudizio del gran pubblico” (Pica ASAC 1898).

sofferenza è resa in russo in una parola, *sostradanie*, letteralmente la “co-sofferenza”. Questa diventa, nell’interpretazione dei quadri russi, più che una chiave di lettura, un *cliché* figurativo, un’evidenza che si spiega da sé e per sé e non necessita di ulteriori chiarimenti, precisazioni o dimostrazioni.

I precedenti sono dati, anche in questo caso, dalla letteratura. Il critico Primo Levi, nel suo preambolo alla recensione alla sezione russa di Venezia, postula una “triade della sofferenza”, assegnando a Gogol’ il premio della sofferenza fisica, a Dostoevskij quello della sofferenza intellettuale e a Tolstoj quello della sofferenza morale (Levi 1898: 90), per poi giungere a una definizione della pittura russa come “espressione di un intimo strazio” (ibid: 186). A tale proposito è interessante notare come alcuni critici, sia italiani che russi, nell’analisi del *Duello* si soffermino su un dettaglio, elevato a unico pregio della tela, ossia il viso sofferente del duellante moribondo (De Carlo 1897: 94; Stasov 1897b).

Il tema della sofferenza, a giudicare dal responso di pubblico e critica, è presente in misura ancora maggiore nelle due tele di Šereševskij, nonostante Pica, sottolineando ancora una volta il primato della letteratura sull’arte, avesse sentenziato: “Volendo commuoverci davvero sulla sorte dei poveri esiliati in Siberia, dobbiamo ricorrere alle pagine di un libro, alle pagine indimenticabili della Tomba dei vivi di Fédor Dostoiewsky” (Pica 1897: 16) ⁷⁰. Il grande romanziere russo fu chiamato in causa anche da Mario Pilo, che in un’equazione ineccepibile di semiotica intertestuale fece coincidere le “due tele grandissime” di Šereševskij a “due pagine di Dostojewsky” (Pilo 1897: 5).

L’accostamento di Dostoevskij a Šereševskij implicava l’accettazione *in toto* di tutti i luoghi comuni attribuiti dalla critica letteraria italiana all’opera dello scrittore, a partire dalla sua proverbiale noncuranza della forma artistica (Adamo 1998: 23). Nella struttura e nella composizione delle due tele, così come nei romanzi di Dostoevskij, venivano individuate incongruenze, sproporzioni, sfilacciature e distorsioni ⁷¹. Altri *topoi* individuati da Sergia Adamo nel suo studio sulla ricezione

⁷⁰ Il riferimento letterario è alla prima opera di Dostoevskij pubblicata in Italia, ossia a *Dal sepolcro de’ vivi*, edito a Milano da Treves nel 1887, come traduzione (non dall’originale, ma dal francese) dei *Zapiski iz mertvogo doma*, 1860, più avanti tradotto come *Le memorie dalla casa dei morti*. L’edizione italiana fu pubblicata nella collana divulgativa “Biblioteca amena”, accanto a romanzi di Dumas e Verne (Adamo 1998: 29).

⁷¹ Così all’elenco di difetti già attribuiti da Pilo a Šereševskij, si aggiungono i “parecchi errori di disegno, di proporzione e di rilievo” rilevati da Munaro (Munaro 1897: 40), l’immancabile “teatrale artificiosità complessiva” deplorata da Pica (Pica 1897: 16) e la critica di una “pittura senza solidità” ravvisata da Thovez (Thovez 1897a: 2).

critica dell'opera di Dostoevskij in Italia fra Ottocento e Novecento sono “il ruolo centrale di *Memorie da una casa dei morti*, la definizione del «colore» dei romanzi dostoevskiani, il carisma intellettuale del loro autore” (Adamo 1998: 21), tutte caratteristiche chiamate in causa anche nell'interpretazione delle opere di Šereševskij. L'opera di Dostoevskij menzionata è la stessa evocata sia da Pica, nella sua sbrigativa critica al quadro (Pica 1897: 16), sia da Primo Levi (Levi 1898: 92). Il “colore” delle sue tele è un “non colore”, ossia l'oscurità della cella in cui sono reclusi i deportati, il “grigio bituminoso” (Pica 1897: 15) o la “poltiglia grigia e vischiosa” (Thovez 1897a: 2), che ritroviamo nelle cupe, opprimenti e, appunto, dostoevskiane atmosfere evocate nelle opere del romanziere, spesso interpretate come “metafora del viaggio attraverso un tunnel oscuro alla fine del quale la vista della luce dà un profondo senso di liberazione” (Adamo 1998: 31). Un simile significato, non soltanto di liberazione, ma anche di redenzione, veniva attribuito al sottile fascio di luce che attraverso le inferriate penetrava nella cella dei deportati, rischiarandone appena i volti. Fra questi le “testine dei due bambini”, rese in maniera così “commovente” dall'autore da far esclamare al critico Munaro: “Poveri piccini! - ma anche: Ecco un sorriso in tanto buio di anime!” (Munaro 1897: 40). Infine, per quanto riguarda il terzo *topos*, “il carisma dell'autore”, sarà sufficiente riportare un paragone fra Dostoevskij e Šereševskij azzardato da Paralupi: “Sono questi due artisti gli interpreti più nobili di tutto il sentimento grandioso della Russia potente e solenne. Essi parlano con una forma, che colpisce profondamente l'animo” (Paralupi 1899: 63).

Una volta appreso il nobile paragone che aveva immancabilmente accompagnato tutte le critiche ai suoi lavori, Šereševskij avrebbe iniziato ad atteggiarsi, nella sua nuova realtà veneziana, proprio “come Dostoevskij”. Le caratteristiche a lui attribuite, come il disprezzo di qualsivoglia regola o rigore compositivo, una percezione dell'arte come mezzo utile a raggiungere la redenzione, e in generale tutti quei luoghi comuni riconducibili alla caratterizzazione del genio, dalla sregolatezza agli eccessi di follia, concorrevano a farne, come vedremo, un personaggio carismatico e stravagante, una sorta di “Dostoevskij della laguna”.

Šereševskij era l'unico artista russo presente nel 1897 a esporre al di fuori della sala russa, e soltanto grazie a questa circostanza gli fu possibile esporre un

quadro potenzialmente molto sovversivo. D'altro canto nessuno dei critici parve notare il soggetto nemmeno troppo velatamente polemico rappresentato, ossia i soprusi e le ingiustizie perpetrate dalle autorità ai danni dei sudditi dell'Impero zarista. La sofferenza rappresentata veniva idealizzata e estrapolata da qualsiasi contingenza etica, sociale o politica, così come l'anima era sublimata dai corpi straziati. Non si indagavano i motivi di una tale ingiustizia, ma si contemplava estaticamente il dolore da essa provocata.

A un simile processo di idealizzazione, ma con tinte velatamente esotiche, veniva sottoposta la Siberia, la quale da luogo di confino finiva per assumere il fascino di una terra incognita, una *tabula rasa* sulla quale veniva proiettata una *summa* di stereotipi attribuiti sia alla natura che all'anima dell'uomo russo, ossia il carattere ruvido e selvaggio, sconfinato e insondabile (Jahn 2007: 18).

La *Tappa di deportati in Siberia*, proprio per via del suo carattere "naturale" e "non artificiale", finì per assumere il connotato dell'"anti-Duello". Se il quadro di Repin raffigurava la narrazione di un episodio individuale, per quanto nobile, la tela di Šereševskij offriva l'affresco di una comitiva di "umiliati e offesi", una monumentale scena corale in cui le anime dei personaggi raffigurati erano messe a dialogare le une con le altre. Come se la critica del tempo avesse anticipato alcuni tratti della celebre lettura di Bachtin del romanzo dostoevskiano come "romanzo polifonico".

L'aspetto musicale dell'opera di Šereševskij fu messo maggiormente in risalto nell'altro lavoro presentato dall'artista, la *Canzone della Patria*, che al tempo stesso incarnava lo stereotipo della malinconia russa condita con un sentimento di inappagabile nostalgia, la *toska*, uno degli ennesimi *realia* della quotidianità russa. Alcuni critici non poterono non individuare nel soggetto e nell'atmosfera del quadro un evidente riferimento biografico all'artista, che dal suo *buon retiro* (veneziano, e non siberiano) salutava e omaggiava la patria lontana (*Rivista ed impressioni* 1897: 21). Nessun critico aveva rilevato quantomeno un'ambiguità nel sentimento patriottico espresso dall'artista: la patria evocata era e rimaneva la Grande Madre Russia, e non un paese autocrate e brutale che mandava al confino i propri cittadini.

Alla pittura di Genrich Semiradskij venne imputato il peggiore dei difetti, ossia l'incapacità di suscitare commozione negli spettatori ⁷². Questo per la fredda operazione di ricostruzione antiquaria applicata alle sue tele, che finivano per risultare oleografiche e didascaliche ⁷³. *Una «Dirce» cristiana nel circo di Nerone* fu stroncato unanimemente dalla critica in quanto il martirio era narrato senza che vi fossero i segni della sofferenza: le giovani carni di Dirce erano intatte, rosee e levigate, così come quelle di tutti i personaggi rappresentati, con il risultato che allo spettatore risultava impossibile distinguere fra oppressore e oppresso. L'omologazione, frutto di una ricerca spasmodica della perfezione e dell'armonia classica, privava il quadro di qualsiasi tensione o caratterizzazione psicologica. Laddove l'artista sentiva il bisogno di sottolineare il ruolo delle persone ritratte raggiungeva esiti caricaturali:

Il suo Nerone è tal quale uno dei buoni nostri caratteristi di un tempo, dei quali si è perduto lo stampo, grasso, ben intonato nelle pose, nel gesto classico e imperialmente avvolto nella toga (Munaro 1897: 35).

I personaggi rappresentati erano quindi manichini preziosamente vestiti, riesumati da un passato arcaico, senza carattere e soprattutto senza anima. Lo stesso si poteva dire dell'intero quadro, dal quale non si coglieva la "personalità artistica" dell'autore:

Non una visione netta, precisa, potente fu evocata dalla fantasia dell'artista, in modo che dalla fantasia passasse pura e incontaminata alla mano e dalla mano al pennello e dal pennello alla tela (ivi).

Anche in Russia Semiradskij non era visto di buon occhio. Anni prima Repin lo aveva paragonato a una "meretrice"⁷⁴ (Repin 1884: 54), riallacciandosi a una caratterizzazione del polacco, assai frequente nella letteratura russa⁷⁵, come "venduto" all'Occidente, quindi persona di cui diffidare (questo in seguito alle insurrezioni anti-russe nell'Ottocento) e moralmente corrotto (riprova era la sua

⁷² Munaro, a proposito scrive: "Si guarda, si ragiona, si loda qualche brano, ma si va altrove in cerca di commovimento" (Munaro 1897: 35). Dell'Acqua similmente riporta: "Il pittore così operando impedì che il pubblico provasse la commiserazione profonda" (Dell'Acqua 1897: 23).

⁷³ Quasi a voler accentuare il carattere didascalico dell'opera, sul catalogo dell'Esposizione, sotto la dicitura del quadro di Semiradskij, venne riportata (caso assai raro nella storia editoriale dell'Esposizione) una descrizione esplicativa della scena rappresentata (*Catalogo* 1897: 167).

⁷⁴ Riguardo a Semiradskij, Repin aveva detto: "Molti sono seriamente dell'opinione, che Semiradskij si sia venduto per soldi come una meretrice" ("Mnogo est' ser'eznych mnenij, čto Semiradskij prodal sebja za den'gi, kak publičnaja ženščina").

⁷⁵ Una caratterizzazione, per citare i casi più noti, che ritroviamo nel romanzo breve *Taras Bul'ba* (*Taras Bulba*, 1835) di Gogol' piuttosto che in numerose opere di Dostoevskij, a partire dalla descrizione dei compagni di cella polacchi fatta proprio nelle *Memorie dalla casa dei morti* (Perlina 2005).

adesione al cattolicesimo) (Gerrits, Leerssen 2007: 217; Naarden, Leerssen 2007: 228).

Il successo generale delle prime due Esposizioni veneziane fu interpretato, a ragion veduta, come garanzia di continuità a cadenza biennale dell'Esposizione, che già si prospettava come uno dei principali appuntamenti dell'arte internazionale. L'amministrazione cittadina veneziana, sulla scia di quanto già fatto da altre città italiane, percepì la necessità di dotarsi di una collezione comunale permanente, avendo la possibilità di attingere direttamente da un serbatoio inesauribile come l'Esposizione cittadina. Collocata inizialmente in tre sale del piano nobile di Ca' Foscari, sul Canal Grande, la Galleria fu trasferita nel 1902 a Palazzo Pesaro, donato, proprio nel 1897, dalla duchessa Felicita Bevilacqua La Masa al Comune, a patto che venisse utilizzato per promuovere la giovane arte veneziana. A causa di questo vincolo testamentario, la collocazione a Ca' Pesaro della Galleria Comunale (composta da artisti non certo emergenti né, per la maggior parte, italiani) fu dichiarata provvisoria, in attesa di una sistemazione adeguata. Ma vista la fruttuosa campagna acquisti promossa dal Comune proprio nel primo decennio del Novecento, sottoscritta da alcune fra le personalità e le società più in vista della città, la collezione conobbe un incremento poi rimasto ineguagliato, e l'ipotesi di un ulteriore trasferimento si fece sempre più remota. A dieci anni dal lascito testamentario, il Comune corse al riparo nominando *in extremis* alla segretaria delle *Esposizioni permanenti d'Arte e Industrie veneziane* il ferrarese Nino Barbantini, il quale, già l'anno successivo (1908), avrebbe avviato la fortunata serie di mostre collettive con giovani artisti italiani detrattori dell'arte ufficiale, quindi anche dell'Esposizione cittadina. Così "per alcuni anni, almeno fino al 1920, Ca' Pesaro sarà insieme «memoria» della Biennale e «laboratorio» della nuova arte, sotto la stessa guida, quella di Nino Barbantini" (Scotton 2002: 21).

La Galleria d'Arte Moderna venne quindi inaugurata in concomitanza con la seconda Esposizione veneziana, in seguito a una donazione del Principe Alberto Giovannelli motivata con i seguenti principi:

Se le nostre Chiese, i Palazzi, le sale dell'Accademia conservano i documenti meravigliosi del passato, non sarebbe certo meno utile il veder qui raccolte, senza limite di nazionalità, le manifestazioni più caratteristiche del nostro modo di immaginare e di sentire (Giovannelli 1897: 46)

La categoria dell'immaginario venne quindi posta come prerogativa alla

nascita della collezione internazionale d'arte moderna. La donazione era costituita da otto opere, di cui tre italiane, tre britanniche, una danese e una russa (*Per la formazione* 1897). Quest'ultima è la tela *Una ragazzina* di Ivan Tvorozhnikov (Fig. 8), un ritratto apprezzato trasversalmente da tutta la critica dell'epoca, a partire dai suoi esponenti più influenti. Il quadro risultò gradito per l'armonia della composizione, la squisitezza del colorito e l'intensità del soggetto, tutte caratteristiche assenti nella maggioranza dei quadri russi in mostra, contraddistinti da accesi contrasti cromatici oppure da cupe atmosfere e, per quanto riguardava i soggetti rappresentati, da moribondi, martiri e deportati. In effetti Pica lodò la tela proprio poiché “v'è tale e tanta vita che non si finirebbe mai di contemplarla”, e questo bastò per decretarla “la migliore opera della sezione russa” (Pica 1897: 13)⁷⁶. Anche Thovez fece uso del superlativo, definendo la *Ragazzina* “una delle migliori cose della sezione russa” (Thovez 1897a: 2), mentre l'emergente critico Ugo Ojetti, nella sua stroncatura senza appelli alla sezione russa in generale, attribuì alla tela di Tvorozhnikov un valore consolatorio in quanto è “da ammirarsi solo in confronto ai suoi compatriotti [sic] così pietosi in questa mostra” (Ojetti 1897: 117).

La triade di critici più influenti e prolifici dell'epoca, Pica, Thovez e Ojetti, si trovò quindi concorde a conferire la palma di miglior lavoro russo al mediocre Ivan Tvorozhnikov, artista sconosciuto ai più, tanto all'estero quanto in patria. Questo non per particolari meriti artistici, ma al contrario proprio per il carattere convenzionale e innocuo, quasi accomodante, della sua pittura. Una caratteristica ammessa dai critici stessi in questione, come Pica, la cui prima impressione del quadro, conti quel che conti, era stata “nulla, a prima vista, di più semplice e di più volgare” (Pica 1897: 13), mentre Ojetti l'aveva bollata come “gelida” (Ojetti 1897: 117).

L'apprezzamento finale dell'opera si spiega soltanto tenendo in considerazione il gusto dominante e le istanze estetiche promosse dell'Esposizione veneziana, sui quali il giudizio dei critici finì per allinearsi. Maria Mimita Lamberti scrive a proposito:

Un discorso pittorico di valori interni alla ricerca linguistica, risultava al gran pubblico delle rassegne veneziane ancora assai ostico. Il soggetto, nella piacevolezza del tema o nell'attualità dell'argomento, catturava l'attenzione così come la ricerca dell'effetto riposava in larga parte sul mestiere inteso come abilità nella resa del dato percettivo [...] Di qui la necessità di mediare con il gusto corrente (né organizzatori né giurati della Biennale dissentivano dalle attese del loro

⁷⁶ A proposito della vitalità sprigionata dalla tela, Primo Levi aveva scritto: “Pur dipingendo in un modo da cui le nostre simpatie si sono dilungate, ci trattiene e ci richiama coi suoi quadri, pel senso appunto della vita” (Levi 1898: 91).

pubblico) registrando valori solidamente arrestati o mediando con una precisa volontà divulgativa, come testimonia la lunga attività di Vittorio Pica (Mimita Lamberti 1995: 40-41)

Critica, Esposizione e pubblico fecero quindi quadrato intorno a un preciso orientamento di gusto, volto a premiare e promuovere opere d'atmosfera *salonnier* di autori già inseriti in un contesto di ufficialità, e quindi conformi all'“accademica prudenza della gestione Fradeletto” (Rabitti 1995: 28). Questo principio, infine, aveva le sue ragioni anche, e forse soprattutto, economiche, considerato il carattere fieristico dell'Esposizione: nella selezione delle opere andavano tenute in alta considerazione le inclinazioni estetiche, decisamente conservatrici, del grande pubblico e dei potenziali acquirenti (May 2009: 56-57).

Su queste linee guida fu fondata e ampliata di anno in anno la Galleria comunale, l'“appendice permanente” dell'Esposizione (Rabitti 1995: 29), e questo spiega come mai oggi, accanto a pochi nomi entrati nella storia dell'arte mondiale, come Klimt, Šagal (Chagall) o Kandinskij, vi sia una moltitudine di artisti caduti nell'oblio.

Da questa prospettiva non stupisce quindi l'acquisto del quadro *La ragazzina* e la sua donazione a Ca' Pesaro, dove fu inventariato con il numero sette (Tvorožnikov ACP 1897). Tvorožnikov era presente a Venezia con un'altra opera, *Dio vi conceda la sua grazia* (Fig. 9), ritratto di un'anziana signora pensato come controparte ideale della *Ragazzina*, tanto che, come ricorda Munaro, il pubblico femminile di mezza età accorreva “a vedere la bambina e la vecchia di Tworojnikoff” (Munaro 1897: 11). Questa opera fu acquistata dai sovrani d'Italia con i fondi del Ministero della Pubblica Istruzione. Dopo il nobile gesto del Principe Giovannelli, era infatti giunto il turno della coppia reale, spinta non soltanto da questioni di prestigio e di dovuta riconoscenza nei confronti dell'Esposizione, fondata per celebrare le loro nozze d'argento, ma anche per allontanare voci maligne, fattesi sempre più insistenti, su presunti “acquisti raccomandati” effettuati con denaro pubblico. Margherita di Savoia a proposito aveva dichiarato: “Mi piacciono i quadri che si raccomandano da sé” (*Gli acquisti del Re* 1897). La sua lista-acquisti, poi approvata dal re, è indicatrice, oltre che della sbandierata “simpatia estetica dei Sovrani” (ivi), anche di un preciso progetto politico, volto a favorire indistintamente artisti di tutte le nazioni: su ventiquattro opere scelte, infatti, soltanto quattro erano di

artisti italiani⁷⁷. Una circostanza non ovvia, considerato che soltanto una piccola parte delle acquisizioni furono donate alla collezione internazionale di Ca' Pesaro, mentre le restanti confluirono in buona parte nei depositi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Fra le quattro donazioni destinate alla Galleria veneziana compare *Una tappa di deportati in Siberia* di Šereševskij, inventariata a Ca' Pesaro con il numero 14 (Šereševskij ACP 1897)⁷⁸. Sappiamo comunque che in cima alla lista dei *desiderata* dei sovrani si trovava proprio il *Duello* di Repin (*Gli acquisti del Re* 1897), che però a quella data risultava già accaparrato da un altro acquirente⁷⁹.

La città di Venezia ottenne così la propria collezione permanente, la “Galleria della Biennale”, con “una possibilità di scelta forse unica al mondo” (Perocco 1980: 5). Il museo avrebbe potuto costituire un concentrato unico di opere d'arte e testimoniare così l'evoluzione del gusto nell'arco del XX secolo, tuttavia al giorno d'oggi è evidente che l'intento iniziale è fallito. L'assenza di una politica illuminata e lungimirante, nonché di acquirenti esterni che potessero supplire alla progressiva mancanza di fondi investiti dal Comune nei primi anni, sono alla base di questa possibilità mancata. Evidente è, nelle parole dei successivi direttori della Galleria, il riconoscimento di questa sconfitta, per quanto riguarda sia la qualità che la quantità delle opere raccolte⁸⁰.

L'altra tela di Šereševskij, *La canzone della Patria*, sarebbe stata acquistata dal Comune di Venezia soltanto nel 1909 per venire in aiuto alla famiglia di Šereševskij, caduta in miseria in seguito alla follia dell'artista⁸¹. Fondamentale fu, nelle trattative di acquisto, la mediazione di Fradeletto e di Giorgio Politeo, filosofo e letterato dalmata stanziato fra Padova e Venezia (Grimani ASAC 1909)⁸².

⁷⁷ Nella stessa strategia, volta a conquistare i favori delle nazioni straniere presenti a Venezia, rientra anche l'idea della presidenza dell'Esposizione di conferire ai rappresentanti dei diversi paesi un premio onorifico rilasciato dal Governo Italiano. Il designato per la Russia fu il Conte Ivan Tolstoj, Presidente e vice-segretario dell'Accademia Imperiale di San Pietroburgo (Fradeletto ASAC 1897).

⁷⁸ La tela sarebbe stata ceduta più tardi in comodato d'uso alla Corte d'appello di Venezia, presso la Procura generale della Repubblica Italiana, dove tuttora si trova.

⁷⁹ Si tratta della Signora Carmen Tiranty, residente a Nizza (Levi 1898: 243).

⁸⁰ Nino Barbantini parla di “deficenze della Galleria Veneziana”, dovute alla carenza di fondi destinati alle acquisizioni (Barbantini 1927: VI), mentre Guido Perocco, direttore dal 1958 fino al 1981, di “disorientamento critico” (Perocco 1980: 6), deplorando la mancanza di scelte coraggiose nonché di una precisa politica delle acquisizioni.

⁸¹ *La canzone della Patria* venne acquistato per una somma decisamente inferiore a quella pagata per *Una tappa di deportati in Siberia*: nel 1897 furono pagate 6000 lire, nel 1909 soltanto la metà. Pur in considerazione dell'inflazione, la sproporzione fra le due cifre rimane notevole. Ricordiamo che le due opere coincidevano per dimensioni, tecnica e datazione.

⁸² *La canzone della Patria* fu inventariata nel 1909 nella collezione di Ca' Pesaro con il numero 1509, quindi anch'essa ceduta temporaneamente alla Procura Generale. Ora è tornata alla sua sede originaria, ma per mancanza di superfici espositive libere, è custodita nei depositi del museo.

Le due tele di Šereševskij e di Tvorožnikov finirono quindi in collezioni pubbliche (Fradeletto ASAC 1897), anche se nessuna delle quattro oggi è in mostra, essendo conservate nei depositi dei musei o in altri luoghi non accessibili al pubblico. Il *Duello* di Repin, come si è detto, finì in mano privata, così come il paesaggio *La casa del curato del villaggio* di Aleksandr Kiselev (Levi 1898: 241). I compensi, versati inizialmente all'Esposizione, che applicò la commissione del 10% sul prezzo di vendita, vennero quindi trasferiti ai singoli artisti in Russia. Se quindi da una parte la partecipazione russa era stata appannaggio esclusivo dell'Accademia, dall'altra va riconosciuto che essa non rivendicò una propria percentuale.

Tutte le opere rimaste invendute vennero rispediti a San Pietroburgo a Esposizione conclusa, come possiamo leggere da una comunicazione al Console Imperiale di Russia a Venezia (Fradeletto ASAC 1897), il cui diretto coinvolgimento fu reso possibile dalla partecipazione ufficiale del Governo Russo tramite l'Accademia Imperiale (Sundi ASAC 1897).

Benché oggetto di clamore e furore di pubblico e di accesi dibattiti presso la critica, l'arte russa presentata a Venezia non ricevette nessun riconoscimento fra i numerosi premi artistici messi a disposizione dai principali enti pubblici (Comune, Provincia) e privati (Cassa di Risparmio, Casinò) di Venezia, nonché dall'artista Max Liebermann. La provenienza degli artisti giurati si rispecchiò in maniera speculare nella nazionalità dei premiati, fra i quali compaiono artisti italiani, tedeschi, spagnoli e belgi⁸³. Il verdetto della giuria andò contro le previsioni di pubblico e critica; quest'ultima colse il pretesto per rivendicare una propria rappresentanza all'interno della giuria, dalla quale era stata inspiegabilmente esclusa. Pure la voce degli artisti veneziani, la «Gazzetta degli artisti», dissenti dalle decisioni della giuria, rimproverandole il fatto di aver passato sotto silenzio alcuni artisti meritevoli, fra cui il concittadino Šereševskij (*Il verdetto della giuria* 1897:2).

Nel 1897 fu indetto anche un concorso della critica volto a premiare i migliori testi apparsi sulla seconda Esposizione, con lo scopo di fornire un supporto teorico alla rassegna veneziana e di migliorare la produzione critica in generale, sancendo la nascita della figura del critico d'arte professionista in Italia (Vecco 2002: 25). Il

⁸³ La “giuria premiatrix” era composta da tre pittori (Giovanni Boldini, Marco Calderini e lo spagnolo Martin Rico) e due scultori (Francesco Jerace e il belga Charles Van der Stappen). Influyente nelle decisioni fu anche il giudizio di Liebermann.

concorso, esteso anche alla partecipazione straniera, si rivelò un successo insperato, confermato dalla partecipazione dei più noti critici dell'epoca.

E' interessante notare, a riprova di quanto detto a riguardo della sfida fra Thovez e Pica, che la giuria stessa, composta da Camillo Boito, Enrico Panzacchi e Corrado Ricci, individuò proprio nel *Duello* di Repin l'opera in cui le diverse opinioni e posizioni dei critici avevano raggiunto i toni più accesi e prodotto i giudizi più discordanti:

Chi, ad esempio, ha detto il Duello del Répine ben disegnato e ben colorito, chi mal disegnato e ben colorito, chi mal colorito e ben disegnato, chi mal disegnato e mal colorito; chi senza efficacia, chi pieno di tragica espressione, chi teatralmente «banale» (Boito, Panzacchi, Ricci 1897: 218).

La giuria assegnò il primo premio a Primo Levi⁸⁴, un critico in cui, a partire dallo pseudonimo con cui firmava i propri scritti, "L'italico", era evidente il richiamo al "carattere nazionale". Nel verdetto della giuria possiamo leggere:

Si dimostra serio se non sempre elegante scrittore, afforzato da una cognizione assai larga delle vicende dello spirito e dell'arte nei vari paesi [...] Ricerca infatti l'arte dei diversi popoli in relazione con la loro attività politica, con la loro storia, con le loro tradizioni, determinando i tratti caratteristici della rispettiva loro coltura e quelli delle varie tendenze artistiche [...] Così la preoccupazione dell'idea morale e nazionale d'ogni arte, qualche volta necessariamente gli fa lasciare un poco in ombra l'esame tecnico (ibid: 220).

Nella necessità di sancire la figura del critico d'arte indipendente dalla letteratura e dalla critica letteraria, si finì così per assegnare il premio a un autore né stilisticamente né tecnicamente impeccabile, e fautore di un'interpretazione delle arti non soltanto su basi deterministiche, ma anche e soprattutto nazionalistiche. I suoi testi critici dedicati alle diverse sale nazionali sono un affastellamento di eterostereotipi acquisiti. Così il capitolo dedicato alla sezione russa, dall'inequivocabile titolo *L'anima slava*, si apriva con le seguenti parole:

E' forse, fra tutte le anime della moderna umanità, quella che più si esprime con un senso di sofferenza ingenita, meno austero, ma più commovente del Fato antico. Questo nella vita, e questo nell'arte (Levi 1898: 89).

Con questa premessa, Levi inseriva a pieno titolo l'arte russa nel pensiero fondante del suo testo, ossia il legame inscindibile fra artista e appartenenza nazionale (Mimita Lamberti 1995: 45). L'immagine della Russia descritta da Levi era quella di un popolo fatalista e radicale, governato da un sistema autocrate e oppressivo,

⁸⁴ Si tratta ovviamente di un omonimo dello scrittore torinese.

inconcepibile alla ragione occidentale, e, appunto per questo, oggetto di un fascino “morboso”. Nei suoi scritti egli tendeva ad ascrivere la nazione russa alla stirpe slava, secondo una prassi assai ricorrente, come vedremo, nella critica artistica del Ventennio. Per ora basterà riportare le sue impressioni destinate dalla visione dei quadri esposti a Venezia:

La civiltà slava ha per il rimanente mondo un che di anormale, capace di destare ammirazione, orrore, ribrezzo, e magari entusiasmo, ma provocando sempre, in ogni modo, in noi, un senso di malessere; quel malessere che accompagna sempre la conoscenza delle cose morbide, sieno pure sublimi (Levi 1898: 89).

All’arte russa viene quindi conferita dignità estetica soltanto attraverso una sublimazione del dolore.

L’assegnazione del premio popolare, istituito con successo alla prima Esposizione, non fu iterata nel 1897, per fare nuovamente la sua comparsa soltanto in epoca fascista. Negli anni Trenta il critico Gino Damerini avrebbe scritto:

Le preferenze della folla si orientarono sempre, prevalentemente, verso gli artisti che in qualche modo vi tennero un posto ed una funzione analoghi a quelli tenuti nella prima, dal Grosso. Alla fine della seconda Biennale, un «referendum» popolare avrebbe assegnato la palma del vincitore alla grande tela di Wladimir Schereschewski [...] *Una tappa di deportati in Siberia*; o al famigerato e drammatico *Duello* di Elia Repine (Damerini 1930).

Al gradimento del pubblico, come si è visto, non corrisposero quindi i favori della critica, per lo meno di quella definita “progressista”. Le sue attese, deluse in questa occasione, non furono comunque abbandonate del tutto, come possiamo leggere dall’appello finale rivolto da Pica al “genio artistico russo”:

Chissà! Vi è forse, in qualche cantuccio del vasto impero slavo, un giovane artista, che, lontano dalle accademie e dalle periodiche mostre d’arte, pensa, studia e lavora, solitario e sconosciuto: è a lui che la grandiosa e selvaggia natura che lo circonda dirà la misteriosa parola (Pica 1897: 17).

CAPITOLO SECONDO: DA BARBARI A COSMOPOLITI

2.1 Vladimir Šereševskij: il Dostoevskij della laguna (III Esposizione, 1899)

La terza Esposizione si distinse dalle precedenti per alcune novità apportate alla sua struttura interna. Nella storiografia della Biennale essa viene considerata come la prima edizione in cui vengono applicate le direttive organizzative ed estetiche imposte da Antonio Fradeletto, il cui peso all'interno dell'istituzione, con l'abolizione del Comitato ordinatore, aumentò notevolmente. Con l'accentramento di poteri nelle mani del Segretario Generale, la mostra assunse una struttura più unitaria e omogenea, resa possibile da un'organizzazione ferrea, mirata a consolidare il ruolo dell'Esposizione non soltanto come madrina della scena nazionale, ma anche come istituzione artistica alla pari delle grandi esposizioni organizzate annualmente nei principali centri artistici europei. Un'ulteriore innovazione fu l'abolizione dei premi speciali, la cui somma in palio, 40.000 lire, fu convogliata negli acquisti di opere per la Galleria d'Arte Municipale. L'arte russa però non poté beneficiarne, in quanto, anche in questa edizione, mancò dalle sale espositive.

In assenza di documenti che attestino un tentativo di coinvolgimento da parte veneziana dell'Accademia di San Pietroburgo, o che comprovino i motivi di una mancata partecipazione russa, non possiamo in questa sede che prendere in esame alcune considerazioni⁸⁵. In primo luogo il periodo trascorso fra la seconda e la terza edizione, ossia il 1898, un anno ritenuto cruciale nella storia delle relazioni artistiche fra Russia e Occidente da uno dei massimi studiosi del settore, Il'ja Dorončev (Dorontchenkov 2009: 1). Gli eventi e i dibattiti succedutisi in Russia nell'arco dell'anno distolsero l'attenzione da questioni ritenute ancora "esterne", quindi secondarie, come la partecipazione a Venezia, nonostante la grande visibilità ottenuta alla passata edizione. In questo anno in Russia si gettarono le basi di un nuovo tipo di relazioni con l'Europa, grazie alla comparsa sulla scena artistica nazionale, e internazionale, di Sergej Djagilev, ideatore e anima della rivista «Mir Iskusstva» e dell'omonima associazione di artisti, molti dei quali lanciati alla *Vystavka russkich i*

⁸⁵ Anche nelle principali pubblicazioni periodiche dell'Accademia comparse nel biennio 1898-1899 non si fa cenno all'Esposizione di Venezia.

finskich chudožnikov (*Esposizione di artisti russi e finlandesi*, 1898) allestita presso il Museo privato del barone Štiglic a San Pietroburgo.

Nello stesso arco di tempo, un vivace dibattito fra la personalità più influente del mondo dell'arte russa, Il'ja Repin, e colui che già si profilava come il suo erede, Djagilev, animò la scena culturale russa. Fra il 1897 e il 1899 si era consumato un cambio repentino di posizioni da parte di Repin, duramente attaccato da Djagilev dalle colonne del «Mir Iskusstva». Ancora nel 1897 Repin si professava per un'arte anti-accademica e anti-dogmatica, aperta alle nuove tendenze, fra cui enumerava “non solo l'impressionismo, il misticismo e il simbolismo [...] ma anche il cosiddetto “decadentismo”⁸⁶ (Repin 1897*d*: 90), chiamando quindi in causa proprio l'estetica divulgata in quegli anni dalla rivista di Djagilev. Una dichiarazione, quella di Repin, non del tutto sorprendente, se si considerano i due quadri inviati a Venezia lo stesso anno, la cui estetica rappresentava una vera e propria commistione di tutti gli stili qui elencati.

Soltanto un anno e mezzo più tardi, nell'aprile del 1899, in seguito alla nomina a Direttore dell'Accademia Imperiale Repin avviò la sua crociata contro il “decadentismo”, attaccando duramente l'attività di Djagilev come editore, impresario e commissario di mostre, e la sua abitudine di coinvolgere e promuovere soltanto i propri protetti. Il monopolio delle arti in Russia, finora appannaggio esclusivo dell'Accademia (tanto da aver assorbito gli ex-ribelli dei *Peredvižniki*) iniziò quindi a vacillare sotto i colpi di una nuova generazione di artisti (la questione anagrafica, come vedremo, non era del tutto indifferente). Questa contesa fu particolarmente accesa in uno degli ambiti in cui l'Accademia non era stata debitamente attiva, ovvero le esposizioni internazionali e in generale i rapporti con l'estero, percepite invece come una missione prioritaria dai membri del circolo cosmopolita di Djagilev, i “Nevsky pickwickians”. A Djagilev fu quindi rimproverato da Repin il fatto di volersi improvvisare all'estero come animatore della nuova scena artistica russa, senza avere una formazione e un'esperienza adeguata, ma puntando esclusivamente sull'istinto, sul suo proverbiale fiuto per gli affari e sulle conoscenze nel Bel mondo, promuovendo al tempo stesso un chiaro diletterismo fra i suoi artisti e un servilismo verso l'arte francese ed europea in generale (Repin 1899*a*).

⁸⁶ “Ne tol'ko impressionizm, misticizm i simvolizm [...] no daže tak nazyvaemoe dekadentstvo”.

La risposta di Djagilev non si fece attendere: dalle colonne del «Mir Iskusstva», in coda alla pubblicazione integrale della suddetta lettera di Repin, egli replicò alle accuse citando interi estratti di scritti precedenti di Repin, con il preciso intento di palesare l'inversione di rotta del suo detrattore, ascrivibile, così si poteva leggere fra le righe, ai nuovi incarichi istituzionali affidatigli. Con tono sarcastico e un *aplomb* che l'avrebbe reso celebre, Djagilev rispedì al mittente le accuse rivoltegli contro, a partire dalla sua pretesa di monopolio sul sistema dell'arte:

Lei, che anela a esercitare la sua influenza sui giovani e a fondare una vera scuola, Lei, che è il più potente fra i potenti dell'Accademia, Lei, che ha acquistato quadri per i musei ed è considerato il rappresentante dell'arte russa, a Parigi, davanti al mondo intero, ci dica come possiamo rispettare le sue opinioni, se esse non durano più che qualche mese? A quali delle sue parole dobbiamo obbedire? (Djagilev 1899: 92)⁸⁷

Fra le righe si palesa quindi l'oggetto della contesa, l'immagine della Russia "davanti al mondo intero", in quella che, non a torto, era considerata la sua principale tribuna, l'"Esposizione del secolo" di Parigi nel 1900.

A Djagilev viene quindi attribuita una sospetta esterofilia incondizionata, tanto nociva alla causa artistica nazionale, quanto controproducente agli occhi della critica europea. Repin, dal canto suo, è ritenuto non adeguato a esportare e rappresentare all'estero l'immagine di una Russia forte e convincente, né a garantirle continuità e prestigio⁸⁸.

E' quindi probabile che gli accessi dibattiti in seno e attorno all'Accademia Imperiale le impedirono di iterare la fortunata partecipazione di due anni prima all'Esposizione veneziana. Una partecipazione che, per quantità di opere esposte e responso di pubblico, sarebbe rimasta ineguagliata per diverse edizioni, ossia fino all'allestimento della sala russa nel 1907, commissionata, *ça va sans dire*, proprio da Djagilev.

Un altro ostacolo alla partecipazione della Russia alle Esposizioni internazionali era la scarsa reperibilità di opere d'arte. Se da una parte non si poteva

⁸⁷ "Vy, žažduščij imet' vlijane na molodež', žažduščij sozdat' celuju školu, vlijatel'nejšij iz vlijatel'nych v Akademii, priobretajuščij kartiny dlja muzeev, predstavitel' chudožestva Rossii v Pariže pered celym svetom! Skažite, kak že my možem uvažat' Vaši vzgljady, kogda oni dljatsja ne dolee mezjacev? Kakich že Vašich slov my dolžny slušat'sja?" Il riferimento ai musei, di cui Repin era responsabile per le acquisizioni, è alla prima collezione pubblica d'arte russa di San Pietroburgo, fondata nel 1898 come *Muzej Aleksandra III* (Museo di Alessandro III), che avrebbe costituito il nucleo iniziale del *Rossijskij Gosudarstvennyj Muzej* (Museo di Stato Russo).

⁸⁸ Le sezioni d'arte russa allestite nei due principali centri artistici tedeschi, Berlino e Monaco, erano già state criticate da Djagilev in uno scritto precedente in quanto deboli e improvvisate (Djagilev 1896).

sempre fare affidamento sugli artisti ⁸⁹, dall'altra non era possibile ricorrere alle due principali istituzioni pubbliche, la collezione di Tret'jakov, donata alla cittadinanza di Mosca, e il Museo Pietroburghese di Alessandro III, in quanto non autorizzate ai prestiti ⁹⁰. Questo problema sarebbe stato denunciato da Djagilev, che riuscì in quegli anni a organizzare le sue celebrate mostre all'estero soltanto grazie al contributo di collezionisti e mercanti d'arte privati.

A Venezia, il rammarico e la delusione per la mancata partecipazione russa è evidente nelle parole di numerosi critici. Paralupi, richiamandosi incoscientemente all'eterostereotipo della "Russia sofferente", avrebbe definito l'assenza "dolorosa" (Paralupi 1899: 63).

L'unico artista russo presente alla terza Esposizione fu Šereševskij, con un quadro esposto nella sala assegnata alla Corporazione dei pittori e degli scultori italiani, di cui l'artista era socio fondatore. Come si legge nello statuto, la Corporazione era stata fondata proprio nel 1899 "allo scopo di dare maggiore impulso al movimento artistico d'Italia e tenere alto il decoro delle patrie tradizioni" (*Corporazione dei pittori* 1899). L'ordinamento fu pubblicato sulla prima pagina del primo numero del 1899 della «Gazzetta degli artisti», la "voce" degli artisti veneziani. La Corporazione, in effetti, aveva una forte componente veneziana, a partire dai vertici (i primi presidenti erano stati Tito, Bezzi e De Maria). Il malcontento degli artisti veneziani, poi confluiti nella Corporazione, nasceva in primo luogo dalla loro esclusione dalla gilda di artisti ammessi all'Esposizione su invito. Una misura presa ai tempi della stesura del regolamento della prima edizione e valida fino al 1903, volta a stroncare sul nascere eventuali dubbi o maldicenze riguardo a favoritismi locali. Come è stato sottolineato anche di recente, le tensioni con gli artisti locali hanno sempre costituito un problema delle Biennali, di qualsiasi epoca e di qualsiasi luogo ⁹¹. La Corporazione nasce quindi con l'intento di garantire e tutelare la presenza di artisti italiani all'interno delle numerose esposizioni sorte a

⁸⁹ Come emerge da numerosi carteggi, molti artisti russi, al momento dell'inaugurazione veneziana, non erano in possesso di opere terminate o ritenute adatte all'Esposizione.

⁹⁰ Emblematica, a tale proposito, era stata la richiesta di prestito inoltrata dall'Accademia alla municipalità di Mosca, proprietaria della collezione di Tret'jakov, di alcune opere per la sezione di Belle arti all'Esposizione Universale di Parigi del 1900. Per l'occasione era stata nominata una commissione composta da Repin e da Tret'jakov stesso, questo poco prima della sua morte, avvenuta nel dicembre del 1898. La richiesta sarebbe stata respinta dal Consiglio Comunale cittadino (Repin 1899c).

⁹¹ Si veda Caroline Jones nel suo intervento *Biennial Culture: A Longer History* presentato al convegno internazionale *Starting from Venice* il 5 ottobre 2009 presso l'Università IUAV di Venezia.

fine Ottocento, tramite una strategia che mirava a proporre *in toto*, come in una mostra collettiva, i lavori dei soci iscritti, precludendo loro la possibilità di partecipare singolarmente. Nel 1899 la Corporazione tentò quindi di eludere la commissione degli inviti, spingendo per il “collocamento collettivo delle opere degli addetti” (ivi) e riuscendo alla fine a ottenere, non senza difficoltà, una sala propria. Come conseguenza il Sindaco, e Presidente dell’Esposizione, sciolse il Comitato ordinatore, relegando pieni poteri, come si è detto, a Fradeletto (Pallucchini 1962: 166).

Fra i suoi trentuno soci fondatori, suddivisi in venti pittori e undici scultori, Šereševskij era l’unico straniero. Probabilmente anch’egli fu mosso, più che da ideali artistici, da ragioni prettamente opportunistiche. Perso il suo statuto di artista straniero, in quanto residente a Venezia da quattro anni, anch’egli sarebbe dovuto passare attraverso il severo giudizio della giuria d’accettazione. Aderendo alla Corporazione entrò quindi a pieno titolo nel panorama artistico veneziano, condividendone le battaglie, e guadagnandosi l’attenzione della stampa locale (Fig. 12).

Il successo riscosso all’edizione precedente permise a Šereševskij di integrarsi nella vita veneziana non soltanto come artista, ma anche, e forse soprattutto, come personaggio. Il segretario amministrativo della Biennale, Romolo Bazzoni, lo ricorda così:

La sua strana figura deambulante per la città richiamava l’attenzione dei veneziani che ormai lo conoscevano e ne dicevano il nome magari storpiato; venne ricevuto con ogni onore nella famosa saletta del Florian ritrovo di personalità artistiche ed immancabile centro di idee, polemiche e pettegolezzi. Cupa era la sua persona e di una cupezza romantica ma priva di colore la sua pittura e poco adatta agli accesi colori veneziani, ma tant’è piacque moltissimo e ciò valse ad insuperarlo e renderlo incontentabile della sua produzione che, secondo lui, doveva essere sempre all’altezza del capolavoro (Bazzoni 1962: 49-50).

L’estraneità e la stravaganza di Šereševskij nel contesto veneziano sono quindi rapportabili sia alla sua figura che alla sua pittura. Il termine “cupo”, che accompagnava immancabilmente i giudizi apparsi nel 1897 sui suoi quadri, ora viene applicato anche alla sua personalità dostoevskiana. Gli echi del successo riscosso due anni prima sono talmente vivi da mettere del tutto in ombra il suo unico contributo all’Esposizione del 1899, il quadro *In chiesa*:

Schereschewsky, il trionfatore della scorsa esposizione: il suo bozzetto «in chiesa» osservato come studio appare una buona cosa per spirito e per sentimento, ma ove lo si voglia considerare come quadro (e del quadro avrebbe tutta l’importanza per la grandezza e per la pompa sua) decade ed appare sommario ed incompleto (De Carlo

1899: 74-75)

Vittorio Pica, forse immemore delle stroncature riservate alla sezione russa del 1897 (Šereševskij compreso), scrisse:

Wladimir Schereschewsky, il quale dopo averci commossi con le sue vaste tele sulla vita di tristezze e di sofferenze dei condannati della Siberia, ci rallegra stavolta con la scena, piena di grazia infantile e così efficace di disegno e piacevole di colore, di alcune vezzose bimbe, vestite del pittoresco costume delle contadine olandesi, che pregano in una chiesa (Pica 1899: 74).

Nel quadro, Ugo Fleres vi lesse il doppio carattere della città, e quindi dell'Esposizione stessa, sospesa fra colore locale e respiro internazionale:

Egli dimora da lungo tempo in Venezia, e questo si palesa con evidenza nel nuovo quadro, in cui peraltro non discerno un vero influsso italiano, bensì l'influsso internazionale che da quattro anni spira sull'arte della città maestra di pittura al mondo in epoca più balda. La scena, fanciulle che pregano in chiesa, ha tendenze veneziane; ma la fattura ricorda piuttosto quella di uno svedese, Anders Zorn (Fleres 1899: 81-82).

Se a cavallo fra Ottocento e Novecento, Šereševskij costituiva il cittadino russo di Venezia meglio inserito nel contesto urbano, Aleksandr Volkov-Muromcev, pittore e scienziato noto anche con il nome d'arte Alexander Roussoff, era indubbiamente l'esponente dell'Impero zarista più in vista nell'alta società cosmopolita stanziata in laguna.

Residente a Venezia dal 1883 fino alla morte avvenuta nel 1928⁹², Volkov-Muromcev ha delineato nelle sue memorie postume un'immagine della città come una delle mete stagionali preferite dal Gran mondo⁹³. La scelta della città come meta stagionale, soprattutto invernale, dell'aristocrazia, proveniente in buona parte dal Nord Europa, era dovuta non solo a ragioni climatiche e di prestigio, ma anche incentivata dai prezzi relativamente bassi degli affitti, addirittura di palazzi storici affacciati sul Canal Grande. La città inoltre si presentava come luogo ideale per artisti e letterati in quanto fonte inesauribile d'ispirazione: alla penna di uno scrittore, così come al pennello di un pittore, Venezia aveva molto da offrire grazie ai suoi innumerevoli scorci pittorereschi e alle vive scene di vita popolare improvvisate nelle

⁹² L'artista è sepolto al Cimitero Greco-Ortodosso di San Michele, a Venezia, di fianco alla tomba di Sergej Djagilev.

⁹³ L'insediamento di stranieri a Venezia è documentato presso l'Archivio Storico del Comune di Venezia, nella serie "Immigrazioni dall'estero". Una buona percentuale dei nuovi arrivati, all'atto della registrazione, si dichiaravano "benestanti" o "artisti". Oppure, come Volkov-Muromcev, entrambe le cose (Volkov-Muromcev ASCV 1923).

calli, il più delle volte condite in un dialetto difficilmente comprensibile agli stranieri (Wolkoff-Mouromtsoff 1928: 187)⁹⁴.

In un recente studio è stata sottolineata l'eccentricità di molti di questi "foresti" raccolti a Venezia (Bisutti, Celotti, 2010); nel delineare "i personaggi stravaganti a Venezia fra '800 e '900", Paola Mildonian scrive:

persone che esaltano nel più profondo del loro spirito, della loro mentalità, dei loro costumi e delle loro aspirazioni, una corrispondenza con l'intrinseca extra-territorialità – storica e geografica – e la centrifuga de-territorializzazione – estetica e psichica – di Venezia (Mildonian 2010: 6).

Uno dei fattori determinanti dell'"erranza a Venezia" era proprio dato dalla configurazione unica della città, dalla sua atmosfera, raccolta e cosmopolita allo stesso tempo, in perenne oscillazione fra il locale e l'internazionale.

La città stessa non si lasciò cogliere impreparata a questo nuovo tipo di turismo, ingente fonte di reddito e di prestigio. L'aristocratica Esposizione entrò da subito nel "pacchetto" di attrazioni offerte. Così il 22 aprile 1897, il giorno fissato per l'inaugurazione della seconda Esposizione, fu dato alle stampe il primo numero del «Journal des étrangers». La rivista riportava una serie di notizie utili agli stranieri in visita a Venezia, con intere pagine di annunci economici di alberghi, ristoranti e attività commerciali, informazioni sulla vita culturale e mondana della città. Nella rivista erano riportate le trascrizioni dei registri d'accoglienza dei principali alberghi cittadini, offrendo quindi ai visitatori in arrivo la possibilità di vedere in anticipo "chi" fosse già in laguna. Questa considerazione ci permette di capire quanto la città non fosse soltanto un'acclamata attrazione turistica, ma anche base di una comunità errante consolidata.

Da una rapida consultazione dei suddetti registri emerge un numero consistente di cittadini russi di passaggio, a riprova di quanto Venezia fosse una delle mete più ambite del *Grand Tour* russo anche di fine Ottocento («Journal des étrangers» 1897). La stessa "alta" densità di russi sarebbe stata confermata più tardi dal censimento nazionale del 1911, effettuato non soltanto nelle abitazioni private,

⁹⁴ Alla luce della documentazione consultata, e di quanto affermato da Volkov-Muromcev stesso, possiamo affermare che l'artista, per quanto noto nell'ambiente veneziano, non venne mai coinvolto nelle attività dell'Esposizione. In effetti egli era noto come artista soprattutto a Londra, città con cui aveva frequenti contatti, essendo sua moglie cittadina britannica, e dove esisteva un mercato dell'arte florido e consolidato. A Londra riuscì a vendere numerosi acquerelli (di cui tre sono ora conservati presso il Victoria and Albert Museum), e questo gli permise di vivere della sua vocazione artistica, anziché della sua professione, la biologia. Questa doppia formazione si rifletteva inevitabilmente sulla sua pittura, contraddistinta da un naturalismo fotografico, che faceva dei suoi acquerelli a soggetto veneziano delle ambitissime cartoline.

ma anche presso gli alberghi cittadini, sulla base dei suddetti registri (Censimento alberghi ASCV 1911). Gli alberghi offrivano così una forma intermedia fra residenza e turismo, di cui usufruirono in larga misura anche i cittadini russi, come emerge dalle memorie di Volkov-Muromcev. A molti dei connazionali menzionati, fra cui diverse teste coronate, di passaggio a Venezia, l'artista offrì i propri servizi in veste di "cicerone" (in italiano nelle memorie, pubblicate in inglese).

Si tratta quindi di un circolo piuttosto ampio di cittadini russi benestanti che, con lo sviluppo delle ferrovie e di una struttura alberghiera di lusso, a fine Ottocento invasero letteralmente l'Europa e i suoi principali centri culturali, fra i quali Venezia occupava un posto d'onore ⁹⁵.

Un numero consistente di cittadini dell'Impero russo risultava fra gli acquirenti di opere d'arte alla terza Esposizione di Venezia. È interessante notare, che, fra le opere richieste e quelle poi effettivamente acquistate, nessuna sia di artisti russi; particolarmente richiesti risultarono invece gli italiani e i britannici. Su tutti i nomi di acquirenti ne emerge uno, quello del mercante e collezionista Sergej Ščukin, che comprò un paesaggio dello scozzese James Patterson (Levi 1898: 243), a dimostrazione del suo interesse iniziale per l'arte dell'Europa Settentrionale.

All'interno della rete di interessi commerciali e artistici intessuta fra Russia e Italia, una posizione di primo ordine era occupata da Avanzo, il già menzionato mercante d'arte italiano di Mosca, che all'Esposizione aveva acquistato quattro tele, di cui due del maestro veneziano Giacomo Favretto, con l'intenzione di metterle in vendita in Russia (Avanzo ASAC 1899).

Il successo commerciale della terza Esposizione è riscontrabile nel suo registro vendite, da cui emerge che un'opera esposta su quattro era stata venduta. Fra quelle realizzate da artisti stranieri (che costituivano la maggioranza degli espositori) una su cinque aveva trovato un acquirente (Ogetti 1901: 395).

⁹⁵ Si veda a proposito il breve saggio di Karl Schlögel dal titolo *La traccia di Djagilev in Europa*, in cui l'autore delinea le possibilità offerte a una nuova classe di russi colti e benestanti, fra cui Djagilev, dal potenziamento della rete ferroviaria e della struttura alberghiera nell'Europa *fin de siècle* (Schlögel 2009: 193-211).

2.2 Evoluzioni ricettive dell'arte russa: dalla sofferenza al Riso

(IV Esposizione, 1901)

Il telone di Filippo Maliavin (russo), già plaudito all'esposizione di Parigi e, per natural conseguenza, che diamine! Plauditissimo oggi a Venezia (Fleres 1901: 281).

Queste parole basterebbero a illustrare l'atteggiamento di riverenza mostrato dall'Esposizione veneziana nel 1901 nei confronti della mostra del secolo, l'*Exposition Universelle* del 1900. L'*expo* del 1900 superò ogni record e ogni aspettativa con i suoi 50 milioni di visitatori (Aimone, Olmo, 1990: 202), molti dei quali accorsi contemporaneamente per assistere a un'altra colossale *kermesse* internazionale, giunta soltanto alla sua seconda edizione ma dal futuro promettente, i Giochi Olimpici dell'età moderna.

La sezione russa all'*Expo* segnò il momento culminante della partecipazione zarista alle Esposizioni Universali ⁹⁶. Fra le numerose rappresentanze nazionali chiamate a Parigi, quella russa fu una delle più imponenti, con una quantità mai vista in Occidente di prodotti industriali, artigianali e artistici, distribuiti su una superficie totale di 24.000 m², suddivisa in 15 grandi aree tematiche e fra 3179 espositori (Ovčinnikova 1990). Questa disponibilità di spazi e risorse fu resa possibile dal nuovo scenario politico instauratosi all'inizio del secolo, che vide la Russia nuovamente alleata alla Francia, dopo anni di relazioni diplomatiche alterne, e di boicottaggi alle esposizioni parigine ⁹⁷.

Se l'arte decorativa e applicata, come si è visto, aveva avuto un grande successo in Europa e America già a partire dall'Esposizione londinese del 1851, lo stesso si poteva dire per la pittura e la scultura russa solo a partire dall'*Expo* del 1900 (Kettering 2007: 61). Il primo Commissario della Sezione russa fu il principe Vjačeslav Tenišev, consorte della Principessa Marija Teniševa, patrona delle arti e sostenitrice di diverse attività promosse dal gruppo *Mir Iskusstva*, a partire dall'omonima rivista. E' al contributo suo, e indirettamente dei suoi protetti, in primo luogo Sergej Djagilev e Aleksandr Benua, che si deve la sapiente ed efficace

⁹⁶ Per una bibliografia esaustiva in lingua russa sull'Esposizione parigina del 1900, con un particolare riferimento alla partecipazione zarista, si veda *Vsemirnaja parižskaja* SITO 2005.

⁹⁷ Per l'occasione nel 1900 fu inaugurato un nuovo ponte sulla Senna, fra le sedi espositive del *Petit Palais* e del *Grand Palais*, e intitolato allo Zar Alessandro III. L'eccessivo spazio concesso dal Governo francese alla Russia aveva generato qualche malumore fra la critica italiana. Romualdo Pantini avrebbe scritto di "tanta volgarità suffragata dal beneficio politico" (Pantini 1901: 160).

costruzione di una nuova immagine della Russia proposta a Parigi. Le opere d'arte esposte furono notate per la prima volta non per il loro carattere etnografico o illustrativo di aspetti curiosi e pittoreschi della vita russa, ma per la maestosità, l'estro tecnico e la raffinatezza compositiva (Kridl Valkenier 2007: 57).

La sezione russa di Belle Arti si presentò quindi agli occhi del Comitato ordinatore dell'Esposizione veneziana come un enorme serbatoio da cui attingere una serie di nomi, o ancora meglio di opere, da invitare a Venezia. L'*Expo* parigina assume quindi il ruolo, avuto finora principalmente dalle esposizioni monacensi, di collettore e vetrina di esperienze artistiche provenienti da paesi lontani e inaccessibili. Nell'impossibilità di recarsi in Russia, si visitò il *Villaggio russo* allestito a Parigi.

Il quadro più discusso dell'intera sezione era proprio *Smech (Il riso, 1899)* (Fig. 13) di Filipp Maljavin, un'opera giovane, come d'altronde l'artista stesso, ma con alle spalle una storia alquanto travagliata, iniziata in Russia. La monumentale tela (194x428 cm) rappresentava un gruppo di rubiconde contadine, colte in una risata sguaiaata e avvolte nei loro *sarafan* rossi, in un turbinio di linee e vortici resi con pennellate ampie e fluide. Proprio con il nome *Vichr' (Turbine)*⁹⁸, il quadro fu presentato da Maljavin all'Accademia di San Pietroburgo come lavoro di fine corso, suscitando un acceso dibattito fra i professori, molti dei quali ostili all'opera per la spregiudicatezza della composizione. Soltanto in seguito alla minaccia di Repin di abbandonare la Commissione, nel caso l'artista non fosse stato ammesso, a Maljavin fu assegnato il titolo di artista, conferito tuttavia per due suoi ritratti precedenti (Bertelé, Piccolo, Vassena SITO 2010). A proposito del giovane artista, Repin avrebbe scritto in una lettera di carattere privato:

Questo talento brillante e indomabile ha del tutto accecato i nostri accademici: i vecchietti hanno perso le ultime briciole di vista, e con queste anche le ultime briciole di autorità presso i giovani. E' una vecchia storia. I reazionari celebrano la propria nullità (Repin 1899b)⁹⁹.

⁹⁸ Sul nome originario della tela ci sono versioni discordanti. Vittorio Pica sostiene che esso fosse *Contadine in rosso* (Pica 1929: 11). Ci affidiamo tuttavia alla testimonianza diretta di Repin, che riporta come titolo originario *Turbine* (Repin 1899c: 343), un nome che Maljavin avrebbe dato anche a lavori successivi.

⁹⁹ “Etot neukrotimyj, blestjaščij talant sovsem oslepil našich akademikov: starički poterjali poslednie krochi zrenija, a vmeste s etim i poslednie krochi svoego avtoriteta u molodeži. Staraja istorija. Rutinery toržestvujut svoe ubožestvo”.

Grazie all'acume di Djagilev e Benua, il quadro fu inviato l'anno successivo a Parigi come *Il riso*, trascinandosi l'eco delle dispute scatenate in Patria, e andando quindi ad accrescere le attese del pubblico europeo. A Parigi ebbe un grande impatto, tanto da influenzare la moda d'inizio secolo, dove comparvero abiti e tessuti ispirati ai *sarafan* e alle vesti contadine russe (Teniševa 1933: 426). Maljavin fu insignito della medaglia d'oro, il massimo riconoscimento conferito per meriti artistici, ma il quadro, nello stupore di tutti, rimase invenduto.

A Venezia non sfuggì questo dettaglio, cosicché si decise di invitare Maljavin, con la richiesta esplicita di inviare il *Riso*. La strategia di reclutamento includeva l'elencazione di una serie di pregi di cui poteva fregiarsi solo l'Esposizione veneziana, nell'ordine “la beauté environnante de Venise, l'emplacement heureux de notre Palais, l'harmonie de sa décoration intérieure, le choix sévère des ouvrages” (Grimani ASAC 1901). All'artista fu precisato che il trasporto dell'opera, giungendo a Venezia su invito, sarebbe stato a carico dell'Esposizione. La tela, inoltre, non sarebbe stata sottoposta al giudizio di una commissione valutatrice ma esposta direttamente “à la place d'honneur à laquelle elle a droit” (ivi).

Un discorso simile può esser fatto per un'altra opera russa presentata e premiata, con medaglia d'argento, a Parigi, e pure rimasta senza acquirenti. Si tratta della *Calma del villaggio* di Kazimir Stabrovskij (alias Kazimierz Stabrowski), artista polacco formatosi all'Accademia di San Pietroburgo, dove anch'egli era stato, come Maljavin, allievo di Repin. Anche in questo caso fu la segreteria dell'Esposizione a contattare l'artista, con l'esplicita richiesta di inviare il quadro in questione. L'artista non solo acconsentì, ma propose l'invio di una seconda opera, *Il sussurro della morte*, anch'esso presentato a Parigi, e al momento esposto a Kiev (Stabrovskij ASAC 1900), da cui, tuttavia in seguito alla proroga della mostra, non si sarebbe più mosso (Stabrovskij ASAC 1901). Questa circostanza illumina chiaramente il destino di molte tele, non solo russe, che una volta inserite nel circuito dei *salons* e delle esposizioni di tutta Europa, raramente ne uscivano, accumulando spesso, di mostra in mostra, clamore e popolarità.

E' inconsueto, e al tempo stesso significativo, il fatto che gli inviti rivolti a Maljavin e Stabrovskij fossero inscindibili dalla richiesta dell'opera. Per tradizione a Venezia venivano invitati solo i “maestri” riconosciuti, ambiti in quanto, con la loro

semplice presenza (e a prescindere dalle opere inviate), garantivano prestigio alla mostra e pubblico nelle sale. Nel caso di Maljavin e Stabrovskij, si volle puntare su artisti ancora giovani (entrambi trentunenni nel 1900) senza tuttavia correre troppi rischi, quindi non affidandosi alle loro scelte ma richiedendo lavori acclamati in Europa (in questo caso, addirittura a Parigi), quindi dotati di un *pedigree* artistico già ragguardevole.

Un invito tagliato *ad personam* è invece quello rivolto da Grimani a Repin, senza fare richiesta specifica di un'opera, ma richiamando alla memoria del maestro il felice esito di pubblico, e di cassa, riscosso dal suo *Duello* nel 1897 (Grimani ASAC 1900). L'invito rimase tuttavia senza risposta.

Due altri artisti invitati a Venezia, dopo aver passato con tutti gli onori la prova parigina, sono Konstantin Korovin e Valentin Serov. Korovin, il più parigino dei pittori russi, colui che la storiografia artistica avrebbe descritto come "l'impressionista russo" (Gray 2007: 27; Kridl Valkenier 2007: 51), si era distinto proprio a Parigi non solo per la medaglia d'oro ricevuta per il quadro *U balkona* (*Al balcone*, 1888-1889), ma anche per il suo fondamentale contributo all'allestimento dei due padiglioni russi più visitati e ammirati all'*Expo*.

Il primo era il cosiddetto *Pavil'on Russkich Okrajn* (Padiglione delle Province Russe), detto anche *Russkij gorodok* (Cittadina russa), e progettato da Robert Mel'cer su modello dei Cremlini di Mosca e di Kazan'. Il padiglione era un vero e proprio contenitore delle meraviglie dell'Impero dello Zar, con all'interno la Sala dell'Asia Centrale, una copia del portale della moschea di Samarcanda e 28 pannelli decorativi, realizzati per la maggior parte da Korovin su soggetti tratti dalla vita nelle province orientali e nordiche dell'Impero. Il secondo padiglione, la *Russkaja derevnja* (Villaggio russo), era stato eretto su progetto dall'architetto Il'ja Bondarenko in uno stile che richiamava l'architettura lignea della Russia settentrionale del XVII secolo. Korovin eseguì la decorazione interna delle sale, dove furono ospitati i prodotti dell'artigianato locale (Ovčinnikova 1990).

A Parigi Valentin Serov si era aggiudicato la *Grande médaille d'honneur* nel 1900 per il *Portret velikogo knjazja Pavla Aleksandroviča* (*Ritratto del granduca Pavel Aleksandrovič*, 1897), molto apprezzato dalla stampa francese (Kridl Valkenier 2007: 57), grazie al quale si affermò in Europa come il maggiore ritrattista russo d'inizio secolo. I suoi ritratti dell'aristocrazia russa ricordarono alla critica, anche

italiana, le eleganti tele di John Sargent (Pantini 1901: 162).

Sia Serov che Korovin si dimostrarono lusingati dalla richiesta di partecipazione veneziana, ma mentre il primo affermò di non avere opere pronte al momento (Serov ASAC 1901)¹⁰⁰, il secondo, dopo un'entusiastica conferma, troncò i contatti con l'Esposizione (Korovin ASAC 1901).

Nonostante i numerosi tentativi di coinvolgimento di altri artisti, alla fine la Russia risultò rappresentata a Venezia soltanto dai giovani Maljavin e Stabrovskij. I due, sconosciuti fino alla ribalta parigina, ottennero quasi esclusivamente giudizi benevoli da parte dell'opinione pubblica e della critica italiana, entusiasmando soprattutto i più giovani. Così Sem Benelli, drammaturgo di belle speranze, qui ancora ventiquattrenne e al debutto nella critica artistica, giunse entusiasticamente a definire i due "artisti e non pittori solamente" (Benelli 1901: 105).

La giovinezza attribuita a Maljavin era tuttavia un enunciato del tutto autonomo e indipendente dalla realtà. All'artista furono tolti dieci anni di vita, per cui da trentunenne che era, fu presentato dalla stampa italiana come un *enfant prodige* ventenne (Laccetti 1901: 67), come un *Wunderkind* ventunenne (Pica 1901: 123) o ventiduenne (Cena 1901: 509). Questa imprecisione è di per sé assai eloquente, e tradisce la chiave di lettura dell'opera di Maljavin. Lui e la sua arte sono giovani, così come il paese che egli è chiamato a rappresentare, e che soltanto un anno prima era salito prepotentemente alla ribalta parigina e mondiale. Maljavin viene quindi presentato come il "Paganini della tavolozza" (Pica 1901: 124), come un giovane ribelle che si fa beffe dell'Accademia, così come le sue contadine nei confronti del pubblico accorso per ammirarle. La critica alla sua monumentale tela è accompagnata da un *bouquet* di aggettivi come "esuberante", "baldo", "beffardo", "sguaiato", "gagliardo", "spavaldo". Le due categorie prese in esame, la giovinezza e la derivante irrequietezza, indussero Paralupi a "tradurre" la tela nel contesto artistico italiano, e a definirla "scapigliata" (Paralupi 1901b: 121). Il tono irriverente attribuito alla sua opera finì per contagiare alcuni critici, come Ugo Fleres, che la definì "un bozzettone dipinto con la scopa" (Fleres 1901: 509).

¹⁰⁰ Nel frattempo, la presenza di Serov a Venezia era già stata data per certa, così come leggiamo in uno scritto di Ugo Ojetti, in cui annunciava la presenza del ritrattista al fianco di Maljavin (Ojetti 1901: 398).

Il quadro di Stabrovskij, pur se in messo in ombra dal *Riso*, ottenne critiche lusinghiere. Basterà ricordare che Pica arrivò a definirlo uno dei migliori lavori in assoluto esposti a Venezia in quell'edizione (Pica 1901: 43).

L'opera di Maljavin e Stabrovskij venne letta il più delle volte in chiave antitetica, secondo categorie binarie e contrapposte, accomunate, manco a dirlo, dalla presenza dell'anima russa, ravvisabile “nell'ilarità selvaggia, subitanea, irrompente, irrefrenabile” in Maljavin e “nella pace mistica ed obliosa” in Stabrovskij (Paralupi 1901*b*: 120). Sulla stessa scia si pone Ugo Matini:

La tranquillità del momento, il silenzio, la solennità di questa Calma del villaggio, non possono esprimersi a parole, e fanno uno strano contrasto colla fiammante e gaia pittura del Maliavine (Matini 1901: 72).

Un'opera, quindi, *Il riso*, che, per forza di cose, è chiassosa e invadente, mentre l'altra, *La calma del villaggio*, è quieta e conciliante. Un altro dualismo viene costruito sulle scale cromatiche delle due tele, con il *Riso* caldo e avvolgente, “infuocato ed ardente” (Paralupi 1901*b*: 120) dipinto “a larghissime e brutali pennellate – rosse, gialle, verdi” (Matini 1901: 71) mentre *La calma del villaggio* presenta tinte fredde e opache, quasi indefinibili, a partire dal bianco delle oche ritratte in primo piano, “eppure se tu provi ad avvicinare a loro una cosa qualunque che ti paia bianca diventeranno subito scure, tanto lo studio dei rapporti di colore è cagione prima dell'effetto in quest'opera” (Benelli 1901: 107).

Molte recensioni dei due quadri offrono una lettura sinestetica, un accostamento e un accumulo di esperienze e sensazioni visive, tattili e uditive. Quella che si presenta ora a Venezia è quindi una pittura fondamentale sensoriale, tangibile, e non più spirituale e melliflua come le tele russe presentate finora. Sarà in effetti proprio il carattere “vivente” del *Riso* a sollevare le poche critiche levatesi contro, come Vitelli, che lo bollò come “espressione di sensazioni animali” (Vitelli 1903: 24).

Mentre quattro anni prima l'immagine dominante era stata quella di una Russia sofferente, nel 1901, grazie al *Riso*, questa venne completamente ribaltata. Si tratta ovviamente di due facce della stessa medaglia, di due aspetti opposti e contrastanti dello stesso imagema attribuito alla Russia. Se, ad esempio, nelle arti e nella letteratura, i tedeschi venivano descritti come filosofi e poeti da una parte, e tiranni tecnocrati dall'altra, il carattere comune che ne emergeva era quello di un popolo propenso agli schemi astratti (Leerssen 2007: 29). I russi, nella loro

proverbiale oscillazione “fra dolore e risata”, venivano visti come un popolo in cui la radicalità stessa, l’eccesso, la mancanza di misura e di un ordine raziocinante si delineavano come il carattere costante, e quindi tipico. Uno stereotipo, quello della coesistenza di riso e lacrime, che prendeva le mosse dal *topos* letterario, particolarmente ricorrente in Gogol’, dello *smech skvoz’ slezy* (la risata attraverso le lacrime).

Il riso trovò subito un acquirente, ossia la Galleria di Ca’ Pesaro (Maljavin ACP 1901), che nei giorni di apertura dell’Esposizione, forse addirittura prima, si accaparrò l’ambita tela¹⁰¹, su proposta di “una commissione spregiudicatamente modernista” presieduta da Vittorio Pica (Pica 1929: 10). Maljavin accettò alla prima proposta le condizioni di vendita, lusingato dall’idea che il quadro entrasse nella collezione permanente della “Galleria della Biennale” (Maljavin ASAC 1901). L’acquisizione di un’opera di un giovane pittore era un fatto inconsueto per la Galleria Comunale, abituata ad accogliere opere di artisti ben più maturi e affermati sulla scena internazionale. L’acquisto suscitò, a detta di Pica, il malumore di diversi artisti, e la sua notizia fu inizialmente censurata dalla stampa locale sia per la “somma abbastanza rilevante” pagata sia per l’innovazione apportata a Ca’ Pesaro, con un’opera così atipica per la collezione (Pica 1929: 13)¹⁰². L’acquisto del quadro scatenò una “fioritura di epigrammi, che da molti si sanno ancora a memoria” (Barbantini 1927: tav. 39). Come si nota dalle vignette satiriche apparse nella stampa locale, la fama del quadro andò ben al di là dei suoi meriti artistici, ispirando caricature e versi in vernacolo (Fig. 14, 15).

La Galleria era così riuscita ad accaparrarsi l’ambitissimo quadro, divenuto in breve uno dei vanti della collezione. *Il riso* andò a occupare all’interno degli spazi

¹⁰¹ Una circostanza, quella dell’accaparramento preventivo, rivelata da Pica (Pica 1901: 123). La lettera inviata da Maljavin a Venezia, in risposta all’offerta d’acquisto da parte della Galleria municipale, reca la data del 21 maggio 1901 (un mese esatto dall’apertura della mostra), per cui, considerati anche i lunghi tempi di spedizione fra Russia e Italia, possiamo dedurre che la proposta gli fu fatta nei giorni intorno all’inaugurazione (Maljavin ASAC 1901). A Maljavin fu anche proposto, in alternativa al *Riso* e per un prezzo decisamente inferiore, la vendita del quadro *Contadino russo*, anch’esso esposto a Venezia. L’artista, come si è visto, optò per l’offerta più remunerativa (ivi).

¹⁰² La stessa sorte toccò a una seconda opera imposta da Pica per Ca’ Pesaro contro il parere di molti benpensanti, ossia il gruppo scultoreo in gesso *I Borghesi di Calais* di Rodin. Per il *Riso* furono pagate 8.000 lire, una somma non indifferente per l’opera di un giovane artista, anche se, confrontate con le 6.000 spese quattro anni prima per *Una tappa di deportati in Siberia* di Šereševskij (artista, ai tempi, meno noto di Maljavin), non appare una cifra così alta come Pica volle far credere.

espositivi un posto d'onore, rimasto tuttora inalterato ¹⁰³, che finì per imporsi sulle acquisizioni precedenti di arte russa ¹⁰⁴.

Maljavin espose altri due lavori dalle dimensioni relativamente modeste ma dall'assetto compositivo e dal soggetto simili al *Riso*, ossia *Russkij krest'janin* (*Contadino russo*) e *Russkaja krest'janka* (*Contadina russa*). Le due opere vennero preferite al *Riso*, in quanto “più solide, più originali, più profonde e meno invadenti” (Ximenes 1901: 67), dallo scultore siciliano, nonché caporedattore della sezione artistica della rivista «L'illustrazione Italiana», Eduardo Ximenes.

La piccola sezione russa, composta quindi da soli quattro quadri, fu ospitata nella sala L del Palazzo dell'Esposizione, la più appartata e lontana dall'ingresso dell'intero complesso espositivo, e dedicata agli artisti dei paesi nordici (oltre ai russi vi comparirono danesi, norvegesi, svedesi e qualche tedesco). Forse per via di questa collocazione, nel tentativo di contestualizzare la giovane pittura di Maljavin, numerosi critici erano ricorsi al paragone con la pittura d'impatto di uno degli espositori della stessa sala, lo svedese Anders Zorn ¹⁰⁵ (Paralupi 1901b: 120; Pica 1901: 124; Benelli 1901: 106; Pantini 1901: 163). Alla ricerca di termini di paragone, o forse solo di un illustre predecessore di Maljavin nella pittura italiana, Ximenes andò invece a scomodare Antonio Mancini (Ximenes 1901: 67).

In conclusione, se ancora quattro anni prima la Russia era rappresentata a Venezia dall'Accademia Imperiale, diventata, con l'adesione di molti *Peredvižniki*, un potente strumento di propagazione di idee patriottiche e di uno stile nazionale, ora essa era rappresentata da un artista, Maljavin, il cui quadro era stato ripudiato dall'Accademia stessa. A Venezia, inoltre, si era cercata la partecipazione di altri artisti non propriamente accademici, come Korovin, formatosi alla Scuola moscovita

¹⁰³ Il *Riso* è al momento l'unica opera russa acquistata dalla Galleria veneziana a cavallo fra Ottocento e Novecento a essere esposta a Ca' Pesaro.

¹⁰⁴ In un catalogo di presentazione del 1927 della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia, il direttore, Nino Barbantini, nell'illustrare i pezzi forti della Galleria, cita e riproduce come unica opera d'arte russa, la grande tela di Maljavin, sostenendo: “C'è nel *riso* delle cinque donne vermiglie una lieta freschezza, che dura da trent'anni quasi, e non accenna ad appassire” (Barbantini 1927: tav. 39). Lo stesso vale per il catalogo della mostra allestita nel 1995, in cui l'unica opera russa riprodotta, ed esposta nella grande retrospettiva, è proprio *Il riso* (*Venezia e la Biennale* 1995: 138). Si tratta ovviamente di una scelta dei curatori di mostrare un “libero percorso nella selva delle migliaia di opere che hanno «fatto» la Biennale” (Romanelli 1995: 15), per cui la selezione dei lavori da esporre, come suggerito nel titolo, non è tanto di opere innovatrici (in tal caso ci sarebbe poco da mostrare) quanto delle opere che hanno maggiormente rispecchiato il gusto di un'epoca.

¹⁰⁵ Zorn era un ospite fisso della rassegna veneziana, dove espose ininterrottamente dalla prima alla nona edizione. A Venezia era trattato e riverito come uno dei sommi maestri dell'arte non solo nordica, ma internazionale *tout court*. La sua pittura, come si è visto, era stata evocata anche da Ugo Fleres nel suo giudizio al quadro *In chiesa* di Šereševskij (Fleres 1899: 81-82).

di Pittura, e mai socio dell'Istituzione Imperiale, o Serov, il quale dovette attendere anni prima di essere ammesso all'Accademia. I suoi ritratti solari di gusto impressionista, eseguiti ancora negli anni Ottanta dell'Ottocento, fra cui il celebre *Devočka s persikami* (*Fanciulla con pesche*, 1887), stridevano fortemente con le cupe tele monumentali dei *Peredvižniki*. Sia Serov che Korovin erano quindi fuggiti dall'ambiente chiuso e opprimente pietroburghese per cercare all'estero un riconoscimento ufficiale (Kridl Valkenier 2007: 56), cosa che avvenne pienamente a Parigi nel 1900, e che sarebbe potuta avvenire a Venezia l'anno successivo se vi avessero preso parte ¹⁰⁶.

Nella partecipazione, riuscita o mancata, di artisti russi a Venezia alla quarta Esposizione son già in nuce i profondi cambiamenti in atto nella società artistica russa, come una progressiva presa di distanze dall'Accademia, percepita da un numero crescente di artisti come un'istituzione retrograda, nazionalista e ideologizzata, e la necessità sentita di instaurare un dialogo con l'Europa artistica su basi eque e da posizioni pari.

¹⁰⁶ Gli artisti menzionati e invitati a Venezia, sono gli unici apprezzati anche dal critico Pantini, il quale, riferendosi al resto delle opere esposte a Parigi, molte delle quali di accademici, aveva sentenziato: “Spettacolo miserrimo di tantissimi quadri da mestieranti” (Pantini 1901: 165).

2.3 Un'occasione mancata: Kandinskij *refusé* (V Esposizione, 1903)

Le consuete Sale d'Esposizione, fredde, generiche, astratte, nelle quali le opere si allineano con tediosa uniformità o si accalcano con ressa sgarbata, dovranno trasformarsi in ambienti vivi, signorilmente arredati, impressi di calde abitudini umane. Ogni Sala renderà l'immagine d'una piccola Galleria allestita da un amatore intelligente, il quale non solo sappia cogliere le cose belle, ma voglia presentarle bene e viver bene nella loro consuetudine amica (Fradeletto 1908a: 21).

Con queste parole, nel 1903, il Segretario Generale imprimeva una svolta nell'allestimento veneziano ¹⁰⁷. Fino a quella data il Palazzo dell'Esposizione, secondo le parole di Giandomenico Romanelli, costituiva un "baraccone" improntato a un "austero grigiore delle sue sale punteggiate di piante cimiteriali, di una fontana pateticamente zampillante, tendaggi da alcova, lignei panconi frateschi e qualche non meno austero divano imbottito" (Romanelli 1977: 8).

Sulla scia della riuscita Esposizione d'arte decorativa di Torino del 1902, a Venezia fu quindi impresso un rinnovamento espositivo e decorativo con salottini appartati, mobilia di varia fattura e verande per il refrigerio, in un susseguirsi di ambienti che "riposando l'occhio, dispongono più facilmente lo spirito della serenità" (Di Martino, Rizzi 1982: 27). Uno spazio adatto alla contemplazione pacifica delle opere, quindi, e non soggetto a un sovvertimento dell'ordine spettatore-spettacolo, alle meraviglie estranianti e al "disordine organizzato" delle Esposizioni Universali.

La rassegna veneziana si stava allineando ai parametri espositivi internazionali, promossi a Parigi con le innovazioni impressioniste e dettati da un allestimento sobrio, in sintonia con il gusto dei suoi potenziali acquirenti, costituiti in buona parte da borghesi (Altshuler 2008: 16-17). La disposizione delle tele, l'arredamento delle sale, il colore delle pareti, insomma l'allestimento generale avrebbe dovuto riprodurre un'atmosfera domestica e agevolare una familiarizzazione dello spettatore con i lavori esposti. In questo contesto il visitatore avrebbe potuto prefigurare la collocazione dell'opera nella propria dimora, premessa indispensabile a un eventuale acquisto. A Venezia fu quindi dato maggior peso alle sezioni

¹⁰⁷ Con la morte dell'ideatore dell'Esposizione, Riccardo Selvatico, avvenuta nell'agosto del 1901, Fradeletto era rimasto l'unico superstite della prima edizione. Per l'occasione Alessandro Milesi, pittore accademico veneziano, ospite fisso dell'Esposizione dal 1895 fino al 1924, espose il *Ritratto di Riccardo Selvatico* (1903), poi donato alla Galleria di Ca' Pesaro. Un altro omaggio alla memoria di Selvatico fu l'invito rivolto dal suo successore, Filippo Grimani, al figlio del "sindaco poeta", Lino Selvatico, a far parte del Comitato organizzatore dell'Esposizione del 1903 (Lino Selvatico ASAC 1903).

internazionali che, contrariamente alle sale regionali e nazionali, erano organizzate e allestite direttamente dall'Esposizione.

La Russia rimase priva, anche in questa edizione, di una sala propria, nonostante gli sforzi istituzionali atti a promuovere e intensificare le relazioni artistiche fra i due paesi. L'esempio più significativo a questo proposito era stato l'*Esposizione Italiana di Pittura, Scultura ed Arti applicate alle industrie* (Fig. 16), organizzata a San Pietroburgo nel 1902 con il sostegno di entrambi i Governi, rappresentati dalla granduchessa Marija Pavlovna e dall'ambasciatore italiano in Russia, Roberto Morra di Lavriano. Il Comitato espositivo, composto da personalità dell'arte e della politica di entrambi i paesi ¹⁰⁸, era presieduto da Enrico Arcioni, pittore e incisore umbro, attivo in Russia fin dai primi del Novecento come ritrattista di corte e consigliere artistico della Corona Imperiale ¹⁰⁹. Al fine di proporre un'immagine completa dell'arte italiana, il concorso era stato bandito a livello nazionale, con giurie allestite presso le principali Accademie di Belle Arti regionali. Da qui le opere selezionate furono convogliate a Venezia, per poi essere inoltrate in Russia (Programma ASAC 1902). Da questo importante ruolo assegnatole, Venezia non riuscì tuttavia a trarre vantaggio, né per sé né per l'Esposizione internazionale.

Se quindi con la mostra si denotava l'impegno da parte dello Stato italiano a esportare l'arte nazionale all'estero, lo stesso non si poteva dire per la Russia che, anche in questo caso, non riuscì a organizzare una rappresentanza nazionale a Venezia. L'Impero Zarista finì così per essere presente con singoli artisti distribuiti nella sezione internazionale, suddivisa a sua volta in Tribuna e Sale internazionali.

L'artista presente col maggior numero di opere risultò essere una donna. Si trattava di Tereza Ris, scultrice russo-ebrea nata a Budapest e formatasi a Mosca, città con la quale, anche dopo il trasferimento definitivo a Vienna, avrebbe continuato a mantenere i rapporti. Artista raffinata e cosmopolita, autrice in lingua tedesca di diversi libri, Ris incarnava lo spirito eclettico e mitteleuropeo richiesto e

¹⁰⁸ Fra queste comparivano, oltre all'artista Al'bert Benua, consiglieri di Stato di entrambe le nazioni e soci dell'Accademia Imperiale di San Pietroburgo. Gli incassi della mostra furono devoluti, di comune accordo fra Italia e Russia, a diverse associazioni di beneficenza presiedute da Marija Pavlovna.

¹⁰⁹ Recatosi a San Pietroburgo ancora all'inizio del secolo su invito del Ministro degli Esteri dell'Impero russo, Arcioni si era presto inserito nell'ambiente aristocratico della città, guadagnandosi una certa fama come ritrattista. In seguito al successo riscosso dalla mostra del 1902, decise di stabilirsi in Russia, dove aprì una scuola di disegno e si inserì negli ambienti cortigiani. In Russia rimase fino al 1915, pur mantenendo i contatti con l'Italia, dove aveva due studi, uno a Roma, l'altro a Venezia. Un suo rientro a Venezia è attestato nel maggio 1909, a pochi mesi dal matrimonio contratto con una nobildonna russa, Berta Brizak (Arcioni ASCV 1909).

apprezzato a Venezia. A cavallo fra Ottocento e Novecento aveva preso parte a numerose esposizioni viennesi (sia presso l'accademica *Künstlerhaus* sia alla Secessione) e parigine (partecipando ai *Salons* ufficiali, come quelli allestiti dalla *Société nationale des beaux-arts*, ma anche alle rassegne moderne del *Salon d'Automne*). Nonostante il *curriculum* di tutto rispetto, Tereza Ris riuscì a esporre a Venezia soltanto in seguito a una segnalazione da parte dell'ambasciatore italiano a Vienna (Nigra ASAC 1903)¹¹⁰. L'artista era intenzionata a inviare quattro statue, fra cui “un gruppo in gesso rappresentante «Gli invincibili», già premiato all'Esposizione Universale di Parigi nel 1900 colla croce d'ufficiale d'accademia e con medaglia d'oro alla «Künstlerhaus»” (Ris ASAC 1903a). La scultura in questione, poi acquistata dalla municipalità di Vienna, ritraeva un gruppo di pescatori intenti a tirare una rete. Fra le opere proposte dall'artista, soltanto quest'ultima fu scartata, con ogni probabilità proprio per il soggetto umile rappresentato e per il materiale non nobile. Le tre statue accettate, al contrario, erano intrise di quel gusto decadente e *salonnier* richiesto: si trattava del gruppo marmoreo *Il bacio*, già esposto alla Secessione viennese del 1901, e di due busti marmorei non-finiti, uno del professore Hellmer, insegnante e *factotum* di Ris, l'altro del Conte Wilczek, premiato anch'esso all'*Expo* di Parigi (Ris ASAC 1903b).

Tereza Ris doveva la sua fama a Vienna a una serie di motivi: innanzitutto al suo essere donna, in una nazione in cui, contrariamente al suo paese d'origine, le artiste erano escluse dalla formazione accademica¹¹¹; al suo spirito ribelle (motivo per il quale era stata allontanata dalle scuole moscovite); e infine al carattere innovativo della sua scultura, sia per il formato monumentale, poco frequentato dagli scultori dell'epoca (dediti a una *Kammerskulptur* più adatta al mercato privato), sia per i soggetti “sinistri” trattati, come ritratti femminili di streghe e mendicanti, piuttosto che Lucifero o la morte (Plakolm-Forsthuber 1997: 181-184; Severjuchin, Lejkind 1994: 393-394). Non stupisce quindi la selezione oculata di opere effettuata dall'artista per l'Esposizione veneziana, la cui reputazione di “salon benpensante”,

¹¹⁰ Si tratta di Costantino Nigra, abile e navigato diplomatico italiano, molto vicino agli ambienti sabaudi. Durante la sua lunga carriera era stato ambasciatore nelle principali capitali europee, fra cui San Pietroburgo (1876-1882), dove riuscì a guadagnarsi la fiducia della famiglia Imperiale, tanto che nel 1883, benché già in carica a Londra, fu invitato personalmente a Mosca all'incoronazione di Alessandro III. Il suo interessamento alla causa artistica è dovuto anche alla nomina di Plenipotenziario per la proprietà letteraria ed artistica con l'Austria (Pilotti 1987: 38-39).

¹¹¹ Ciò non toglie che Ris riuscì a essere una delle due artiste ammesse alla Secessione viennese.

poco propenso agli scandali dopo l'affare del *Supremo Convegno*, era nota anche all'estero.

Tereza Ris non fece grande scalpore a Venezia, pur guadagnandosi le lodi di Pica, che, dopo averne apprezzato i due busti, la definì, non senza un certo sessismo, una “donna d'ingegno virile” (Pica 1903: 86). Le critiche, in effetti, non andarono oltre la constatazione che si trattava di una delle pochissime espositrici (De Luca 1903: 54). Dati alla mano, Ris risulta, in effetti, insieme alla veneziana Emma Ciardi, l'unica donna presente nel 1903, su un totale di 340 espositori.

Gli inviti diramati direttamente dall'amministrazione in Russia erano rivolti a vecchie conoscenze: Maljavin, Stabrovskij e Repin. Quest'ultimo presentò un monumentale quadro dal titolo *Idi za mnoj, Satana! (Vade retro me, Satana*, ca. 1900-1902). Il soggetto del quadro, al quale Repin iniziò a lavorare all'inizio degli anni Novanta dell'Ottocento, tormentò l'artista per quasi un ventennio¹¹². Il senso di frustrazione provocato dall'opera, poi mai portata a termine, era addirittura degenerato in un *raptus* iconoclasta, dal quale la tela, seguendo e anticipando noti esempi della letteratura russa, sarebbe tuttavia risorta¹¹³. Repin, dopo il *Duello*, aveva quindi inviato a Venezia un'altra opera non finita. Questo bastò a confermare i dubbi apparsi sulla stampa italiana ancora nel 1897 (e provocati in parte proprio dalla prima tela di Repin) riguardo la scarsa considerazione dimostrata da diversi Maestri stranieri nei confronti dell'Esposizione. Un argomento certo non a favore

¹¹² Alcuni episodi legati al quadro, di cui Repin non parla nelle memorie, ci vengono tramandati da uno dei suoi studenti, Nikolaj Borisov. Questi condivise lo studio del Maestro, diventando così testimone oculare di alcune vicende, di cui altrimenti non saremmo venuti a conoscenza. Una di queste riguarda la lenta lavorazione della tela *Vade retro me, Satana*, chiamata dall'artista anche *Iskušenie Christa (La tentazione di Cristo)*. Durante un incendio scoppiato nell'atelier di Repin, la tela fu messa in salvo e trasportata nell'appartamento dell'artista. Vedendo il quadro, Repin chiese spiegazioni e, alla narrazione dell'accaduto, ribattè: “Perché l'avete tratto in salvo? Meglio che bruci, piuttosto che tutti lo vedano” (“Začem snimali? Lučše by sgorela, čem vse ee uvidali!”). Repin continuò a lavorare alla tela, pur senza arrivare a una soluzione, finché un giorno, in preda a un attacco d'ira, la prese a calci e la ridusse in brandelli, che buttò nella stufa. L'artista avrebbe ripreso a lavorare sul medesimo soggetto nel 1901, inviando, alla fine dello stesso anno, il quadro a un'esposizione, non specificata da Borisov. Non è da escludersi che il giovane artista, predatando erroneamente l'accaduto di due anni, si riferisca proprio all'Esposizione di Venezia del 1903. Anche perché egli sostiene che, una volta riottenuto il quadro, Repin continuò a lavorarci per due anni interi, ossia fino alla fine del 1903, quando invece sappiamo che proprio in quell'anno egli aveva inviato l'opera a Venezia, che rimase quindi fuori dalla Russia, considerati anche i tempi di spedizione, circa otto mesi. Da Borisov apprendiamo che Repin, nel suo incessante lavoro al quadro, cambiò più volte l'assetto compositivo, a partire dalla collocazione di Cristo e di Satana (Borisov SITO s.d.). In uno di questi stati intermedi e transitori la tela giunse quindi a Venezia.

¹¹³ Inevitabile, in questo caso, il richiamo alla memoria del secondo libro delle *Anime morte* di Gogol', distrutto dall'autore poco prima di morire, così come alla prima versione del *Master i Margarita (Il Maestro e Margherita)*, 1966) di Michail Bulgakov, anch'essa bruciata dall'autore, un gesto poi ripreso nella versione definitiva del romanzo dal Maestro e dalla celebre frase “rukopisi ne gorjat” (“i manoscritti non bruciano”).

dell'Esposizione veneziana la quale, nonostante i proclami trionfalistici della direzione, soprattutto sui successi economici raggiunti, non riuscì a eguagliare il prestigio artistico delle principali rassegne europee.

La “complessità” di *Vade retro, me, Satana* è attestata dalle missive inviate da Repin a Venezia, da cui emergono le premure e la cura maniacale dell'artista nei confronti dell'opera, dalla qualità della riproduzione fotografica per il catalogo (Repin ASAC 1902), all'incorniciatura della tela, inviata a Venezia col semplice telaio (Repin ASAC 1903). Premure, forse, dovute anche all'interesse dell'artista a bissare il successo del *Duello*, di cui molti a Venezia erano ancora memori.

Il richiamo al *Duello*, in effetti è presente in tutte le recensioni apparse su *Vade retro me, Satana*. Anche in questo caso fu il soggetto del quadro di Repin a incuriosire e attrarre maggiormente pubblico e critica: la tela rappresentava un Cristo “scheletrico, attonito, apatico” e un Satana dalle sembianze femminili, “dal corpo florido ed opulento, in cui la carne trionfa e prospera senza scapito dello spirito” (Porena 1903: 12), attorniato da angeli intenti a distogliere il Messia dalla via della perdizione. Anche in questo caso siamo in presenza di un'opera del tutto inconsueta nella produzione artistica di Repin, sia nella scelta iconografica che nella resa stilistica. Molti critici in effetti non nascosero il proprio stupore davanti alla tela: Paralupi si limitò a dichiararlo “bizzarrissimo e per colori e per soggetto” (Paralupi 1903: 21) ¹¹⁴.

Nel complesso il lavoro fu stroncato in quanto “non riuscita rappresentazione biblica” (Vizzotto 1904: 133), dovuta alla forzatura del soggetto sacro, talmente carico di allusioni allegoriche e di stridori espressivi, da rasentare il grottesco (De Luca 1903: 9) e il triviale (Pica 1903: 243). Nell'unica critica positiva apparsa sul quadro, l'autore non riuscì a esimersi dal chiedersi:

Non si capisce perchè mai il Repin, che ha mostrato d'essere così grande maestro nel trattare il linguaggio dell'anima col suo reale strumento corporeo, abbia ricorso, per aumentare l'effetto del suo quadro, al mezzo un po' volgaruccio e banale di imbestialire il Satana nella parte inferiore del corpo, di applicargli due grandi ali nere, e di affocarlo tutto di riflessi ardenti (Porena 1903: 14).

Ciononostante Porena sostiene di avere a che fare con “la figura più rigorosamente artistica di quante sono raccolte nelle diciannove sale di quadri” in

¹¹⁴ Anche in Russia la tela creò un certo stupore. Aleksandr Benua scrive nelle sue memorie del “quadro, tanto grande quanto malriuscito, *Vade retro me, Satana*, la cui apparizione suscitò un greve imbarazzo fra i suoi ammiratori più fedeli” (“ogromnaja i stol' neudačnaja kartina *Idi za mnoj, Satana*, pojavlenie kotoroj vyzvalo tosklivoe nedoumenie samych vernych ego počitatelej”) (Benua SITO 1930).

quanto incarna “un tipo di demonio affatto nuovo” (ibid: 12). L’artista ha quindi dato forma a una nuova espressione del male, conferendole profondità e vigore, nonché una possanza fisica assai più complessa e convincente di quella di Cristo e degli angeli, poiché “il bene è assai più semplice del male” (ivi).

Nelle critiche a Repin ritornano quindi vecchi stereotipi: all’artista viene rimproverata “l’energia sciupata [...] per ottenere i desiderati effetti pittorici” (De Luca 1903: 9). Ancora una volta è l’artificiosità dell’artista a irritare la critica, la ricerca smodata dell’effetto cromatico, la retorica dei gesti e dell’azione raffigurata. In questo caso l’artificiosità non era dovuta, come nel *Duello*, alla messa a nudo della costruzione del quadro, ma al contrario alla sua stratificazione, ai suoi continui rimaneggiamenti, frutto di una insoddisfazione permanente dell’artista nei confronti dell’opera.

Stabrovskij inviò due lavori *L’aprossimarsi del temporale* e *Park Lazienki* (*Nel parco di Varsavia*), quest’ultimo acquistato lo stesso anno dalla Galleria di Ca’ Pesaro (Stabrovskij ACP 1903). Anche in questa edizione i quadri di Stabrovskij furono apprezzati per il loro carattere lirico (Pica 1903: 243), ottenuto attraverso una raffinata testura cromatica e atmosferica, che li rendeva “straordinariamente trasparenti” (Ximenes 1903: 24)¹¹⁵.

In quegli anni un’importante figura di riferimento in Russia è rappresentata dallo scultore italo-russo Pavel Trubeckoj (Paolo Troubetzkoy). Nel 1899 Trubeckoj era stato nominato professore presso la Scuola moscovita di pittura, dove insegnò regolarmente fino ai primi anni del Novecento. Fra i suoi studenti si era distinto Aleksandr Matveev, allievo in precedenza, nella classe di disegno, di un altro artista molto noto in Europa, Aleksej Bogoljubov. Nel raccomandare calorosamente Matveev a Fradeletto, Trubeckoj aggiunse che lo scultore, in quegli anni, lavorava presso la fabbrica di ceramiche della colonia di artisti di Abramcevo, fondata dal magnate Savva Mamontov alle porte di Mosca (Trubeckoj ASAC 1903b)¹¹⁶. Era la prima volta che a Venezia giungeva il nome di Abramcevo, fondamentale in Russia per gli sviluppi dell’arte applicata, ma anche per l’imporsi di un’estetica non improntata all’imitazione di modelli accademici e occidentali, ma radicata nella

¹¹⁵ L’artista stesso, nella “scheda di notificazione” delle sue opere, alla voce “Votre Ideal d’art” aveva riportato: “Simplicité de la forme et profondeur de la pensée et des sentiments” (Stabrovskij ASAC 1903)

¹¹⁶ Matveev diede inizialmente la propria adesione all’Esposizione (Matveev ASAC 1903a), ma poi dovette rinunciarvi (id. ASAC 1903b). Nel 1903 la scultura russa fu rappresentata soltanto dall’opera di Tereza Ris.

tradizione culturale autoctona. In quegli anni il nome di Abramcevo non deve aver detto nulla agli organizzatori dell'Esposizione veneziana, nonostante l'officina artistica esistesse fin dagli anni Settanta dell'Ottocento ¹¹⁷. Questo anche perché, nonostante i frequenti appelli di Pica (Pica ASAC 1903*b*), a Venezia si continuò a trascurare l'arte applicata, fatta eccezione per qualche sporadica apparizione della grafica, il più delle volte in singole sale del Palazzo dell'Esposizione affidate a commissari esterni. Gli artisti legati ad Abramcevo, comunque, a partire da Matveev stesso, si dedicarono solo parzialmente alle arti applicate, senza mai abbandonare i generi "puri", ossia pittura o scultura. A Venezia, per un vero e proprio sdoganamento dell'arte decorativa russa si dovrà aspettare l'avvento del genio artistico e imprenditoriale di Djagilev nel 1907.

Trubeckoj fece da tramite per l'Esposizione anche con Korovin. L'artista fece sapere di avere a disposizione "qualche impressione di paese e un ritratto" (Trubeckoj ASAC 1903*a*), ma, anche in questa occasione, le trattative non andarono a buon fine.

La documentazione relativa agli artisti rifiutati dalla giuria d'accettazione, per quanto priva di valore statistico, rivela la distribuzione e la provenienza di numerosi artisti russi sul territorio europeo. Vi troviamo artisti sia residenti a Venezia (Gejger ASAC 1903)¹¹⁸ che provenienti dalle province occidentali dell'Impero zarista (Galizia Orientale, Lettonia, Polonia). Si tratta quindi di zone confinanti con il *Reich* tedesco e con l'Impero asburgico, ossia con quell'Europa inserita nel circuito artistico e promozionale dell'Esposizione veneziana. Le richieste di adesione di singoli artisti da queste province rivelano quanto questi confini fossero permeabili, e quanto la cultura di queste terre fosse europea, resa possibile anche dalla diffusione del tedesco come lingua franca. Dalle province interne e russe dell'Impero, ben più distanti sia geograficamente che culturalmente dall'Europa, soltanto sporadicamente sarebbero pervenute richieste di partecipazione di singoli artisti.

¹¹⁷ Proprio durante un soggiorno in Italia, i fondatori di Abramcevo, Savva e Elizaveta Mamontov, maturarono l'idea di ospitare nella loro residenza alla porte di Mosca una fucina di artisti russi dediti alla creazione di uno stile nazionale russo, in parte derivato dall'artigianato tradizionale.

¹¹⁸ L'artista Polina Gejger, nota a Venezia come Paolina Geiger, aveva sottoposto alla giuria dell'Esposizione, già nel 1897, un lavoro, il pastello *Ritratto della Signora M. de W.*, poi rifiutato dalla commissione (Artisti non invitati ASAC 1897)

Fra le “schede di notificazione”¹¹⁹ pervenute a Venezia per la quinta Esposizione, una era a firma di Šereševskij. Questa riguardava un colossale dipinto (250x600 cm) dal titolo *Uno di voi mi tradirà*, del quale l'autore non autorizzava la vendita (Šereševskij ASAC 1902). A quegli anni risale il progetto di Šereševskij di un capolavoro pittorico su soggetto proprio dell'*Ultima cena*, la cui sofferta realizzazione avrebbe accompagnato l'artista per decenni. Dell'ambizioso progetto era al corrente anche Fradeletto, che al principio del 1902 aveva scritto all'artista:

Voi sapete che io vi porto un grande e cordiale interesse artistico e che da lungo tempo sospiro dietro alla vostra Cena. Vi chiedo una promessa civile: che pel 1903 essa possa, finalmente, figurare e, come mi auguro, trionfare all'Esposizione veneziana. Voi dite che le Esposizioni devono contenere poche opere, ma di polso veramente. E avete ragione! Ma date voi per primo esempio conducendo a termine questa Cena, che accrescerà voi e l'impresa vostra (Fradeletto ASAC 1902).

L'attesa messianica da parte veneziana per un nuovo capolavoro di Šereševskij era quindi grande. L'integrazione di un artista straniero a Venezia era motivo di vanto e orgoglio per l'intera cittadinanza, nonché valida dimostrazione del carattere cosmopolita della città, sede della principale rassegna internazionale d'Italia. Per questo motivo riteniamo che l'assenza della tela di Šereševskij dall'Esposizione del 1903 non sia dovuta a un rifiuto della giuria esaminatrice. L'artista non presentò, e mai avrebbe presentato, l'opera tanto attesa, la cui esecuzione si sarebbe protratta negli anni. Una buona parte della sua produzione artistica, fino ad almeno la metà degli anni Venti, sarebbe stata costituita da studi, soprattutto di teste, per le figure di Cristo e degli apostoli, ma per l'intera composizione (Sala ASAC 1924) (Fig. 11). Il lavoro interminabile alla tela, annunciata di anno in anno da Šereševskij a Fradeletto, generò un senso di frustrazione presso l'artista, logorandolo fino all'esaurimento, come possiamo leggere sul principale quotidiano cittadino, la «Gazzetta di Venezia»:

La fiducia nella propria serena operosità svanì in lui con la coscienza della responsabilità artistica ch'erasi legata al suo nome e con la concezione di un'opera incominciata e condotta pressoché al termine parecchie volte, parecchie volte annientata e rifatta; annunciata reiteratamente per la quarta, per la quinta, per la sesta

¹¹⁹ Si tratta delle schede dell'Esposizione veneziana, prestampate in italiano, inglese, francese e tedesco, e distribuite in Italia e all'estero agli artisti invitati personalmente oppure intenzionati a sottoporre le proprie opere alla giuria esaminatrice. Debitamente compilate, le schede costituivano i documenti di accompagnamento delle opere recapitate a Venezia. Fra le informazioni richieste figuravano i dati tecnici delle opere, con una stima del loro valore e l'indicazione di eventuali mostre a cui avevano partecipato. Gli artisti potevano scegliere se autorizzare o meno la riproduzione fotografica delle opere per il catalogo dell'esposizione, e una loro eventuale vendita al prezzo indicato.

delle esposizioni di Venezia, infine abbandonata e fuggita con orrore, come si sfuggono le eventualità degli incubi notturni (Damerini 1907).

Una serie di coincidenze legano l'*Ultima cena* di Šereševskij a due capolavori della pittura russa della seconda metà dell'Ottocento.

Il primo è *Javlenie Christa narodu* (*L'apparizione di Cristo al popolo*, 1835-57) realizzato da Aleksandr Ivanov nell'arco di oltre vent'anni, durante il suo lungo soggiorno romano. Al quadro fu attribuito un compito in primo luogo etico, riassunto da Dmitrij Sarab'janov in tre punti: "perfezionamento morale, risveglio della coscienza umana, scelta di una strada nuova" (Sarab'janov 1995: 150). L'opera non era stata concepita dall'artista come semplice illustrazione di un fatto biblico, bensì come affresco dei diversi gradi di comprensione e di reazione all'accaduto, identificabili nelle espressioni impresse sui volti dei numerosi personaggi dipinti, la cui esecuzione aveva richiesto dettagliati studi singoli. Quello che intendeva rappresentare Ivanov non era quindi una soluzione narrativa ma una formula problematica, trasferendo il tema dell'apparizione di Cristo nella contemporaneità.

Mentre lavorava all'*Apparizione di Cristo*, Ivanov fece la conoscenza del giovane collega Nikolaj Ge, che, in seguito a questo incontro, iniziò nel suo studio romano un grande quadro a soggetto biblico, *Tajnaja večerja* (*L'ultima cena*, 1863). Anche in questo caso, il fatto narrato, il congedo di Giuda da Cristo, diventava il pretesto per dare voce alle diverse reazioni dei presenti, in questo caso gli Apostoli, sui cui volti erano impresse espressioni di ira, sgomento, stupore e compassione. Ge aveva conferito alla figura di Giuda una dimensione umana, dotandolo di carattere e profondità: non è il vile della tradizione iconografica, ma una persona *a tutto tondo*, sul cui agire l'osservatore è portato a riflettere. Seguendo la prassi artistica dei *Peredvižniki*, Ge aveva ritratto la scena del tradimento in un'ambientazione umile, senza seguire i canoni del tema sacro, ma piuttosto quelli della pittura di genere, motivo per il quale fu aspramente criticato in patria. La sua intenzione non era la raffigurazione del "mito escatologico dell'Ultima Cena", bensì la "quotidianità" insita nella scena, volutamente raffigurata come se si stesse svolgendo nel presente (Allenov, Dmitrieva, Medve'kova 1991: 353).

E' proprio questa nuova trattazione del tema sacro, sentito come necessità interiore, come attualizzazione di tematiche che, appunto perché bibliche, sono universali e quindi sempre attuali, a permeare la pittura realista a soggetto religioso della seconda metà dell'Ottocento russo, i cui echi sono percepibili nella pittura di

Šereševskij. Questo, nonostante egli si fosse formato artisticamente a Monaco nella prima metà degli anni novanta dell'Ottocento, in un ambiente intriso di simbolismo e di accademismo estetizzante. Sulla tela Šereševskij intendeva quindi trasporre tematiche universali, come il peccato e la redenzione, ma finì per riversarle, come vedremo, sulla propria personalità.

Un paragrafo a sé merita un *refusé* d'eccezione: Vasilij Kandinskij. Egli inviò una "scheda di notificazione" compilata in tedesco, con brevi cenni biografici e i dati tecnici delle due opere da sottoporre al giudizio della giuria. Si tratta di un olio dal titolo *Alte Stadt (Città vecchia, 70x100)* e della tempera *Stelldichein (Rendez-vous, 130x106)* (Fig. 17). Nella scheda Kandinskij autorizzava sia la riproduzione delle opere per il catalogo sia un'eventuale vendita ai prezzi indicati (Kandinskij ASAC 1902)¹²⁰.

Il quadro *Città vecchia* è conosciuto anche come *Rothenburg ob der Taube*, dal nome della cittadina bavarese dove Kandinskij si recò nel 1901, l'anno attribuito come datazione della tela nel catalogo generale dell'artista delle pitture a olio (Roethel, Benjamin 1982: 78). Le misure qui indicate, pur se riportate con diverse varianti, non coincidono con quelle dichiarate a Venezia, ma questo è dovuto con ogni probabilità al fatto che quest'ultime fossero inclusive di cornice. Il quadro, come indicato dall'autore, era già stato esposto in due occasioni nel 1902: alla seconda mostra dell'associazione artistica monacense *Phalanx*, co-fondata e diretta da Kandinskij, e alla quinta esposizione della *Secessione* di Berlino¹²¹. In seguito al rifiuto veneziano, e alla cessazione dell'attività di *Phalanx*, fra cui la classe di pittura tenuta da Kandinskij stesso, l'artista si imbarcò in quell'"odissea, senza uno scopo preciso, incessante [...] folle corsa attraverso l'Europa" (Nina Kandinskij 2006: 44), che nell'arco di due anni lo portò in giro per l'Europa, spesso seguendo il destino delle proprie opere. Così lo troviamo nell'autunno del 1903 a Odessa, dove espose, alla collettiva del *Tovariščestvo južnorusskich chudožnikov* (Associazione degli artisti della Russia meridionale), *Città vecchia*¹²², poi mostrata, sempre in sua presenza, anche a Mosca e a San Pietroburgo (Endicott Barnett 1992: 495; Roethel,

¹²⁰ I prezzi indicati da Kandinskij (800 lire per *Città vecchia*, 1200 lire per *Rendez vous*) sono, per il mercato dell'epoca, decisamente non proibitivi, pur considerato che l'artista ai tempi non aveva ancora raggiunto la notorietà.

¹²¹ Nei cataloghi delle due mostre il quadro è riportato rispettivamente con i numeri 101 e 121 (Roethel, Benjamin 1982: 78).

¹²² Kandinskij giunse a Odessa dopo un lungo viaggio con la compagna Gabriele Münter attraverso l'Europa, passando per la prima volta anche da Venezia.

Benjamin 1982: 78)¹²³. Nel novembre del 1903 Kandinskij ritornò in Germania (ibid: 34), mentre il quadro, insieme ad altre opere, fece tappa a Varsavia, al Salon Krywulta, e quindi a Cracovia. Al giorno d'oggi *Città vecchia* risulta disperso¹²⁴.

La seconda opera inviata a Venezia, la tempera *Rendez-vous*, nel catalogo ragionato dei disegni di Kandinskij viene riportata come “tempera (?) on canvas” (Endicott Barnett 1992: 72)¹²⁵. Anche questa era stata esposta presso *Phalanx*, nel 1901, in occasione della mostra inaugurale dell'associazione artistica, per la quale tuttavia non fu pubblicato un catalogo.

Un destino comune sembra unire le due opere, non soltanto nella loro mancata partecipazione veneziana e nel fatto che oggi risultino disperse. Entrambe erano state esposte alle prime due mostre collettive di *Phalanx*, alle quali Kandinskij aveva contribuito non soltanto in veste di espositore, ma anche di organizzatore. Le due tele, inoltre, testimoniano la prima produzione artistica di Kandinskij, il quale soltanto verso la fine del 1900, all'età di 33 anni, aveva dichiarato di aver raggiunto la maturità artistica e uno stile autonomo. Mentre la tempera, di soggetto cavalleresco, rievoca le saghe medievali, in quello stile fiabesco che avrebbe contrassegnato alcuni cicli di opere, realizzati soprattutto più avanti in Russia, l'olio denota una sensibilità cromatica e volumetrica già proto-espressionista.

Entrambe le opere furono incluse nell'album illustrato edito da Kandinskij nel 1913, il cosiddetto *Sturm Album*, dal nome della celebre galleria berlinese che ospitò la prima retrospettiva dell'artista¹²⁶. La selezione di entrambe le opere per l'edizione conferma l'importanza attribuita loro da Kandinskij come tappe significative della sua evoluzione pittorica. Nel testo introduttivo al catalogo della retrospettiva, a proposito della produzione artistica del primo decennio del Novecento, Kandinskij scrive:

Questi dimostrano che il mio obiettivo è rimasto sempre il medesimo e ha solo acquistato in chiarezza e che il mio intero sviluppo è consistito solo in una sempre maggiore concentrazione dei mezzi in vista di tale obiettivo, mezzi che vennero

¹²³ Di queste due ultime esposizioni non sono pervenuti dati concreti, se non le indicazioni delle città, riportate personalmente da Kandinskij nell'*Hauskatalog*, l'elenco manoscritto in cui l'artista ha appuntato tutte le opere realizzate dal 1900 al 1909, e i dati relativi. Oggi l'elenco è conservato nel fondo Kandinskij del Musée National d'Art Moderne di Parigi.

¹²⁴ Esiste un altro quadro sullo stesso soggetto, oggi conservato a Parigi presso il Musée National d'Art Moderne e noto attraverso innumerevoli riproduzioni (Roethel, Benjamin 1982: 78).

¹²⁵ Si tratta di un disegno su carta intelata. Come ipotizzano alcuni studiosi, potrebbe trattarsi, anziché di tempera, di un guazzo, per via dell'abitudine di Kandinskij di indicare solo come “tempera” diverse tecniche su carta (Katz 1992: 13).

¹²⁶ Due anni più tardi, nel 1914, sempre alla Galleria *Sturm*, si sarebbe tenuta la prima personale di Chagall con oltre 200 opere, eseguite durante il suo soggiorno parigino (1910-1914).

gradualmente liberandosi da tutto ciò che era per me secondario (Kandinsky 1912: 259).

L'esclusione di Kandinskij dall'Esposizione veneziana non deve stupire per una serie di ragioni. Innanzitutto i quadri proposti, per quanto ancora legati al figurativismo, non erano in sintonia con le grandi tele accademiche e *salonnier* esposte a Venezia ancora a inizio Novecento. Il nome di Kandinskij, inoltre, non deve aver detto nulla agli organizzatori veneziani, non solo perchè l'artista era soltanto agli inizi della sua lunga carriera, ma anche perché, pur essendo residente nella principale città di riferimento dell'Esposizione, Monaco, era tagliato fuori dalle sue principali vetrine, il Glaspalast e la Secessione. Infine, all'Esposizione del 1903 fu impresso un carattere spiccatamente nazionale, accentuato dalla suddivisione interna nelle varie rappresentanze regionali. In questa edizione, per la prima volta nella storia dell'Esposizione, il numero degli artisti italiani superò quello degli stranieri, scesi di ben cento unità rispetto all'edizione precedente ¹²⁷, a scapito soprattutto, come si è visto, di coloro che tentarono di parteciparvi tramite concorso. A tale riguardo è stato scritto: “Se l'esclusione di nomi come Kandinskij non crea alcun problema, quella di Italo Brass o Beppe Ciardi costituisce invece una questione assolutamente da risolvere” (Rabitti 1995: 29) ¹²⁸.

Priorità locali, in questo caso addirittura veneziane, ebbero quindi il sopravvento sulla partecipazione internazionale, nonostante proprio in questo risiedesse la peculiarità e la forza della rassegna veneziana. Nel nostro caso, Kandinskij sarebbe riuscito a esporre a Venezia soltanto in un'altra epoca, e in un altro contesto, ossia nel 1930 all'interno del padiglione germanico (Kandinskij ASAC 1930).

¹²⁷ Nel 1903 gli espositori stranieri erano soltanto 154, contro i 254 del 1901 e i 330 del 1905.

¹²⁸ Dalla dichiarazione di Chiara Rabitti si deduce che l'esclusione di Kandinskij dall'Esposizione del 1903 fosse già nota, anche se, al di fuori di questa sede, non è stato possibile trovare ulteriori riscontri, né nella storiografia dell'Esposizione né nelle biografie dell'artista.

2.4 Lontani echi della Rivoluzione (VI Esposizione, 1905)

Nel 1905 la rappresentanza russa consta nuovamente di poche presenze. Il maggiore contributo si dovette a un generoso prestito del finanziere londinese Alexander Young, il quale, già nel 1901, aveva affidato all'Esposizione la sua collezione d'arte francese, con lavori di Corot, Millet e Daubigny (Young ASAC 1905). In questa occasione il collezionista mise a disposizione, fra gli altri, i lavori di due artisti russi emigrati, uno in Austria, l'altro in Italia. Il primo era Nikolaj Štattenštejn, artista d'origine ebraica diplomatosi a Vienna, e presente a Venezia con due tele, *Canzoni Croate* e *La colazione*. Il secondo, Sergej Južanin (1862-1933), autore di *Notte serena*, si era stabilito ancora nel 1896 in Italia, risiedendo nei principali centri artistici (Roma, Venezia, Firenze e Napoli) (Sulpasso SITO 2010)¹²⁹.

Nel 1905 fu indetto dalla direzione dell'Esposizione il *Primo congresso artistico internazionale*, allo scopo di consolidare il ruolo di Venezia non soltanto nell'ambito espositivo delle arti, ma anche in quello scientifico. Vi furono quindi invitati non soltanto artisti, commissari e funzionari della cultura, ma anche critici, storici dell'arte e filosofi (Congresso ASAC 1905). Su suggerimento del comitato organizzatore, i partecipanti avanzarono proposte e modifiche da apportare all'organizzazione dell'Esposizione veneziana, alcune delle quali poi effettivamente accolte, come l'introduzione di mostre retrospettive e una maggiore attenzione verso le arti applicate (May 2009: 66). Anche in questa occasione fu istituito un comitato di patrocinio con personalità provenienti da diversi paesi stranieri, dai quali tuttavia mancava la Russia, che, ancora una volta, risultava unicamente rappresentata dal veneziano Šereševskij.

L'artista aveva precedentemente chiesto di poter esporre un gruppo di opere, oltre alle due accettate per regolamento per ogni candidato ammesso dalla giuria (Šereševskij ASAC 1904). Šereševskij, di fatto, chiese di poter allestire una mostra personale. La sua richiesta tuttavia rimase inascoltata, e alla fine l'artista avrebbe

¹²⁹ Un anno dopo la partecipazione veneziana, Južanin avrebbe esposto due vedute di Venezia e una di Capri alla mostra di artisti russi residenti a Roma allestita presso la Sala di lettura della Biblioteca Gogol' (D'Amelia 2009: 19).

esposto, all'interno della Sala veneta, un solo ritratto, ritenuto, anche dalla critica a lui più vicina, assai deludente (Pica 1905: 65).

La conquista forse più significativa per l'arte russa, in questa edizione, è rappresentata dalla presenza di un quadro di Vereščagin, caduto l'anno precedente sul fronte russo-giapponese. Nonostante l'interesse dimostrato a Venezia fin dal 1895, nell'arco di dieci anni non si era riusciti a ottenere nessuna opera dell'artista. Nel 1905 venne quindi improvvisato un omaggio postumo alla memoria di Vereščagin con il quadro *Paesaggio dei Balcani*, ospitato in una sala internazionale. Nonostante i duri attacchi subiti in patria, e le accuse di anti-patriottismo provenienti in prima linea dagli ambienti militari, Vereščagin aveva goduto della protezione dello Zar, il quale, alla sua morte, aveva acquistato tutte le sue tele (Ximenes 1905: 398). Fra queste compariva proprio il quadro esposto a Venezia nel 1905, il quale, per ovvi motivi, non faceva parte dei dipinti banditi, incentrati sulle campagne russe condotte in Turkestan e contro l'Impero Ottomano.

Sui pregi artistici della tela, liquidata come “mediocre scenetta di soldati sfilanti sotto la neve” (Pica 1905: 65), prevalse il racconto agiografico dell'autore (Zorzi 1945: 16; Ximenes 1905: 398), morto, secondo la parole di Pica, per vendetta di Minerva a causa della sua attività di “instancabile propaganda col pennello e con la matita, durante tutta la sua lunga carriera artistica, a prò della pace” (Pica 1905: 65).

Con la morte di Vereščagin si chiudeva un'epoca di stabilità per l'Impero Zarista, contraddistinta dall'espansionismo in politica estera e da una situazione economica di relativo sviluppo. Tutto questo vacillò sotto il peso della disfatta dell'esercito zarista in Estremo Oriente e crollò sotto i colpi della Rivoluzione del 1905.

Le ultime giornate di apertura dell'Esposizione furono accompagnate dalle notizie allarmanti provenienti della Russia su scioperi e manifestazioni, eccidi e scontri di piazza, poi momentaneamente sospesi con la pubblicazione del *Manifest 17 oktjabrja 1905 goda* (*Manifesto del 17 ottobre 1905*), la cui promulgazione venne a coincidere con il penultimo giorno di apertura dell'Esposizione ai Giardini (30 ottobre). La «Gazzetta di Venezia» del 1 novembre riportò in prima pagina, di fianco a un bilancio dell'Esposizione, il titolo “Una tappa della storia: La Russia diventa Impero Costituzionale”. All'entusiasmo iniziale e alla costituzione della Duma

seguirono, come sappiamo, repressioni, persecuzioni e l'instaurazione del vecchio potere. Una nuova Russia sarebbe comparsa, per ora, soltanto nel mondo delle arti, e questo, a Venezia, già due anni più tardi.

VII Esposizione (1907)

Il est très nécessaire que Vous vous rendiez compte vous même de l'effet des oeuvres Modernes Russes. M^r Serge Diaghilew a su arranger tout l'ensemble de l'exposition avec un goût parfait [...] Ce qui est revissant, ici, c'est l'effet de contraste obtenu par ce résumé de siècles. 1° la salle des Icones su étoffe d'or pâle parenté avec les primitifs de Byzance et certain Duccio de Sienne. Ensuite les Lewitzky parenté avec notre art française du temps etc etc, puis l'art moderne, l'art 1890 (Greffulhe ASAC 1906c).

Con queste entusiastiche parole giungeva notizia a Venezia della celebre *Exposition de l'art russe*, organizzata da Sergej Djagilev al *Salon d'Automne* di Parigi nel 1906. La mostra aveva segnato un vero e proprio spartiacque nella percezione dell'arte russa in Francia, e di riflesso, in Europa. Se nel 1900, all'Esposizione Universale, la Russia aveva impressionato con i manufatti artigianali di Talaškino in pieno *russskij stil'*, e con le architetture possenti del *Villaggio russo*, sei anni dopo, sempre a Parigi, essa debuttò in uno dei contesti espositivi più prestigiosi, il *Salon d'Automne*, con pezzi d'"arte pura" apprezzati da pubblico, critica e mercanti d'arte, come "oggetto di attenzione estetica, di studi specialistici, di passione collezionistica" (Tolstoj 1999: 4) ¹³⁰.

La mostra costituiva la prima tappa di un ambizioso progetto di Djagilev di divulgazione della cultura russa in Occidente, proseguito nelle *Saisons russes* e culminato coi *Balletti russi* ¹³¹. Il piano di conquista dell'Europa era degno di uno stratega: con l'esposizione del 1906 Djagilev infatti intendeva conquistare Parigi, e quindi la città che col tempo si stava profilando come la sua principale rivale europea, andando a sostituirsi a Monaco, ossia Berlino, dove egli ripropose la mostra presso la Galleria Schulte ¹³². Nel fare questo si avvalse della collaborazione dei due

¹³⁰ «Predmet estetskogo vnimanija, professional'nych študij i sobiratel'skoj strasti».

¹³¹ L'articolo citato di Andrej Tolstoj, incentrato sull'esposizione russa del 1906 e sulla sua ricezione in Francia, porta il titolo significativo *Nakanune «pervogo bala»* (*La vigilia del "primo ballo"*).

¹³² L'esposizione berlinese era intitolata *Zwei Jahrhunderte russischer Kunst* (*Due secoli di arte russa*). Con l'esclusione dell'arte antico-russa, le opere esposte a Berlino andarono a ricoprire la produzione artistica degli ultimi due secoli, ossia lo stesso arco di tempo preso in considerazione all'*Istoriko-chudožestvennaja vystavka russkich portretov* (*Mostra storico-artistica di ritratti russi*), organizzata da Djagilev l'anno precedente presso il Palazzo di Tauride a San Pietroburgo, con opere realizzate tra il 1705 e il 1905. La Galleria Schulte di Berlino aveva già ospitato nel 1898 la *Mostra di artisti russi e finlandesi*, sempre a cura di Djagilev, in seguito agli allestimenti di San Pietroburgo e Monaco.

massimi studiosi d'arte russa dell'ultima generazione, nonché raffinati artisti, Aleksandr Benua e Igor' Grabar', autori delle introduzioni ai cataloghi delle due esposizioni, redatte in francese dal primo, e in tedesco dal secondo. Djagilev affidò loro il compito di presentare al pubblico occidentale l'arte russa, mentre egli si limitò a esprimere la linea programmatica della mostra, in una concisa prefazione al catalogo parigino:

La présente Exposition est un aperçu du développement de notre art vu par l'œil moderne. Tous les éléments, qui ont exercé une action immédiate sur l'esprit contemporain de notre pays, y sont représentés. C'est une fidèle image de la Russie artistique de nos jours avec son entraînement sincère, sa respectueuse admiration pour le passé et sa foi ardente dans l'avenir (Diaghilew 1906: 7)

Fin dalle premesse Djagilev prese quindi le distanze da un'impostazione antologica della mostra, sottolineando al contrario il piglio moderno e lo sguardo critico con cui l'evoluzione dell'arte russa, dalle icone fino alla contemporaneità, veniva per la prima volta presentata al grande pubblico occidentale. Così facendo, egli intendeva prevenire qualsiasi attacco da parte degli illustri esclusi, a partire dai *Peredvižniki*, sui quali né Grabar' né Benua si erano risparmiati nei loro testi¹³³. Benua addusse la loro assenza a motivi tecnici, come la collocazione delle loro opere in istituzioni pubbliche non autorizzate al prestito, o la constatazione che esse fossero comunque già note all'estero, grazie alle Esposizioni Universali e alle innumerevoli pubblicazioni dedicate loro (Benois 1906: 16). Grabar', pur riconoscendo le difficoltà nel reperire le opere dei *Peredvižniki*, nei loro confronti si espresse senza mezzi termini, definendoli "*Wanderbarbaren*" ("Barbari ambulanti"), e azzardando l'ipotesi che se non ci fosse stata la loro pedante scuola, la Russia avrebbe avuto la propria *Ecole de Barbizon* (Grabar 1906: 18).

Queste due considerazioni sono assai rivelatorie di un nuovo approccio all'arte russa e della definizione di una nuova immagine della Russia da proporre all'estero. L'autostereotipo del "barbaro" veniva relegato al passato, all'agonizzante scuola dei Pittori Ambulanti. Secondo la logica dell'imagema, questo momentaneo accantonamento del carattere "barbarico" presupponeva il riemergere del suo opposto, dell'altra faccia della stessa immagine, quindi del "cosmopolita". Alla rappresentazione di un paese barbarico, cui il pubblico occidentale si era abituato grazie alle tele degli Ambulanti, oppure rurale, conosciuto attraverso lo stile neo-

¹³³ Fra i membri dell'*Associazione per le esposizioni artistiche ambulanti* furono esclusi dalla rassegna parigina Surikov, Nesterov e Levitan, ma vi parteciparono Ge, Kramskoj e Repin.

russo forgiato nelle officine di Abramcevo e Talaškino, subentrò ora l'immagine di una Russia urbana e cosmopolita, immaginata e sentita come parte complementare e insostituibile dell'Europa. Chi meglio del circolo del *Mir Iskusstva* poteva incarnare, e dare nuova linfa, a questo carattere che, appunto perché profondamente contaminato di culture "altre", era tipicamente russo? Inevitabile, quindi, che all'interno del raggruppamento artistico una posizione di rilievo fosse occupata proprio dai membri del *Mir Iskusstva*, i cui lavori costituivano quasi la metà delle opere esposte.

Il carattere cosmopolita non era prerogativa dell'arte contemporanea, ma si riallacciava a una lunga tradizione nella storia russa, inaugurata con la politica filo-occidentale petrina. I toni con cui essa veniva ora rievocata assumono tinte aneddotiche e fiabesche, non prive di quella sottile vena ironica, di cui era pervasa l'opera di diversi artisti pietroburghesi:

Pierre le Grand (1682-1725), enthousiasmé de son voyage à l'étranger, rompt avec la tradition ancestrale et, un beau jour, l'immense Moscovie se réveille Empire de Russie, devenant ainsi une partie de la grande famille des nations civilisées (Benois 1906: 11) ¹³⁴.

Nelle sue invettive contro il populismo figurativo ottocentesco, Grabar' arrivò a scrivere: "L'arte venne privata di ogni autonomia, e si arrivò addirittura a sostenere che fosse soltanto una sorella più giovane della letteratura. In verità era solo una povera bastarda" (Grabar 1906: 15) ¹³⁵. Il critico non risparmiò neppure il caposcuola indiscusso del realismo russo, nonché suo rappresentante più celebrato e longevo, Il'ja Repin:

Ha avuto un ruolo simile a quello di Courbet in Francia. Anche lui era un prosaico privo di poesia. Amava soltanto la vita, e fu proprio questo amore a salvarlo dal destino comune dei suoi compagni, i Pittori Ambulanti. Ora la sua pittura ci appare pesante, rozza e noiosa; per noi appartiene già alla storia (Grabar 1906: 16) ¹³⁶.

¹³⁴ La stessa atmosfera, fragile e ironica, permea le scene di vita cortigiana ritratte da Benua stesso o da Somov, nelle serie dedicate a Versailles, al rococò e ai balli in maschera, oppure i cicli grafici e pittorici dedicati da Serov a Pietro il Grande o da Evgenij Lansere a Elisabetta Petrovna. Tutte opere note, mostrate in Italia più tardi, a Roma nel 1911, in occasione dell'Esposizione per il Cinquantenario d'Italia, e che Ojetti ebbe modo di definire come dotate di "una punta di satira, con una tranquillità cinica di arrivare fino al limite della caricatura accentuando più e più il carattere [...] acquarelli e guazzi di uno spirito perfido e indiavolato" (Ojetti 1911).

¹³⁵ "Der Kunst wurde jede selbständige Rolle geraubt und man kam so weit zu behaupten, daß sie nur eine jüngere Schwester der Literatur sei. In Wirklichkeit war sie nur ein armer Bastard".

¹³⁶ "Er spielte eine ähnliche Rolle, wie Courbet in Frankreich. Auch er war ein poesieloser Prosaiker. Er liebte nur das Leben, und diese Liebe wohl war es, die ihn davor rettete, das Schicksal seiner Kameraden, der Wanderaussteller zu teilen. Jetzt scheint uns seine Malerei schwer, roh und langweilig; er gehört für uns schon der Geschichte an".

Il richiamo a Courbet non era casuale, ma seguiva uno schema di accostamenti e associazioni di nomi di artisti russi a personalità dell'arte europea, in primo luogo francese, secondo una griglia metodologica adottata da Benua; questo non soltanto per gli artisti, ma anche per le opere menzionate. Così *Poslednij den' Pompei* (*L'ultimo giorno di Pompei*, 1833) di Karl Brjullov venne associato a *Le Radeau de la Méduse* (*La zattera della Medusa*, 1819) di Géricault non soltanto per le analogie stilistiche o tematiche, ma anche per il ruolo fondamentale ricoperto da entrambi i lavori nel discorso storico e identitario delle rispettive culture figurative. Il riferimento costante a nomi, epoche e stili dell'arte francese, introdotto da Benua per rendere familiare la pittura russa a un pubblico europeo, quindi per dimostrare l'esistenza di una storia dell'arte anche russa, finì tuttavia con il creare travisazioni e semplificazioni. I critici francesi si limitarono spesso ad abbinare i nomi della propria tradizione artistica a quelli di un altro paese, il quale, visto da quest'ottica, finiva per assumere i tratti di una cultura periferica ed emulativa (Tolstoj 1999: 6) ¹³⁷.

Stando alle ricerche dello storico dell'arte Andrej Tolstoj, la stampa italiana dell'epoca non dedicò spazio all'esposizione parigina ¹³⁸. In effetti a Venezia se ne ebbe notizia dai quotidiani francesi e tedeschi (*Le vernissage* 1906) ¹³⁹. Ancora una volta, quindi, il contatto fra Italia e Russia fu fornito dagli organi e dalle istituzioni delle due principali culture di riferimento di entrambi i paesi, Francia e Germania.

Venuto a conoscenza del successo della retrospettiva al *Salon d'Automne*, Fradeletto si mise in contatto con il suo presidente onorario, la contessa Elisabeth Greffulhe, mecenate e protettrice parigina delle arti, con la richiesta di poter ospitare a Venezia una selezione delle opere. La contessa si dichiarò entusiasta all'idea, e disposta a prestare numerosi pezzi (Greffulhe ASAC 1906a); dopo aver visionato il regolamento dell'Esposizione veneziana, confermò di accettarne tutte le condizioni (Greffulhe ASAC 1906b). Su sua insistenza, Fradeletto si recò a Parigi per vedere di persona la mostra e conoscerne il geniale ideatore, il quale, messo al corrente dalla

¹³⁷ Tolstoj parla dell'effetto "bignami" ("špargalka"), che la stringata e nozionistica introduzione di Benua produsse sulla critica occidentale, finendo per privare l'arte russa della propria specificità e problematicità (Tolstoj 1999: 5-6; 2005: 31).

¹³⁸ Oltre che sui quotidiani francesi, entusiastiche recensioni alla mostra apparvero sulla stampa tedesca, inglese e belga (Tolstoj 2005: 32).

¹³⁹ Oltre all'articolo francese citato in bibliografia, nel fondo storico dell'ASAC è conservato un trafiletto della rubrica *Kunstchronik* (*Cronaca d'arte*), estratto da un quotidiano in lingua tedesca non specificato, in cui si riferisce dell'esposizione al *Salon d'Automne*. La rassegna stampa, pur se effettuata in maniera non sistematica, aveva il duplice scopo di monitorare la scena artistica nazionale e internazionale, e di raccogliere tutto quanto era stato scritto sulle Esposizioni veneziane.

contessa, fissò un appuntamento con il Segretario generale (Djagilev ASAC 1906a; id. ASAC 1906b). In occasione del loro incontro, Fradeletto stilò una lista di artisti da invitare a Venezia; da questa emerge un'ulteriore conferma del carattere conservatore dell'Esposizione e della sua propensione verso opere di artisti acclamati e riconosciuti. Non stupisce quindi trovare in cima all'elenco una triade composta da Serov, Somov e Vrubel', artisti voluti singolarmente dal Segretario generale anche al di fuori della sezione russa, tanto da essere invitati personalmente a esporre nelle sale internazionali del Palazzo dell'Esposizione¹⁴⁰. Altrettanto eloquente delle tendenze artistiche promosse a Venezia è la lista degli esclusi; da questi emerge un gruppo composto dagli artisti più giovani, come Michail Larionov, Natal'ja Gončarova, Aleksej Javlenskij e Pavel Kuznecov, seguito da una buona parte dei membri di *Mir Iskusstva*, fra cui Lev Bakst, Mstislav Dobužinskij, Anna Ostroumova-Lebedeva, Sergej Sudejkin, Aleksandr Golovin e Ivan Bilibin (Fradeletto ASAC 1906)¹⁴¹. Molti dei loro lavori avevano l'aggravante di presentarsi sotto forma di incisioni o disegni (spesso bozzetti per scenografie e costumi), meno ambiti in quanto meno remunerativi. Se quindi non vennero presi in considerazione gli ultimi sviluppi dell'arte contemporanea russa, la stessa sorte toccò all'arte del passato, compresa fra le icone e la produzione tardo-ottocentesca, che tanto aveva contribuito al successo dell'allestimento parigino e berlinese. Questa esclusione di opere era dovuta in primo luogo ad esigenze di spazio. Se l'*Exposition de l'art russe* era stata allestita con quasi 750 opere dislocate in 12 sale, costituendo una mostra a sé rispetto al *Salon d'Automne*, con tanto di catalogo e ingresso separato, a Venezia questa avrebbe occupato una sala soltanto del Palazzo dell'Esposizione, per la quale Fradeletto aveva inizialmente selezionato una cinquantina di opere, poi di fatto quasi raddoppiate.

Djagilev e Fradeletto si accordarono per un incontro imminente a Venezia, allo scopo di studiare sul luogo una soluzione espositiva adeguata. Djagilev, per una serie di motivi, iniziò tuttavia a rimandare:

¹⁴⁰ Serov declinò l'invito, e si limitò a esporre soltanto nella sezione russa (Serov ASAC 1907). Nelle sale internazionali, allestite su invito del comitato dell'Esposizione, troviamo invece Vrubel' con undici quadri e Somov con tre maioliche (Somov ASAC 1907). Tutte queste opere furono richieste e inviate all'ultimo momento a Venezia, com'è dimostrato dalla datazione della corrispondenza con i singoli artisti, ma anche dal fatto che esse compaiono sul catalogo solo a partire dalla sua seconda edizione.

¹⁴¹ Alcuni di questi artisti, inizialmente esclusi da Fradeletto, avrebbero tuttavia trovato un posto all'interno della sala russa; fra questi Bakst e Golovin, presenti con due opere a testa, e Larionov, Kuznecov e Ostroumova-Lebedeva con una.

Comme je compte me trouver à Venise vers le 10 décembre je vous serai reconnaissant en raison de ce retard, en somme très minime, de ne rien arrêter jusqu'à mon arrivée dans le classement des salles, car je désirerais voir avec vous celles que vous me destinez (Djagilev ASAC 1906c).

L'impresario era stato avvertito che, trattandosi di un'Esposizione internazionale distribuita su una superficie modesta, alla Russia, così come alle altre nazioni, sarebbe stata assegnata una sala soltanto. Ciononostante egli fino all'ultimo crederà, o meglio vorrà credere, di aver a disposizione più spazi, tanto che, infrangendo una delle clausole del regolamento, inviò già alla fine di novembre cinque casse contenenti opere d'arte e oggetti d'arredo (ivi; Schreter ASAC 1906)¹⁴². Con questi primi *faux pas*, Djagilev si mise fin da subito in cattiva luce agli occhi del fiscalissimo Segretario generale, poco incline a tollerare ritardi e infrazioni.

Al di là delle questioni logistiche, saranno le incompatibilità caratteriali fra i due ad acuire l'incomprensione e la diffidenza reciproca, al punto da far quasi compromettere la riuscita della mostra stessa. Mentre Djagilev era un intellettuale "senza patria, cosmopolita e irrequieto" (Schlögel 2009: 197), la cui genialità risiedeva anche nella capacità di improvvisare e adattare alle circostanze sempre mutevoli i propri progetti, Fradeletto era un funzionario intransigente, legato all'etichetta e alla burocrazia, soprattutto dopo aver intrapreso, all'inizio del secolo, anche l'attività di parlamentare. Appunto perché sensibile alla diplomazia, stupisce l'ottusità di Fradeletto nel non voler concedere ulteriore tempo a Djagilev per recarsi a Venezia. Questi infatti, fra novembre e dicembre del 1906, informò puntualmente il Segretario Generale sui propri spostamenti per l'Europa, dovuti a motivi improrogabili. Così, in seguito alla chiusura del *Salon d'Automne*, Djagilev seguì l'allestimento della mostra a Berlino, dove dovette trattenersi fino alla metà di dicembre, prima perché in attesa della visita del *Kaiser* all'Esposizione (Djagilev ASAC 1906d), poi perché malato (Djagilev ASAC 1906e; id. ASAC 1906f). Quindi fece ritorno a San Pietroburgo, dove incontrò il Conte Frederiks, ministro della Corte Imperiale, per assicurarsi il sostegno finanziario alla mostra, e quindi il granduca Vladimir, Presidente dell'Accademia Imperiale e dell'esposizione parigina, per ottenere il permesso di trasferimento della mostra a Venezia (App. I, 1) (Djagilev ASAC 1906h; Scheijen 2009: 151).

¹⁴² Secondo il regolamento dell'Esposizione, le opere potevano essere inviate a Venezia soltanto a partire dal mese di marzo.

Nell'arco di questo tempo l'impresario aveva continuato a dare disposizioni a Venezia per l'ordinamento della sala russa, per la quale nel frattempo aveva nominato decoratore Lev Bakst, autore del riuscito allestimento al *Salon d'Automne*. Quindi dichiarò l'intenzione di recarsi a Venezia soltanto in aprile, mese d'inaugurazione dell'Esposizione, con la pretesa che per quella data la sala affidatagli fosse libera e pronta per l'allestimento. Contemporaneamente scrisse al Conte Grimani per accettare ufficialmente la nomina di Commissario della Sala russa:

Je serai certes très flatté, Monsieur le Maire, de pouvoir présenter à vos concitoyens, si compétents en matière d'art, les artistes russes auxquels vous voulez bien donner un accueil si courtois (Djagilev ASAC 1906g) (Fig. 18).

Questo non impedì a Fradeletto, nella settimana compresa fra Natale e Capodanno del 1906, di rinunciare all'apporto di Djagilev, a causa di ulteriori inadempienze e ritardi del commissario, interpretati come inosservanza dei patti prestabiliti e mancanza di rispetto nei confronti dell'ente veneziano (App. I, 4) (Fradeletto ASAC 1907).

Una volta realizzata la gravità della situazione, Djagilev ricorse ai ripari. Grave sarebbe stato, agli occhi dei suoi influenti patrocinatori, lo smacco di una mancata partecipazione a Venezia, per di più nella "sua" Venezia, meta preferita e regolare delle sue peregrinazioni per l'Europa.

Egli fece affidamento sulla sua protettrice, nonché mediatrice, la contessa Greffulhe, con una lunga missiva, nella quale giustificava la propria condotta nei confronti di Fradeletto, ricorrendo, come giustificazione ai ritardi rimproveratigli, alla specificità del caso russo (App. I, 3) (Fig. 19) (Djagilev ASAC 1907a). Trovatasi fra due fuochi, la contessa, nel tentativo di mediare presso Fradeletto, fece ricorso a categorie e stereotipi nazionali, se non razziali. In nome di un'appartenenza comune alla stirpe latina, ella esortò Fradeletto a considerare Djagilev nella propria specificità, ossia nella propria "russicità". Un pensiero riassunto pleonasticamente nell'affermazione: "Nous, Italiens et Français, sommes frères: les latins ne sont pas des Slaves" (App. I, 2) (Greffulhe ASAC 1907). Nell'elogio a Djagilev emerge il fascino e l'inafferrabilità del suo carattere agli occhi della contessa, caratteristiche evidenziate da Scheijen come punto di forza dell'impresario russo nei confronti della nobildonna, e in generale di tutti i suoi protettori e committenti europei:

To them, Diaghilev had the charm of the ambiguous. An aesthete with a remarkable knowledge of the arts, but at the same time a man of action:

businesslike, expansive and cosmopolitan (Scheijen 2009: 152) ¹⁴³.

Djagilev quindi, da una parte puntò sull'abile mediazione della contessa e sui suoi numerosi e preziosi contatti in Italia, dall'altra, una volta compresa la crescente impazienza e insofferenza di Fradeletto, dovette agire di conseguenza e cambiare strategia. Nonostante avesse sviluppato una certa avversione per la corrispondenza tradizionale, preferendo mezzi più immediati come il telegramma e il telefono (ibid: 146)¹⁴⁴, Djagilev nella sua corrispondenza con Venezia, aveva iniziato a scrivere lunghe e cerimoniose lettere. Una volta compromessosi del tutto il rapporto con Fradeletto, all'inizio del 1907, Djagilev non si sarebbe più rivolto direttamente al Segretario generale, ma, per questioni organizzative, a dei generici "bureaux d'exposition"; per questioni più delicate avrebbe sapientemente orchestrato una serie di mediatori, arrivando a coinvolgere le più alte sfere della diplomazia russa e italiana. L'*affaire* in questione, nato da una serie di ritardi, incomprensioni ed equivoci, stava per assumere le dimensioni, ed il peso, di un caso diplomatico. Una mancata adesione russa si sarebbe rivelata controproducente non soltanto per il mondo dell'arte, ma anche per quello della diplomazia. L'abilità di Djagilev, una volta intuita la sensibilità di Fradeletto verso gli equilibri politici internazionali, consistette proprio nel coinvolgere a sua volta il corpo diplomatico.

Così Djagilev si giocò la sua ultima carta, andando di persona all'Ambasciata italiana di San Pietroburgo. Il ricorso agli ambasciatori italiani all'estero, come agenti di pressione sull'Esposizione, nel caso di Tereza Ris si era già rivelato una strategia vincente. Lo sarà anche in questo caso.

La proverbiale fortuna di Djagilev volle che l'ambasciatore di turno a San Pietroburgo, Giulio Melegari, fosse un uomo di vedute liberali e sensibile alle questioni culturali. Melegari conosceva bene la Russia: fra il 1896 e il 1898 era stato consigliere di legazione a San Pietroburgo, per poi tornarvi come ambasciatore plenipotenziario nel 1905, in un anno cruciale nella storia del paese (Petracchi 1993: 72)¹⁴⁵. Convinto della necessità di un profondo rinnovamento della società russa,

¹⁴³ Alberto Testa sottolinea come una buona parte dei patrocinatori europei di Djagilev fossero donne abbienti e altolocate, di cui egli fu "amico, confidente ciarliero e galante, comprensivo e persuasivo" (Testa 1977: s. p.).

¹⁴⁴ Una circostanza dimostrata anche dalle prime comunicazioni telegrafiche inviate da Djagilev a Venezia nel novembre e dicembre del 1906.

¹⁴⁵ Melegari era giunto nella capitale russa nel gennaio del 1905, proprio nel giorno della dimostrazione popolare di padre Gapon, poi degenerata nella *Krovavoe voskresen'e*, nella *Domenica di sangue*, che compattò il fronte anti-zarista e inaugurò i moti rivoluzionari (Melegari 1923: 196).

Melegari vide nella situazione di instabilità e tensione in cui imperversava il paese nel 1905 la possibilità d'instaurazione di un "modello liberale" tramite riforme moderne di stampo europeo. Egli fu uno dei diplomatici occidentali che vi credette ciecamente più a lungo, anche in seguito all'avvento della reazione e della repressione zarista, delle rappresaglie contro i sospetti rivoluzionari e dello scioglimento della Duma, ossia fino al 1907 inoltrato. Melegari si prodigò per un'intensificazione degli scambi culturali fra Occidente e Russia, nella convinzione che quest'ultima, per gli interessi commerciali e le alleanze politiche instaurate con l'Europa, non potesse più ignorare il giudizio dell'opinione pubblica straniera, la quale, nel caso italiano, simpatizzava apertamente per il movimento rivoluzionario (Petracchi 1993: 73-90). Nell'intento di intensificare e rinsaldare le relazioni culturali fra Italia e Russia, Melegari operò in due sensi:

Diffuse in Italia la fiducia nell'evoluzione della Russia in senso europeo, rimosse a Pietroburgo freddezza ed indifferenza, parametri attraverso i quali i circoli dirigenti russi, fino ad allora, consideravano le cose italiane (Petracchi 1993: 90).

L'Italia non poteva quindi permettersi, per puri "dissapori fra il Signor Diaghilev e l'Onorevole Fradeletto originati a quanto pare da una risposta troppo ritardata" (App. I, 5) (Melegari ASAC 1907a), di rinunciare a un evento come l'"Esposizione rivelazione" dell'anno (come era stata chiamata all'estero), in un momento cruciale per i rapporti fra i due paesi. La pressione diplomatica fu quindi necessaria, e indispensabile, per la riuscita della mostra. Su Fradeletto, il burocrate intransigente, prevalse Fradeletto, l'accorto diplomatico; non a torto, un appellativo con cui era noto in laguna era "l'ultimo ambasciatore veneziano" (Rabitti 1995: 28).

Dell'importanza di Djagilev, e della sua vicinanza alle alte sfere del potere, dovevano essere ben consapevoli sia Melegari che Fradeletto e proprio per questo si riuscì a giungere a una soluzione. In quegli anni Djagilev era molto legato alla Corte piomboburghese, di cui godeva i favori e il sostegno economico. Egli era ben consapevole che, finché avesse continuato a lavorare in Russia, non avrebbe potuto fare a meno dell'appoggio della famiglia imperiale, soprattutto dopo l'abbandono dei suoi primi sostenitori, Savva Mamontov e la principessa Teniševa, l'uno perché fallito, l'altra per divergenze di cui parleremo a breve. Per questo motivo, Djagilev non si espresse mai apertamente contro il regime, contrariamente a quanto fecero diversi artisti del suo *entourage*. Serov, ad esempio, già nel 1901 si era rifiutato di

continuare a lavorare per i Romanov (Scheijen 2009: 125)¹⁴⁶, e nel 1905 si unì, insieme ai colleghi Dobužinskij e Grabar', alla redazione del giornale satirico «Župel'», appoggiando la causa rivoluzionaria. Nel biennio 1905-1906 Djagilev aveva raggiunto l'apice della carriera come organizzatore di mostre sia in Russia che all'estero, con la colossale retrospettiva di ritratti russi, allestita presso il Palazzo di Tauride a San Pietroburgo¹⁴⁷, e con la trionfale *tournee* a Parigi e Berlino. In seguito a questo clamoroso successo, nei circoli artistici di San Pietroburgo iniziò a circolare la voce di una sua imminente candidatura a Vice-presidente dell'Accademia, posto resosi vacante in seguito alle dimissioni del Conte Ivan Tolstoj (Teniševa 1906b: 472)¹⁴⁸. In ogni caso, il suo interesse per la Russia, e per le esposizioni d'arte, iniziò a scemare proprio in questo periodo. Come ha scritto Natalija Lapšina “la mostra del 1906 costituì la fine e l'inizio”¹⁴⁹ del percorso artistico di Djagilev: la fine della sua attività espositiva e l'inizio di un folgorante successo all'estero nell'ambito teatrale (Lapšina 1977: 192). La mostra al *Salon d'Automne* gli aveva aperto innumerevoli porte in Europa¹⁵⁰; ed era proprio lì che egli iniziò a concentrare i propri interessi.

La mediazione di Melegari non ebbe effetti immediati, e l'ambasciatore dovette incassare inizialmente un diniego da parte veneziana (Melegari ASAC 1907b). Su insistenza di Djagilev, di cui era diventato uno degli innumerevoli mediatori, egli tuttavia non poté non inoltrare a Venezia una controproposta dell'impresario (App. I, 6) (Djagilev ASAC 1907b), nella speranza di chiudere il caso il più presto possibile. Il congedo di Melegari dal Conte Grimani, nella breve lettera di accompagnamento, è un capolavoro di diplomazia epistolare:

Rendendole poi sentitamente grazie della cortese di Lei premura nel cercare di venir incontro al desiderio mio di trovare possibilmente qualche via di conciliazione, mi è grato poterle rinnovare i sensi della mia più distinta osservanza (Melegari ASAC 1907c).

¹⁴⁶ Fino alla svolta anti-zarista, Serov era stato celebrato ritrattista della famiglia imperiale, tanto che a Venezia fu presente, suo malgrado, con un ritratto dello Zar in carica, di proprietà del reggimento della Guardia *Scots Greys* di Londra (Fig. 23).

¹⁴⁷ La grande mostra storica allestita da Djagilev a San Pietroburgo è stata definita “the hour of reckoning” (Bowlit 1979: 169; Scheijen 2009: 124-139). Soltanto dopo aver ottenuto il massimo riconoscimento in patria, l'impresario focalizzò i propri interessi in Occidente.

¹⁴⁸ Se le voci fossero state confermate, e Djagilev avesse accettato la carica, si sarebbe potuta compiere un'altra volta, nella storia dell'arte russa, una parabola da posizioni anti-accademiche a un accademismo puro e istituzionalizzato, così come alla fine del secolo precedente era stato per Repin.

¹⁴⁹ “Vystavka 1906 goda byla koncom i načalom”.

¹⁵⁰ A detta di Djagilev, la mostra parigina fu invitata nei principali centri artistici europei: Londra, Vienna, Monaco, Bruxelles, Barcellona, Dresda, Praga e Venezia (App. I, 3) (Djagilev ASAC 1907a).

La proposta fu infine accettata, e Djagilev poté incassare un ulteriore successo. Egli, tuttavia, visto il clima instauratosi, non comparve a Venezia in occasione dell'inaugurazione ¹⁵¹. Questo, paradossalmente, proprio alla prima esposizione veneziana, in cui egli ricopriva un incarico istituzionale, quando sappiamo da Djagilev stesso che egli, fino a quella data, non era mancato a una sola edizione della *kermesse* veneziana (App. I, 3) (Djagilev ASAC 1907a).

Una personalità come Djagilev non poteva non crearsi nemici, anche all'interno della propria cerchia. Con l'esposizione parigina si erano acuiti i dissidi fra Djagilev e la sua prima protettrice, la principessa Teniševa. Dopo aver sostenuto finanziariamente e idealmente la nascita della rivista «Mir Iskusstva», e il suo primo anno di pubblicazione, Teniševa aveva sospeso il proprio contributo per divergenze editoriali sempre più evidenti con Djagilev (Scheijen 2009: 130-131). Ella si era comunque recata a Parigi per assistere di persona alla mostra al *Salon d'Automne*, dove ebbe modo di appurare quanto i suoi organizzatori, Djagilev e Benua, discreditassero i “suoi” artisti di Talaškino ¹⁵². Fra questi, il favorito della principessa era indubbiamente Nikolaj Rerich, artista che ella tenne costantemente aggiornato sugli esiti dell'esposizione parigina. Su pressione della principessa, Rerich si dissociò dalle iniziative artistiche promosse da Djagilev in Europa, da quelle che la sua interlocutrice aveva bollato come “insalate artistiche” (Teniševa 1907) ¹⁵³. In tale senso va interpretata la richiesta di partecipazione inviata da Rerich all'Esposizione di Venezia, con tanto di estratti dalla stampa contenenti illustrazioni di alcuni suoi

¹⁵¹ Romolo Bazzoni scrive, nelle sue memorie, della presenza di Djagilev all'inaugurazione della settima Esposizione di Venezia (Bazzoni 1962: 96). Si tratta di un'informazione rinvenuta solo in questa fonte, la quale, come si è già dimostrato in altri casi, non è priva di errori e imprecisioni. Da uno spoglio delle cronache cittadine, molto attente verso questo tipo di notizie, e delle principali biografie di Djagilev, non emerge un solo cenno a una sua presenza a Venezia nel 1907.

¹⁵² Sull'accoglienza riservata alle opere degli artisti di Talaškino, Teniševa aveva scritto a Rerich: “Al mio arrivo a Parigi ho appreso come stanno le cose alla mostra. I quadri sono appesi bene per la semplice ragione che altrimenti non si poteva fare [...] Oramai mi sono abituata a ogni nefandezza, solo son felice di non aver dato gli acquarelli della Polenova [...] Alla mostra una persona ha sentito Benua dire, a proposito dell'armadio di Maljutin: «E' un nuovo tipo di prigioniera per la reclusione di una notte di criminali politici». Prima si prendono Maljutin, poi lo denigrano (“Po priezde v Pariž ja izučila, kak obstoit delo na vystavke. Kartiny chorošo visjat po toj pričine, čto inače sdelat' bylo nel'zja [...] Ja uže privykla ko vsjakim merzostjam, tol'ko radujus', čto ne dala akvarelej Polenovoj [...] Odnò lico slyšalo na vystavke, kak Benua, ukazyvaja na škof Maljutina, skazal: «Eto novyj tip tjur'my dlja odinočnogo zaključenija dlja političeskich prestupnikov». Sami vyvezly Maljutina, i sami že glumjatsja nad nim”) (Teniševa 1906a). Su Maljutin, e sulla sua produzione artistico-artigianale, Benua non si era risparmiato neppure sul catalogo del *Salon d'Automne*, provocando lo sgomento della Teniševa: “Les bizarreries curieuses et incohérentes d'un Malioutine, les quelques objets en céramique, remarquables surtout par leur exécution barbare, représentent à notre exposition ce mouvement sympathique peut-être dans son principe, mais dénué de tout sens pratique” (Benois 1906: 16).

¹⁵³ “Chudožestvennych salatov”.

lavori (Rerich ASAC 1906a). Sul comportamento ambiguo di Rerich nei confronti di Djagilev, Scheijen scrive: “Roerich played a significant through somewhat obscure role in Diaghilev’s activities” (Scheijen 2009: 130). Alla fine l’artista, pur avendo riscosso gli apprezzamenti personali di Fradeletto (Rerich ASAC 1906b), avrebbe preso parte solo alla collettiva russa, con tre opere selezionate dalle sedici esposte a Parigi.

Una delle vecchie conoscenze veneziane, Kazimir Stabrovskij, aveva inviato anche in questa edizione due quadri, nella certezza che “ces tableaux auront la chance de trouver un aussi aimable accueil, que ceux des années dernières” (Stabrovskij ASAC 1906). L’artista si dovette tuttavia ricredere: solo una delle due tele venne esposta, per di più all’interno della sala commissionata da Djagilev¹⁵⁴. Questo provocò le più vive proteste di Stabrovskij:

Mr Diaguilew, qui organisait la section russe, ne m’a pas proposé de lui envoyer mes tableaux, et probablement il n’aurait jamais proposé, puisque mille fois je me suis persuadé de sa malveillance à mon égard. Le tableau acheté à Venise, il accepta, mais il l’a traité d’une manière malveillante pour moi. Si je pouvais savoir d’avance que mes tableaux sont en dépendance de Mr Diaguilew, je ne les aurais jamais envoyés. En passant même sur ce détail personnel, le tableau ne devait pas être placé sans entendre d’abord avec les artistes polonais, et ça m’a occasionné une situation bien désagréable envers mes compatriotes. Hélas! (Stabrovskij ASAC 1907)¹⁵⁵

La presa di distanza di Stabrovskij da Djagilev si muove quindi su due direttrici: una nazionale, l’altra stilistica. La questione nazionale non era mai stata posta da Stabrovskij, presentato al pubblico, fino a questa sua terza partecipazione, come artista russo, pur con le dovute distinzioni¹⁵⁶. Paradossalmente proprio nel 1907 l’artista, benché esposto nella sala nazionale russa, per la prima volta venne indicato sul catalogo come polacco¹⁵⁷.

La *malveillance* di Stabrovskij non è quindi provocata da uno sbandierato e alquanto improvvisato patriottismo, come l’artista voleva fare credere. Già il caso di

¹⁵⁴ Risulta poco chiaro quale delle due opere sia stata esposta. Stabrovskij aveva inviato a Venezia due quadri dai titoli *La legende* e *Le foudre* (Stabrovskij ASAC 1906), mentre l’opera esposta nella Sala russa è indicata sul catalogo come *Rapsodia*.

¹⁵⁵ Una circostanza, quella dell’acquisto dell’opera di Stabrovskij, di cui non è stato trovato altro riscontro.

¹⁵⁶ Nel 1901, Stabrovskij faceva parte, insieme a Maljavin, della sezione russa; sul catalogo, nella concisa descrizione biografica dell’artista, veniva indicata la sua “origine polacca” (*Catalogo* 1901: 108). Nel 1903 egli compare nelle sale internazionali come rappresentante della Russia (*Catalogo* 1903: 56; 64); sul catalogo, nell’indice provvisto dei dati anagrafici degli espositori, è riportato il luogo di nascita, la Lituania, indicata come parte dell’Impero Russo (ibid: 154).

¹⁵⁷ Se l’inclusione di Stabrovskij nella sala russa del 1907 è dovuta a motivi di natura geopolitica, inspiegabile è quella, nella medesima sala, del paesaggista svedese Gottfrid Kallstenius, privo di vincoli con il mondo dell’arte russa e con *Mir Iskusstva*.

Semiradskij aveva dimostrato quanto insensibili fossero alla causa nazionale gli artisti polacchi nati e formati all'interno dell'Impero Zarista¹⁵⁸. Il disagio di Stabrovskij è quindi dovuto al fatto di comparire all'interno di un contesto espositivo che, fin dalle premesse, si poneva come anti-accademico e quindi preventivamente ostile nei suoi confronti. L'artista si sentiva parte di quella categoria di artisti biasimati da Djagilev l'anno precedente a Parigi con le seguenti parole:

Plusieurs peintres, qui furent trop longtemps considérés à l'Occident comme les seuls représentants de la Russie artistique et qui trop longtemps défigurèrent aux yeux du public européen la véritable caractère et l'importance réelle de l'art nationale russe (Diaghilew 1906).

Queste parole possono indubbiamente ritenersi valide per Stabrovskij a Venezia, dove aveva esposto regolarmente a tutte le prime edizioni del nuovo secolo¹⁵⁹, guadagnandosi i favori di Pica. In vista di questo era addirittura riuscito a vendere un quadro a Ca' Pesaro e, a sua detta, altre opere ad acquirenti privati (Stabrovskij ASAC 1907). Fattori non secondari, questi, considerata la natura fieristica dell'Esposizione. L'orientamento conservatore impresso all'Esposizione, come si è detto, aveva le proprie ragioni economiche, e non fu certo messo in discussione dall'apparire di opere innovative (e prive di mercato) come quelle presentate da Djagilev.

Ciò non toglie che la partecipazione russa riscosse un meritevole successo.

Per coglierne la portata, ci affidiamo alle parole di Pica:

Nessuna sala, adunque, dell'attuale mostra veneziana possiede una maggiore dose di nuovo ed una maggiore attrattiva d'inedito della sala russa ed è più che naturale che essa, fra tutte, sia sempre la più affollata e quella in cui più vivacemente si commenta e si discute (Pica 1907a: 131)¹⁶⁰

¹⁵⁸ Va detto che la questione di appartenenza alla Polonia, sollevata nel 1897 con Semiradskij e Kotarbinskij, e nel 1907 con Stabrovskij, era dovuta alla circostanza che in entrambe le occasioni si era inizialmente pensato di allestire una sala polacca. A Venezia è conservata una minuta del 1906 di una lettera indirizzata allo scrittore patriota Henryk Sienkiewicz, vincitore del premio Nobel per la letteratura l'anno precedente, nonché al sindaco di Varsavia. In essa leggiamo: "Nous voudrions une salle polonaise de premier ordre" (Minuta ASAC 1906). Sia nel 1897 che dieci anni dopo, il progetto di una rappresentanza della Polonia era sorto su iniziativa dell'Esposizione veneziana, e non di patrioti polacchi. L'interesse da parte veneziana per l'arte polacca è attestato anche da una missiva del 1905 in cui Stabrovskij, su richiesta dell'ente veneziano, aveva indicato alcuni nomi di eminenti artisti connazionali da invitare a Venezia (Stabrovskij ASAC 1905). Nel 1907 il contributo della Polonia alla fine si ridusse a quattro artisti, distribuiti nelle diverse sale del Palazzo dell'Esposizione.

¹⁵⁹ Stabrovskij espose nel 1901, 1903 e 1907. L'artista fu invitato personalmente anche all'Esposizione del 1905, ma al momento dell'adesione dichiarò di essere privo di opere disponibili (Stabrovskij ASAC 1905).

¹⁶⁰ Lo stesso stralcio da Pica è citato in Aimone 1984: 68. Anche in questa occasione, uno degli autori a cui si doveva maggiormente il successo della sala russa era Filipp Maljavin. Nella «Gazzetta di Venezia» si legge: "Le trionfanti bellezze rosse di Filippo Maliavin conquidono i visitatori" (Civinini 1907: 1).

Nel testo del critico non potevano tuttavia mancare parole di biasimo verso i visitatori dell'Esposizione, artefici sì del successo della sala russa, ma solo "perché maggiori vi sono le occasioni di sparlare, di ridere e d'indignarsi di ciò che non sanno capire e non vogliono gustare" (ibid: 132). Secondo Pica, il pubblico accorreva nella sala russa perché morbosamente attratto dalle opere esposte e da un "senso primiero di ripugnanza a stupore" (ivi). Questo, sempre secondo Pica, poteva valere per la sezione russa di dieci anni prima, dove il soggetto "melodrammatico" di molte tele, private dalla critica stessa di pregi estetici, aveva destato un interesse "patetico-novellistico" (Pica 1897: 9). Ora invece, quello che è davanti agli occhi della critica italiana, ma evidentemente non del pubblico, è il progresso raggiunto dall'arte russa in soli dieci anni:

Coloro che ridono, si scandalizzano o crollano compassionevolmente le spalle dinanzi a queste insolite opere russe hanno, però, mai pensato alla profonda compiacenza spirituale che può procurare un perspicace e sottile lavoro di approccio e poi di lenta conquista estetica? (Pica 1907a: 133)

I risultati ottenuti dall'arte russa consentirono di parlare non solo di un suo eguagliamento dell'arte occidentale "in fatto di energia e originalità" (Ximenes, 1907: 4) ma anche di un vero e proprio sorpasso sulla produzione artistica, per lo meno su quella italiana, "perché ben poco o nulla di somigliante riscontrasi nell'odierna pittura del nostro paese" (Pica 1907a: 133). La posizione da cui ora in Italia si guarda all'arte russa non è più aprioristicamente di superiorità. La direzione lungo la quale avvenivano influenze, contaminazioni ed emulazioni, ora è duplice, poiché anche gli artisti italiani hanno qualcosa da imparare dalla giovane arte russa. Essa si presenta quindi come un "fattore attivo" (Lotman 1985: 115), capace di fungere da stimolo per la cultura italiana, innescandovi dei meccanismi dinamici. Questo, certo, più negli auspici della critica italiana, che nella realtà artistica, per cui, in questi anni non si può certo parlare di effetto catalizzatore provocato dall'arte russa sulla cultura figurativa italiana. Per la prima volta però, l'arte russa veniva presentata in Italia con rigore e sistematicità, in un contesto storicizzato e aggiornato, che riuscì a destare, presso l'opinione pubblica, non soltanto curiosità e "ripugnanza", ma, a volte, anche interesse, apprezzamento e rispetto.

L'esordio dell'arte russa sulla scena artistica parigina e berlinese, come si è

detto, era stato accompagnato dal contributo scientifico di Benua e Grabar'. Mancando in Russia una personalità di spicco, che alla pari dei due, potesse prestare le proprie competenze e conoscenze, anche linguistiche, in Italia un simile onere toccò proprio al critico ufficiale dell'Esposizione di Venezia, Vittorio Pica. Egli, come da consuetudine, non ne riferì sul catalogo, che rimase privo di qualsiasi contestualizzazione o introduzione alla sezione russa, bensì nella sua puntuale rassegna monografica, edita nel 1907 a esposizione terminata (Pica 1907a). Nel redigere la recensione alla sezione russa, egli attinse a piene mani dalle prefazioni dei due sovrammenzionati, da cui trasse schematizzazioni e parallelismi, aggiungendovi sporadicamente delle "traduzioni culturali" in italiano e suggestioni personali. Così la formulazione, da parte di Grabar', di un triumvirato della nuova pittura moscovita, composto da Serov, Korovin e Levitan (Grabar 1906: 26), venne ripreso letteralmente da Pica, e presentato al pubblico italiano come il nucleo di innovatori della pittura nazionale. Il critico italiano si limitò ad attribuire ai tre artisti nuovi termini di paragone con colleghi noti in Europa, ricorrendo a John Sargent e Andres Zorn¹⁶¹ per Serov e a Max Liebermann per Korovin; per Levitan, in assenza di corrispettivi occidentali, il critico rimase nel recinto letterario russo, attribuendo all'artista affinità elettive con Puškin, Gogol' e Turgenev (Pica 1906: 136-137). Sempre rifacendosi a Benua, Pica delineò, ai margini del "triumvirato", la figura di Michail Vrubel', presentato a posteriori come il genio incompreso dell'arte russa¹⁶². A proposito degli studi eseguiti per le pareti della Cattedrale di San Vladimiro a Kiev, poi rifiutati in quanto ritenuti "non religiosi", Grabar' aveva scritto: "Se i bozzetti fossero stati realizzati, ora la Russia avrebbe una chiesa, come non ne ha più avute dal Rinascimento" (Grabar 1906: 26)¹⁶³.

Se quindi nella storiografia artistica "per ipotesi" formulata da Grabar', Vrubel' costituiva una delle occasioni mancate di cui era costellata la storia dell'arte russa, a Venezia fu celebrato come "l'artista [...] più caratteristico, più personale e meno occidentale di tutta la sezione russa", come un "precursore geniale" (Pica 1907a: 137), scoperto e valorizzato *post-mortem*. Di fatto Vrubel' nel 1907 era

¹⁶¹ Rappresentante di una pittura brillante e cosmopolita, Zorn, come si è visto, si era già prestato, in altri testi critici, ad accompagnare ed elucidare ai lettori e ai visitatori il lavoro di altri virtuosi russi, come Šereševskij e Maljavin.

¹⁶² Al *Salon d'Automne* Vrubel' fu l'unico artista a cui fu dedicata una sala personale.

¹⁶³ "Wären diese Skizzen ausgeführt, so würde Russland eine Kirche besitzen, wie sie seit der Renaissance nicht mehr entstanden".

ancora in vita: l'anno precedente aveva iniziato a perdere la vista e il senno, smettendo poi di dipingere, ma l'artista avrebbe vissuto fino al 1910. Tuttavia negli scritti, e di Benua e di Pica, era trattato come se fosse già morto¹⁶⁴, e in quanto tale, degno di un riconoscimento postumo¹⁶⁵.

Anche il giudizio su Repin appare ricalcato su quello espresso da Grabar': perentorio, ma non definitivo. Pur relegando l'artista a un ruolo di eminenza grigia della pittura russa, entrambi i critici non escludono la possibilità che Repin, un giorno o l'altro, potesse godere nuovamente dei favori di pubblico e critica (Grabar 1906: 16; Pica 1907: 135). Solo a una seconda lettura emergono alcune profonde divergenze nella lettura dell'opera dell'artista da parte dei due critici: questo perché il Repin di cui scrivono non è uno, bensì due. Si tratta di due immagini di Repin contrapposte, due facce dello stesso imagema. La visione di Grabar' è più esaustiva e abbraccia tutta l'eccentrica opera di Repin, poi riassunta, come si è visto, in tre aggettivi "pesante, rozza e noiosa" (Grabar 1906: 16)¹⁶⁶. Il Repin immaginato da Pica è invece quello presentato a Venezia ancora nel 1897, conosciuto attraverso dei quadri (o meglio, degli studi di quadri) improntati all'effetto e alla forzatura cromatica e compositiva, a una tensione narrativa nel *Duello*, e mistica in *Vade retro me, Satana*. Nel 1907 Repin è a Venezia con due opere selezionate non dall'artista stesso, ma dal commissario Djagilev. Si tratta di due lavori più affini al suo percorso artistico, riconducibili a un realismo ponderato e proprio per questo indussero Pica a credere di avere di fronte opere non tipicamente repiniane, bensì una sorta di versione sbiadita dei suoi virtuosismi e delle sue "esagerazioni" pittoriche. Egli scrive:

Un ritratto ad olio, pieno di vita e di nobile espressione del violoncellista Wierzbilowicz ed un piccolo e disinvolto ritratto ad acquerello di Tolstoj non sono però opere sufficienti a darci un'idea, sia anche lontana, dell'arte sua di un verismo rude e drammatico e di un colore un po' troppo sovraccarico e pesante (Pica 1907a: 135)¹⁶⁷.

Pica sicuramente conosceva, tramite riproduzioni o mostre frequentate all'estero, altre opere del Maestro, fu tuttavia la fruizione diretta dei suoi lavori nelle

¹⁶⁴ In una comunicazione del segretario dell'Accademia Imperiale all'Esposizione, Vrubel' veniva annoverato fra gli artisti "aliènes ou morts" (Lobojkov ASAC 1907).

¹⁶⁵ Anche l'opera di Vrubel' non scampò a una lettura per parallelismi e analogie con l'arte europea. All'artista vennero associati i nomi di Gustave Moreau e del belga Antoine Wiertz (Pica 1907a: 137).

¹⁶⁶ "Schwer, roh und langweilig".

¹⁶⁷ Sempre a proposito di Repin, in un altro testo Pica aveva scritto "delle sue tele di un verismo rude e drammatico e di una colorazione vivace ma sovente troppo sovraccarica ed un po' greve" (Pica 1908a: 165).

sale veneziane a forgiare l'immagine dell'artista, a determinarne i *cliché* figurativi. Repin, grazie alla sua memorabile partecipazione nel 1897 a Venezia, nella ricezione critica e nell'immaginario italiano sarebbe rimasto essenzialmente l'artefice del *Duello*, quindi un pittore sensazionalista, dedito alla ricerca dell'effetto e del colpo di scena narrativo, e solo in ultima analisi il caposcuola del realismo russo. Questo, almeno fino alla grande mostra personale tributatagli a Roma nel 1911, in occasione del Cinquantenario d'Italia.

Nel testo di Pica, pure la netta suddivisione della scena artistica russa e cosmopolita nel circolo Pietroburghese di *Mir Iskusstva*, dedito principalmente alla grafica di respiro simbolista da una parte, e la scuola pittorica moscovita, di matrice impressionista dall'altra, è trasposta letteralmente dall'*excursus* storico-artistico delineato da Benua e Grabar'. Secondo Pica l'"anello di congiunzione" fra questi due mondi è costituito da Konstantin Somov, di cui scrive:

Su sfondi artificiosamente ma leggiadramente scenografici di campagne e giardini del Settecento, egli ci mostra, in pose studiate, i cavalieri in parrucca e spadino e le dame in guardinfanti e dalle alte acconciature incipriate ed infiorate dei tempi e dei paesi, fra reali ed immaginari, del Rococò (Pica 1907a: 141).

Uno dei capi d'accusa più frequenti in Pica, "l'artificiosità", deplorata in molte opere russe, nel lavoro di Somov diventa un pregio, nonché il marchio dell'artista stesso. Questo perché Somov, annientate le distanze che separavano la Russia dall'Occidente, si inserì a pieno titolo nel panorama europeo dell'arte moderna. La malinconia emanata dalle figurine manierate delle sue tele, il loro "nostalgico amore verso le età passate" (ivi) non è più la *toska* tipica russa, ma lo *spleen* decadente, moderno ed europeo. Non a caso, nell'elogio all'opera di Somov, Pica aveva chiamato alla memoria alcuni versi tratti dalle *Fêtes galantes* (*Feste galanti*, 1869) di Verlaine (ivi).

Pica espresse la propria ammirazione per Somov non soltanto in veste di critico, ma anche di influente membro della commissione acquisti per Ca' Pesaro¹⁶⁸. Frequentissimi furono in tale senso i suoi appelli a Fradeletto, poi rivelatisti vani:

Siccome non si presenterà presto l'occasione di una mostra d'arte russa completa come quella di quest'anno bisognerebbe fare il possibile ed anche l'impossibile per assicurare alla Galleria di Venezia almeno un'opera per ciascuno dei capi-gruppi della Giovane Russia, Somoff, di cui credo disponibile l'interessantissima

¹⁶⁸ Che Somov fosse particolarmente apprezzato a livello istituzionale è dimostrato dal fatto che diverse sue opere (alcune esposte anche a Venezia) fossero in mano pubblica. Le tre maioliche esposte nella sezione internazionale erano un prestito della Manifattura Imperiale di San Pietroburgo, mentre la tela *Raduga* (*L'arcobaleno*, 1897) era di proprietà del Museo comunale di Helsinki (Fig. 21, 22).

Igor' Grabar' era quindi apprezzato da Pica non soltanto come studioso, ma anche come artista ¹⁷⁰. Egli arrivò a definirlo, fra i giovani artisti moscoviti anti-accademici, come “il rappresentante più tipico [...] sia per sottile acume di visione, sia per sapiente perizia di pittura, sia per cosciente intelligenza estetica” (Pica 1908b: 3). Pica ne decantò le lodi come maestro indiscusso nel rendere uno dei fenomeni più tipici della Russia, nonché più impegnativi dal punto di vista pittorico, ossia la neve, affrontata in cicli di opere con una “chiaroveggente sicurezza di pennello di un Claude Monet” (ibid: 8). Pica ebbe modo di riportare queste riflessioni su una delle riviste più prestigiose dell'epoca, per la quale scriveva regolarmente, «Emporium». Sulla scia della folgorazione avuta a Venezia, nel 1908 avrebbe dedicato due dettagliati articoli monografici, riccamente illustrati, su Somov e Grabar', presentati come i migliori rappresentanti della scuola pietroburchese e moscovita ¹⁷¹.

Serafim Sud'binin era presente a Venezia con cinque sculture: un ritratto di Gor'kij, esposto nella sala russa (Fig. 24), e due coppie di statue nella mostra collettiva “Arte del sogno”. Il busto marmoreo di Gor'kij fu lodato dalla critica nei termini di una “fisionomia maschia” (Lancellotti 1926a: 63), “gagliarda testa” (Montalto 1907: 689) e “colossale busto” (Vitelli 1908: 34). Sulla scultura vennero quindi proiettate quelle caratteristiche, come la granitica integrità morale e intellettuale, comunemente attribuite a Gor'kij, noto a quell'epoca anche in Italia, grazie alle prime traduzioni apparse all'inizio del secolo e al suo esilio a Capri, dove si era rifugiato dalle repressioni zariste. Nell'elegante busto di Sud'binin si potevano quindi cogliere i flebili echi della Rivoluzione russa, un tema altrimenti assente nelle opere presentate. Ai fatti drammatici del 1905 avevano fatto riferimento sia Grabar' che Benua nelle loro introduzioni, non come contestualizzazione storica, bensì come ostacolo alla produzione artistica contemporanea, la quale, nonostante i disordini, era

¹⁶⁹ Si veda a proposito anche Pica ASAC 1907b; id. ASAC 1907c. La seconda delle due lettere è citata parzialmente, pur se con qualche errore di trascrizione, in Zatti 1993: 112, n. 12.

¹⁷⁰ Lo stesso si sarebbe potuto dire di Benua, il quale però, pur essendo ben rappresentato a Parigi, a Venezia non figurò fra gli espositori. Questo probabilmente perché una buona parte delle opere esposte al *Salon d'Automne* erano già state vendute (Benua 1906: 65). Di fatto l'artista a Venezia non avrebbe mai esposto.

¹⁷¹ L'articolo su Somov, apparso quattro mesi prima di quello su Grabar', si apriva con una dettagliata descrizione della scena artistica russa contemporanea, ricalcato in buona parte sul testo pubblicato nella miscellanea di Pica sulla settima Esposizione di Venezia (Pica 1907a; id. 1908a).

comunque riuscita a raggiungere risultati ragguardevoli ¹⁷².

Per il resto, nella sala russa, il potere sovrano era incarnato e legittimato da una trilogia di ritratti raffiguranti Nicola II, il Primo ministro Vitte e Djagilev, tutti eseguiti da artisti di prim'ordine, ossia Serov, Kustodiev e Bakst. La ritrattistica ufficiale, all'interno delle Esposizioni Internazionali, aveva sempre goduto dei favori dei Sovrani locali, e l'Italia in questo non fece eccezione. Così, il giorno dell'inaugurazione, il ritratto dello Zar realizzato da Serov attirò gli sguardi, e gli elogi, di Vittorio Emanuele, conte di Torino, giunto a Venezia in rappresentanza dei Savoia. Stando ai dettagliati resoconti riportati dalla stampa locale, il ritratto avrebbe suscitato lo stesso interesse e la stessa riverenza presso tutti i membri della famiglia reale italiana giunti in visita all'Esposizione ¹⁷³. Sulla «Gazzetta di Venezia», a proposito della visita di Vittorio Emanuele III, possiamo leggere: “Nella sala della sezione russa (XXXII) Sua Maestà si sofferma più a lungo dinanzi ai ritratti del Serow e specialmente dinanzi a quello dell'imperatore Nicola” (*I grandi festeggiamenti* 1907) (Fig. 23). Si trattava ovviamente di un gesto codificato, sia da parte del sovrano che dalla stampa, imposto dall'etichetta aristocratica e diplomatica, da una parte, e dal dovere di cronaca mondana dall'altra. Uno dei rituali d'obbligo delle visite ufficiali era in effetti costituito proprio dalla sosta davanti ai ritratti dei regnanti (meglio se monarchi) di altri paesi. Il tributo a un ritratto di un sovrano, da parte di un suo pari, era visto come un tributo alla persona, e quindi alla nazione, stessa, e, indipendentemente dalla fattura del quadro, era accompagnato da un apprezzamento artistico. Così il conte di Torino chiese informazioni su Serov, di cui gli venne mostrato anche il ritratto di un suo pari, il conte Feliks Sumarokov-Elston, per il quale egli espresse “vive parole di encomio” (Civinini 1907: 1). Il cerimoniale

¹⁷² Grabar' scrive all'inizio dell'introduzione: “Già il fatto che, nonostante il boato delle bombe e il crepitio delle salve dei fucili, sotto il chiarore sanguigno degli sterminati incendi, un gruppetto di cultori del Bello sia riuscito a raccogliere tesori d'arte, o anche solo abbia avuto la forza di volontà per lavorare – già questo dovrebbe destare la simpatia degli artisti dell'Europa occidentale per i loro colleghi orientali” (Grabar 1906: 1) “Schon der Umstand, daß trotz dem Krachen der Bomben und dem Geknatter der Gewehrsalven beim blutigen Scheine der Riesenbrände ein Häufchen in die Schönheit verliebter Phantasten Kunstschätze sammelte, ja sogar die Willenskraft hatte, selbst zu arbeiten – allein dies schon mußte bei den westeuropäischen Künstlern Sympathien für ihre östlichen Kollegen erwecken”. Benua tira le sue conclusioni, sugli avvenimenti del 1905, alla fine del suo testo: “Avant de clore cette étude sommaire, je crois utile de venir au-devant sinon d'un objection qu'on pourrait faire, tout au moins de l'étonnement que le public français pourrait avoir en présence de notre manifestation artistique. Dans cette exposition, il n'y a rien, en effet, qui évoque la crise terrible dont notre pays est atteint et qui est une des grandes causes de sombres soucis de l'heure présente. Et pourtant, l'art russe est bien représenté d'une façon presque complète” (Benois 1906: 17).

¹⁷³ Si veda anche, sulla «Gazzetta di Venezia», il minuzioso resoconto della visita all'Esposizione della principessa Letizia di Savoia, nata Bonaparte (*La giornata della Principessa Laetitia* 1907).

descritto, quindi, era anche un atto performativo di auto-legittimazione monarchica.

La cosiddetta “Sala del sogno” costituì uno degli allestimenti decorativi ed espositivi più innovativi e riusciti mai presentati a Venezia in epoca pre-bellica. Artefici, nonché commissari, furono Galileo Chini e Plinio Nomellini, “divisionisti toscani uniti dalla comune infatuazione simbolista” (Arich de Finetti 1995: 55), a cui si aggiunsero Previati e lo scultore Edoardo De Albertis. La sala fu adornata in pieno gusto dannunziano, con “tele con ghirlande a putti, decorazioni policrome, un pavimento in ceramica, vasi e altro materiale” (Romanelli 1977: 12). Essa inoltre presentava un felice, e per i tempi assai raro, connubio di pittura, scultura e grafica, distribuite nello stesso contesto espositivo. Sempre al 1907 risale un altro celebre intervento decorativo, il colossale ciclo pittorico di Aristide Sartorio per il Salone Centrale del Palazzo dell’Esposizione ¹⁷⁴.

In questo contesto espositivo frammentario, composto da spazi autonomi e denotati da una forte connotazione decorativa, da vere e proprie mostre nella mostra, si inseriva quindi la sezione russa, ospitata in una sala posta strategicamente di fianco al vestibolo e di fronte all’“Arte del sogno”, in un “ambiente vasto, luminoso, dalle tonalità chiare e dorate” (*Sale straniere* 1907). La scarsa documentazione fotografica pervenuta rivela un allestimento relativamente sobrio, con pochi oggetti d’arredo in legno intagliato, eseguiti dagli artigiani-artisti dalla scuola di Talaškino (Fig. 20). La doppia fila di quadri alle pareti si era rivelata inevitabile, considerata la quantità di opere spedite da Djagilev a Venezia, ossia 84, di cui 67 quadri e 17 sculture, contro le 50 selezionate inizialmente da Fradeletto a Parigi. Nonostante la richiesta iniziale rivolta a Djagilev di allestire la sala secondo lo stile nazionale russo, questa rimase sguarnita di decorazioni particolari ¹⁷⁵. Questo perché, in seguito alla disdetta di Bakst come capo-decoratore, Djagilev aveva fatto sapere tramite Melegari, a una sola settimana dall’inaugurazione dell’Esposizione, di non riuscire a inviare a Venezia dei decoratori in sua sostituzione (Melegari ASAC 1907*d*) ¹⁷⁶.

Sui meriti di un artista russo, le diverse voci della critica italiana si erano

¹⁷⁴ Il ciclo è ora nuovamente esposto al pubblico al secondo piano della Galleria Internazionale d’Arte Moderna di Ca’ Pesaro.

¹⁷⁵ La decorazione delle sale internazionali era stata introdotta nel 1905, con l’intervento di rinomati artisti come Ferdinand Boberg, Frank Brangwyn e Paul Albert Besnard, autori dell’allestimento della sala svedese, inglese e francese.

¹⁷⁶ L’inaugurazione dell’Esposizione, inizialmente fissata per il 22 aprile, fu prorogata al 27 dello stesso mese, a causa dei ritardi nella consegna delle opere d’arte provenienti dalla Francia e dall’Inghilterra (*Breve proroga* 1907).

trovate concordi, ossia su Boris Kustodiev, presente a Venezia con tre ritratti. “Figurista valoroso” (Vitelli 1908: 33) e al tempo stesso “esperto paesista” (Montalto 1907: 689), Kustodiev entusiasmò per la corporeità conferita ai suoi quadri, dotati di un “realismo robusto ma alquanto brutale” (Pica 1907a: 133), “denso e sintetico” (Ximenes 1907: 4). Queste doti, coadiuvate da un “occhio limpido” (Montalto 1907: 689), lo ponevano al di sopra dei ritrattisti della scuola inglese (Ximenes 1907: 4) o italiana (Pica 1907a: 133)¹⁷⁷. In considerazione dei giudizi unanimi della critica, la Sottocommissione della Pittura, Scultura, Disegno e dell’Incisione della settima Esposizione decise di conferire a Kustodiev una delle tredici medaglie d’oro, assegnata per il quadro *Semejnyj portret (Ritratto di famiglia, 1905, Fig. 25)* (Bollettino ASAC 1907). Da un protocollo della giuria apprendiamo i nomi dei candidati russi alla medaglia (in tutto ne furono assegnate tredici): oltre a Kustodiev, troviamo Maljavin con *Baby (Contadine, 1905)* e Korovin con *Kafe v Jalte (Un caffè in Crimea, 1905, Fig. 26)* (Protocollo ASAC 1907). Una scelta quindi orientata verso la pittura virtuosa ed espressiva della scuola moscovita, piuttosto che verso l’eclettica e raffinata produzione artistica degli artisti di *Mir Iskusstva*¹⁷⁸. E ancora una conferma, nonostante la *par-condicio* espressa dal nome della commissione premiatrice, di quanto la pittura, a Venezia, dominasse sulle altre tecniche¹⁷⁹.

Ai favori di critica e pubblico non corrisposero quelli del mercato: delle cento opere d’arte russa disseminate fra Sala russa, Sezione internazionale e “Arte del Sogno”, soltanto una risultò venduta, una testa in terracotta di Dmitrij Stelleckij, selezionata dalla commissione acquisti di Ca’ Pesaro (Stelleckij ASAC 1907)¹⁸⁰. Da Venezia erano partite numerose comunicazioni a singoli artisti russi, con la richiesta

¹⁷⁷ La critica si trovò unanime su un altro artista russo, ma questa volta nell’esprimere un giudizio negativo. Si tratta di Nikolaj Ul’janov, apostrofato da Pica “come un imitatore un po’ rozzo ed un po’ goffo del Somoff” (Pica 1907a: 143). La sua *Attrice*, della quale non ci sono pervenute riproduzioni, venne descritta come “scialba e orribile”, e ricondotta a una serie di “aberrazioni [...] degne di essere studiate da un psichiatra [sic]” (Vitelli 1907: 33). Come spesso succedeva, le opere maggiormente stroncate dalla critica venivano bersagliate anche dalla stampa satirica. Così, sempre a proposito dell’*Attrice* fu scritto, in un immaginario dialogo fra due avventori della sala russa: “Quale attrice?” “Mistero” “E’ un’attrice con una sottana enorme e con una piramide di capelli bianchi in testa” “Come viva, come possa muoversi, sono altri due misteri profondi” “Come sia stata accettata dalla Giuria esaminatrice delle opere, quarto mistero...” (*L’esposizione di Venezia 1907*: 13).

¹⁷⁸ Stando ai giudizi della stampa, anche a Parigi la pittura moscovita aveva attirato maggiormente l’attenzione del pubblico, scatenando in alcuni casi accessi dibattiti (Bowlt 1979: 171).

¹⁷⁹ Su un totale di dodici medaglie d’oro, sette furono assegnate alla pittura, due alla scultura, due al disegno e una all’incisione.

¹⁸⁰ Non è stato possibile reperire la cartella relativa all’opera presso l’Archivio di Ca’ Pesaro, dove *de facto* l’opera non risulta inventariata. Nella biografia dell’artista pure la suddetta acquisizione non viene menzionata (Severjuchin, Lejkind 1994: 430-433).

di specificare il prezzo delle opere per le quali erano state fatte delle proposte d'acquisto ¹⁸¹. A giudicare da queste, si direbbe che furono le opere plastiche a suscitare maggiormente l'interesse, anche se alla fine nessuna trattativa ebbe buon esito.

Il calo delle vendite, riscontrabile in tutte le sezioni espositive, era dovuto in prima linea alla carenza di fondi raccolti dal Comune per le nuove acquisizioni ¹⁸². Proprio nel 1907, il primo donatore della Galleria Comunale, colui grazie al quale era stata inaugurata la collezione permanente di Ca' Pesaro, il Principe Alberto Giovannelli, reputò il proprio contributo non più necessario, considerate le "proporzioni veramente rimarchevoli" raggiunte dalla Galleria in pochi anni (Giovannelli ASAC 1907).

Per quanto riguarda l'arte russa, va precisato che una buona parte delle opere esposte non erano in vendita, in quanto di proprietà di collezionisti privati, fra cui Ivan Morozov, Savva Mamontov, Sergej Botkin, Sergej Ščerbatov, Aleksandr Rat'kov-Rožnov, Nikolaj Meščerin e Ivan Trojanovskij. Con questi collezionisti privati, fra i primi in assoluto apparsi in Russia, Djagilev instaurò da subito un rapporto di fiducia, premessa indispensabile all'affidamento incondizionato delle loro opere per le lunghe *tourneé* artistiche organizzate all'estero dall'impresario. La nascita del collezionismo privato era strettamente connessa all'ascesa del capitalismo in Russia e alla comparsa di una classe borghese e benestante alla ricerca di un'affermazione sociale, di uno *status symbol*. Nella scelta dei loro acquisti, i *nuoveaux riches* puntarono sul mercato contemporaneo. John Bowlt scrive a proposito:

They did not try to duplicate the aesthetic preferences of the old aristocracy by amassing Italian Renaissance and Old Dutch Masters, as the Demidovs and the Stroganovs had done. Rather, they concentrated on the new art – Impressionism, Post-Impressionism, Symbolism (Bowlt 1991: 109).

¹⁸¹ Da questa considerazione emerge un'ulteriore pecca organizzativa di Djagilev, che non aveva recapitato a Venezia le schede di notificazione delle opere esposte a Venezia, con i loro dati tecnici, le autorizzazioni degli autori ed eventuali prezzi di vendita.

¹⁸² La corsa al ribasso a Ca' Pesaro è dimostrata anche dal fatto che delle quattro opere di Stelleckij, alla fine venne acquistata quella dal costo nettamente più basso. I prezzi erano stati indicati dall'artista in una lettera scritta a quattro mani con Boris Kustodiev, con il quale in quegli anni Stelleckij lavorava (Stelleckij, Kustodiev ASAC 1907). Anche Kustodiev aveva indicato i prezzi delle proprie opere, su richiesta dell'amministrazione veneziana in seguito all'onoreficenza assegnatagli, ma anche in questo caso non venne concluso nessun acquisto.

Le opere di artisti “aristocratici”, di sangue o di animo, come alcuni dei membri del *Mir Iskusstva*, o come Djagilev stesso amava definirsi, trovarono quindi un valido committente e mecenate proprio nella *middle class* emergente russa, in prima linea nei nuovi mercanti e imprenditori moscoviti.

L’interesse “morboso” del pubblico per l’arte russa, e il suo scarso successo commerciale ottenuto all’Esposizione, sono indicatori di un’accoglienza se non fredda, sicuramente superficiale, da parte dell’opinione pubblica italiana, soprattutto se paragonata a quella riservata a Parigi e Berlino.

A Parigi, in effetti, l’arte russa aveva trovato un terreno decisamente più propizio, da un punto di vista sia cultural-politico che artistico. Come risultato dell’alleanza franco-russa stretta ancora alla fine dell’Ottocento, le relazioni fra i due paesi erano state incentivate dalle autorità stesse, tanto che, in seguito all’Esposizione Universale del 1900, si pensò di fondare a Parigi, presso il *Musée du Luxembourg*, e sotto la spinta del suo conservatore, Léonce Bénédict, una sezione permanente di arte russa. Un’intenzione poi non concretizzata, nonostante le ingenti acquisizioni fatte dal Governo Francese al *Villaggio Russo* nel 1900 (Tolstoj 1999: 5; Kridl Valkenier 2007: 54). Nello stesso progetto di legittimazione politica rientrava la presenza di Armand Fallières, Presidente della *République*, all’inaugurazione del *Salon d’Automne* nel 1906.

La familiarità del pubblico francese con l’arte russa a Parigi era dovuta alla presenza sul territorio di associazioni artistiche di espatriati. Già negli anni Settanta del XIX secolo nella *Ville Lumière* era stata fondata la *Société d’aide mutuelle et de bienfaisance des peintres russes de Paris*, i cui membri, integrati nel panorama artistico cittadino, erano considerati alla stregua di artisti francesi (Tolstoj 1999: 4). Ad essa si era aggiunta, nel 1903, il *Russkij artističeskij kružok* (*Union des Artistes Russes*), fondato a Montparnasse su iniziativa dell’imprenditore teatrale Ivan Pitoev (padre del celebre attore, noto come Georges Pitoeff), che a breve sarebbe divenuto il principale punto di ritrovo della comunità russa di stanza a Parigi. Pitoev in persona, una volta venuto a sapere dalla Giuria del *Salon d’Automne* della trasferta veneziana della mostra russa, si era rivolto a Fradeletto, offrendo la disponibilità propria e degli artisti del proprio circolo (Pitoev ASAC 1907). Un’offerta a cui, evidentemente, non si diede molta importanza.

Parigi, ancora una volta, si era rivelata il palcoscenico adatto per la ribalta

dell'arte russa, com'è dimostrato dalle numerose recensioni apparse nel 1906 sulla stampa francese, non soltanto specialistica (Scheijen 2009: 151). L'accoglienza berlinese non fu da meno, coronata dalla visita ufficiale del *Kaiser* in persona, e accompagnata da diversi articoli apparsi sui quotidiani cittadini e sui periodici nazionali d'arte (Raev 2000: 713).

Certo, le due mostre non erano paragonabili all'esposizione veneziana, per una serie di motivi: in primo luogo per le dimensioni assunte (750 opere esposte a Parigi e 600 a Berlino, contro le 84 a Venezia), poi per il contesto, trattandosi di due esposizioni d'arte russa, contro l'ambiente internazionale, quindi dispersivo, di Venezia.

Questo tuttavia giustifica solo in parte l'accoglienza riservata a Djagilev a Venezia. Sicuramente l'ambiente culturale italiano non era pronto ad accogliere e valorizzare un insieme d'opere d'arte profondamente innovative. L'atteggiamento indisponente dimostrato da Fradeletto nei confronti di Djagilev è indicativo di quanto poco fosse conosciuto in Italia l'impresario, il quale avrebbe raggiunto celebrità europea soltanto con l'esordio dei *Balletti russi* nel 1909. L'ambiente veneziano non si dimostrò particolarmente sensibile alle novità importate da Djagilev, e lo stesso poteva dirsi per il pubblico, giunto, come sempre, a Venezia alla ricerca di conferme e certezze.

Una delle poche voci levatesi fuori dal coro, come si è visto, è rappresentata da Vittorio Pica, le cui aspettative verso l'arte russa, amaramente deluse nel 1897, poterono finalmente trovare piena realizzazione in questa occasione. A Pica va quindi il merito di aver riconosciuto, all'interno dell'"insalata artistica" imbastita da Djagilev, personalità artistiche di rilievo, a cui dedicò, come si è visto, studi più approfonditi. E, se le finanze l'avessero permesso, grazie alla sua intuizione e azione, Ca' Pesaro ora avrebbe una damina in porcellana di Somov o un paesaggio innevato di Grabar'. Pica fu inoltre l'unico, fra i numerosi recensori, a menzionare l'abile ideatore e commissario della Sala russa, giunto a Venezia "in seguito a premuroso invito del Fradeletto" (Pica 1907a: 131).

Al critico va quindi anche il merito di aver riconosciuto lo spirito organizzativo e imprenditoriale di Djagilev, quando la sua carriera di *manager* della cultura russa in Occidente era ancora agli esordi. Le numerose non-partecipazioni russe all'Esposizione veneziana (questo i suoi ideatori lo sapevano bene, Bazzoni

1960: 96) erano dovute in primo luogo a difficoltà logistiche ed economiche, a una distanza più geografica che culturale dalla Russia. Djagilev accorcì drasticamente queste distanze, avvalendosi del prestigio e dei favori dei ricchi e dei potenti, prima russi, poi occidentali, e potendo sempre contare sulla “materia prima”, su opere d’arte “fresche”.

Pica, attivissimo su diversi fronti culturali, non potè quindi non elogiare Djagilev, cosmopolita e impresario come lui. Parlare dell’”altro”, ancora una volta, significava in primo luogo riconoscere se stesso.

Nella storiografia della Biennale, così come nei numerosi studi su Djagilev, il capitolo della Sala russa all’Esposizione veneziana ha trovato raramente menzione, spesso non priva di errori o sviste ¹⁸³. Il materiale reperito negli archivi della Biennale getta quindi luce su un capitolo fondamentale delle relazioni artistiche italo-russe all’inizio del XX secolo, rivelando incompetenze, incomprensioni e provincialismi, ma anche intuizioni e anticipazioni.

¹⁸³ Nella gran parte delle monografie dedicate a Djagilev la mostra veneziana non viene menzionata (Beaumont 1933; Haskell 1935; Buckle 1955; Kochno 1970; Buckle 1979). Quando lo è, viene liquidata come versione ridotta dell’allestimento parigino (Lifar” 1939: 168; Lapšina 1977: 192; Bowlt 1979: 171; Scheijen 2009: 151). Lo stesso dicasi anche per alcune edizioni italiane dedicate a Djagilev, soprattutto cataloghi (Testa 1972; id. 1977; Dudakov 1992), da cui manca qualsiasi riferimento. In alcuni testi Venezia viene confusa con altre città: Vienna (Percival 1971: 15), Roma (Benua 2003: 69), oppure entrambe le città (ibid: 63). L’unica fonte bibliografica in cui sono stati trovati più riferimenti all’Esposizione veneziana del 1907 è Aimone 1984.

3.1 Il padiglione come arma geopolitica (VIII Esposizione, 1909)

L'antica rivalità fra Venezia e Roma si riaccese ancora una volta, alla fine del primo decennio del XX secolo, con le indiscrezioni, apparse sulla stampa, relative all'imminente Cinquantenario dell'Unità d'Italia del 1911. Le tre capitali del Regno, Torino, Firenze e Roma, si apprestavano a celebrare l'Unità nazionale con una serie di eventi senza precedenti nella storia del giovane Stato. Mentre Torino avrebbe ospitato, nel parco del Valentino, l'*Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro*, suddivisa in padiglioni nazionali (Fig. 27), Firenze si preparava ad accogliere a Palazzo Strozzi la grande retrospettiva *Ritratto italiano dalla fine del XVI secolo al 1861*, nonché l'*Esposizione Internazionale di Floricoltura*. A Roma era previsto il maggior numero di manifestazioni artistiche, fra cui l'*Esposizione Etnografica delle Regioni*, la *Retrospettiva su Roma medievale e moderna*, e soprattutto la *Rassegna Internazionale d'arte contemporanea* di Valle Giulia, cui presero parte undici paesi, tra i quali la Russia, con padiglione proprio (Fig. 28).

Il comitato organizzatore romano, presieduto dal conte Di San Martino, era comprensibilmente preoccupato dalla coincidenza dell'Esposizione romana con l'ormai consolidata rassegna veneziana, che nel 1911 sarebbe giunta alla sua nona edizione. In effetti, l'esperienza accumulata in tre lustri di attività, e la fiducia guadagnata presso i principali Governi stranieri, avrebbero potuto costituire una concorrenza nociva sul territorio nazionale, andando a rubare la scena alle manifestazioni previste nella capitale del Regno.

Stando a Fradeletto, alcuni giornali avevano accennato addirittura alla possibilità di un rinvio al 1913 dell'Esposizione veneziana del 1911. A queste voci, percepite a Venezia come insinuazioni velenose e infondate, il Segretario Generale aveva risposto, ancora al principio del 1908, con un comunicato stampa perentorio, poi ripreso dalle principali testate nazionali, il cui testo era già stato reso noto all'Amministrazione municipale romana:

Il Comune di Venezia deve dichiarare che codesto rinvio sarebbe impossibile per ragioni amministrative e morali e per impegni già tassativamente assunti. Inoltre il Comune di Venezia non crede di poter interrompere un'impresa stabilmente organizzata e che ormai, dopo un assiduo lavoro di quattordici anni, è riuscita a creare in Italia un grande mercato artistico. Tuttavia, per un sentimento profondo di deferenza verso Roma e di omaggio alla grande commemorazione nazionale, esso è

pronto a stringere quegli accordi e ad accettare quelle rinuncie che si rendessero necessarie per togliere qualsiasi apparenza di rivalità fra le due iniziative (Fradeletto ASAC 1908a).

In seguito a una consultazione fra i vertici veneziani, si giunse a una “considerazione d’ordine morale e materiale insieme”, che portò la municipalità a intraprendere “un grande sacrificio” (Grimani, Fradeletto ASAC 1908), ossia a ritirarsi dalla competizione con la Capitale. Alla fine del 1908 venne quindi annunciata la nuova linea programmatica adottata dall’Esposizione veneziana:

- 1) Rinuncerebbe a tutte le mostre di quei paesi stranieri coi quali essa non abbia espliciti impegni continuativi, derivanti dalla costruzione o dall’affitto di Padiglioni speciali.
- 2) In questi casi, non potendo disdire obblighi già assunti, essa esorterebbe gli artisti dei suddetti paesi a trasferire in via eccezionale le loro Mostre a Roma o studierebbe altre combinazioni favorevoli a codesta città.
- 3) Rinuncerebbe a tutte le produzioni artistiche nazionali fino al 1909.
- 4) Si limiterebbe ad accogliere l’arte nostra dell’ultimo biennio (1909-1911) fatta eccezione per gli artisti romani (Fradeletto ASAC 1908b).

L’amministrazione veneziana, così facendo, dimostrò uno spiccato senso del dovere nazionale, aggiudicandosi i favori della classe politica a Roma; un fattore certo non ignorato da Fradeletto e Grimani che, nell’immediato futuro, avrebbero sapientemente sfruttato a vantaggio dell’Esposizione¹⁸⁴. Quello che a prima vista si presentava come un passo indietro da parte veneziana, col tempo si sarebbe rivelato una strategia vincente sotto numerosi punti di vista.

Innanzitutto Venezia aveva rinunciato a un confronto diretto con Roma nella certezza di uscirne svantaggiata, considerato il colossale investimento attuato dal Governo per le celebrazioni del Cinquantenario, senza precedenti nella storia culturale italiana (May 2009: 72-73). Una volta annullata l’Esposizione del 1911, questa non fu prorogata al 1912, o addirittura, come si insinuava, al 1913, ma al contrario anticipata al 1910, anno dal quale la mostra avrebbe ripreso regolarmente a cadenza biennale. Quindi, da un numero potenziato di esposizioni, tre in quattro anni, per quanto organizzate in tempi strettissimi, la città non poté che trarre ulteriore vantaggio.

Il “sacrificio” veneziano si inserì al culmine di un decennio ricco di manifestazioni artistiche e culturali in Italia. Soltanto a partire dal XX secolo l’Italia

¹⁸⁴ Come compensazione a questi sacrifici, Fradeletto e Grimani chiesero un sussidio dell’entità di 50.000 lire al Presidente del Consiglio dei Ministri, Giovanni Giolitti (Fradeletto, Grimani ASAC 1908). Una volta giunto a un accordo con i colleghi romani, Fradeletto si sarebbe rivolto a Giolitti con le seguenti parole: “Sono lieto comunicarle che oggi vennero fraternamente stabiliti gli accordi fra Esposizioni Roma Venezia per solenne ricorrenza patriottica 1911” (Fradeletto ASAC 1909).

aveva iniziato a ospitare le prime rassegne di portata e prestigio internazionale, nonostante il periodo d'oro delle Esposizioni Universali, dopo l'“*Exposition du siècle*” di Parigi nel 1900, iniziasse a volgere al termine. La prima mostra a imporsi a livello internazionale era stata l'*Esposizione d'Arte Decorativa di Torino* del 1902, seguita quattro anni più tardi dall'*Esposizione Internazionale di Milano*, che ospitò, all'interno del parco cittadino del Sempione, numerosi padiglioni nazionali, all'interno dei quali tuttavia le Belle Arti erano decisamente sottorappresentate (Codeluppi 2000: 63) ¹⁸⁵. Queste trovarono maggiore spazio, come si è detto, soltanto nel 1911 a Roma a Valle Giulia, all'interno di un vasto complesso espositivo che si andava a delineare come un collettore dei migliori prodotti artistici provenienti dalle principali nazioni del mondo civile, esposte in un contesto competitivo. Il modello dichiarato, in questo caso, erano quindi le Esposizioni Universali del secolo passato, un modello accentuato dal fatto che, per la prima volta, il Regno d'Italia accogliesse nella propria Capitale numerosi contributi stranieri, all'interno di una manifestazione di auto-celebrazione nazionale che poneva la mostra del Cinquantenario sullo stesso livello delle manifestazioni organizzate a Parigi nel 1889, in occasione del Centenario della Rivoluzione francese, oppure a Chicago nel 1893 per i quattrocento anni dalla scoperta dell'America. La rassegna romana può quindi essere considerata la prima grande Esposizione artistica organizzata in Italia, capace di competere, anche per superficie espositiva, numero di espositori e di visitatori, con analoghe manifestazioni artistiche organizzate Oltralpe.

Come si è visto, il “Concorso dei geni artistici delle Nazioni” in Italia non fu certo lanciato a Roma, ma era stato sperimentato con successo, ben quindici anni prima, a Venezia. Nella storiografia della Biennale, una tappa intermedia di questo processo di “nazionalizzazione delle arti” è posta nel 1905, con i primi interventi decorativi delle sale nazionali del Palazzo dell'Esposizione ad opera di noti artisti dei rispettivi paesi. Con il tempo fu deciso che il “carattere nazionale” dei paesi invitati non dovesse emergere soltanto dai quadri e dalle sculture, ma anche dal loro contesto espositivo, ossia dalla ricostruzione di un ambiente che rendesse, secondo le intenzioni degli autori, in maniera fedele e accurata, l'atmosfera, quindi lo spirito, di una nazione e di un popolo. Questo era stato applicato in primo luogo all'arredo, alle

¹⁸⁵ Nel 1906, a Milano, la Russia presentò un proprio padiglione nazionale, con materie prime e prodotti industriali e artigianali, che tuttavia non suscitò un particolare interesse di pubblico e critica (Vassena 2009: 124-126).

decorazioni e alle arti applicate. La tappa successiva di questo processo di appropriazione in chiave nazionale delle arti era costituita dall'architettura stessa, con l'edificazione dei primi padiglioni nazionali, che denotarono una sempre maggiore attenzione per il contenitore artistico (Maretto 1969: 77).

Su questi presupposti nel 1907 era stato costruito il primo padiglione nazionale ai Giardini, edificato a spese del Municipio di Venezia e rilevato l'anno successivo dal Governo belga. Anche in questa circostanza, il contributo di Vittorio Pica si era rivelato indispensabile. Egli non solo aveva agito dall'interno, vedendo finalmente realizzate le sue pressioni su Fradeletto sulla necessità di ospitare dei padiglioni nazionali ai Giardini (Pica ASAC 1908), ma anche dall'esterno, sapendo sfruttare, a vantaggio dell'impresa veneziana, la sua crescente popolarità all'estero, a partire proprio dai paesi francofoni ¹⁸⁶. Nel 1909 era seguito un secondo padiglione, il più sfarzoso di tutto il periodo prebellico, finanziato dall'Ungheria con il chiaro intento di accentuare la propria autonomia culturale da Vienna.

I primi due padiglioni nazionali, oltre a concretizzare l'interesse da parte veneziana verso realtà nazionali "minori", testimoniano, con il loro assetto architettonico, le due principali tendenze stilistiche sulle quali si sarebbero allineati i futuri padiglioni: da una parte, il padiglione belga, improntato all'estetica internazionale e moderna della *Secessione* d'area tedesca, con alcuni richiami alle linee dell'*Art-Nouveau*; dall'altra, il padiglione ungherese, elaborato secondo una rivisitazione eclettica di temi e stilemi tratti dal patrimonio iconografico della mitologia e della storia ungarica.

Nel 1909 furono edificati altri due padiglioni, quello della Baviera, a sottolineare il legame di Venezia con Monaco e con la sua influente scena artistica (e più tardi rilevato dal *Reich*) e quello britannico, inizialmente costruito su iniziativa del *British Committee* e sostenuto unicamente da un benefattore privato (Bowness, Phillpot 1995: 17-18) ¹⁸⁷. Quindi fu la volta di Francia e Svezia (May 2009: 78-79).

¹⁸⁶ Martina Carraro, nella sua tesi di dottorato sulla partecipazione belga all'Esposizione veneziana (1895-1914), ha messo in luce quanto la popolarità e l'autorevolezza di Pica abbiano contribuito all'edificazione del primo padiglione nazionale ai Giardini (Carraro 2009: 100-106).

¹⁸⁷ Il fatto che soltanto la Baviera si fosse inizialmente proposta per la costruzione di un proprio padiglione è una dimostrazione di quanto il *Reich*, così come l'Impero austro-ungarico, fosse culturalmente scisso al suo interno. Lo stesso si potrebbe dire della situazione italiana, condizionata dai vari localismi, com'è dimostrato dalle numerose sale regionali presenti all'interno del Palazzo dell'Esposizione.

Fradeletto riuscì abilmente a sfruttare la costruzione dei primi padiglioni a vantaggio dell'Esposizione, tenendo costantemente aggiornata Roma sugli ingenti investimenti attuati dalle nazioni per garantirsi a Venezia un luogo permanente di rappresentanza, investimenti spesso superiori ai fondi stanziati dal Governo italiano. Quest'ultimo, onde evitare l'onta nazionale, fu quindi costretto ad aumentare il proprio contributo (May 2009: 76)¹⁸⁸.

Nel 1911 Venezia contava già sei padiglioni nazionali all'interno dei Giardini. Se il modello espositivo del padiglione non fu lanciato, su territorio italiano, a Roma nel 1911, soltanto in questa occasione esso venne rivestito di un fondamentale significato nazionale, ottenendo pieno riconoscimento e sostegno non soltanto dai paesi ospiti, ma anche, e soprattutto, da parte dello Stato italiano. Ma mentre l'Esposizione romana nasceva come manifestazione estemporanea (dei diversi padiglioni eretti a Valle Giulia, soltanto quello britannico si sarebbe conservato), la *kermesse* veneziana era l'unica, sul territorio nazionale, che potesse garantire un continuativo prestigio internazionale all'Italia artistica. Una volta terminate le ricorrenze nella Capitale, Venezia avrebbe riacquisito non solo visibilità, in parte offuscata dalle celebrazioni per il Cinquantenario, ma anche un maggiore sostegno, materiale ed economico, da parte dello Stato italiano. La concorrenza, sia a livello nazionale, fra le diverse realtà espositive italiane d'inizio Novecento, sia a livello internazionale nell'edificazione dei padiglioni nei Giardini, si rivelò quindi assai efficace e redditizia per l'impresa veneziana. Questa battaglia su due fronti si doveva in primo luogo ai due principali protagonisti delle Esposizioni di questi anni, Fradeletto e Pica.

Nella prima metà degli anni Dieci, Fradeletto sarebbe stato sempre più frequentemente a Roma per assolvere ai propri doveri di Deputato, com'è dimostrato dalla corrispondenza con i colleghi dell'Esposizione, costituita soprattutto da telegrammi e comunicazioni di servizio, ma anche impressioni e resoconti sulla sua attività parlamentare (il più delle volte riportati proprio su carta intestata della Camera dei Deputati). In questo periodo egli dovette quindi delegare pieni poteri ai colleghi veneziani, a partire da Romolo Bazzoni, amministratore capo dell'Esposizione.

¹⁸⁸ May riporta nello specifico il caso del padiglione ungherese, per il quale Budapest aveva stanziato ben 200.000 corone austro-ungariche. Messo davanti a questa somma, Giolitti innalzò a 50.000 lire il contributo statale italiano, con il quale fu possibile ampliare la superficie dei Giardini e quindi creare nuovi spazi edificabili per altri padiglioni (May 2009: 76).

Per altri motivi anche Pica, negli stessi anni, si trovava a Roma: la sua attività come ambasciatore dell'arte straniera in Italia aveva ottenuto il massimo riconoscimento nazionale con la nomina a Commissario dei Paesi stranieri all'Esposizione Internazionale di Roma del 1911. In questo modo la vocazione cosmopolita di Pica, al centro di studi anche recenti (D'Antuono 2002), ottenne piena legittimazione da parte delle autorità, con l'assegnazione di un prestigioso incarico all'interno di una manifestazione italiana di carattere internazionale.

A cavallo del nuovo decennio, l'Esposizione veneziana si trovò quindi priva dei suoi due principali promotori, entrambi asserviti alla causa nazionale¹⁸⁹. Anche per questo motivo le due esposizioni del 1909 e 1910, già anomale di per sé, per la cadenza così ravvicinata, sono da considerarsi una sorta di laboratorio. Fortemente condizionate dalle ricorrenze nazionali, esse sono contraddistinte da una minore presenza di artisti italiani, e da un leggero aumento di espositori nei padiglioni stranieri, ma soprattutto di visitatori, passati a oltre 400.000 presenze nel 1909 e nel 1912.

Nel 1909 vennero avviate le trattative per l'edificazione del padiglione russo: settimo in ordine cronologico, esso sarebbe stato completato e inaugurato soltanto cinque anni più tardi. Questo ritardo è da imputare non tanto all'Esposizione veneziana, molto attiva in questi anni sul fronte dell'insediamento di nuovi padiglioni, quanto alla Russia. Fra il 1909 e 1913 l'Impero si apprestava a celebrare una serie di eventi senza precedenti nella sua storia, che Ugo Ojetti non aveva mancato di definire "la grande rivista del panslavismo" (Ojetti 1910*b*). Si tratta dei centenari delle grandi battaglie patriottiche di Poltava (1709) e Borodino (1812), le cui celebrazioni sarebbero culminate nel 1913 con il tricentenario dell'ascesa al trono della dinastia dei Romanov (1613). Nicola II colse l'occasione per celebrare la propria persona come emanazione e retaggio di una storia nazionale centenaria e coronata di successi, molti dei quali ottenuti a spese delle potenze occidentali. L'eco delle celebrazioni raggiunse i sudditi di tutto il vasto Impero, grazie a un dispiegamento di mezzi senza precedenti, a partire dalla stampa a tirature altissime di testi di contenuto commemorativo, fino all'utilizzo, per la prima volta a scopi politici, del mezzo cinematografico (Wortman 2000: 421). Una delle strategie

¹⁸⁹ L'assenza di Fradeletto dall'Esposizione veneziana era stata aggravata da una malattia accorsa nel biennio 1909-1910, durante il quale il Segretario Generale delegò pieni poteri al figlio Giulio, provocando non pochi disagi e malumori all'interno dell'istituzione (Rabitti 1995: 30).

rappresentative adottate dall'ultimo Zar consisteva in quelle che Richard Wortman ha definito "scenarios of power", in un suo celebre saggio dallo stesso nome. Le "messe in scena del potere" avevano un'impostazione fortemente teatrale, e seguivano una sceneggiatura e una scenografia dettagliate, finalizzate a una ricostruzione minuziosa di eventi storici, rivissuti in tempo presente e in prima persona dallo Zar, la cui figura veniva quindi proiettata nella storia della nazione come *batjuška* primordiale, padre di tutte le Russie.

Alla serie di giubilei e cerimoniali orchestrati dalle grandi monarchie europee fra Ottocento e Novecento ¹⁹⁰ si andavano quindi ora ad aggiungere, nello stesso periodo, ossia intorno al 1910, i fasti autocelebrativi dell'Impero di Russia e del Regno di Italia. Se quindi, da una parte, i Romanov intendevano propagandare la propria immagine di potere anche all'estero, così come avrebbero fatto a Roma nel 1911, dall'altra dovettero (considerata la quantità di cerimonie previste in patria e l'ingente impegno economico) inevitabilmente rinunciare ad alcuni palcoscenici internazionali reputati non prioritari, come Venezia (App. II, 1) (Dolgorukov ASAC 1910).

L'assenza di artisti russi a questa edizione era quindi dovuta a un duplice motivo: a Venezia, che, osservante degli obblighi nazionali, dovette fare a meno proprio di quegli espositori privi di padiglione nazionale e alla Russia che, impegnata in quegli anni in una campagna di promozione e auto-celebrazione senza precedenti, dovette centellinare la propria presenza all'estero.

Infine la partecipazione di artisti russi su iniziativa individuale era mal vista e osteggiata dalle autorità: così era stato nella seconda metà dell'Ottocento alle Grandi Esposizioni Internazionali, e così sarebbe rimasto nel Novecento, soprattutto a partire dal 1907, quando la morsa della censura si sarebbe ulteriormente stretta, limitando la libertà d'azione individuale tanto nell'ambito artistico e culturale, quanto in quello sociale (Raeff 1984: 207).

Sintomatico dei rapporti fra Italia e Russia in questi anni non è tanto l'assenza russa da Venezia, quanto la sua presenza a Roma. Questa si inseriva in un periodo di intese politiche e diplomatiche tra Impero Zarista e Regno d'Italia, accentuatesi negli

¹⁹⁰ Fra gli esempi citati da Wortman, ci sono il *Golden Jubilee* (1887) e il *Diamond Jubilee* (1897) della Regina Vittoria (1887), e i festeggiamenti per i sessant'anni di reggenza di Francesco Giuseppe nel 1908 (Wortman 2000: 421).

anni compresi fra il 1906 e il 1910, coincidenti con le cariche di Melegari ad Ambasciatore a San Pietroburgo e di Aleksandr Izvol'skij a Ministro degli Esteri¹⁹¹.

Fu grazie all'azione congiunta dei due diplomatici che Nicola II si decise infine di contraccambiare la visita di Stato di Vittorio Emanuele III in Russia, risalente ancora al 1902; una visita, quella dello Zar in Italia, annunciata per il 1902-03, poi disdetta per motivi di sicurezza, e quindi attesa a lungo in Italia (Fradeletto 1915: 1932). Così nell'ottobre del 1909 Nicola II e il ministro Izvol'skij furono ospiti nella residenza sabauda di Racconigi, dove, insieme a Vittorio Emanuele e al Ministro degli Esteri Tommasi Tittoni, firmarono i trattati poi passati alla storia come gli Accordi di Racconigi. Dopo le alleanze con la Francia e con il suo nemico storico, l'Inghilterra, la Russia firmò quindi un patto con un altro prezioso *partner* occidentale, l'Italia, venendo così a realizzare l'accerchiamento degli Imperi Centrali, "l'incubo di Bismarck". L'avvicinamento politico fra Italia e Russia era dovuto principalmente a una comunanza d'interessi geo-strategici, volti principalmente a contrastare la politica aggressiva attuata dagli Asburgo nei Balcani, culminata con l'annessione della Bosnia Erzegovina nel 1908. La clausola più importante degli accordi di Racconigi riguardava il mantenimento dello *status quo* nei Balcani: con il riconoscimento del principio di sovranità dei singoli staterelli balcanici, Russia e Italia si spartivano le rispettive zone d'influenza in quell'area sensibile e strategica dell'Europa, lasciando già presagire le tensioni che avrebbero portato alla Grande Guerra, scoppiata proprio nel suo cuore multietnico, a Sarajevo. Sotto il nobile principio di nazionalità, Russia e Italia agivano quindi mosse esclusivamente dai propri interessi, in nome del nazionalismo imperante e, presto, belligerante (Petracchi 1993: 93).

Le istanze e le manovre politiche, espressione di una nuova stagione diplomatica nei rapporti fra Italia e Russia, si rifletterono sul microcosmo internazionale delle arti, ossia all'Esposizione veneziana. La frequentazione di Fradeletto degli ambienti ministeriali della Capitale¹⁹², nonché dello stesso Giolitti,

¹⁹¹ Melegari e Izvol'skij avevano instaurato un rapporto di fiducia e collaborazione reciproca ancora ai tempi della guerra fra Russia e Giappone, paese nel quale avevano occupato contemporaneamente la carica di ambasciatori delle rispettive nazioni. La sintonia fra i due diplomatici si protrasse anche oltre la fine del mandato di Izvol'skij, coinvolto da Melegari in alcune iniziative culturali all'insegna della collaborazione fra i due paesi, come nel caso dei prestiti di opere d'arte dell'Ermitaž per una mostra organizzata da Ugo Ojetti a Firenze nel 1911 in occasione del Cinquantenario dell'Unità d'Italia (Melegari GNAM 1910a).

¹⁹² Questo non dalla posizione di Ministro dell'Istruzione Pubblica, una carica mai ricoperta da Fradeletto, come invece sostiene erroneamente Jan Andreas May (May 2009: 71).

finì per condizionare in maniera determinante l'orientamento geo-politico dell'Esposizione, rendendola più sensibile alle istanze della politica estera nazionale.

Fradeletto fu uno dei più convinti oppositori al dominio asburgico nell'Europa Centro-Orientale, come si evince dalle numerose conferenze tenute su questo tema, a partire dalla fine degli anni dieci, fino alla fine della Seconda Guerra Mondiale. Nella politica espansionistica condotta da Vienna nei Balcani, egli vedeva non soltanto una seria minaccia per la popolazione italiana del Trentino e di Trieste, dell'Istria e della Costa dalmata, ma anche un evidente intento di “raccolgere nelle sue [di Vienna] mani «l'eredità di Venezia»” (Fradeletto 1908b: 9). Egli, per reazione, criticò aspramente la politica estera italiana di quegli anni, come debole ed “escusativa”, soprattutto dopo l'inaccettabile annessione della Bosnia Erzegovina (Fradeletto 1908c). In un periodo contraddistinto da fragili equilibri, doppi giochi e ribaltamenti di alleanze, egli parve cogliere come “unico compenso l'avvicinamento amichevole alla Russia”, poi sancito a Racconigi (Fradeletto 1915: 40).

Se quindi da un lato Fradeletto fu attivissimo sul piano propagandistico e divulgativo, grazie alla sua incessante attività di conferenziere, dall'altro egli applicò all'Esposizione il proprio credo geo-politico. Una dimostrazione di questo è l'invito (il primo di cui si conservi traccia negli archivi della Biennale) rivolto direttamente dall'Esposizione veneziana allo Zar, nel maggio del 1909, ossia pochi mesi prima degli Accordi di Racconigi. L'ambasciatore russo a Roma, a cui venne recapitato l'invito con richiesta di inoltrare a San Pietroburgo, replicò secondo protocollo, ricordando che la famiglia Imperiale, nel caso si fosse decisa a omaggiare l'Esposizione, vi sarebbe giunta in incognito per ovvi motivi di sicurezza. Ragione per la quale non sarebbe stato possibile organizzare l'accoglienza solitamente riservata ai monarchi stranieri (Dolgorukov ASAC 1909)¹⁹³. L'ambasciatore parve cogliere la vera ragione dell'invito, ossia l'effetto che la visita degli Zar avrebbe avuto sia negli ambienti ministeriali italiani sia sull'opinione pubblica, con un notevole ritorno di immagine per l'impresa veneziana. Vivo nelle memorie e nelle cronache veneziane era il ricordo della prima visita di un Capo di Stato estero, il *Kaiser* Guglielmo II, giunto nel maggio del 1905 all'Esposizione. Per la prima volta nella storia della mostra i Giardini vennero chiusi al pubblico, scatenando le vive

¹⁹³ La famiglia Imperiale raramente, e malvolentieri, abbandonava il proprio esilio dorato di Carskoe Selo, sia per un'insofferenza crescente nei confronti degli ambienti cortigiani della Capitale, sia per la paura di attentati, acuita dalle crisi nervose e dalla manie di persecuzione della Zarina (Melegari 1923: 196).

proteste dell'ente organizzatore (Di Martino, Rizzi 1982: 29)¹⁹⁴, in parte compensate dal fatto che, a detta di Bazzoni, “la stampa mondiale parlò di questa visita” (Bazzoni 1962: 63).

Le stesse misure di sicurezza, dovute alla paura di attentati contro lo Zar e alla dichiarata ostilità dei socialisti italiani nei suoi confronti, imposero una cautela assoluta alla visita di Nicola II in Italia, a partire dalla scelta del luogo, l'appartata Racconigi piuttosto che città caotiche e ritenute insidiose come Roma o Napoli, caldegiate inizialmente proprio dall'Ambasciatore Dolgorukov (Melegari 1923: 200-201).

Solo in seguito alla visita dello Zar in Italia, da Venezia partì la proposta all'Ambasciata russa a Roma di acquisto o di affitto di un padiglione nazionale, sulla scia di quanto fatto da altre nazioni. La richiesta fu inoltrata tramite dispaccio al Ministero degli Esteri russo il quale, a sua volta, la inviò all'Accademia Imperiale (Gulkevič ASAC 1909). Noteremo infatti, che un buon numero degli enti promotori dei padiglioni nazionali sorti finora ai giardini era costituito da associazione artistiche indipendenti dai rispettivi Governi¹⁹⁵. Nel caso della Russia si era invece optato per una trafila decisamente più istituzionale, con coinvolgimento di Ministeri e Ambasciate, e segnata da un passaggio di consegne che si concluse inevitabilmente presso l'ente competente in materia, l'Accademia di Belle Arti. In questa sede, durante una seduta dei suoi soci effettivi tenutasi il 25 gennaio 1910, venne discussa la proposta di Fradeletto, sulla base del materiale spedito a San Pietroburgo. Questo comprendeva una pianta dei Giardini con i padiglioni già eretti e l'indicazione delle aree ancora edificabili, il progetto degli interni e una veduta dell'esterno del padiglione russo, entrambi abbozzati dall'ingegnere capo dell'Ufficio tecnico del Comune di Venezia, Daniele Donghi; secondo questi l'edificio era realizzabile in soli tre mesi, quindi in tempo per l'Esposizione del 1910. E' interessante notare come durante la seduta del Consiglio più volte venisse sottolineata l'importanza economica

¹⁹⁴ Il trionfale ingresso a Venezia del Kaiser, giunto in laguna a bordo della lancia Imperiale *Hohenzollern*, era stato descritto anche da Ugo Ojetti, con il suo tipico tono ironico e beffardo, sulle colonne de «L'Illustrazione italiana» (Ojetti 1905a). Il volume da cui è tratto l'articolo citato è una raccolta contenente i trafiletti scritti da Ojetti, per lo più su fenomeni di costume, apparsi sulla popolare rivista «L'illustrazione italiana» dal 1904 al 1908 (Ojetti 1908).

¹⁹⁵ L'ente promotore del padiglione bavarese era stata la *Secessione* di Monaco, mentre per l'Inghilterra il *British Committee*.

dell'Esposizione veneziana, che, per gli artisti russi avrebbe potuto costituire “un mercato internazionale per lo smercio delle proprie opere” (*O postrojke* 1910: 47)¹⁹⁶.

Dal resoconto della seduta apprendiamo, inoltre, alcune strategie adottate da Fradeletto per fare leva sui committenti. Egli sottolineò l'importanza per la Russia di possedere un proprio padiglione a partire già dal 1910, poiché per quella edizione erano previsti contributi provenienti da due paesi slavi, poi confluiti nelle sale “czeco-polacca” e bulgara (*Catalogo* 1910: 84-87; 88-91). La Russia, dall'alto del proprio padiglione, avrebbe così potuto dominare le nazioni “sorelle”. Il Segretario Generale si permise addirittura di suggerire il commissario del padiglione russo, facendo il nome di Oskar Venzel', artista e commissario della sezione russa al Glaspalast di Monaco del 1909, definita in maniera adulatoria da Fradeletto “la più riuscita a questa esposizione” (*O postrojke* 1910: 48)¹⁹⁷.

La richiesta del Segretario Generale pervenne quindi a San Pietroburgo in forma già concreta e realizzabile, ma nonostante questo, fu bocciata dal Consiglio con 28 voti contrari e 4 favorevoli. La stroncatura era dovuta alla mancanza di fondi, necessari non soltanto all'edificazione del padiglione e alle spese di custodia e di manutenzione, ma anche al suo allestimento biennale. Una volta entrati in possesso di un proprio padiglione, si poneva infatti l'obbligo di una partecipazione regolare, una spesa evidentemente insostenibile per le finanze dell'Accademia (forse anche con questa considerazione si spiega lo scarso interessamento fin qui dimostrato dall'Accademia nei confronti dell'Esposizione veneziana). Infine, il progetto di Donghi non incontrò i favori del Consiglio accademico per cui, nel caso si fosse mai costruito un padiglione a Venezia, questo sarebbe dovuto sorgere su progetto russo. Alcuni soci dell'Accademia, infine, sottolinearono l'eventuale paradosso nel possedere un padiglione a Venezia, quando nella capitale dell'Impero mancava uno spazio espositivo permanente aperto agli artisti. Questa considerazione fu decisiva per la bocciatura russa del progetto, che rimase sulla carta fino all'agosto del 1912 (ivi; *Russkij pavil'on* 1915: 179).

Indipendentemente dallo stanziamento di fondi dalla Russia, a Venezia, ancora nel 1909, si era iniziato a progettare il padiglione russo per il quale, come si è detto, era stato incaricato Donghi, artefice della ricostruzione del Campanile di San Marco, crollato ancora nel 1902 (Carraro 2006: 118). Donghi, per quanto di

¹⁹⁶ “Meždunarodnyj rynek” dlja sbyta svoich” proizvedenij”

¹⁹⁷ “Samym” udačnym” na etoj vystavke”.

formazione fosse ingegnere, aveva una certa dimestichezza con l'architettura, un tema trattato esaustivamente nel suo noto *Manuale dell'architetto*. In uno dei suoi numerosi volumi, una sezione apposita era dedicata all'analisi e alla classificazione delle esposizioni, accompagnate da uno studio dettagliato di alcune significative unità espositive apparse nelle principali rassegne mondiali (Donghi 1925: 385-589).

Egli diede sfoggio delle proprie conoscenze architettoniche nel primo progetto realizzato per il padiglione russo, per il quale partì dal presupposto di voler dare forma a una costruzione "tipica" della Russia. Gli edifici di rappresentanza russi erano in buona parte ispirati a modelli occidentali, se non addirittura realizzati proprio da architetti europei, spesso italiani, quindi non appropriati a un contesto espositivo in cui era richiesta la propria presenza con uno "stile nazionale". Per Donghi "l'architettura Russa è caratteristica nelle chiese", ritenute tuttavia non adatte come modello per il padiglione, sia per l'uso non "chiesastico" dell'edificio sia per l'utilizzo di materiali, come il legno, non idonei in quanto combustibili. Rimaneva quindi, come spunto architettonico, l'edilizia residenziale, secondo "quel genere di architettura che si ritrova negli antichi edifici di Mosca e di altre città della Russia" (App. II, 2) (Donghi ASAC 1909).

Non essendo mai stato in Russia, Donghi si riferiva a una conoscenza non sul luogo, ma mediata. Qui entrano in gioco, ancora una volta, le Esposizioni Universali come principali fonti di conoscenza, soprattutto di tutte quelle culture "altre", altrimenti inaccessibili a un pubblico occidentale. Con ogni probabilità Donghi si era ispirato alla sezione dedicata alla *Storia dell'abitazione umana*, allestita all'Esposizione Universale di Parigi del 1889, e ampiamente citata nel suo *Manuale*. A Parigi, lungo la *Strada delle nazioni*, vennero allineate numerose abitazioni provenienti da tutto il mondo e costituite, secondo Donghi, "da un insieme di facciate diversamente decorate e tali da dare un'idea completa dei procedimenti architettonici adottati da ciascun popolo per erigersi un'abitazione coi mezzi naturali offerti dal suolo" (Donghi 1925: 448). Fra queste vi fu anche un modello abitativo russo. Si tratta, quindi, di una versione già di per sé contaminata dell'architettura russa, elaborata e adattata a una fruizione occidentale; questo anche in considerazione del fatto che la Russia, non avendo partecipato ufficialmente all'Esposizione del 1889, non contribuì né alla progettazione né alla costruzione dell'abitazione in questione.

Ancora più evidente, nel progetto di Donghi, fu il ricorso a forme e stilemi

architettonici desunti dal padiglione russo di Parigi del 1900, il *Villaggio russo*, a sua volta vagamente ispirato all'architettura dei Cremlini dell'antica *Rus'*. Coerentemente alla funzione del padiglione, Donghi trasse quindi spunto dall'architettura sia espositiva che museale: innegabili, nella stesura del suo primo progetto, sono le analogie con il *Gosudarstvennyj Istoričeskij Muzej* (Museo storico di Stato) di Mosca, eretto nel 1872 in stile neo-russo, con influenze pre-petrine e bizantine, rivisitate in chiave eclettica e nazionalista.

Il carattere di rappresentanza del padiglione sarebbe stato accentuato dallo stemma della Russia, dipinto sulla parte superiore dell'edificio, e da quelli delle sue province, che avrebbero conferito all'edificio un'aura imperiale. Per ravvivare la facciata nella parte inferiore pensò a dei mattoni a vista oppure a stratagemmi decorativi, come una finitura dell'intonaco che imitasse i mattoni o la campitura del bugnato. L'attenzione di Donghi era rivolta non soltanto alla facciata dell'edificio ma, da bravo ingegnere, anche e soprattutto alla sua struttura portante, allo "scheletro" del padiglione e alla sua solidità, per la quale egli pensò fin da subito al cemento come principale materiale di costruzione (Donghi ASAC 1909; Mulazzani 1988: 59).

Privato della libertà d'iniziativa con singoli artisti stranieri, il comitato dell'Esposizione dovette rifiutare le richieste di partecipazione di numerosi artisti anche russi, alcuni dei quali di primo ordine, come Rerich, che si era rivolto a Venezia con le seguenti parole:

Etant en train de distribuer mes oeuvres parmi les expositions, je voudrais savoir si je dois avoir en vue l'exposition de Venise qui est une des plus intéressante et je ne cacherai pas que je tiens beaucoup à y participer (Rerich ASAC 1908).

Ancora meno *chance* ebbe Karl Vinkler, socio straordinario dell'*Obščestvo russkich akvarelistov* (*Società degli acquarellisti russi*) di Monaco e di San Pietroburgo (Vinkler ASAC 1909).

L'unico artista russo presente a Venezia risultò essere ben al di fuori di ogni ufficialità, rappresentato dall'opera probabilmente più sovversiva mai presentata a Venezia in epoca prebellica. Si tratta dell'artista mordvino Stepan Erz'ja (*Catalogo* 1909: 19) e della scultura in cemento *Poslednjaja noč'* (*Ultima notte*)¹⁹⁸. L'opera ritraeva un prigioniero politico durante la sua ultima notte prima dell'esecuzione

¹⁹⁸ L'artista aveva scelto come pseudonimo Erz'ja, ossia il nome di una delle due stirpi mordvine e termine dispregiativo utilizzato nella zona del Volga per indicare tutti i mordvini. Per il materiale della scultura ci atteniamo all'indicazione riportata sul catalogo dell'Esposizione, ossia cemento (*Catalogo* 1909: 35). Secondo altre fonti si tratterebbe di marmo (Severjuchin, Lejkind 1994: 545) oppure di un bozzetto in gesso (Paralupi 1909: 35).

capitale. Inevitabili gli echi biografici dell'artista, fuggito precipitosamente nel 1907 dalla Russia senza documenti, per i sospetti di connivenza con associazioni clandestine, sorti in seguito all'arresto di alcuni suoi studenti, militanti della *Partija Socialistov Revoljucionerov* (*Partito Socialista Rivoluzionario*) (Kljueva 2008: 220). Erz'ja trovò protezione inizialmente in Italia, a Milano, presso uno dei critici d'arte emergenti, Ugo Nebbia che l'avrebbe introdotto nel circuito delle mostre italiane, a partire dall'Esposizione veneziana del 1909, cui l'artista venne ammesso tramite concorso (Severjuchin, Lejkind 1994: 545). Nebbia era rimasto folgorato dal carattere "istintivo" e "primordiale" della scultura di Erz'ja; per definire l'artista, il critico era ricorso alla caratterizzazione del *bon sauvage*, dall'indole "torbida ed ingenua ad un tempo, ma franca anzitutto e libera, d'una libertà senza confine, rude, quasi selvaggia, pur insieme fervida e dolce" (Nebbia 1915: 389). A proposito della scultura esposta a Venezia, Nebbia aveva scritto:

Un'opera simile, adunque, dato il carattere dell'arte dell'Erzia, concretata col cuore sanguinante di ricordi, un'opera che si potrebbe dire, più che lavorata, sofferta, in cui lo stesso scultore, raffigurandosi quasi involontariamente anche nelle sembianze di questa figura agitata da un fremito pauroso, ha voluto non dar saggi soltanto delle singolari sue virtù di modellatore, ma esprimere qualcosa davvero, comunicare e mettere a nudo con tutta l'efficacia plastica dell'arte sua il suo spasimo reale, sembrava destinata, più che ad accaparrare, a sgomentare l'attenzione del pubblico (ibid: 390)¹⁹⁹.

Ancora una volta siamo di fronte a una commossa e commovente rappresentazione della sofferenza, che avrebbe raggiunto piena espressione con l'opera di Erz'ja esposta a Roma nel 1911, ossia la scultura in gesso *Christos raspjatyj* (*Crocefisso*), apprezzata anche da Pica come una delle poche sculture di rilievo presenti nel padiglione russo (Pica 1911: 128). La rappresentazione del dolore, aliena alla tradizione iconografica bizantino-ortodossa, anche in questo caso subiva l'influenza di modelli occidentali, sia nel soggetto della Crocifissione, tema assai più ricorrente nel Cristianesimo d'Occidente piuttosto che d'Oriente, sia nella trattazione della sofferenza, accentuata da una tensione volumetrica d'impeto già espressionista.

Evidenti e dichiarati, nella grande scultura esposta a Venezia, erano i richiami stilistici e iconografici all'opera di Rodin, artista di riferimento di Erz'ja, tanto che

¹⁹⁹ La "verità" intrinseca della scultura, vista come espressione diretta dell'esperienza personale dell'artista, era stata ripresa anche da altri critici (Cyrus 1909: 9), mentre la nobiltà del soggetto venne apprezzata come "altezza del pensiero [che] va di pari passo con la bontà della modellazione" (Paralupi 1909: 35).

questi, una volta trasferitosi nel 1910 a Parigi, avrebbe aperto un atelier attiguo a quello del grande Maestro francese, con cui entrò inevitabilmente in contatto. Erz'ja risiedette in Francia fino al 1913, prendendo parte al *Salon d'automne* con diversi lavori, fra cui anche l'*Ultima notte*, acquistata per l'occasione da un museo americano (Nebbia 1915: 390).

Nel 1914 fece ritorno in Italia stabilendosi a Carrara, dove ebbe modo di dedicarsi alla scultura in marmo, come è dimostrato dalla richiesta di partecipazione all'XI Esposizione di Venezia con due statue marmoree (Erz'ja ASAC 1914), poi non inviate in quanto, già nella primavera dello stesso anno, dovette rimpatriare in Russia. Negli anni di permanenza in Europa si era guadagnato gli appellativi di "*Russkij Rodin*" ("il Rodin russo") e "*novyj Paolo Trubeckoj*" ("il nuovo Paolo Trubeckoj") (Severjuchin, Lejkind 1994: 545, 547), artista del quale era stato studente presso la Scuola moscovita di pittura, scultura e architettura. Nonostante il carattere cosmopolita acquisito dalla sua scultura, Erz'ja, nella ricezione critica italiana, sarebbe rimasto, secondo le parole del suo critico "ufficiale", il "piccolo mugik vagabondo fra le praterie di smeraldo della sua terra lontana" (Nebbia 1915: 394).

3.2 Monaco più vicina di Roma (IX Esposizione, 1910)

Il Consiglio Comunale [...] stabilì di anticipare nel 1910 in vista delle Feste Commemorative del 1911 in Roma la IX di tali esposizioni che avrebbe dovuto aprirsi in Venezia nel 1911.

Deliberò conseguentemente che le mostre biennali veneziane avvenire dalla X si aprano col 1912 negli anni pari autorizzando la Giunta Municipale ed il Sindaco a provvedere in conformità (Grimani ASAC 1910)²⁰⁰.

Con questa circolare Grimani, dal suo doppio incarico di Sindaco di Venezia e Presidente dell'Esposizione, annunciava il primo cambiamento accorso alla cadenza fin qui regolare della rassegna veneziana. Nel fare questo egli ricordò i doveri dell'Esposizione, istituita per celebrare le nozze d'argento dei Sovrani d'Italia e ora nuovamente posta al servizio della causa nazionale.

In verità il cambiamento, oltre ai motivi già esposti, era dovuto a calcoli precisi, a partire dalla svantaggiosa coincidenza dell'Esposizione con la grande rassegna del Glaspalast di Monaco, organizzata a cadenza quadriennale a partire dal 1901 con la partecipazione di artisti sia della *Secessione* che della *Società degli artisti*, quindi delle due principali istituzioni di riferimento veneziane, oltre a un numero rilevante di espositori stranieri (May 2009: 73). Nella transizione agli anni pari, l'Esposizione andava così a evitare una concorrenza impari con la consolidata istituzione monacense, che, venendo ora a inaugurare un anno prima della *kermesse* veneziana, costituiva una preziosa occasione, per Fradeletto e compagni, di aggiornamento sulle ultime tendenze artistiche promosse nei *salon* europei.

In vista dell'impegno preso con Roma di non coinvolgere artisti stranieri "coi quali essa [Venezia] non abbia espliciti impegni continuativi" (Fradeletto ASAC 1908b), ma non potendo neppure rinunciare del tutto al loro apporto, a Venezia fu deciso, nel caso della rappresentanza russa, di raggiungere una sorta di compromesso, effettuando una selezione minima fra gli espositori del Glaspalast. Dal confronto fra la lista degli espositori riportata sul catalogo di Monaco e quella degli artisti invitati a Venezia alla fine del 1909, quindi subito dopo la chiusura del

²⁰⁰ I destinatari della circolare comunale sono le quattro divisioni della Segreteria, l'Ufficio Tecnico, l'Ufficio Igiene, la Ragioneria, la Direzione Uffici d'Ordine, la Segreteria Generale dell'Esposizione Internazionale d'arte, la Galleria Internazionale d'arte moderna, il Conservatore del Museo Civico, l'Economato e l'Ispettore Vigili. Si tratta di enti più o meno direttamente coinvolti nell'organizzazione dell'Esposizione, la quale costituiva un vero e proprio apparato del Comune.

Glaspalast, è possibile trarre alcune considerazioni sui criteri di selezione applicati a Venezia. Non ci è dato sapere se Fradeletto, o qualcuno per lui, sia stato effettivamente a Monaco, ma è evidente che la cernita sia stata effettuata partendo proprio dal catalogo.

Al Glaspalast la rappresentanza russa consisteva in una cinquantina di espositori, equamente distribuiti nelle sezioni di pittura, scultura, grafica, arti applicate e architettura. Dovendo limitare il numero di presenze, a Venezia fu deciso di puntare esclusivamente sulla pittura. Una seconda scrematura fu effettuata sulla base dall'elenco degli artisti premiati, stampato in prefazione al catalogo. Le medaglie assegnate a Monaco, viste come garanti della qualità delle opere e dell'autorevolezza degli autori, costituirono quindi il parametro selettivo decisivo adottato a Venezia, che portò a una rosa finale di sette artisti (Artisti russi ASAC 1910). Tutti risultarono insigniti di una medaglia, chi di primo ordine (Stepan Kolesnikov) (*Illustrierter Katalog* 1909: XX), chi di secondo ordine (Abram Archipov, Vitol'd Bjalynickij-Birulja, Gavriil Gorelov, Stanislav Žukovskij, Aleksandr Muraško, Sergej Vinogradov) (ibid: XXI-XXII).

Tutti gli artisti invitati avrebbero esposto per la prima volta a Venezia, come è anche dimostrato dalla loro età: nessuno di questi aveva compiuto il cinquantesimo anno; due di loro, Gorelov e Kolesnikov, erano addirittura sotto i trent'anni.

Ancora più significativa è la lista degli esclusi: fra questi troviamo la vecchia guardia dei *Peredvižniki*, presente al Glaspalast con gli esponenti più ideologizzati e intransigenti della società, come i fratelli Konstantin e Vladimir Makovskij e Grigorij Mjasoedov, ma anche artisti più giovani e d'influenze mistico-simboliste, come Michail Nesterov. Evidente, inoltre, è l'esclusione di artisti già noti a Venezia grazie a passate, e spesso felici, partecipazioni, come Repin, presente a Monaco con il *Portret Velikogo Knjazja Vladimira Aleksandroviča* (*Ritratto del granduca Vladimir Aleksandrovič*, 1903, ossia il Presidente dell'Accademia di Belle Arti deceduto nel febbraio del 1909); ma anche Tvorožnikov, presente anche qui, come alla seconda Esposizione, con un quadro dal titolo *La vecchia*, oppure il pluripremiato Kustodiev.

Per quanto riguarda la distribuzione geografica, noteremo che fra i selezionati compaiono artisti provenienti dall'Accademia di San Pietroburgo (Kolesnikov, Gorelov), dalla Scuola moscovita di pittura, scultura e architettura (Archipov, Vinogradov, Žukovskij) nonché dalla *Kievskaja risoval'naja Škola* (*Scuola di*

disegno di Kiev) (Bjalynickij-Birulja e Muraško, omonimo di Nikolaj Muraško, fondatore della scuola nel 1876). Quest'ultima considerazione è riconducibile non a una precisa volontà, da parte veneziana, di rappresentanza di scuole differenti per provenienza geografica e stilistica, quanto al fatto che il sistema formativo e istituzionale russo, nell'ambito delle arti, a inizio Novecento non fosse più appannaggio dell'Accademia Imperiale, ma consistesse di diverse realtà, estese anche al di fuori di Mosca e San Pietroburgo. Va da sé che i raggruppamenti indipendenti, composti per lo più da artisti giovani, come *Golubaja Roza* (*Rosa azzurra*), *Sojuz molodeži* (*Unione della gioventù*), *Bubnovyj valet* (*Fante di quadri*) e *Gileja* (*Gileja*), sorti tutti intorno al 1910 e di profonda portata innovativa, rimasero, e sarebbero rimasti ancora a lungo, fuori dall'attenzione veneziana.

Gli inviti inoltrati da Venezia erano suddivisi in due tipologie: generici oppure con riferimento alle opere, note in quanto esposte a Monaco nel 1909. Gli artisti accettarono l'invito, anche se non tutti i lavori richiesti poterono essere inoltrati a Venezia, perché nel frattempo venduti a Monaco oppure già destinati ad altre esposizioni internazionali; fra queste, per la prima volta, compariva anche l'Italia. E' il caso delle tre tele esposte al Glaspalast da Abram Archipov, due delle quali già prenotate per l'Esposizione romana del Cinquantenario (*Esposizione Internazionale di Roma* 1911: 65). L'artista si trovò così sprovvisto di lavori terminati per Venezia, la quale dovette fare a meno del suo apporto (Archipov ASAC 1910).

Gavriil Gorelov, pittore di genere storico, aveva esposto a Monaco *Osmejanie eretikov* (*La derisione degli eretici*, 1908-1909), opera insignita in Russia del Premio Kuindži nel 1909. L'opera, di proprietà dell'autore e priva di vincoli o prenotazioni, poté essere inviata a Venezia, dove le fu riservato un posto d'onore nel grande salone internazionale. Ancora a Esposizione in corso, Gorelov chiese la rispeditura immediata della tela, con l'intenzione di presentarla a una mostra imminente allestita presso l'Accademia Imperiale, "pour avoir plus de succès et recevoir peut-être quelque somme d'argent comme prix de l'Academie" (Gorelov ASAC 1910).

In altri casi gli artisti dovettero rinunciare a malincuore alle richieste veneziane, in quanto essi non risultavano più proprietari delle tele. Questo era particolarmente evidente per i lavori in possesso dell'Accademia Imperiale, inseriti, a scopo auto-promozionale, in un circuito di esposizioni fissato ancora in Russia e dal

quale Venezia risultava esclusa. Così *Vesna (Primavera, 1909)* di Kolesnikov, opera grazie alla quale l'artista aveva ottenuto il titolo di Accademico e una borsa di studio per l'estero, era stata acquistata dall'istituzione Imperiale. La tela era già prenotata nel 1910 a Berlino, ma l'artista precisò: "Ayant une grande envie de participer à l'exposition de Venise je me permets de vous demander l'autorisation de vous envoyer deux tableaux recement sortis de mon atelier «L'automne» et «La terre»" (Kolesnikov ASAC 1910). Delle due tele nominate, soltanto la prima fu poi esposta. Vinogradov, autore di cicli pittorici a tema campestre, era presente a Monaco con due tele, *Vesna (Primavera, 1910)* e *Letom (In estate, 1909)*; quest'ultima, di proprietà dell'Accademia Imperiale, già col finire dell'Esposizione monacense, dovette far rientro in Russia, per cui l'artista, in alternativa, inviò a Venezia due quadri, *Osen' (Autunno)* e *Inter'er (Interno)* (Vinogradov ASAC 1909).

Dai carteggi con gli artisti emerge un'ulteriore conferma della scarsa considerazione di cui godeva l'Esposizione veneziana presso le istituzioni russe, a partire proprio dall'Accademia Imperiale (la quale, fino a questa data, aveva ufficialmente preso parte soltanto nel 1897). Il richiamo di Venezia funzionava solo sui singoli artisti, la cui adesione era dovuta non tanto al prestigio dell'Esposizione, quanto alla venerazione nutrita verso la città. Una considerazione infine, forse non ultima, era di natura economica. Nelle vendite, e questo era risaputo anche all'estero, Venezia eccelleva, avendo spesso superato anche il maestro, ossia le rassegne monacensi. Questa reputazione potè trovare ulteriore conferma, presso gli artisti russi, nel 1903: su otto quadri esposti, di cui sei in vendita, tre trovarono un acquirente.

Aleksandr Muraško, pittore ucraino di genere, riuscì a vendere entrambi i lavori in mostra. Si trattava di due paesaggi, uno dei quali, *Sulla terrazza*, era stato ceduto a un prezzo inferiore a quello pattuito inizialmente, considerato che l'acquirente era un rinomato collezionista d'arte (Muraško ASAC 1910)²⁰¹. Le trattative di vendita delle opere, condotte fra artista e acquirente, spesso costituivano l'operazione più delicata e impegnativa per l'Esposizione veneziana, com'è anche dimostrato dalla corrispondenza con gli artisti su questo tema, che spesso costituiva

²⁰¹ L'acquirente in questione era Ioan Kalinderu (Jean Kalindero), ex Presidente dell'Accademia di Romania. L'altra opera di Muraško, *Pomeriggio domenicale*, fu invece acquistata da Albert Frankfurter, presidente del Lloyd triestino di navigazione (*Das Jahrbuch* 1929: 383).

un vero e proprio carteggio nel carteggio. Diversi criteri e considerazioni entravano in gioco, fra cui, non ultimo, il prestigio dell'acquirente.

La terza opera venduta era *Principio di primavera in Russia* di Stanislav Žukovskij, allievo di Levitan, da cui aveva ereditato la rappresentazione lirica dei paesaggi. Si trattava di un genere molto richiesto dai collezionisti privati dell'epoca, tant'è che uno dei due quadri di Žukovskij esposti a Monaco era stato venduto e sostituito a Venezia proprio con la tela sovrammenzionata, anch'essa andata a ruba (Lemerse ASAC 1909).

Dalla corrispondenza emerge chiaramente il ricorso di molti artisti a "professionisti dell'arte", in primo luogo a spedizionieri e galleristi, interpellati come intermediari con l'Esposizione. Fra questi, oltre al già citato Avanzo, anche un suo ex-dipendente, Karl Lemerse (Carl Le Mercier), il quale nel 1909 aveva aperto una galleria privata nel centro di Mosca, dal discreto successo commerciale e molto attiva sul fronte delle mostre, definite da Bowlt "moderate in style and catholic in taste" (Bowlt 1991: 111, n. 4). L'arte qui promossa era rivolta alla media borghesia cittadina, che costituiva il principale mercato di riferimento anche a Venezia. Si tratta, come si è visto, di una pittura di genere o paesaggistica, realizzata su tele di dimensioni modeste e dal gusto rassicurante e contemplativo, tutte caratteristiche garanti di un successo commerciale e adatte ad attirare acquirenti privati non troppo facoltosi e alla ricerca di oggetti d'arte da esibire nelle proprie dimore. A prevalere, a Venezia nel 1910, non è più un'immagine barbarica e selvaggia della Russia, né raffinata e cosmopolita, ma piuttosto rurale e idilliaca. Questo è evidente già dai titoli dei quadri russi esposti nel 1910: su otto, ben cinque riportavano nel titolo una delle quattro stagioni, rievocando una dimensione arcaica e campestre della Russia.

Ancora una volta, ai favori del pubblico non corrisposero quelli della stampa, che, in assenza di quadri effettivamente degni di nota, sentenziò, a proposito dell'arte russa: "nessun'altra cosa notevole, né in bene né in male" (Pilo 1910: 43). Soltanto a un'analisi più accurata alcuni recensori sollevarono delle critiche. Così la monumentale tela di Gavriil Gorelov, poi intitolata *L'umiliazione degli eretici di Nowgorod (sec. XV)*, fu tacciata di "poca abilità prospettica", di "cattivi scorci" e priva di una "rapidità estrema d'impressione" (Sacchi 1911: 28-29).

L'unica eccezione in positivo fu la sola tela di genere non storico o paesaggistico, ossia *l'Interno* di Vinogradov, nonostante il refuso, assai significativo,

riportato sul catalogo (“*Inverno*” anziché “*Interno*”, poi corretto nella terza edizione del catalogo, *Catalogo* 1910: 95). Il quadro risultò gradito alla critica per gli effetti di luce resi sulla tela, i quali, rischiarando alcuni dettagli della composizione, sembravano richiamare la miniatura (Lancellotti 1926a: 148; Della Rovere 1910: 376). Vinogradov avrebbe esposto anche l’anno successivo a Roma dei “pregevoli interni di appartamento”, apprezzati da Vittorio Pica come “un genere di pittura che ha i suoi meriti e le sue attrattive e che, trascurato nei paesi latini, è coltivato con vivo amore in Russia” (Pica 1911: 125)²⁰².

Al di fuori del contingente monacense di artisti russi, a Venezia fece nuovamente la sua comparsa Tereza Ris, invitata da Fradeletto tramite il duca Giuseppe Avarna, ambasciatore d’Italia a Vienna e senatore a Roma, dove era entrato in contatto con il Segretario Generale (Pilotti 1987: 345). Ris era quindi venuta a conoscenza dell’invito a Venezia per vie diplomatiche, non nascondendo entusiasmo, ma anche stupore, per questa prassi inconsueta (Ris ASAC 1910). L’ambasciatore stesso avrebbe addirittura notificato l’invio delle due sculture, con la richiesta specifica di “piazzarle al muro” (Avarna ASAC 1910)²⁰³.

A una delle due opere, *L’anima ritorna a Dio*, fu riservato un posto d’onore, ossia la stessa posizione nella medesima sala, in cui tre anni prima troneggiava *Le Penseur (Il Pensatore, 1902)* di Rodin. Sarà proprio questa coincidenza a evocare il confronto con il capolavoro francese, dagli esiti non certo favorevoli per la scultura di Ris, tacciata di essere “una orribile scimmiettatura di Rodin” (Pilo 1910: 43) e criticata per alcune incoerenze compositive (Sacchi 1911: 10).

Il trattamento preferenziale riservato a Venezia a Tereza Ris, per via della pressione diplomatica esercitata sul suo nome, non era d’altronde una novità. Questo le aveva permesso una partecipazione assidua nel 1903, 1907 e 1910, nonostante le intemperanze, le inadempienze e le pretese della scultrice, difficilmente tollerate dal funzionario Fradeletto in altri espositori²⁰⁴. Così nel 1912 le sarebbe stata concessa una proroga per l’invio di un’opera (a termini scaduti, quindi in via del tutto

²⁰² Fra gli altri esponenti di questo genere, Pica nomina Natalja Smirnova e Nikolaj Petrov (Pica 1911: 125).

²⁰³ Il duca Avarna aveva contratto matrimonio nel 1884 a San Pietroburgo con Marija Dolgorukaja, discendente di una famiglia patrizia storicamente legata all’Italia (Pilotti 1987: 345-347).

²⁰⁴ Nel 1907 Ris aveva inviato due sculture, di cui solo una, per motivi di spazio, potè essere esposta; questo provocò il malcontento dell’artista, che ordinò il ritiro e la rispeditura immediata di entrambe (Ris ASAC 1907). Tre anni più tardi Ris si era rifiutata di pagare alcune spese di trasporto di un’opera, in quanto, a suo dire, a carico dell’esposizione (Scholz ASAC 1910).

eccezionale), a patto che si trattasse di una scultura di piccole dimensioni, per via dei ridotti spazi disponibili (Bazzoni ASAC 1912a). Nonostante la richiesta, l'artista, dedita anche alla pittura, inviò due quadri, poi rifiutati: "S'il nous serait très difficile d'y loger encore des sculptures, il nous est absolument impossible d'y accrocher d'autres tableaux" (Bazzoni ASAC 1912b).

La pressione diplomatica esercitata a Venezia sulla scultrice, i cui motivi non sono documentati, costituisce un caso a sé all'interno della partecipazione russa. Nell'impossibilità di addurre questa considerazione a ragioni di ordine cultural-politico, ci limiteremo alla constatazione che si tratta dell'unica artista russa invitata, per quanto su spinta esterna, direttamente dagli organizzatori veneziani. Per il resto l'unico precedente di artiste russe presenti a Venezia si doveva allo spirito innovatore e al fiuto di Djagilev, che nel 1907, su trenta espositori selezionati, presentò ben quattro donne, tutte attive nel campo delle arti decorative (Ostroumova-Lebedeva, Elizaveta Jakunčikova, Agnessa Lindman, Elizaveta Baklund). Anche in questo ambito Djagilev sembrò quindi anticipare i tempi, preannunciando l'ascesa di artiste russe che, a partire dagli anni dieci del Novecento, sarebbero state sempre più numerose ed agguerrite su diversi fronti artistici ²⁰⁵.

Oltre agli artisti citati, la rappresentanza russa consisteva ufficialmente di un altro esponente, il finlandese Axel Gallen, presente con sei incisioni ospitate in una rassegna di grafica curata da Vittorio Pica all'interno del padiglione belga ²⁰⁶. L'artista non era nuovo a Venezia: l'anno precedente aveva esposto un'acquaforte in una sezione internazionale del Palazzo dell'Esposizione; ma mentre in quell'occasione Gallen era stato presentato al pubblico come finlandese (*Catalogo* 1909: 146), ora egli compariva, nella mostra e nel catalogo, come artista russo (*Catalogo* 1910: 168). In questo cambio di percezione è ravvisabile un effetto della politica di russificazione attuata già alla fine dell'Ottocento e ulteriormente acuitasi in seguito alla partecipazione finlandese ai moti rivoluzionari del 1905 (Riasanovsky 1984: 398-399).

²⁰⁵ Per un'analisi, da una prospettiva di studi di genere, sul contributo delle artiste russe alla cultura visiva europea compresa fra il 1870 e il 1930, si veda Raev 2002.

²⁰⁶ Il padiglione non ospitò artisti belgi, coinvolti nella preparazione dell'Esposizione Universale di Bruxelles del 1910 (Carraro 2010: 53). Il mancato utilizzo temporaneo dei diversi padiglioni costituirà, per gli organizzatori veneziani, una riserva preziosa di spazi espositivi. In questo caso, la rassegna internazionale dedicata alla grafica difficilmente avrebbe trovato spazio all'interno del Palazzo dell'Esposizione.

Il Granducato di Finlandia, passato dal dominio svedese a quello russo ancora nel 1809, si era dimostrato, nell'arco dell'Ottocento, una provincia prospera e fedele alla corona. Questo fino all'avvento della politica nazionalista di Nicola II, che agì da catalizzatore sulla cultura finlandese. Non conoscendo campi d'azione e di protesta nella sfera politica e sociale, il dibattito sull'identità nazionale si era concentrato sull'ambito culturale, venendo a coinvolgere progressivamente tutti i generi artistici e contribuendo alla nascita di un "stato finlandese", per lo meno nel mondo delle arti. Alla politica nazionalista russa, *l'intelligencija* finlandese aveva quindi contrapposto una resistenza culturale, a partire proprio dall'opera eclettica di Gallen. Cantore dell'*epos* nazionale, del cui capolavoro, la *Kalevala*, colonna portante dell'identità finnica, aveva curato le illustrazioni, Gallen aveva ripreso in molti suoi lavori, sempre in chiave nazionalista e antizarista, l'architettura in legno della Carelia (Chevallier, Kervanto Nevanlinna 2006: 216). La ribalta di Gallen in Europa andò di pari passo con quella della Finlandia e vide come palcoscenico, ancora una volta, l'Esposizione di Parigi del 1900. Con la costruzione del celebrato padiglione nazionale, la Finlandia ebbe la prima occasione di smarcarsi dalla Russia agli occhi del pubblico internazionale (ibid: 211) ²⁰⁷. Gallen aveva realizzato le decorazioni interne del padiglione, fra cui un affresco raffigurante la Finlandia come un campo infestato di vipere, una delle quali portava in testa, nemmeno troppo allegoricamente, la corona dello Zar.

Se quindi presentare Gallen come russo fu un affronto per l'artista e per la nazione finlandese, per Venezia si trattava, considerati i rapporti con lo Zar, di un gesto diplomaticamente opportuno. Il suo nome venne riportato, sul catalogo e in mostra, nella grafia classica "Axel Gallen", e non come espressamente indicato dall'autore, ossia Akseli Gallén-Kallela, versione "finnicizzata" del proprio nome, adottata nel 1907, al culmine della repressione culturale zarista. La finnicità dell'artista era comunque garantita, da parte veneziana, dal frequente ricorso all'aggettivo "finlandese" nella titolazione in italiano delle sue opere. Da un punto di

²⁰⁷ Nonostante l'esistenza di un padiglione nazionale, la sezione di Belle arti finlandese, composta dalle opere di ventiquattro pittori, fu inglobata in quella russa, allestita presso il Grand Palais. L'incarico di commissario della sotto-sezione finlandese era ricoperto da Al'bert Edel'fel't (Albert Edelfelt), ex ritrattista ufficiale degli Zar. In segno di protesta alla politica di russificazione in Finlandia, Edelfelt aveva rinunciato al suo incarico presso la corte piomboburghese, così come alla cattedra offertagli presso l'Accademia Imperiale a fine Ottocento (Howard 1996: 170). Anche grazie alle sue gesta politiche, il nome di Edelfelt in quegli anni aveva varcato le soglie addirittura dell'Italia, tanto che Emilio Thovez, nel suo contestato articolo apparso sul «Corriere della Sera» nel 1897, ne aveva lamentato l'assenza dalla sala russa a Venezia (Thovez 1897: 2).

vista artistico fu quindi messa in risalto la specifica appartenenza culturale di Gallen; questo anche in considerazione dei soggetti delle sue incisioni, tratti dalla mitologia finnica e riconducibili, per il grande pubblico, a un generico folclore nordico. Già Vittorio Pica era incappato in questa analogia quando, nel descrivere i lavori di Rerich esposti a Venezia nel 1907 come “un’invenzione epicamente fantasiosa”, era ricorso al paragone con Gallen (Pica 1907: 138). Anche in questo caso Pica aveva attinto dall’introduzione di Grabar’ all’Esposizione d’arte russa di Berlino del 1906 (Grabar: 1906: 25) ma sovvertendo il paragone fra i due artisti. Se per Grabar’ l’influenza esercitata da Rerich su Gallen era indubbia, per Pica, dalla sua posizione eurocentrica, era vero il contrario. Il gioco delle attribuzioni di influenze artistiche, quindi, altro non era che l’espressione delle proprie posizioni, nazionali e culturali.

Dopo un prolungato silenzio, sul finire del 1909, Šereševskij riallacciò nuovamente i contatti con Fradeletto, dalla casa di cura a Stra dove si trovava in degenza (Šereševskij ASAC 1909). Al principio del 1910 l’artista avrebbe notificato un’opera per l’Esposizione dello stesso anno:

Finalmente, dopo tanti anni di tragico silenzio, espongo un quadro degno di me, e di Voi, Caro Signor Professore!
Se Ella nel prossimo mese avrà occasione portarsi a Stra, le sarei beatissimo di accogliere un di Lei giudizio su l’opera che adesso sto ordinando (Šereševskij ASAC 1910a).

E’ tuttavia assai improbabile che l’artista abbia inviato l’opera in questione, innanzitutto perché la relativa scheda di notificazione non è stata mai reperita. Šereševskij, inoltre, con gli anni avrebbe sviluppato, fra le diverse ossessioni, anche la convinzione di aver realizzato numerosi quadri, dei quali parlava come di lavori compiuti e pronti per essere esposti (Sala ASAC 1924). La salute mentale dell’artista andò deteriorandosi progressivamente, con sintomi come sdoppiamenti di personalità. Nell’agosto del 1910, Šereševskij avrebbe scritto a Fradeletto:

Uno strano caso si presenta a turbare un poco la mia tranquillità; un mio preciso omonimo (Wladimiro Schereschewski) si presenta da diversi anni in quasi tutti esposizioni [sic] di secondo ordine in tutta Italia con discutibile successo. Come Ella conosce Onorevole da sei anni io non espongo in nessuna esposizione e può ben comprendere come tutto può danneggiare il mio nome d’Artista. Prego perciò Lei, Onorevole, se prega compiacersi indicarmi una soluzione a riparare l’equivoco lungamente già dicato [sic]. Il mio omonimo che ho conosciuto adesso personalmente e [sic] stabilito a Milano (Šereševskij ASAC 1910b)²⁰⁸.

²⁰⁸ L’indicazione di Milano si deve, con tutta probabilità, al trasferimento della famiglia di Šereševskij, composta dalla moglie e dalla figlia minore, nel capoluogo lombardo (Sala ASAC 1924).

L'artista alternava momenti di delirio a lampi di lucidità. Un anno più tardi, nell'aprile del 1911, avrebbe scritto, sempre a Fradeletto:

Trovandomi da 10 giorni circa in uno stato d'animo d'un uomo che si desta da un incubo, che pesava sul mio spirito da cinque anni, ora comincio di capire, che tutti miei lavori fatti in questo triste periodo sono stati eseguiti in stato del sonnambulismo, e li considero come lavori non degni della mia capacità [sic]. Spero presto di destarmi completamente [sic] è [sic] poter lavorare d'uomo sveglio (Šereševskij ASAC 1911).

Il momento creativo, per Šereševskij, diventò una sorta di gesto compiuto sotto ipnosi, durante il quale l'artista cadeva in balia di forze oscure. E' come se questa caratteristica, inizialmente ascritta al suo personaggio dostoievskiano, avesse finito per coinvolgere e travolgere la personalità dell'artista stesso. In verità sono sintomi di una patologia riscontrata ancora ai tempi del suo primo ricovero, avvenuto nel 1907. Egli era stato trasportato d'urgenza al manicomio cittadino di San Servolo, in quanto "affetto da alienazione mentale tale da indursi pericoloso a sé ed agli altri" (Purisiol ASSS 1907) (Fig. 10). L'artista, a cui fu diagnosticata una "paranoia allucinatoria" (Tabella nosologica ASSS 1907), fu messo sotto osservazione dal personale medico:

Sono cinque anni che ode delle voci, voci che lo tormentano soprattutto [sic] quando lavora. Egli cominciò a sentire queste voci nei rumori ordinari che tutti sentono come il tonfo del masso nell'acqua, il battere del martello. Dapprima indistinte, ma poi bene distinte, ostinate, insistenti: il contenuto di queste voci non era persecutorio ma estremamente irritante: ad es. mentre dipingeva sentiva dire: torna a fare [...] Sotto il dominio di queste voci egli ha perfezionato la sua facoltà visiva, la spiegazione che ne dà non è chiara, ma egli dice che ora vede più artisticamente, più simbolicamente (Anamnesi ASSS 1907).

Šereševskij venne rilasciato dopo due mesi "in consegna alla moglie", che ne aveva chiesto il rilascio "in via di esperimento [...] riconoscendo che non è guarito ma soltanto migliorato" (Herff ASSS 1907). L'artista, cartella clinica alla mano, era in effetti progressivamente migliorato, anche se dal primo ricovero non si sarebbe più ripreso. Questo contribuì ulteriormente alla sua caratterizzazione di "folle russo" di Venezia, tant'è che, secondo alcune fonti, egli sarebbe "morto pazzo all'ospedale di Venezia" già negli anni Dieci (Damerini 1930), quando invece sappiamo che egli sarebbe deceduto soltanto nel 1943 a Volterra, presso uno dei più grandi centri di ricovero per malati mentali allora esistenti.

Nell'edizione del 1910, noteremo infine l'annunciata presenza al Palazzo dell'Esposizione di una sala mista con artisti di nazionalità ceca e polacca e il

debutto di un altro paese slavo, la Bulgaria, anch'essa con sala propria. Quest'ultima fu resa possibile soltanto in seguito al riconoscimento internazionale nel 1908 del Regno di Bulgaria, presentato sul catalogo come "il più giovane Stato d'Europa" (*Catalogo* 1910: 88). Da quella data numerosi artisti bulgari erano apparsi sulla scena artistica europea, a partire dal Glaspalast di Monaco nel 1909 per continuare a Venezia, dove vennero accolti come gli "stretti parenti" dei moscoviti (Pilo 1910: 43).

Fino al 1910, la rappresentanza slava a Venezia era stata appannaggio esclusivo della Russia, tant'è che i due termini, anche nella critica ufficiale, erano spesso usati come sinonimi (Levi 1898: 47, 89-93)²⁰⁹. La presenza esclusiva della Russia era dovuta al fatto che essa costituiva l'unico stato sovrano a maggioranza slava e di un certo peso nel contesto politico europeo. I russi presenti a Venezia finirono così per costituire una sorta di ossimoro per tutta l'Europa orientale, al cui interno, nell'immaginario europeo, rappresentavano i diversi popoli slavi.

²⁰⁹ Come si è visto, i diversi tentativi di allestire a Venezia una sala esclusivamente polacca erano falliti. Le uniche presenze riconducibili a una rappresentanza slava di qualche rilievo risalgono al 1907, con sei opere in mostra dello scultore croato Ivan Meštrović e con una sala del Palazzo dell'Esposizione dedicata all'associazione artistica Manès di Praga, per quanto presentata come istituzione austro-ungarica. Gli stati sovrani di Montenegro e Serbia non avevano mai inviato una propria rappresentanza a Venezia. La Serbia, di fatto, avrebbe debuttato sulla scena artistica italiana proprio nel 1911 a Roma, con un proprio padiglione a Valle Giulia.

3.3 Missioni compiute e mancate in Russia (X Esposizione, 1912)

L'edizione del 1912 si aprì con un'importante novità ai vertici dell'Esposizione, ossia con la nomina di Vittorio Pica a Vicesegretario generale o, come altrimenti indicato, Sottosegretario; una carica anomala all'interno dell'organigramma dell'Esposizione, durata solo fino allo scoppio della Grande guerra, in seguito alla quale Pica avrebbe occupato il posto di Fradeletto (Rabitti 1995: 30). L'incarico affidato a Pica costituiva un riconoscimento al suo impegno fin qui prodigato a Venezia, in primo luogo come commissario dei paesi stranieri, un incarico ricoperto ufficialmente l'anno precedente a Roma e coronato dalle diverse onoreficenze ricevute da quasi tutti i paesi partecipanti, a partire proprio dalla Russia (Pica ASAC 1912*a*). Durante il suo mandato nella capitale, Pica era rimasto all'oscuro dell'attività veneziana, come si evince dalla sua richiesta a Fradeletto di “qualche ragguaglio sulla partecipazione degli artisti stranieri” (Pica ASAC 1912*b*).

Pica si reinserì velocemente ai vertici dell'Esposizione veneziana. L'esperienza a Roma gli diede la possibilità di evitare di ripetere alcuni errori, e di potenziare i punti forti dell'Esposizione veneziana, a partire dall'area limitata e circoscritta dei Giardini dell'Esposizione. Come ebbe modo di appurare Fradeletto in persona, l'Esposizione romana, nonostante il notevole investimento promozionale, fu scarsamente frequentata per diverse ragioni fra cui, non ultima, “le difficoltà e la lentezza delle comunicazioni” (Fradeletto ASAC 1911*a*). Inoltre la grandezza dei padiglioni stessi, se apparentemente poteva sembrare un vantaggio, finì per rivelarsi un punto debole. La cosa risultò particolarmente evidente nel caso dell'imponente padiglione russo, l'unico, fra quelli eretti a Valle Giulia, sviluppato su due piani (D'Amelia 2009: 28) (Fig. 28). Nel recensire i lavori qui esposti Pica aveva osservato, come deprecabile criterio selettivo delle opere, l'“eclettica imparzialità” effettuata dai due commissari, Dmitrij Tolstoj e Fedor Berenštam che, disponendo di una vasta superficie espositiva, avevano finito per accumulare ben 500 opere all'interno del padiglione. Questa saturazione degli spazi era dovuta anche all'intenzione, sentita come dovere nazionale, di rappresentare tutte le tendenze e le scuole artistiche russe note e istituzionalizzate. A Venezia, al contrario, i futuri commissari russi, sia per le limitate superfici disponibili, sia per il minor onere

rappresentativo e istituzionale, avrebbero potuto applicare, secondo gli auspici e le intenzioni di Pica, un “sistema di una più accurata ed anche rigorosa selezione di opere e di una presentazione limitata ad artisti davvero caratteristici e significativi” (Pica 1911: 121). Essendo quindi meno vincolata, rispetto alla rassegna ufficiale di Roma, a istanze di natura politica e diplomatica, l’Esposizione di Venezia avrebbe potuto accogliere artisti provenienti da quei paesi ben saldi nel panorama artistico europeo, ma privi di sovranità nazionale. Era il caso della Finlandia, i cui artisti, pur di non esporre all’interno del padiglione russo di Roma, avevano rinunciato a una propria rappresentanza (Ojetti 1911).

Infine a Venezia si guardò con fiducia agli esiti dell’annunciata visita a Roma della granduchessa Marija Pavlovna e del suo secondogenito, Boris Vladimirovič. Questi, accompagnato da Vittorio Emanuele III in persona alla Mostra delle Regioni e all’Esposizione Etnografica, dimostrò un interesse pressoché esclusivo per i padiglioni veneti di entrambe le rassegne, andando a complimentarsi di persona con i commissari (*I Granduchi* 1911)²¹⁰. Un interessamento che, a Venezia, fu interpretato come un segnale di buon auspicio.

Ojetti stesso sembrò avere a cuore la causa veneziana, tanto che nella sua recensione alle “cose viste” nel padiglione russo di Roma, aveva lanciato spunti e suggerimenti per la successiva Esposizione di Venezia (Ojetti 1911). Intorno al 1910 Ojetti era entrato in confidenza sia con “Toni” Fradeletto sia con colui che già si profilava come il suo erede, Vittorio Pica. E’ proprio in quegli anni che il ruolo del critico, romano divenne fondamentale all’interno dell’Esposizione, anche per quanto riguardava i rapporti con la Russia artistica.

Già da alcuni anni Ojetti curava i rapporti con l’*intelligencija* russa di stanza in Italia, soprattutto con i fuoriusciti rivoluzionari, a partire proprio dai suoi esponenti più noti, Maksim Gor’kij e Anatolij Lunačarskij, entrambi conosciuti nell’inverno del 1907 a Firenze²¹¹. I due furono introdotti da Ojetti negli ambienti

²¹⁰ Alla Mostra delle Regioni, allestita presso Piazza Armi, il granduca si trattenne a lungo nella sala della Nave, dedicata in parte alla potenza marittima della Serenissima, quindi ebbe modo di ammirare il ciclo pittorico di Sant’Orsola del Carpaccio, e infine la Sala padovana con alcune testimonianze su Petrarca. Uno dei due commissari veneti era Giovanni Cucchetti, poeta e traduttore dal russo di alcuni testi artistici, fra cui il *pamphlet* di Aleksandr Volkov-Muromcev, pubblicato postumo a Venezia a cura dei figli del pittore (Wolkoff-Mouromtsoff 1929).

²¹¹ Di Lunačarskij sono conservate, presso il Fondo Ojetti di Roma, alcune lettere del 1907, da cui emergono i suoi legami con gli ambienti rivoluzionari italiani. A Ojetti egli chiese una raccomandazione per un giovane italiano conosciuto di recente, poiché “ai giovani sinceri, studiosi e...socialisti non posso rifiutare il mio ajuto” (Lunačarskij GNAM 1907a). Ulteriore argomento di

artistici della città e frequentarono lo scultore Domenico Trentacoste (Lunačarskij GNAM 1907c)²¹². Ospite fisso all'Esposizione di Venezia, di cui era stato più volte anche membro della giuria, Trentacoste si era imposto fin dalle sue prime edizioni con opere dall'estetica decadente e dal contenuto di denuncia sociale, come la *Derelitta* (1893, esposta nel 1895) e il *Ciccaiulo* (1900, esposta nel 1901), una scultura, quest'ultima, davanti alla quale Gor'kij sarebbe caduto in estasi, decantando le lodi della classe contadina (Tamborra 1977: 114-115)²¹³.

Sarà proprio Gor'kij a fornire le lettere di presentazione e i contatti necessari a Ojetti per il viaggio intrapreso in Russia e Finlandia nell'agosto del 1910 (ibid: 115). Del suo soggiorno in Russia, il primo di una persona così vicina all'Esposizione veneziana, Ojetti riferì in una serie di articoli apparsi sul «Corriere della Sera» nell'estate e nell'autunno dello stesso anno, dai quali tuttavia non apprendiamo dei suoi incontri con artisti e intellettuali russi (Ojetti 1910b-f)²¹⁴. Di questi sono preservate preziose testimonianze nel Fondo Ojetti conservato presso la Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma²¹⁵. Dai carteggi emerge un incontro avuto con Repin nella sua tenuta *Penaty* a Kuokkala, l'attuale Repino. La moglie dell'artista, Natal'ja Nordman, nell'invitare Ojetti e consorte, annunciò loro il programma della giornata, studiato fin nei minimi dettagli a partire dalla stazione di Kuokkala, dove ad attenderli vi sarebbero stati cocchiere e cavallo:

conversazione fu la recensione di Ojetti al romanzo *Mat'* (*La madre*, 1906) di Gor'kij (Lunačarskij GNAM 1907b), apparso soltanto il 21 dicembre del 1910, e non del 1907, come erroneamente indicato in Tamborra 1977: 115.

²¹² Con lo scoppio della Grande Guerra, Trentacoste assunse posizioni interventiste e nazionaliste. Già all'inizio degli anni Venti aderì al Partito fascista e nel 1932 ottenne il titolo di Accademico d'Italia. Un percorso, per molti aspetti, simile a quello di Ojetti, che nel 1925 fu tra i firmatari del *Manifesto degli Intellettuali fascisti*, e cinque anni più tardi anch'egli insignito della massima onoreficenza fascista conferita in ambito culturale.

²¹³ Lo scambio culturale intercorso fra Ojetti e Gor'kij portò quest'ultimo a formulare, nell'autunno del 1913, la proposta di istituire un museo etnografico italo-russo presso la Certosa di Capri. Ojetti, dall'alto della sua carica di membro del Consiglio Superiore di Belle Arti, apprezzò il progetto, con la promessa di proporlo in quella sede. Un'iniziativa, quindi, sorta sotto l'impulso della *Scuola di Capri* e in generale della colonia russa qui stanziata, la quale tuttavia, in quegli anni iniziò ad abbandonare l'isola, fino al rientro in patria di Gor'kij stesso, avvenuto proprio alla fine del 1913 (Tamborra 1977: 115-116).

²¹⁴ Ojetti aveva già compiuto un viaggio nell'Impero Russo, avvalendosi dell'aiuto dell'Ambasciatore d'Italia a San Pietroburgo e della sua famiglia (Morra di Lavriano GNAM 1903).

²¹⁵ Il fondo Ojetti conservato presso il Gabinetto Vieusseux di Firenze contiene invece, oltre alla biblioteca personale, principalmente manoscritti di diversi autori, in buona parte recensioni e articoli pubblicati sulle riviste di cui Ojetti sarebbe stato editore, risalenti al periodo compreso fra il 1929 e il 1935.

Le cocher en chemise rouge en modeste charaban de campagne. Le cheval comprend et adore le dialecte Milannais. Il appartenait à Paolo Troubetzkoy, qui lui parle toujours de dialecte.

Et voici vous et Madame en 20 minutes aux Pénates, par une route barbare. Vous entrez dans une petite chambrette où vous donnez quelques bons coups de tam tam – et à peine les sons ont ils les temps de remplir la maison – que vous voyez apparaître devant vous Monsieur Répine. On prend le thé, on monte à l’atelier, on fait une promenade au bord de la mer, on dine (végétariennement, sans serviteurs) on cause, on chante, et voici le soir et Liouba au seuil de la maison (Nordman-Repina GNAM 1910)²¹⁶.

Solo due giorni più tardi Ojetti si sarebbe recato nella dacia di Serov a Roščino, ai tempi nota con il nome finlandese Raviola (Serow GNAM 1910).

Si doveva a queste due escursioni di Ojetti nei dintorni di San Pietroburgo²¹⁷ la realizzazione delle due uniche mostre personali allestite nel padiglione russo di Roma nel 1911 e dedicate, per l’appunto, a Repin e al suo più brillante allievo, Serov.

Repin era stato l’unico, fra gli espositori a Roma dell’Accademia Imperiale, apprezzato da Ojetti, sia per il carattere poliedrico della sua pittura, contraddistinta da un’ineguagliabile maestria tecnica e da una tavolozza ricchissima sia per la “facilità a ritrarre e a creare e a definire dei tipi”, tramite la raffigurazione di persone “indimenticabili, tutte, volgari o eleganti, brutali o pensose, diverse” (Ojetti 1911)²¹⁸. Anche Arturo Lancellotti elogiò la “versatilità dell’ingegno” di Repin, di cui scrisse: “preciso e tagliente nel disegno, sobrio nel colore, gustoso nel taglio e nella composizione, egli ha il merito di definire i caratteri” (Lancellotti 1931: 106).

Nelle recensioni alla mostra romana di Repin, evidenti sono gli echi dei resoconti di Ojetti sulla vita ascetica e appartata dell’artista e sulle sue curiose abitudini, come quella di ricevere gli ospiti esclusivamente il mercoledì (ibid: 107), come se Repin stesso fosse divenuto oggetto di quella caratterizzazione e tipizzazione da lui applicata alla pittura e tanto apprezzata dalla critica italiana. Noto fino a quella data come l’autore del *Duello* (Pica 1911: 122), solo in seguito alla personale romana Repin sarebbe stato consacrato come “il più grande pittore della Russia contemporanea” (Lancellotti 1931: 106).

²¹⁶ Della visita di Ojetti a Repin sono conservate a Roma alcune fotografie che ritraggono il giornalista nell’atelier dell’artista e una carta del menù offerto, rigorosamente vegetariano.

²¹⁷ In due territori, per di più, a lungo contesi fra Finlandia e Russia, ma oggi saldamente dentro i confini della Federazione russa.

²¹⁸ Al padiglione russo di Roma aveva preso parte anche il figlio dell’artista, Jurij Repin, con un quadro storico raffigurante Pietro il Grande e le sue truppe dopo la vittoria di Poltava.

Per quanto riguarda Serov, particolarmente lusinghiero era stato l'elogio di Ojetti al celebre *Portret Idy Rubinštejn* (*Ritratto di Ida Rubinštejn*, 1910), talmente essenziale nella linea e nella tavolozza, nonché ardito nel soggetto, da attirare “gli sguardi di tutti, non solo degli artisti” (Ojetti 1911)²¹⁹. L'immagine androgina e voluttuosa della danzatrice fu interpretata come una rappresentazione morbosa della *Belle époque* russa, che nella penna di Lancellotti trovò un nobile corrispettivo maschile in un'altra opera di Serov, *Portret Imperatora Nikolaja II* (*Ritratto dell'Imperatore Nicola II*, 1900), descritto con le seguenti tinte:

La stanchezza del volto, il colore giallo e morboso, lo sguardo fisso e mistico sono colti vivamente. Chi ha visto una volta lo Tzar apprezza la profondità dell'analisi psicologica di Seroff. A Seroff non importa di amare o di non amare il suo modello; con una obbiettività meravigliosa egli ci dà la sintesi di un carattere, di un temperamento (Lancellotti 1931: 108)²²⁰.

Sempre grazie alla mediazione di Ojetti, Repin e Serov, annoverati fra i maggiori ritrattisti europei, nel 1910 avevano ottenuto dal Ministro della Pubblica Istruzione italiano l'incarico di eseguire i propri autoritratti per la collezione della *Galleria degli Uffizi* di Firenze (Lapšin 2008: 32)²²¹.

In vista degli onori tributati loro in Italia, Repin e Serov avrebbero presenziato all'inaugurazione del padiglione russo a Roma il 13 maggio 1911²²².

Scopo della spedizione di Ojetti in Russia non era tanto curare i rapporti degli artisti russi con Roma o Venezia, quanto con la propria città d'adozione, Firenze, dove si apprestava a organizzare per il 1911 un'esposizione di fondamentale importanza per la sua carriera. Si trattava della *Mostra del Ritratto Italiano*, allestita presso Palazzo Strozzi con opere realizzate dalla fine del 1500 al 1861, ossia fino all'anno dell'Unità d'Italia ma anche della *Prima Esposizione d'Arte nazionale*,

²¹⁹ Le lodi di Ojetti al ritratto di Ida Rubinštejn vennero riprese un anno più tardi da Michail Osorgin in un suo articolo apparso su «Russkie vedomosti» il 7 maggio 1911, scritto durante la sua decennale attività di corrispondente dall'Italia per il quotidiano moscovita (1908-1917).

²²⁰ Il quadro in questione alla fine non fu presentato al pubblico romano per via dell'immagine non proprio lusinghiera dello Zar. In Italia era comunque già stato esposto, fra i clamori del pubblico, tre anni prima a Venezia, all'interno della sala allestita da Djagilev. Con ogni probabilità Lancellotti vide in quell'occasione il quadro, poi rimasto impresso nella sua memoria.

²²¹ Il Ministro aveva commissionato l'autoritratto a un terzo artista russo, Boris Kustodiev, la cui fama come artista ufficiale era confermata dalla presenza di un suo ritratto di Nicola II esposto all'interno del padiglione russo di Roma. Oggi l'*Avtoportret* (*Autoritratto*, 1912) di Kustodiev è l'unico, fra i tre commissionati, a fare parte della collezione degli Uffizi (Carandente 1989: 223). Serov non inviò mai l'autoritratto, che con ogni probabilità neppure iniziò (ibid: 162), mentre per quanto riguarda Repin non è stato possibile reperire ulteriori notizie.

²²² Serov giunse a Roma in compagnia della moglie, di Benua, Igor' Stravinskij e Tamara Karsavina. Repin era stato nominato membro del Comitato di patrocinio della Russia, motivo per il quale era giunto a Roma con largo anticipo rispetto all'apertura del padiglione, di cui aveva seguito da vicino le fasi di allestimento (Nordman-Repin GNAM 1911).

tenutasi proprio nel capoluogo toscano. Ojetti si recò quindi in Russia per richiedere in prestito alcune opere delle collezioni imperiali, per le cui trattative si avvale dell'inappagabile collaborazione dell'Ambasciatore Melegari²²³. Questi interessò della questione lo Zar in persona (Melegari GNAM 1910*b*), quindi le personalità più influenti alla corte pietroburghese, dai ministri Sazonov e Frederiks, fino alla granduchessa Marija Pavlovna, il cui intervento si sarebbe rivelato indispensabile alla riuscita dell'impresa.

Alla ricerca di interlocutori autorevoli, Ojetti, su consiglio dei suoi conoscenti russi fuoriusciti in Italia, aveva pensato inizialmente di rivolgersi al granduca Nikolaj Michajlovič, uno dei pochissimi membri della famiglia imperiale noto per le vedute liberali e la sensibilità alle questioni culturali. Melegari, oltre ad agevolare questo contatto, gli fece il nome di Djagilev, con la seguente precisazione: "Ma non gli chieda d'intervenire, perché, tra noi sia detto, egli è presentemente un po' in disgrega presso le sfere ufficiali, ed un suo intervento farebbe più male che bene" (id. GNAM 1910*a*). Djagilev, sempre più assente dalla Russia per via delle sue *tournées* europee, non venne contattato, ma grazie alle premure di Melegari la missione di Ojetti fu compiuta e i quadri in questione spediti a Firenze in tempo per l'apertura della mostra (id. GNAM 1911).

Il successo della mostra si propagò anche in Russia e fornì a Ojetti l'occasione di entrare in contatto sia con artisti, come Aleksandr Benua, sia con funzionari culturali, come Berenštam, entrambi giunti in Italia nel 1911 in occasione delle manifestazioni organizzate a Roma (Berenštam GNAM 1911)²²⁴.

In Russia, nell'agosto del 1912, si registrò un secondo tentativo, anch'esso poi andato a vuoto, di avvio delle pratiche relative alla costruzione del padiglione russo. Anche in questo caso la richiesta avvenne per vie diplomatiche, ma in maniera meno istituzionale rispetto alle procedure avviate nel 1910. Artefice era stato il nuovo console russo a Venezia, entrato in carica dopo la scomparsa di Sundi nel

²²³ Fra i prestatori della mostra fiorentina risultavano, oltre allo Zar, anche il Re d'Italia, gli Imperatori d'Austria e Germania e numerose case patrizie italiane e straniere (Donghi 1925: 551).

²²⁴ Berenštam, come si è detto, era uno dei commissari del padiglione russo allestito a Roma. Benua era riuscito a visitare la mostra fiorentina durante una breve fuga da Roma (dove si trovava per il debutto italiano dei *Balletti russi*) "entre deux trains précipité [sic] par ce despote de Diaghilew" (Benua GNAM 1911). Dell'esposizione Benua aveva particolarmente apprezzato l'opera del pittore bergamasco Vittore Ghislandi, un artista rivelato da Ojetti non solo al grande pubblico, ma anche a artisti e studiosi competenti. A proposito dei suoi quadri, Ignacio Zuloaga, pittore spagnolo di casa all'Esposizione veneziana, aveva scritto a Ojetti: "*Une peinture, vous voyez, qu'on a envie d'en manger*" (corsivo nel testo) (Ojetti 1932).

1910. Si trattava, questa volta, di un veneziano, il Conte Cesare Foscari, Console onorario della Russia fino allo scoppio della Prima Guerra Mondiale. Questi aveva messo in contatto i vertici dell'Esposizione con Ričard Berggol'c, paesaggista Pietroburghese, formatosi inizialmente a Napoli, nello studio di Francesco Peluso, e quindi presso l'Accademia Imperiale. Qui aveva conseguito il titolo di accademico e, proprio nel 1912, quello di socio effettivo, nomina che gli dava il diritto di presentare istanze al Consiglio dell'Accademia. In questa sede egli inoltrò la richiesta di sostegno al padiglione russo redatta da Fradeletto, che comprendeva la copertura delle spese di costruzione e l'affitto dell'immobile per la durata di vent'anni, con possibilità di rinnovo. Diversamente da quanto avvenuto nel 1910, in questa occasione venne interpellato anche il Presidente dell'Accademia, la granduchessa Marija Pavlovna, la quale, dichiaratasi entusiasta all'idea, convocò una seduta del Consiglio accademico, durante il quale, tuttavia, vennero ribadite le decisioni prese due anni e mezzo prima, ossia la non priorità del padiglione veneziano (*O postrojke* 1913).

Con il profilarsi di un'assenza russa anche in questa occasione, a Venezia si pensò in alternativa all'allestimento di una sala nazionale, il cui progetto fu portato avanti proprio da Ojetti. Prima ancora di intraprendere il suo viaggio in Russia, Ojetti aveva proposto a Pica di affidare l'allestimento di una sala russa “veramente nuova ed originale” ad Aleksandr Golovin, “pittore delicatissimo”. Dalla sua posizione di Direttore artistico dei Teatri Imperiali, Golovin avrebbe potuto invitare giovani artisti, soprattutto scenografi e decoratori assenti dal padiglione romano, essendo quest'ultimo organizzato dalla vetusta Accademia Imperiale, interessata in primo luogo a promuovere i propri talenti (Ojetti ASAC 1911a)²²⁵.

Una volta giunto a San Pietroburgo, Ojetti comunicò le sue intenzioni a Golovin che, lungi dal coinvolgere altri artisti, propose una mostra personale con 12 bozzetti scenografici e 170 schizzi di costumi per il dramma *Maskarad (Il ballo in maschera, 1835)* di Lermontov, realizzati su carta ancora nel 1904-1905, ma messi in scena al Teatro Aleksandrinskij soltanto nel 1917, per la regia di Vsevolod Mejerchol'd. Come unica opera di formato grande Golovin propose il *Portret Marii Kuznecovoj v roli Karmena (Ritratto di Marija Kuznecova nel ruolo di Carmen,*

²²⁵ Golovin stesso avrebbe poi partecipato all'Esposizione romana, ma con un solo quadro, *Portret poeta M. A. Kuz'mina (Ritratto del poeta Kuz'min, 1909)*.

1908), al quale l'artista lavorava da tre anni (Golovin GNAM 1911)²²⁶. La proposta fu subito inoltrata da Ojetti a Venezia e motivata come segue:

E' proprio impossibile trovare una saletta? Con tutto il parlare che a Milano, a Roma, a Parigi a Londra s'è fatto in questi anni delle messe in scena russe la saletta dedicata al direttore artistico del Teatro Maria di Pietroburgo avrebbe un gran successo (Ojetti ASAC 1911b).

In effetti l'intuizione del critico era azzeccata. Nel maggio del 1911, i *Balletti russi* di Djagilev fecero il proprio debutto italiano presso il Teatro Costanzi (l'attuale Teatro dell'Opera) di Roma, in occasione delle celebrazioni del Cinquantenario dell'Unità d'Italia (Veroli SITO 2008). I nove spettacoli presentati al pubblico della capitale avrebbero costituito l'unica rappresentazione pre-bellica in Italia dei celebri balletti. Uno studio del controverso successo di pubblico e della ricezione critica dei *Balletti russi* in Italia non rientra in questa sede ²²⁷, tuttavia noteremo che, al di là delle grandi innovazioni coreografiche, registiche e scenografiche introdotte nelle arti performative, i *Balletti russi* imposero sul mercato europeo un nuovo genere artistico, i bozzetti teatrali. A tale proposito Andrej Tolstoj scrive:

Dopo i trionfi delle *Saisons* di Djagilev, i bozzetti teatrali divennero, per la prima volta nella storia delle raccolte d'arte, oggetto di un collezionismo appassionato – tanto museale quanto privato – sia in Francia sia, col tempo, in tutta Europa, e costituirono le basi dell'alta reputazione di cui godettero queste manifestazioni del genio artistico russo in Occidente nel XX secolo (Tolstoj 2005: 34-35)²²⁸.

A Ojetti, quindi, il merito di aver riconosciuto, in ambito italiano, questo ruolo pionieristico dell'arte russa; le sue istanze, tuttavia, per una serie di motivi, non poterono essere realizzate a Venezia. In primo luogo perché le misure dei bozzetti, malgrado le rassicurazioni di Golovin, si rivelarono tutt'altro che modeste²²⁹. Nonostante la saturazione parietale più volte applicata a Venezia, la pretesa di

²²⁶ La lavorazione del quadro iniziò l'anno stesso della rappresentazione della *Carmen* al Teatro Mariinskij, allestita da Golovin e interpretata dalla celebre cantante lirica, figlia del ritrattista Nikolaj Kuznecov e moglie di Albert Benua.

²²⁷ Si veda a tale proposito Testa 1985; Piccione 1989, e la relazione *Djagilev, i russi e l'Italia*, presentata da Daniela Rizzi il 19 novembre 2009 al convegno internazionale *Omaggio a Sergej Djagilev: i Ballets Russes (1909-1929) cento anni dopo*, tenutosi all'Università Ca' Foscari di Venezia.

²²⁸ “Posle triumfov djagilevskich «Sezonov», v pervye v istorii sobiratel'stva, teatral'nye eskizy stanovjatsja ob'ektom strastnogo kollekcionirovanija – kak muzejnogo, tak i častnogo – i vo Francii, i, so vremenem, vo vsej Evrope, a značit, i osnovoj vysokoj reputacii etich projavlenij russkogo čudožestvennogo genija na Zapade v XX veke”.

²²⁹ Il bozzetto del sipario di *Ballo in maschera*, una delle poche opere di cui sono pervenute le dimensioni, misurava 80x98 cm. Per una visualizzazione di 110 dei bozzetti originali del dramma si veda *Otdel' SITO 2007* (a partire dal centro della quindicesima fila di immagini). Si tratta del sito del *Teatral'nyj muzej imeni A.A.Bachrušina (Museo teatrale Bachrušin)* di Mosca, che nel 1917 aveva acquistato i bozzetti proprio da Ceccato.

ospitare in una “saletta” 180 bozzetti teatrali e un ritratto (quello sì, secondo Golovin, “grande”) era pressoché irrealizzabile. In secondo luogo, Ojetti e compagni non gradirono l’intromissione dell’intermediario di Golovin, Virgiil Čekkato (Virgilio Ceccato), uno scaltro mercante d’arte d’origini italiane, proprietario di diversi lavori di Golovin. All’inizio del 1912 si decise di estrometterlo dalle trattative, ma oramai all’inaugurazione mancavano solo due mesi (Ojetti ASAC 1912).

Una seconda iniziativa di Ojetti per l’Esposizione del 1912 riguardava l’allestimento di una sala finlandese con opere d’arte sia pura che applicata, sviluppata intorno a un nucleo di lavori di Gallen. Le intenzioni di Ojetti furono avvalorate da un soggiorno effettuato a Helsinki durante il viaggio di ritorno dalla Russia. Qui ebbe modo di appurare e ammirare il livello di civiltà e di rigore morale dei cittadini di questo paese “onesto, lindo, laborioso”, simile a una “buona casa borghese, nitida e ordinata”, e diametralmente opposto alla Russia usurpatrice, che ora, osservata da fuori, risultava ancora più “sciupona e colossale” di quanto non gli fosse apparsa dal suo interno (Ojetti 1910f). Sicuramente i racconti di Gor’kij sulla Finlandia, dove egli, perseguitato dopo la rivoluzione del 1905, trovò provvisoriamente rifugio, avevano contribuito a creare un’immagine idealizzata del paese scandinavo come irriducibile e incorruttibile. Sul luogo egli poté ammirare l’intransigenza e la perseveranza dei finlandesi nella lotta quotidiana condotta contro gli occupanti:

Bisogna pensare alla compattezza di questo piccolo popolo. Non credo ne esista in Europa un altro così unito, e così diverso dai suoi nemici d’oltre confine. Geologicamente, è un blocco solo di granito: lo è anche moralmente. Ed è infrangibile e impermeabile [...] Tutte le case dei Finlandesi sono chiuse ai russi: non un ricevimento, non un pranzo, non un amico [...] La resistenza passiva è l’arma scelta dall’unanimità: un sorriso e un bel no. E tutti qui sanno che questa tranquillità ostruzionista esaspera il colosso russo e gli fa fare spropositi ad ogni passo. Coi sanguinosi rivoluzionari russi, la polizia di Mosca o di Pietroburgo si trova bene ché adopera gli stessi metodi e parla, negli atti come nelle parole, la stessa lingua. Con questi tranquillissimi protestanti, non sa da dove cominciare (ivi).

Ojetti vide, nell’allestimento di una sala finlandese a Venezia, un’occasione di riscatto per il vessato popolo scandinavo, attraverso l’arma più innocua, ma al tempo stesso più efficace, l’arte ²³⁰. A Helsinki egli ottenne il sostegno immediato dell’architetto Eero Saarinen, la cui notorietà in Europa si doveva, al pari di quella di Gallen, all’allestimento del padiglione finlandese all’Esposizione Universale di

²³⁰ Un altro campo di battaglia per rivendicazioni nazionali era quello sportivo. Così alla cerimonia d’apertura dei Giochi Olimpici di Stoccolma del 1912, la squadra finlandese aveva sfilato, pur se in coda alla squadra russa, sotto la propria bandiera (Chevallier, Kervanto Nevanlinna 2006: 211).

Parigi del 1900. Saarinen fu talmente entusiasta del prospettarsi di un'occasione simile dodici anni più tardi e in Italia, da non accontentarsi della proposta di contribuire in veste di decoratore e commissario della sala finlandese, ma anche di architetto di un proprio padiglione nazionale. Una possibilità ritenuta da Ogetti stesso difficilmente realizzabile (Ogetti ASAC 1911a).

Saarinen era uno dei principali architetti dell'area baltica, avendo lavorato non solo in Finlandia, ma anche a Tallinn, Tartu e San Pietroburgo. Egli era molto inserito negli ambienti culturali, anche istituzionali, della capitale russa, tanto che nel 1906 gli era stata proposta la nomina a membro dell'Accademia Imperiale (Keinänen 2006: 249). La sua partecipazione a Venezia avrebbe potuto costituire un buon compromesso con i colleghi russi, che certo non avrebbero visto di buon occhio una partecipazione separata del Granducato di Finlandia, e quindi stemperare eventuali tensioni diplomatiche fra le due nazioni.

Dai carteggi intercorsi fra Ogetti, Pica e Bazzoni si intuisce che, nella fase organizzativa, i destini delle due sale o padiglioni (spesso i due termini erano utilizzati in maniera intercambiabile) erano strettamente connessi tra loro. Bazzoni aveva scritto a Fradeletto: “Dopo Axel Gallen anche Golovin; che l'arte mondiale voglia proprio figurare? Speriamo di sì. Così la Boberg non rimarrebbe sola” (Bazzoni ASAC 1911b). Il riferimento è a Anna Boberg e alla sua mostra personale organizzata nel 1912 in rappresentanza della Svezia²³¹. Con la partecipazione russa e finlandese si sarebbe potuto non solo allargare il raggio d'azione dell'Esposizione su scala “mondiale”, ma anche dar maggior peso alla rappresentanza nordica, un'area, come si è visto, a cui a Venezia si guardava con interesse fin dal 1895, e di cui la Svezia era stata finora la rappresentante più assidua.

Quello che si rivelò indispensabile, per una riuscita delle due sale in tempi sempre più stretti, era una trasferta italiana a Helsinki e San Pietroburgo, annunciata inizialmente da Ogetti per la fine del 1911, ma successivamente annullata. Fradeletto aveva quindi incaricato Bazzoni, il quale dichiarò senza troppo entusiasmo: “Se Ella lo ritiene proprio necessario io farò la corte a Pietroburgo e ad Helsingfors” (Bazzoni ASAC 1911a)²³². L'amministratore capo dell'Esposizione programmò con cura il viaggio verso le due città, rimandato di mese in mese fino a fine novembre, una data

²³¹ L'artista e decoratrice era moglie dell'architetto Ferdinand Boberg, artefice del padiglione svedese all'Esposizione Universale di Parigi del 1900.

²³² Helsingfors è il nome svedese di Helsinki, ancora in voga in Europa a oltre un secolo dalla fine del dominio svedese sulla Finlandia.

oramai fuori ogni tempo limite, per cui Fradeletto si vide costretto a rinunciare alle due sale (Fradeletto ASAC 1911*b*).

Questo ulteriore tentativo fallito palesò il fatto che, senza una spedizione in Russia da parte di uno dei dirigenti veneziani, difficilmente si sarebbe giunti a una rappresentanza permanente del vasto e lontano Impero. Di questo doveva saperne qualcosa Fradeletto, che nel 1908 si era recato in Inghilterra appositamente per promuovere con successo l'edificazione del padiglione britannico (May 2009: 78). Nello stesso anno il Conte di San Martino si era spinto fino in Russia per cercare pieno appoggio all'iniziativa del padiglione zarista a Roma (D'Amelia 2009: 29). Nonostante il Conte avesse definito Fradeletto "maestro in materia" (intendendo i "rapporti con l'Estero", San Martino ASAC 1908), è evidente che il Segretario Generale non prese mai seriamente in considerazione una spedizione in Russia, e questo sicuramente fu all'origine dell'estremo ritardo con cui il padiglione zarista sarebbe sorto.

La X Esposizione di Venezia fu quindi dominata, più che nelle edizioni precedenti, dall'arte italiana. All'interno del Palazzo dell'Esposizione furono ospitate ben sedici esposizioni personali consacrate ad artisti nostrani, e soltanto tre salette internazionali, una delle quali dedicata alla *Wiener Künstlergenossenschaft* (*Associazione degli Artisti di Vienna*), la quale aveva già preso parte all'Esposizione del 1907. Animatore di entrambe le edizioni era stato il pittore russo Jehudo Epštejn, a cui, essendo ebreo, era preclusa l'iscrizione all'Accademia di San Pietroburgo. Trasferitosi a Vienna, qui aveva terminato con successo gli studi presso l'Accademia locale, quindi aveva vissuto alcuni anni in Italia, paese del quale parlava la lingua. Così nel 1907 aveva presentato ai Reali italiani in visita a Venezia la sala viennese (Civinini 1907: 1). Nell'organizzare la sala del 1912 egli aveva preso contatto con Fradeletto con largo anticipo:

La prego di non dubitare che il nostro gruppo ha il unico desiderio di mandare a Venezia opere d'arte veramente sceltissime. Noi speriamo di esporre questa volta in un modo artisticamente molto superiore come nell'anno 1907. La nostra vita artistica rotta in tanti gruppi e tanti circoli fa ostacolare assai la nostra intenzione (Epštejn ASAC 1909).

Epštejn, vittima della politica anti-semita promossa da Nicola II, aveva quindi trovato asilo in Austria, da cui sarebbe dovuto nuovamente fuggire in seguito all'annessione nazista del paese. La "russicità" di Epštejn era di fatto ridotta ai

minimi termini, e questo è dimostrato anche dal fatto che non esista bibliografia in russo su di lui²³³.

L'unico artista russo, in rappresentanza dell'Impero zarista, fu Ivan Kulikov, le cui due tele di carattere etnografico (*Le figlie di un bojaro*, *Il giorno di Pasqua*), ospitate in una sala internazionale del Palazzo dell'Esposizione, passarono tuttavia inosservate. Lo stesso si poteva dire per la sua partecipazione a Roma l'anno precedente, quando fu notato dalla critica unicamente per il fatto di aver presentato un ritratto di Vladimir Ščuko, architetto del padiglione russo di Valle Giulia (Ojetti 1911) (Fig. 28).

Noteremo infine che l'arte russa, benché effettivamente assente in questa edizione dalle sale espositive, era ben viva nelle memorie e nelle recensioni di numerosi critici italiani, che in più occasioni ricorsero ad essa come termine di paragone²³⁴. Questo a dimostrazione di quanto, complice anche il debutto romano dei *Balletti russi*, la cultura figurativa russa facesse oramai parte dell'immaginario italiano.

²³³ Per questa ragione non è stato possibile risalire alla grafia del suo nome in caratteri cirillici. La grafia qui riportata è quella adottata dall'artista in caratteri latini.

²³⁴ Ojetti, nel commentare l'estetica settecentesca di alcuni artisti italiani e inglesi, ricorse in più occasioni a Somov, Serov e Benois (Ojetti 1910: 26, 33). Alcuni richiami all'arte russa ebbero esiti non proprio lusinghieri nei suoi confronti. Così Mario Pilo, nello stroncare la statua decorativa *Il risveglio* di Maria Antonietta Pogliani Paoli, rievocò le sculture ciclopiche "inflitte" da Tereza Ris al pubblico di alcune Esposizioni precedenti (Pilo 1910: 21-22). Pilo, inoltre, nel descrivere il quadro *Il pazzo e i savii* di Lionello Balestrieri, credette di individuare Tolstoj nel "vecchio barbuto [...] vestito da cosacco, col suo fardello a tracolla, col bastone del viandante in una mano, il crocifisso e la bibbia nell'altra, che va e va solitario ed assorto per una strada del suburbio metropolitano" (ibid: 11).

3.4 Il padiglione russo: inizio e fine di una storia (XI Esposizione, 1914)²³⁵

Nell'Esposizione del 1912 parve necessario, per ragioni ben note, restringere il campo della produzione straniera; nell'anno venturo, invece, questa sarà rappresentata con grande larghezza e varietà. Importa dunque che, di fronte al cospicuo contributo degli stranieri, l'Arte nazionale si affermi con le sue migliori virtù (Invito ASAC 1913).

Nulla meglio di questa esortazione a produrre un'arte italica e virtuosa descrive il crescente clima di competizione fra le nazioni percepito a Venezia all'alba della Prima Guerra Mondiale. Il sovrapporsi di interessi artistici a istanze di natura prettamente politica è evidente nell'attività propagandistico-oratoria di Fradeletto, affrontata non soltanto dagli scranni della Camera dei Deputati, ma anche nelle sue numerose letture pubbliche tenute negli anni pre-bellici, che gli valsero l'appellativo di "principe dei conferenzieri italiani" (Isnenghi 2001: 9). Fradeletto era socio fondatore e portavoce della Società Dante Alighieri, istituita non soltanto per promuovere la cultura italiana all'estero, ma anche per tutelare le popolazioni italiane residenti nell'area adriatica e mitteleuropea "contro lo slavismo subdolo, contro il germanesimo invadente, contro il magiarismo soverchiatore" (Fradeletto, cit. in Levi 1924: 4).

La retorica nazionalista prese così piede nei proclami che annunciavano l'Esposizione del 1914 come l'edizione con il maggior numero di artisti sia italiani che stranieri, come poi effettivamente sarebbe stato. Un intellettuale cosmopolita come Vittorio Pica, memore dei plausi ottenuti a Roma come Commissario dei paesi stranieri, se da una parte non sfuggì a una certa retorica sciovinista, dall'altra sottolineò la necessità di ritornare all'antica vocazione internazionale della manifestazione veneziana:

L'importanza eccezionale che, per numero e per qualità di opere, aveva assunta la partecipazione straniera in confronto a quella italiana, nella mostra d'arte internazionale tenutasi a Roma nel 1911 ed il momento di giustificato orgoglio nazionalista che attraversava, lo scorso anno, il nostro Paese spiegavano e rendevano anzi lodevole il proposito della Presidenza delle "Biennali" veneziane di fondare l'importanza speciale della X^o esposizione sul contributo larghissimo chiesto per essa all'odierna arte italiana [...] Insistere, però, in tale proposito nel 1914 sarebbe un errore [...] Bisognerà dunque limitare di nuovo il numero delle sale da assegnare all'arte italiana, pur accordandogliene qualcuna di più di quante ne avesse nell'VIII^o

²³⁵ Una parte delle informazioni e degli spunti bibliografici utili alla redazione di questo sottocapitolo è tratta dalla relazione presentata all'Università Ca' Foscari di Venezia il 23 maggio 2008 alla giornata di studi *www.russinitalia.it l'emigrazione russa in Italia on line*, e successivamente pubblicata negli atti (Bertelé 2009).

e nella IX° mostra, in considerazione dell'aumentato numero di padiglioni stranieri (Pica ASAC 1913).

Nel biennio compreso fra il 1912 e il 1914 notevole fu l'impegno prodigato per l'insediamento di nuovi padiglioni e il completamento di quelli già avviati o in fase di trattativa. Per agevolare queste pratiche Fradeletto aveva investito Pica di un nuovo incarico, anch'esso del tutto inedito all'interno dell'organigramma dell'Esposizione, ossia quello di Ispettore ai padiglioni nazionali. Vedendo diminuito il proprio peso all'interno dell'Esposizione, di cui continuava comunque a coprire la carica di Vice-Segretario, Pica espresse a Fradeletto il proprio malumore:

Stavolta debbo proprio pregarti [...] di non volere insistere nel proposito di relegarmi lontano dalla nostra cara città dell'esposizione a fare il sorvegliante di tre padiglioni stranieri, quasi che fossi caduto in disgrazia e non sapessi fare nulla di meglio. Sarebbe come se, all'indomani di una trionfale vittoria, ad un colonnello che vi ha contribuito per la sua parte, si desse l'incarico solitario e inusuale di guardiano di un faro su di uno scoglio lontano dal campo glorioso! (Pica ASAC 1913)

I padiglioni in fase di completamento erano tre (Francia, Germania e Svezia)²³⁶, ma in cantiere ve n'erano almeno altrettanti, ossia quelli di Spagna, Austria, Olanda e Russia, l'unico poi effettivamente portato a termine entro il 1914 (Fradeletto ASAC 1913b)²³⁷. Nella competizione tra i padiglioni fu coinvolto anche il Palazzo dell'Esposizione, il quale per l'occasione si dotò di una nuova facciata, realizzata in pieno stile eclettico con influssi neoclassici e orientaleggianti, e di nuovi allestimenti interni, come il Salone centrale decorato da Galileo Chini con gusto spiccatamente klimtiano.

In quegli anni Fradeletto vide nell'insediamento dei padiglioni il profilarsi di nuove alleanze sulla scena internazionale. Nella penisola balcanica l'Italia conduceva una doppia politica diplomatica, per cui se da una parte era giunta a un' importante intesa con la Russia, dall'altra rinsaldò i rapporti con l'Austria, con cui nel 1912 rinnovò il trattato della Triplice Alleanza, vanificando in buona parte gli accordi di Racconigi (Petracchi 1993: 98-99). Così a Venezia, proprio nel 1912, parallelamente al progetto oramai avviato del padiglione russo, si affacciò brevemente l'ipotesi della costruzione del padiglione austriaco (Fradeletto ASAC 1912; Pica ASAC 1912c).

²³⁶ Il padiglione svedese, dopo l'inaugurazione nel 1912, non fu rilevato dal Governo di Stoccolma e due anni dopo venne ceduto all'Olanda. Per il cambio di proprietà fu sufficiente sostituire il nome del paese riportato sulla facciata (May 2009: 79).

²³⁷ Il documento da cui sono tratti i nomi dei paesi interessati a un padiglione è una richiesta di stanziamento fondi inoltrata da Fradeletto al Ministro della Pubblica Istruzione. Giustificati come investimento necessario a "offrire al pubblico uno specchio fedele del movimento artistico contemporaneo" (Fradeletto ASAC 1913a), i finanziamenti vennero infine concessi (Fradeletto ASAC 1913b).

Fradeletto arrivò addirittura a contemplare un'espansione dell'Esposizione al di fuori dei Giardini proprio ad opera dei due paesi:

Il padiglione russo mi fa venire un'idea. Non si potrebbe costruirlo, insieme all'austriaco ed eventualmente, sull'altra sponda del canale? Sarebbe una presa di possesso di S. Elena e d'una grande, nuova attrattiva (Fradeletto ASAC 1913c)²³⁸.

Il progetto del padiglione austriaco venne tuttavia accantonato per gli elevati costi di costruzione; l'Austria avrebbe “debuttato” a Venezia nel luglio del 1918, ben prima della ripresa dell'attività espositiva, con un'esibizione di trofei di guerra, ossia di armi sottratte dalle truppe italiane allo sconfitto esercito austro-ungarico (May 2009: 92). Questo a ulteriore conferma di quanto i sentimenti anti-asburgici, percepiti con forza maggiore nelle Tre Venezie, avessero condizionato fino all'ultimo la politica espositiva promossa dal Segretario Generale.

Fradeletto era fermamente convinto della necessità di un'alleanza con l'Impero zarista, avvertita non soltanto come “tanto più opportuna, tanto più utile” per ambizioni comuni nella penisola balcanica (Fradeletto 1915: 32), ma anche come “contro rassicurazione” utile a “proteggere uno fra gli alleati contro gli eventuali tentativi di sopraffazione dell'altro”, intendendo, con queste parole, la monarchia danubiana (ibid: 31-32). Nelle relazioni fra Italia e Russia alla fine avrebbe prevalso quello che Sergio Romano ha definito “gioco di sponda”, ossia un rapporto d'intesa motivato dalla necessità non tanto di instaurare contatti reciproci, quanto di fare fronte comune contro una potenza invisa a entrambe le nazioni (Romano 1995: 109-110)²³⁹.

Solo con l'intervento dell'Italia al fianco della Triplice Intesa nel maggio 1915, l'alleanza con la Russia avrebbe rivelato tutta la propria portata, soprattutto dopo il suo abbandono delle armi nel 1917 e il conseguente ritiro delle truppe degli Imperi Centrali dal fronte orientale, con ritorsioni gravissime sull'esercito italiano, di lì a poco incappato nella ritirata di Caporetto (Fradeletto 1918: 19-20). Ricorderemo che il ruolo politico cruciale avuto da Fradeletto in questi anni, non solo nella decisione di nuove linee strategiche, ma anche nella loro propagazione, gli avrebbe valso la nomina a Ministro delle Terre Liberate nel 1919.

²³⁸ La contemplata espansione dell'Esposizione sull'isola di Sant'Elena sarebbe poi stata realizzata soltanto nel 1932, con l'insediamento di nuovi padiglioni eretti in pieno stile colonial-fascista. Nel 1934 fu inaugurato anche il padiglione austriaco, su progetto di Josef Hoffmann, uno dei padri della Secessione viennese.

²³⁹ Romano sostiene che il “gioco di sponda” è il “tipo di rapporto che ha maggiormente caratterizzato le relazioni italo-russe e italo-sovietiche dal Risorgimento ai nostri giorni” (Romano 1995: 110).

La realizzazione del padiglione russo entro il 1914 si doveva quindi a un rinnovato interesse da parte italiana a ospitare l’Ambasciata delle Arti di un paese che si andava profilando come un prezioso alleato. Questo interesse era evidentemente corrisposto in Russia, al punto di sollecitare l’intervento della famiglia reale, nella persona della granduchessa Marija Pavlovna. L’Augusta Presidente dell’Accademia Imperiale di Belle Arti era rimasta favorevolmente impressionata dalla calorosa accoglienza riservata ai padiglioni russi inaugurati in sua presenza a Roma e Torino nel 1911. La granduchessa si era quindi recata a Venezia per scegliere di persona l’appezzamento di terreno dei Giardini su cui erigere il padiglione Imperiale (*Russkij pavil’on*” 1915: 180). La scelta cadde su uno dei lotti più ambiti, collocato alla fine del Viale dei Giardini e ai piedi della cosiddetta Montagnola, un rilievo artificiale sulla cui sommità si innalzavano i padiglioni di Inghilterra, Francia e Germania. Particolare non trascurabile era inoltre la vista sulla laguna.

Settimo padiglione per ordine di costruzione, quello russo sarebbe stato il primo interamente commissionato e edificato da un’istituzione posta alle dirette dipendenze di una famiglia regnante. Questo, tuttavia, senza pesare sulle casse imperiali. I fondi per l’intero progetto furono messi a disposizione da Bogdan Chanenکو, membro onorario dell’Accademia di San Pietroburgo, nonché noto imprenditore, filantropo e collezionista molto attivo sul fronte degli scambi, di natura sia commerciale che artistica, con l’Europa occidentale e l’Asia (Kondakov 1914: 56)²⁴⁰.

Il progetto del padiglione non decollò finché la scelta del progettista non cadde su Aleksej Ščusev, celebrato dalla stampa come “il più brillante e promettente rappresentante dell’odierna architettura russa” (*Russkij Pavil’on*” 1914: 201)²⁴¹. Ščusev, noto fino ad allora principalmente per la costruzione di chiese ed edifici ecclesiastici nello stile dell’antica *Rus*’, aveva ottenuto nell’ultimo lustro committenze pubbliche e riconoscimenti importanti da parte dell’Accademia

²⁴⁰ Durante le sue incursioni in Europa, e in particolar modo in Italia, Chanenکو aveva acquistato numerose opere d’arte, poi confluite nel museo che oggi porta il suo nome, conosciuto anche come *Kievskij Muzej zapadnogo i vostočnogo iskusstva* (Museo d’arte occidentale e orientale di Kiev). Al giorno d’oggi il museo costituisce la più importante collezione pubblica d’arte straniera in Ucraina. Noteremo che la stampa italiana, nel riportare ed elogiare il nobile gesto di Chanenکو, gli aveva erroneamente assegnato la carica di ciambellano di corte.

²⁴¹ “Samym” jarkim” i mnogoobščajuščim” predstavitelem” sovremennoj russkoj architektury”.

Imperiale, di cui era stato nominato socio effettivo e Architetto ²⁴². Intorno al 1910 la sua fama raggiunse anche l'Europa, grazie alla sua partecipazione ad alcune rassegne internazionali provviste di sezioni dedicate all'Architettura, come il Glaspalast di Monaco o il Padiglione russo a Roma, dove presentò schizzi e disegni dei suoi progetti, non privi di valore artistico (*Illustrierter Katalog* 1909: 224; Esposizione Internazionale di Roma 1911: 90).

Negli stessi anni, Ščusev si trovava a capo di un altro ambizioso progetto edilizio su suolo italiano, la Chiesa Russa di Bari con l'attigua foresteria per i pellegrini ortodossi, la cui costruzione era patrocinata, e in parte finanziata, dallo Zar in persona. Entrambi gli edifici erano ispirati all'architettura antica di Pskov e Novgorod, reinterpretata con spirito moderno ed eclettico secondo i dettami del cosiddetto “*neorusskij stil*” (“stile neorusso”). La scelta di adottare uno stile russo, o presunto tale, per un edificio in Italia, “paese classico”, poteva al primo sguardo apparire un atto “barbarico”, ma scaturiva dalla concezione di Ščusev della storia dell'architettura come una progressiva stratificazione di stili e tendenze, manifestazioni del gusto di ogni epoca. Solo con il senno di poi questa sovrapposizione poteva apparire come un insieme di “conglomerati” disomogenei, a cui tuttavia non si era sottratta nemmeno l'Italia, a partire dai suoi complessi più celebri, come piazza San Pietro a Roma o piazza San Marco a Venezia. Ščusev dall'alto della sua formazione storicistica sosteneva a proposito dell'architettura:

L'essenza non si trova in ricette estetiche e alla moda inventate precedentemente, ma nell'arte e nel gusto con cui l'artista dà forma alle idee e ai sentimenti del proprio tempo e li combina in un gruppo comune di cose appartenenti alle epoche precedenti (Ščusev 1914: 24) ²⁴³.

I progetti per il padiglione russo di Donghi e di Ščusev, l'uno italiano l'altro russo, erano quindi accomunati dall'intenzione iniziale di ispirarsi all'architettura religiosa dell'antica Rus'. Per il primo, come si è visto, questa era improntata alle forme bizantine, per il secondo, invece, si trattava di una forma già autenticamente russa, dalla quale misconosceva qualsiasi tipo di influenza esterna. L'accostamento fra architettura religiosa ed espositiva non era del tutto inappropriato nel caso russo, in quanto la visita alle esposizioni ottocentesche era stata spesso sentita e descritta

²⁴² In vista di questa doppia nomina, a Ščusev spettò un posto d'onore nel volume edito nel 1914 dall'Accademia Imperiale in occasione del suo 150° anniversario. Nella breve biografia dell'architetto, l'unico edificio indicato è proprio il padiglione russo (Kondakov 1914: 11).

²⁴³ “Sut – ne v” zaranee pridumannych” estetičeskich” i modnych” receptach”, a v” iskusstve i vkuse, s” kotorymi chudožnik” osuščestvit” mysl i čuvstva svoego vremeni i sočetaet” ich” v” obščuju gruppu veščej prežnich” epoch””.

come un vero e proprio pellegrinaggio verso i templi dell'età moderna, come “un'erranza verso il meraviglioso, ricerca dell'inusuale e dell'esotico, viaggio esplorativo nella novità” (D'Amelia 2009: 21).

Con l'investitura di Ščusev a architetto del padiglione russo da parte del Governo committente, l'Esposizione si vide costretta a sollevare dall'incarico Donghi. Nell'autunno del 1913, l'ingegnere avrebbe avuto modo di osservare, non senza un certo rammarico, l'avvio dei cantieri:

Ho visto che stamane si posa la prima pietra del Padiglione Russo. Il mio progetto è dunque sfumato. Sarei perciò a pregarla di volermene ritornare lo schizzo per tenerlo fra i miei atti. Chi lo costruisce? Gli stessi Russi?
Mi duole assai di non aver potuto aver l'onore di costruirlo io stesso e di avere il piacere di servire ancora l'Esposizione e il Prof. Fradeletto (Donghi ASAC 1913).

L'appalto del progetto rimase comunque in mano veneziana. L'impresa di costruzioni Samassa, sotto la direzione dell'ingegnere Fausto Finzi, si occupò di realizzare per la somma di 50.000 lire il progetto di Ščusev, in conformità “al suo modello in gesso depositato presso l'Ufficio tecnico comunale” (Bazzoni 1913)²⁴⁴, portato dall'architetto stesso a Venezia durante il suo primo sopralluogo²⁴⁵.

Il primo gennaio 1914, a cantieri ancora in corso, entrò in vigore il contratto di locazione del padiglione, stipulato tra Grimani e l'ambasciatore russo a Genova, il principe Gagarin, in rappresentanza dell'Accademia di San Pietroburgo (Fig. 31). L'accordo prevedeva la cessione dell'immobile a un canone simbolico (10 lire) per vent'anni, durante i quali il padiglione rimaneva di proprietà dell'Accademia Imperiale, a condizione di coprirne tutte le spese, dall'allestimento delle mostre alla manutenzione ordinaria.

Nel febbraio del 1914 giunse a Venezia Petr Bezrodnyj, pittore e diplomatico, fondamentale figura di riferimento per le arti russe in laguna negli anni a venire (Bezrodnyj ASCV 1914). Il suo contributo si sarebbe rivelato indispensabile nella fase di allestimento del padiglione, all'interno del quale avrebbe anche esposto due paesaggi a soggetto italiano (*Capri; Sul vecchio ponte*) (Fig. 37).

²⁴⁴ La citazione è presa da una tesi di laurea in cui sono stati riportati numerosi documenti d'archivio dell'ASAC, fra cui la serie Copialettere (da cui è presa la lettera in questione) oggi non consultabile per motivi di conservazione. La tesi costituisce quindi una preziosa fonte d'informazioni e va a supplire le carenze odierne dell'Archivio.

²⁴⁵ Il primo soggiorno di Ščusev in Italia risaliva al 1897. Si trattava di un viaggio di studi, durante il quale ebbe modo di visitare numerose città d'arte a partire proprio da Venezia, immortalata in diversi schizzi e disegni (Družinina-Georgievskaja 1955: 18-19, 137; Sorokin 1897: 138-159).

Il progetto del padiglione russo di Ščusev occupava una superficie di 450 m². Così come a Roma, anche a Venezia era l'unico, fra i vari padiglioni nazionali, dislocato su due piani. Il pianterreno, non accessibile al pubblico, era adibito a magazzino, mentre il primo piano avrebbe ospitato gli spazi espositivi, suddivisi in tre ambienti attigui di diverse altezze, ossia vestibolo, salone centrale e saletta. L'accesso era reso possibile da una scalinata addossata alla facciata principale dell'edificio, sul lato del Viale dei Giardini, che conduceva al vestibolo attraverso un'edicola. L'ampia sala centrale, priva di aperture verso l'esterno, era illuminata dall'alto da una serie di lucernari ricavati nella parte superiore del tetto. Questo, a quattro falde, era sormontato dallo stemma imperiale dei Romanov, l'aquila bicefala, mentre sulla facciata dell'edificio era riportato l'anno di costruzione (Fig. 32). Le decorazioni esterne prevedevano delle semicolonne emergenti dalle pareti e sormontate da due cornici, la seconda delle quali era posta a filo di gronda; da questa dipartiva “una teoria di archetti in stile tardo bizantino” (Mulazzani 1988: 59). Un altro *unicum* del padiglione, rispetto a quelli già esistenti, era costituito dalla terrazza, accessibile dal salone centrale e affacciata sulla laguna:

La terrazza con vista sulla laguna dà la possibilità al visitatore della mostra, stremato dalla contemplazione delle opere d'arte, di riposare, ammirare la natura e respirare la fresca aria marina (*Russkij pavil'on''* 1915: 180)²⁴⁶.

Per l'arredo Ščusev si era avvalso della collaborazione di due artisti-artigiani moscoviti, Ja. Z. Lipatov e Leonid Pjanovskij, autore, quest'ultimo, anche del cancelletto posto all'ingresso della scalinata e decorato su disegni di Ščusev stesso (*Catalogo* 1914: 202; *Russkij pavil'on''* 1915: 180)²⁴⁷.

Anche nella scelta dei materiali di costruzione Ščusev si era affidato al proprio gusto eclettico, ricorrendo in parte a elementi e tecniche locali, soprattutto per i rivestimenti esterni, come “pietra d'Istria o marmo di Verona” per la scala esterna e una pavimentazione “alla veneziana a semina media” per la terrazza (Fradeletto 1913b). Nell'intento di conferire un tocco caratteristico al padiglione, con uno sguardo all'architettura ecclesiastica della Russia settentrionale, sia Donghi che Ščusev avevano pensato all'utilizzo del legno. Ma mentre l'ingegnere aveva

²⁴⁶ “Terrasa s'' vidom'' na lagunu daet'' vozmožnost' utomlennomu ot'' sozercanija proizvedenij iskusstva posëtitelju vystavki otdochnut', poljubovat'sja prirodou i podyšat' svëžim'' morskim'' vozduhom'''”

²⁴⁷ Non è stato possibile risalire alle generalità di Lipatov, se non alle iniziali del nome e del patronimico. In una fonte bibliografica leggiamo che Ščusev collaborò anche con un carpentiere russo di stanza a Bari, tale D. T. Kamyškov (*Russkij pavil'on''* 1915: 180).

rinunciato all'idea, in ossequio alle più basilari norme anti-incendio, l'architetto era riuscito ad imporre l'utilizzo per la pavimentazione interna, realizzata "a parchetti di rovere a spinapesce"²⁴⁸ (Fradeletto 1913b). Altre indicazioni di Donghi vennero comunque tenute per buone e adattate al progetto russo, come l'uso della pietra artificiale per le decorazioni esterne e il ricorso al bugnato per il rivestimento della parte inferiore dell'edificio, in corrispondenza del piano terra.

Il padiglione si presentava come una commistione di stili e materiali di diverse epoche e culture, ripresi in uno stile "nazionale" e rivisitati in chiave moderna. Proprio in questa capacità rielaborativa e inventiva consisteva, secondo i giudizi dell'epoca, la principale dote dell'architetto: "A.V. Ščusev non copia il vecchio, ma ripristina lo spirito del passato e da esso trae spunto in forme semplici, chiare e affini alla gente russa" (*Russkij pavil'on* 1914: 202)²⁴⁹.

Nella storiografia dell'Esposizione il padiglione russo si poneva quindi non sulla linea moderna, sintetica e internazionale, inaugurata dal padiglione belga, ma su quella storicistica, citazionistica e nazionale di "recupero regionalista già proposto dall'edificio dell'Ungheria" (Mimita Lamberti 1995: 46)²⁵⁰.

Il rifiuto di uno stile internazionale, come poteva esserlo in chiave retrospettiva il classicismo tornato in auge in Russia all'inizio del XX secolo, era evidente per Ščusev fin dall'esclusione di stilemi "classicheggianti" dichiarata nel suo progetto per la foresteria di Bari e confermata a Venezia dalla cesura con l'estetica espositiva adottata dalla Russia nell'ultimo decennio. Il *neoklassicism* (neoclassicismo) era infatti diventato il principale stile di rappresentanza all'estero della Russia, che lo aveva scelto per i padiglioni di Roma e Torino progettati da Vladimir Ščuko (Fig. 27, 28)²⁵¹. Uno stile nel quale i critici europei non avevano individuato alcuna traccia antica né internazionale, ma esclusivamente il trionfalismo zarista, tanto da essere bollato dalle cronache di allora come "Empire Russe" (Gorrini 1915: 79) o "stile impero" (Pica 1911: 121). La diffusione del

²⁴⁸ Anche per il progetto della foresteria della Chiesa russa di Bari, Ščusev era ricorso a materiale locale come il tufo, dimostrando così sensibilità e apertura verso altre scuole e tecniche edili. Pure in questo caso fece un'eccezione per i pavimenti, ricorrendo al parquet (Ščusev 1914: 26-27).

²⁴⁹ "A. V. Ščusev" ne kopiruet" starago, a vozstanovljaet" duch" prošlago i ischodit" ot" nego v" prostych", jasnych" i blizkich" russkomu čelověku formach".

²⁵⁰ Anche Alloway ascrive il padiglione russo al filone "folclorico" inaugurato dall'edificio magiaro, e lo definisce "a product of Western influence on conservative Slavic workmen" (Alloway 1968: 17).

²⁵¹ A Venezia un'estetica d'ispirazione classica fu adottata da numerosi paesi, a partire dai tre padiglioni situati sulla Montagnola: Inghilterra, Francia e Germania (quest'ultimo poi rimaneggiato in epoca nazista).

neoclassicismo russo viene solitamente interpretata come impulso reazionario non soltanto alla Rivoluzione del 1905, ma anche all'estetica fiorita tra Ottocento e Novecento, lo *stil' modern*, espressione della classe borghese capitalista e per questo motivo particolarmente presente nell'edilizia residenziale dei principali centri urbani russi (Bowlt 1991: 128; Brumfield 1989: 371-371) ²⁵². Lo *stil' modern* è riconducibile al movimento eclettico e transnazionale, d'impianto spiccatamente decorativo, impostosi a cavallo fra i due secoli in tutta Europa e noto di volta in volta come *Art Nouveau*, *Jugendstil*, *Liberty*, etc. Si impose quindi come uno stile russo ma al tempo stesso internazionale, andando così ad allineare la Russia alle tendenze europee coeve ²⁵³.

Nel suo progetto per il padiglione russo, Ščusev rifiutò da una parte un'estetica universale come quella neoclassica, dall'altra una cosmopolita, come lo *stil' modern*. La sua cesura con l'eredità artistica russa del passato è particolarmente esplicita nelle seguenti parole:

I lavori di Ščusev sono quasi sempre intrisi di una leggera e quieta mestizia, dai toni appena percettibili, lungi dalla banalità e dalla maniera, ed esprimono in modo esemplare il nostro vero stile russo, così mal compreso e interpretato nell'arco di tutto il XIX secolo (*Russkij pavil'on*" 1914: 202) ²⁵⁴.

Ščusev si fece quindi portavoce di un'architettura percepita e dichiarata come autentica e autoctona, affrancata da impulsi emulativi o complessi di inferiorità nei confronti dei grandi stili occidentali. Proprio questa sua presa di posizione ne avrebbe fatto l'architetto più apprezzato dalle autorità non soltanto nell'ultimo periodo zarista, ma anche nella prima fase sovietica. Non stupisce, quindi, la sua investitura ad architetto del padiglione russo a Venezia. Ščusev fu il continuatore in ambito architettonico di quella "invenzione della tradizione" avviata ancora a fine Ottocento nelle colonie artistiche di Abramcevo e Talaškino e incentrata sulla produzione artigianale di manufatti, spesso radicati solo in minima parte nel folklore

²⁵² Il neoclassicismo, con le sue forme austere e autoritarie, si era quindi imposto come lo stile del ritorno all'ordine e della reazione a valori ritenuti precari e decadenti come l'individualismo capitalista e l'*ethos* borghese. William Brumfield scrive: "Neoclassical architecture became the last hope for a reconciliation of contemporary architecture with cultural values derived from an idealization of Imperial Russian grandeur" (Brumfield 1989: 371).

²⁵³ Per uno studio comparato delle tendenze artistiche e architettoniche apparse nei diversi paesi europei e riconducibili a un'estetica *Art-Nouveau* si veda Howard: 1996, per la Russia le pagine 137-159.

²⁵⁴ "Raboty A. V. Ščuseva počti vseгда proniknuty kakim''-to legkim'', edva ulovimym'' ottënkom'' tichoj grusti, daleki ot'' banal'nosti i manery, i prevoschodno vyražajut'' naš'' nastojašij russkij stil', stol' neudačno ponimavšejsja i traktovavšijsja na protjaženii vsego XIX vëka".

russo, ma spacciati come autenticamente nazionali, e riconducibili a quel fenomeno noto in inglese come “fakelore”²⁵⁵.

Ščusev, a sua volta, reinventò l’architettura russa, partendo da una rivisitazione in chiave moderna degli stili e delle tecniche edilizie risalenti all’epoca pre-petrina, al cui *revival* diede grande impulso anche Nicola II con una serie di ambiziosi progetti realizzati in quello che è anche stato definito *pseudorusskij stil’*. Fra questi ricorderemo il *Feodorovskij gorodok*, replica di una cittadina russa composta da una serie di edifici a uso sia civile che religioso, fra cui la Cattedrale, liberamente ispirata al *Blagoveščenskij Sobor (Cattedrale dell’Annunciazione)* del Cremlino moscovita (Wortman 2000a: 410-411).

Questo processo di ricerca e invenzione spasmodica di modelli remoti, affiancato da un ripudio dichiarato dell’innovazione, costituisce la prerogativa, e il paradosso, della costruzione identitaria delle nazioni in epoca moderna (Hobsbawm 2002: 16). Esse fondano la loro retorica e la loro estetica su modelli spacciati come talmente radicati nel passato della nazione da non richiedere nessuna giustificazione o legittimazione dello *status quo*, in quanto “è sempre stato così” (Evans 2005: 3).

Mentre per i progetti commissionatigli in patria, Ščusev adattò alle forme e alle esigenze moderne l’architettura del periodo pre-petrino, per il padiglione di Venezia trasse ispirazione dal secolo della svolta filo-occidentale improntata da Pietro il Grande, quindi a uno stile, se possibile, ancora più eclettico, e a un periodo storico segnato dal dialogo con l’Occidente.

Le prime notizie giunte a Venezia riguardo alle intenzioni di Ščusev furono riportate da Berenštam con le seguenti parole: “Il a en vue le style du temps de Pierre le Grand, premier inaugurateur de la peinture européenne en Russie, l’idée est jolie, le style aussi” (App. II, 4) (Berenštam ASAC 1913a). Così sul catalogo della mostra, nella breve presentazione del padiglione, si legge di una “costruzione, avente il carattere degli edifici russi del diciottesimo secolo” (*Catalogo* 1914: 202).

Il progetto di Ščusev venne ripreso e discusso dalla stampa russa dell’epoca (III.), dove non era raro trovare asserzioni categoriche come la seguente: “Noteremo che il padiglione russo è l’unico, fra i padiglioni dei vari paesi, eretto in uno stile

²⁵⁵ Il caso più noto è quello della *matreška*, o, nella variante italiana, *matrioska*, “inventata” a fine Ottocento dall’artista Sergej Maljutin su richiesta di Mamontov, intenzionato a produrre e distribuire un manufatto ideato sulle analoghe sculture in legno giapponesi. La *matrioska* conobbe una tale diffusione e popolarità, da essere tuttora considerata un prodotto tipicamente russo (Figes 2002: 233; Ingold 2009: 197). A proposito di un altro caso di “fakelore” nella cultura russa si veda Jahn 2004: 71.

smaccatamente tipico della Madrepatria”²⁵⁶. Il dibattito sulle riviste russe non si esaurì nella ricerca della *samobytnost'* (autenticità) dell'edificio, ma chiamò in causa categorie derivanti dalle arti figurative, in particolare dalla pittura. Del padiglione fu apprezzato l'aspetto pittorico e pittoresco (*živopisnost'*), nonché la dinamicità e vivacità strutturale dovuta alla diversità delle fonti d'illuminazione delle sale e alla loro diversa altezza (*Russkij pavil'on* 1915: 180)²⁵⁷.

La critica italiana si trovò disorientata davanti all'architettura del padiglione, com'è dimostrato dalla varietà e dalla contraddittorietà dei giudizi apparsi sulla stampa nazionale. Ci fu chi individuò un disegno “duro, concepito nel carattere dell'architettura russa del settecento” (*La XI Esposizione* 1914) e chi, al contrario, ne esaltò le linee morbide “del barocco occidentale, i cartocci, le arricciature, le volute, i rigonfi, le ridondanze” (Pilo 1914: 62). Alla ricerca di modelli architettonici esotici, Mario Pilo fornì un'interpretazione assai ricca di suggestioni. Egli vi individuò “elementi orientali, indiani, persiani, moreschi, colonne panciute ed ogive fiorate, coronamenti a smerli e fregi a figure animali” (ivi).

Questa tendenza all'ornamento citazionista non convinse Ojetti, che nella sua stroncatura senza appello, non priva di orgoglio italico, al padiglione russo, scrisse:

Il nuovo padiglione grigio dell'architetto Sciussef [...] è in quello stile russo settecentesco, tutto fatto di deformazioni tipiche dei nostri stili che qui a Venezia sembrano un poco infantili. Se fosse stato costruito in quel bel “settecento” nobile ricco arioso colorito e dorato con cui grandi architetti italiani come Rastrelli o il Quarenghi hanno ingentilito l'edilizia russa da Kiev a Pietroburgo, si sarebbe ottenuta un'armonia, cogli alberi attorno e con nostro gusto, più piacevole di questa violenta dissonanza (Ojetti 1914a: 3; id. 1914b: 13).

Le esuberanze architettoniche del padiglione vennero quindi additate da Ojetti in quanto “vogliono farci stupire, vogliono essere ben straniere, ben diverse, ben originali sebbene senza nessuna corrispondenza con le pitture raccolte dentro” (ibid: 5). L' “effetto facciata” della cultura russa era già stato deplorato da Ojetti durante il suo viaggio nell'Impero zarista, in cui non aveva mancato di osservare che “troppo anche in Russia si spende per l'apparenza e per la facciata delle case” (Ojetti 1910d: 3). Lancellotti, dal canto suo, riguardo all'architettura del padiglione scrisse:

²⁵⁶ “Nado zametit', čto russkij pavil'on – edinstvennyj sredi pavil'onov drugich stran, jarko tipičnyj dlja svoej Rodiny”.

²⁵⁷ Le medesime caratteristiche sarebbero state apprezzate dalla critica sovietica, che parlò del padiglione come contraddistinto da un “colorito moscovita raffinato e vivace” il cui compito era quello di “preparare lo spettatore ad accogliere la pittura russa” (“narjadnyj i prazdničnyj moskovskij kolorit [...] podgotovit' zritelja k vosprijatiju russkoj živopisi”, Sorokin 1897: 234). A proposito dell'aspetto pittorico, ricorderemo che il colore originario delle pareti esterne era un grigio tendente al blu, e non la tinta ocre con cui il padiglione si presenta al giorno d'oggi.

“per voler essere appariscente, diviene illogica e provinciale” (Lancellotti 1926: 222)²⁵⁸. Non è casuale che entrambi i critici evidenzino la “volontà”, quasi la “supponenza” del padiglione nel voler stupire a tutti i costi i visitatori, tramite una ricerca dell’effetto e dell’“alterità” radicata, nell’ambito espositivo, nelle grandi rassegne universali dell’Ottocento. La “dissonanza” denunciata da Ogetti era dovuta anche alla mole del padiglione che “se non ammirare - si farà almeno rispettare, per la sua massiccia costruzione” (*L’inaugurazione* 1914d).

Il ruolo avuto dal padiglione russo all’interno degli spazi dell’Esposizione non si comprende nella sua interezza senza prendere in esame la sua cerimonia di inaugurazione. Nessuno “scenario” migliore di quello offerto dalla laguna veneziana si prestava alle celebrazioni previste in onore delle autorità russe. Se la cerimonia d’incoronazione di Nicola II del 1896 era ricordata come “l’ultima grande esibizione della potenza e degli splendori della Russia monarchica” (Melegari 1923: 193)²⁵⁹, allo stesso modo l’inaugurazione del padiglione russo è rimasta impressa nella storia dell’Esposizione come “l’avvenimento più importante dell’anteguerra” (Di Martino, Rizzi 1982: 31)²⁶⁰.

L’esclusività della cerimonia fu accentuata dal fatto che venne celebrata in seguito all’apertura dell’Esposizione ai Giardini. Il ritardo era da imputare alla Pasqua ortodossa, che cadendo proprio nei giorni di apertura, aveva costretto la delegazione russa a posticipare di una settimana l’arrivo a Venezia. Dalle cronache dell’epoca si evince un clima di grande attesa per la visita dei rappresentanti dello Zar, a partire proprio da Marija Pavlovna, detentrica indiscussa della vita mondana Pietroburghese, come aveva avuto modo di notare ancora in Russia l’ambasciatore Melegari (Melegari 1923: 194). Fin dal 1895 innumerevoli erano stati i tentativi da parte veneziana per avere alle cerimonie di apertura esponenti della famiglia Imperiale di Russia (Fradeletto ASAC 1895b). Inevitabile quindi che ora, alla cognata di Nicola II, raggiunta per l’occasione dal quintogenito Andrej Vladimirovič

²⁵⁸ Questi giudizi dell’epoca sono stati ribaditi in tempi più recenti da autorevoli critici. Paolo Maretto ha definito “grottesca” l’architettura folcloristica del padiglione russo (Maretto 1969: 77), mentre Bruno Zevi lo ha bollato come “castello di stucco” (Zevi 1978: sch. 110).

²⁵⁹ Anche oltreoceano, sulle colonne del «New York Times», si parlò dell’incoronazione di Nicola II come di una delle cerimonie più solenni che il mondo avesse mai visto (Wortman 2000a: 3).

²⁶⁰ Si veda anche il dettagliato resoconto dell’evento riportato da Bazzoni, il quale, a quasi 50 anni dall’accaduto, affermava di averne preservato un vivo ricordo (Bazzoni 1962: 97-99). Anche il critico veneziano Elio Zorzi ricorda l’evento, pur se con qualche imprecisione. Egli confonde, per assonanza, il commissario del padiglione Fedor Berenštam con il primo espositore russo in assoluto a Venezia, lo scultore Leopol’d Bernštam (Zorzi 1945: 15).

(*Un Granduca* 1914), fosse riservata un'accoglienza degna dello Zar in persona. Questa circostanza fu ulteriormente accentuata dal fatto che la linea familiare della granduchessa avesse qualche pretesa al trono²⁶¹.

L'apogeo della "messa in scena" zarista fu raggiunto con la traversata del Canal Grande da parte della lancia imperiale, sul cui albero erano state issate la bandiera italiana e russa. L'identificazione di Marija Pavlovna con lo Zar fu palesata quando, al passaggio dell'imbarcazione per il bacino di San Marco, la granduchessa fu salutata con ventuno colpi di cannone, tradizionalmente riservati ai soli capi di Stato.

La sfera familiare costituiva uno degli ambiti in cui lo Zar in persona prodigò il maggior impegno, nonché uno dei principali motivi iconografici su cui venne costruita la sua immagine a cavallo tra Ottocento e Novecento. Rappresentazioni edulcorate della vita privata dello Zar, in cui era ritratto come padre di famiglia attento e premuroso, iniziarono a circolare subito dopo la sua incoronazione, con l'evidente scopo di generare un'immediata identificazione, da parte del popolo russo, di Nicola II come padre autocrate e autoritario della Nazione (Wortman 2000a: 336).

In questa dimensione domestica e familiare rientrava anche il padiglione russo, presentato a Venezia come "la Casa d'Arte dell'Accademia Imperiale di San Pietroburgo" (Bazzoni 1962: 97), quindi una sorta di *dépendence* lagunare della famiglia Imperiale stessa.

Un evento cruciale, come si è detto, nella propagazione dell'immagine Imperiale, descritta da Wortman come una vera e propria campagna promozionale, erano state le celebrazioni per i trecento anni della dinastia dei Romanov, organizzate solennemente nel 1913 in tutto l'Impero. L'immagine dello Zar fu oggetto di un vero e proprio inflazionamento: l'effigie di Nicola II fu impressa su monete, francobolli e altro materiale celebrativo prodotto per l'occasione su una scala talmente vasta da andare a intaccare l'aura sacrale dell'Imperatore. A proposito di questa contrapposizione fra sacro e profano, Wortman scrive:

²⁶¹ Poco prima della morte del consorte, il granduca Vladimir Aleksandrovič, Marija Pavlovna, figlia del duca di Mecklemburg-Schwerin, quindi di fede luterana, si era convertita all'Ortodossia per puro calcolo dinastico. Nel caso Nicola II fosse morto senza eredi maschi in età matura (lo zarevič Aleksej nel 1914 aveva solo dieci anni, ed era gravemente malato di emofilia, mentre l'unico fratello dello Zar, Michail, aveva rinunciato alla successione) il trono sarebbe spettato di diritto ai discendenti dello zio più adulto dell'Imperatore, ossia al primogenito di Marija Pavlovna (Spiridovitch 1928: 300-303).

They introduced a dichotomy into imperial imagery, creating symbolic confusion in the midst of the political crises of 1913 and 1914. But this problem eluded Nicholas, who saw publicity as a confirmation of his broad popularity and the strength of his alliance with the masses of the Russian people (Wortman 2000b: 96).

Se l'immagine dello Zar andò a effigiare in primo luogo beni di valore e d'uso quotidiano, quella dei restanti membri della famiglia imperiale incominciò a comparire su *memorabilia* e oggettistica di vario uso e consumo:

The Ministry received applications to produce a variety of household items carrying the portraits of members of the imperial family, among them trays, candy boxes, metal cases, china and calendars (ibid: 98).

A Venezia Marija Pavlovna non fu da meno. In occasione di un ricevimento organizzato all'Hotel Britannia, la granduchessa distribuì personalmente agli ospiti una bomboniera preziosamente decorata su cui erano impressi il suo ritratto e la facciata del padiglione (Bazzoni 1962: 97). Se da una parte questa trovata palesava l'identificazione dell'edificio con il suo principale promotore e, per estensione, con tutta la famiglia imperiale, dall'altra sembrò quasi fare da compensazione a una sezione, quella dell'arte applicata, assente dal padiglione russo, nonostante le pressanti richieste da parte della Segreteria dell'Esposizione (Pica ASAC 1913b). Agli ospiti della granduchessa, quindi a funzionari, giornalisti ed esponenti del Bel mondo, fu data l'impressione di aver ricevuto un pezzo unico della "Casa d'arte dell'Accademia Imperiale".

Evidente è il carattere militare assunto dalla cerimonia di inaugurazione, riconducibile in parte al crescente clima bellico all'alba della Prima Guerra Mondiale, in parte a una gerarchizzazione dei ranghi russi. Basti pensare che la granduchessa stessa era stata insignita del grado di comandante di due reggimenti dell'esercito zarista (*L'arrivo dei Granduchi* 1911). Ad accoglierla in laguna furono dispiegate due navi della Regia Marina, la *Goito* e la *Garibaldi*, i cui equipaggi salutarono la lancia imperiale con una serie di "hurrà". Una volta sbarcata ai Giardini, la delegazione russa sfilò lungo il Viale centrale, picchettato da compagnie della fanteria e della marina italiane, mentre una banda militare e una municipale suonavano in alternanza l'inno russo e quello italiano (*L'inaugurazione* 1914b) (Fig. 33).

Infine, come per ogni inaugurazione importante, fu prevista una forma di benedizione. Anche in questo caso l'inaugurazione veneziana seguì la prassi cerimoniale dei grandi eventi, per cui una volta terminati i discorsi inaugurali,

all'interno del padiglione, da un altare allestito nella sala centrale, padre Christofor Flerov, arciprete della chiesa russa di Roma, impartì la benedizione dell'edificio, accompagnato da un coro russo giunto appositamente da Firenze (Krupenskij ASAC 1913).

La sacralità del padiglione fu quindi garantita da un cerimoniale imperniato sulla triade fondante la retorica e l'iconografia russa e nazionalista di Nicola II: famiglia, esercito, religione. La Russia celebrava di nuovo, ma questa volta davanti a una tribuna internazionale, la propria natura autocratica, sancita dall'unità di Famiglia, Esercito e Chiesa e dalla natura trina dello Zar, rappresentato di volta in volta come Zar premuroso, Zar valoroso e Zar devoto. In effetti, la presenza di Nicola II sembrava aleggiare sull'intera celebrazione, dalle parole pronunciate dagli oratori ai ritratti che lo raffiguravano nel padiglione. Il giorno successivo all'inaugurazione, la stampa locale riportò le parole testuali di Nicola II, comunicate a Venezia via telegramma: "Prendo vivissima parte all'inaugurazione del Padiglione russo" (*Il saluto* 1914).

Il carattere profano della celebrazione fu invece offerto dal lato mondano della cerimonia di inaugurazione. Sulle cronache locali tutta l'attenzione era rivolta verso la presenza di persone più o meno note accorse per l'occasione, fra le quali "vi sono pure in elegantissime toelette [...] varie signore della colonia straniera" (*L'inaugurazione* 1914a). Altrove leggiamo: "Gli abiti elegantissimi delle signore portano una nota distinta e squisita di colore" (*L'inaugurazione* 1914d). Da queste parole emerge la funzione del *vernissage* come occasione di auto-esibizione e di affermazione sociale. Non è un caso che due fenomeni come l'alta moda e lo sviluppo delle metropoli occidentali, avvenuti di pari passo con la nascita e la crescita delle Esposizioni Universali, siano comparsi in Occidente quasi contemporaneamente, a metà dell'Ottocento. Sono effetti di quel fenomeno definito dal sociologo Vanni Codeluppi "vetrinizzazione del sociale", ossia un'ostentazione di *status symbol* utili ad affermare la propria appartenenza a un determinato gruppo sociale. La costruzione "panottica" dei grandi spazi espositivi ottocenteschi, il più delle volte realizzati in vetro, rendeva accessibile tutto allo sguardo di tutti, moltiplicando quindi le possibilità di (auto)esibizionismo. All'Esposizione di Venezia, come si è detto, non fu necessario allestire delle vetrine, in quanto la città stessa ricoprì questo ruolo. E' quindi nello spazio cittadino che si compie questo

processo di esposizione-visualizzazione continua, per cui proprio a Venezia, anche se solo in occasioni dettate come le Esposizioni d'arte, risulta particolarmente veritiera la considerazione di Codeluppi, per cui "la città ha da sempre operato come una specie di palcoscenico per la moda" (Codeluppi 2007: 73).

La delegazione russa fu condotta su una tribuna innalzata su un lato della Montagnola, da cui ascoltò le orazioni ufficiali (Fig. 33). Presero la parola Grimani, l'ambasciatore russo a Roma, Anatolij Krupenskij, e il sottosegretario agli Esteri, l'onorevole Borsarelli. Se all'apertura dell'Esposizione, avvenuta una settimana prima, da Roma era giunto il Ministro della Pubblica Istruzione, ora la carica politica chiamata a rappresentare il Governo italiano era un esponente del corpo diplomatico. Questi tenne un'orazione ricca di *pathos* e conclusa con il seguente climax:

Agli antichi vincoli di amicizia che uniscono i due popoli, il russo e l'italiano, alla gratitudine sentita per le prove di solidarietà nella sventura dateci dai marinai di Russia (bene!) al ricordo grato di una visita augusta, si aggiunge e si afferma oggi un nuovo legame: quello dell'arte (Borsarelli, cit. in *L'inaugurazione 1914c*).

Anche qui un riferimento all'esercito, pur se in questo caso in veste civile. Vivo era presso la popolazione italiana il ricordo dell'aiuto offerto dalle navi militari russe alle vittime del terremoto di Messina, accorse sul luogo della catastrofe ancor prima della flotta italiana ²⁶². Questa circostanza avrebbe costituito un particolare motivo di orgoglio e vanto per lo Zar, considerato l'impegno prodigato nel potenziamento della Marina imperiale (Wortman 2000a: 415).

I sermoni inaugurali, conditi di espressioni come "testimonianza d'affetto", "dimostrazione di vicinanza", "appello alla concordia e alla fratellanza dei popoli", assunsero una connotazione esclusivamente politica. Nessuno dei responsabili dell'allestimento del padiglione, da Berenštam a Bezrodnyj, venne invitato a pronunciare una benchè minima parola sulle opere qui esposte. La rappresentanza degli artisti era quindi ridotta al minimo, alla stregua della pretestuosità. Stando alle cronache, l'unico artista presente all'inaugurazione, fra i 68 espositori, era Berggol'c (Fig. 36). In segno di riconoscenza per aver avviato, ancora due anni prima, le trattative per la costruzione del padiglione, all'artista fu conferita un'onoreficenza da parte di Vittorio Emanuele II (Berggol'c ASAC 1914). Dell'artista il sovrano

²⁶² La gratitudine per l'aiuto offerto a Messina era già stata manifestata a Marija Pavlovna a Roma nel 1911, durante la sua visita nel mausoleo dei Sovrani d'Italia, il Pantheon (*I Granduchi 1911*).

avrebbe acquistato, per la propria collezione privata, la tela *Silenzio*, durante la sua visita ufficiale di fine maggio all'Esposizione (*La seconda giornata* 1914).

Prima di entrare nel merito della ricezione critica delle opere esposte nel padiglione russo, sarà utile prendere in esame i parametri e le metodologie che portarono alla loro selezione. Ancor prima della conferma ufficiale di una partecipazione russa, Fradeletto aveva scritto a Bazzoni: “Padiglione o non Padiglione, io farei la Mostra Golovine. Quanto più avremo d'arte straniera, tanto meglio sarà” (Fradeletto ASAC 1913*b*). Il rinnovato proposito di consacrare una sala al direttore artistico del Teatro Mariinskij si doveva alla tenacia del suo mercante d'arte, Ceccato, giunto di persona da Mosca per riproporre l'esposizione con i lavori dell'artista, molti dei quali di sua proprietà (Ceccato ASAC 1913*a*). Venuto a conoscenza dell'allestimento del padiglione, Golovin aveva preso contatto con Berenštam, il quale poté offrirgli una sala soltanto per il 1916 e non per l'edizione imminente. Dalla sua carica di commissario del primo padiglione russo, Berenštam era tenuto a garantire visibilità e spazio al maggior numero di artisti, secondo quel principio di “eclettica imparzialità” applicato a Roma tre anni prima e tanto contestato dalla critica italiana. Berenštam aveva quindi precisato a Pica:

Pour l'inauguration du pavillon russe construit par l'Alma Mater de l'art russe, elle ne peut et ne doit pas avoir de préférence pour les membres d'une société artistique ou d'une autre, d'autant plus que nous en avons, hélas, trop (App. II, 6) (Berenštam ASAC 1914*a*).

Il primo padiglione russo sarebbe stato composto da artisti in parte invitati direttamente dalla commissione ordinatrice, in parte accettati da una giuria esaminatrice, secondo una modalità che ripercorreva la “doppia formula” introdotta a Venezia nel 1895 e ancora in vigore. L'apertura del padiglione portava con sé alcune novità nella prassi espositiva seguita finora. Il controllo da parte dei committenti e del commissario del padiglione si estendeva ora a tutta la partecipazione russa, con un particolare riguardo verso quegli artisti che si proponevano di propria iniziativa all'ente dell'Esposizione. Lo stesso discorso valeva per i russi residenti in Italia. Le loro opere sarebbero state vagliate non soltanto, come da consuetudine, dalla giuria italiana, ma anche dal commissario russo, il quale avrebbe potuto decidere se ospitarle o meno nel padiglione (App. II, 5) (Berenštam ASAC 1913*c*).

Il controllo capillare sulla partecipazione russa condizionò pesantemente la

rappresentanza russa al suo esordio ufficiale, a scapito soprattutto degli artisti più conosciuti e richiesti in Italia. Questo fu particolarmente evidente per i membri del *Mir Iskusstva*, molti dei quali erano attivi principalmente all'estero oppure si trovavano, come aveva osservato Melegari nel caso di Djagilev, “un po’ in disgrega presso le sfere ufficiali” (Melegari GNAM 1910a)²⁶³. Lo spazio dedicato agli artisti del gruppo pietroburghese era notevolmente ridotto rispetto a quello occupato sette anni prima nella sala di Djagilev; questo anche in considerazione di un numero maggiore di opere esposte nel padiglione (34 artisti e 89 opere nel 1907 contro le 68 presenze e i 124 lavori esposti nel 1914). Nell’allestimento del 1914 comparivano quasi esclusivamente i protagonisti della prima fase del gruppo, ossia gli artisti della scuola di San Pietroburgo, in buona parte illustratori e incisori, pur se con qualche grave assenza, come quella di Aleksandr Benua. Del tutto esclusi, invece, risultarono gli artisti della seconda generazione di *Mir Iskusstva*, attivi principalmente come pittori e scenografi (Aimone 1984: 69).

Ojetti, primo sostenitore di una sala interamente dedicata ai bozzetti teatrali, non poté che esprimere la propria delusione dalle colonne del «Corriere della sera»:

La presenza con tre paesaggi, ardenti di colore ma poco tipici, di Nicola Roerich e la presenza solo nel catalogo di tre “motivi orientali” del Bakst ci fa sperare che nel 1916 questo padiglione possa accogliere la mostra che noi chiediamo da anni: la mostra, cioè, dei mirabili scenografi russi, dal Golovine al Bakst, dal Benois al Roerich. Essi hanno rinnovato in Europa l’apparato teatrale e hanno ormai dei timidi discepoli anche in Italia. Se il Bakst, ad esempio, avesse mandato qui soltanto i suoi acquarelli per gli scenari della Pisanella di D’Annunzio o pei costumi da ballo della marchesa Casati [...] il padiglione russo avrebbe avuto un numero cento volte maggiore di visitatori (Ojetti 1914b: 14)

Ojetti ripose quindi la propria fiducia nell’edizione successiva, per la quale Berenštam aveva già incassato il consenso di Somov, Žukovskij e Golovin (App. II, 5) (Berenštam ASAC 1913c) e, su pressante richiesta di Pica, stava trattando con Rerich, Grabar’ e Kustodiev. Riferendosi a questi ultimi, Berenštam, non poté tuttavia astenersi dallo scrivere al Vice-segretario generale: “Mais, cher ami, comme

²⁶³ Sempre nel 1914, agli artisti di *Mir Iskusstva* fu assegnata una sala alla *II Mostra della Secessione romana*, l’unica esposizione specifica consacrata loro in Italia, alla quale presero parte soprattutto esponenti della seconda fase del movimento. Linda Aimone, nella sua concisa rassegna sulla presenza e la fortuna del gruppo artistico in Italia, ha individuato le occasioni in cui ebbero modo di esporre: a Venezia nel 1907, nel 1914 e nel 1924 (all’interno del primo padiglione sovietico), quindi a Roma nel 1914 (Aimone 1984: 67-70). E’ inspiegabilmente omessa l’esposizione di Roma del 1911, in cui molti *Miriskussniki* presentarono le loro opere più note, come *Drevnij užas* (*Terror antiquus*, 1908) di Bakst, *Kupal’nja markizy* (*Il bagno della marchesa*, 1906) di Aleksandr Benua e le incisioni a colori di Anna Ostroumova-Lebedeva dedicate all’architettura di San Pietroburgo.

Vous êtes en retard, tout cela est déjà de l'Académie, cela est vieux jeux. On n'en parle déjà plus depuis bien longtemps" (App. II, 6) (Berenštam ASAC 1914a).

Se da una parte è ammirevole l'obiettività di Berenštam nell'aggiornare i colleghi italiani sugli sviluppi dell'arte russa, additando i *Miriskussniki* come "vieux jeux", dall'altra è anche vero che la loro esclusione dal padiglione non comportò uno svecchiamento della partecipazione russa, al contrario, proprio questi ultimi avrebbero costituito l'ala artisticamente più giovane e innovativa dell'intera mostra. Se l'allestimento del padiglione romano aveva suscitato accese critiche per la suddivisione netta e didascalica effettuata, anche su basi ideologiche, fra accademici e novatori, fra "l'estrema destra" e "l'estrema sinistra" (Pica 1911: 121)²⁶⁴, a Venezia la situazione risultò assai più critica, in quanto l'offerta artistica era circoscritta quasi esclusivamente ai circoli accademici, "all'arte di destra". L'impietoso paragone fra il padiglione romano e quello veneziano fece così da *incipit* a numerose stroncature di quest'ultimo (Pilo 1914: 62; Lancellotti 1926a: 222). Lancellotti lo definì "d'un accademismo desolante" (ivi) mentre Ojetti sentenziò: "poco contiene di memorabile" (Ojetti 1914: 5). Arduino Colasanti, forse il meno drastico, definì le opere esposte "non sempre volgari, ma di scarso interesse internazionale" (Colasanti 1914: 214).

Non pochi, d'altronde, erano i segnali che lasciavano presagire una partecipazione russa al di sotto delle aspettative italiane. I tempi ristrettissimi di allestimento del padiglione avevano imposto una selezione delle opere non presso gli artisti, ma direttamente dalla collezione dell'Accademia e di altre istituzioni imperiali. Questo comportò inevitabilmente un assortimento di opere datate e convenzionali. Una volta raggruppati, i lavori furono sottoposti al giudizio di Marija Pavlovna, il cui gusto difficilmente poteva collimare con quello della critica d'arte professionale (Berenštam ASAC 1913a).

Una volta entrata in possesso di una propria vetrina in una delle piazze artistiche più prestigiose d'Europa, la classe dirigente russa si preoccupò di rappresentare non solo le diverse scuole artistiche gradite al potere, ma anche, e soprattutto, il potere stesso. Così si spiega la presenza di numerosi ritratti dei

²⁶⁴ Ojetti, riguardo al lavoro di Dmitrij Tolstoj, primo commissario del padiglione romano, aveva scritto: "Ha diviso il suo padiglione in due parti: e a destra di chi entra, dalla parte cioè degli eletti, ha disposto le pitture dell'estrema sinistra; e a sinistra, dalla parte cioè dei reprobri, ha appeso le pitture dell'estrema destra accademica. Chi vuol capire, capisce..." (Ojetti 1911).

Romanov, fra cui un dipinto a tempera di Petr Dobrinin raffigurante lo zar Nicola II, un'acquaforte di Michail Rundal'cov con il granduca ereditario Aleksej e un ritratto a olio della granduchessa Marija Pavlovna eseguito da Boris Kustodiev. Un'opera, quest'ultima, assai dibattuta, in quanto, sì riconosciuta come di fattura superiore alla media, considerata anche la notorietà di cui godeva Kustodiev in Italia, ma comunque irrigidita in una pittura convenzionale (Colasanti 1914: 214; *La XI Esposizione* 1914).

L'insoddisfazione della critica italiana fu tale che, a giudicare dagli avventati giudizi espressi sulla stampa, l'unica opera che riuscì a strappare qualche plauso era una tela dall'interesse puramente etnografico, *La venditrice di cavoli* di Nikolaj Fechin (Fig. 38), elogiata in quanto “caratteristica ed ariosa” (Lancellotti 1926b: 223) e come “abbozzaccio violento, con toppe quasi di tappeto, con molto carattere nei tipi e finezze nella gamma attenuata dai colori” (Thovez 1914). L'impasto cromatico della tela, la forza espressiva e il soggetto rurale richiamarono alla memoria il quadro russo più noto a Venezia, *Il riso* di Maljavin, rievocato non senza una punta di velata nostalgia per passate, e migliori, stagioni dell'arte russa. Questo provocò anche il riaffiorare di stereotipi duri a morire; sul quotidiano conservatore «La difesa» possiamo leggere:

L'arte russa ha sempre segnato – nelle Esposizioni – qualche nota particolare e, come in molti centri importantissimi, anche a Venezia si conservano ricordi ed impressioni di forza, di originalità, di semplice bellezza, intorno a quest'arte vivificata da un'onda di sentimento che affascina, da qualche cosa di nostalgico, di misterioso, da quella malinconia di dolore che insistentemente noi attribuiamo alla complessa anima slava (*Padiglioni stranieri* 1914).

Una buona parte delle recensioni all'arte russa esposta nel 1914 sembrano in effetti rivolte al passato. Così una delle poche presenze notate dalla critica fu quella di due membri di una famiglia storica del realismo ottocentesco, ossia “Wladimir Makowski, campione [...] di quella convenzionale pittura, di origine accademica e di superficiale piacevolezza, a cui per lunghi anni ha sorriso il favore del pubblico russo” (Colasanti 1914: 214). Vladimir Makovskij fu quindi apprezzato come autore di “scene aneddotiche brillantate” (Thovez 1914), “tutte gaiezza, festività, umorismo” (Pilo 1914: 63), mentre il figlio Aleksandr per i suoi due opulenti ritratti *fin de siècle* “tutti piume e pellicce” (ivi). Mentre i recensori meno esigenti si limitarono a segnalare i pochi lavori degni di nota, cercando in essi illustri predecessori nella pittura russa, un critico aggiornato ed intransigente come Ojetti

non passò in rassegna le opere esposte nel padiglione, limitandosi a segnalare, come si è visto, l'assenza di quegli artisti, a suo parere, degni di comparire e auspicandone la presenza all'edizione successiva.

Il gusto convenzionale promosso dall'Esposizione non era certo una peculiarità del 1914, tuttavia in questa edizione sembrò entrare in aperto conflitto con i fermenti che animavano da oramai qualche anno la scena artistica europea e anche veneziana. Eloquente, a tale proposito, è la percentuale di artisti rifiutati dalla giuria esaminatrice, pari al 87% delle domande pervenute (986 su 1127). Numerosi *refusés* provenivano dalle file della giovane arte promossa da Nino Barbantini alle esposizioni collettive dell'Opera Bevilacqua La Masa, organizzate annualmente a Ca' Pesaro a partire dal 1908. In seguito all'annullamento della collettiva prevista per il 1914, decisa dal sindaco Grimani per via degli attacchi scagliati dalla stampa contro l'edizione del 1913 (per la quale «La difesa» era addirittura ricorsa all'epiteto “futurista”), alcuni “capesarini” avevano tentato la sorte all'Esposizione. Vistisi respinti due volte nel giro di pochi mesi, molti di questi artisti, fra cui l'allievo più noto di Šereševskij, Gino Rossi, allestirono in segno di protesta una *Mostra dei rifiutati* all'Hotel Excelsior al Lido nel luglio del 1914 (Di Martino 1984: 28-34). Questi avvenimenti assegnarono all'Opera Bevilacqua La Masa la palma di istituzione intraprendente e aperta alle nuove tendenze e contribuirono non poco ad alimentare la sua reputazione, certo non priva di enfasi retorica, di Anti-Biennale veneziana.

Non che all'interno dell'Esposizione mancassero i tentativi di uno svecchiamento dell'offerta artistica. Le intenzioni di Vittorio Pica per il 1914 parlavano chiaro:

La mia idea sarebbe di fare nel 1914, della sala ampia e separata in certo modo dalle altre che è stata la Sala del Sogno e poi Sala della Gioventù, una mostra di artisti dell'avvenire o di artisti d'eccezione che chiamar si vogliono, senza distinzione di nazione. Vi sarebbero con due o tre opere fra le più audaci e significative, degli artisti morti come i francesi Cezanne [Cézanne] e Gauguin, l'olandese Van Gogh, il tedesco Von Maarées [von Marées] ed il russo Wrubel e poi, fra i viventi, gli olandesi Toorop, e Van Doghen [Van Dongen], il norvegese Munch, lo spagnolo Picasso, l'ungherese Rippl-Ronai, il polacco Boleslas Biegas, l'italiano Medardo Rosso e qualche altro di cui il nome non mi viene ora alla mente.

Sarebbe per molti la sala degli orrori, ma una sala appartata in cui ogni visitatore benpensante e tradizionalista può fare a meno di entrare e almeno di fermarsi. Per altri sarebbe la sala dei tesori. Gl'inni si incrocerebbero con le grida d'indignazione o con le risate clamorose [...] e ne guadagnerebbe il successo dell'esposizione, a cui la critica dei grandi giornali e delle grandi riviste non potrà rimproverare, come ha fatto, con rara unanimità, per quella di quest'anno, di essere troppo tradizionalista, troppo moderata, troppo *assagie* [franc. giudiziosa] di tenere, di proposito deliberato e contro ai doveri d'iniziazione spregiudicatamente estetica che ha una mostra

internazionale dell'importanza di quella di Venezia, il pubblico italiano all'oscuro del movimento d'avanguardia delle belle arti (Pica ASAC 1912c)²⁶⁵.

Com'era prevedibile, la portata innovativa del progetto impensieri non poco il Segretario Generale, al quale Pica fornì il giorno stesso alcune rassicurazioni:

Bada che per artisti d'avanguardia non intendo parlare né dei futuristi, che sono semplicemente dei fumistes avidi di reclame, benché fra essi vi sia qualche giovanotto di talento, né dei cubisti, per i quali ho assai scarsa simpatia, ma di cui lo spagnolo Picasso o qualche altro si potrebbe far venire a Venezia, per non mostrare nessuna ostilità preconcetta per una o per l'altra manifestazione d'arte modernista (Pica ASAC 1912d).

Una volta scongiurato il “pericolo” di una presenza delle correnti artistiche più agguerrite, il progetto di Pica avrebbe ottenuto l'approvazione di Fradeletto come “opportuno” (Fradeletto 1913), anche se di fatto non trovò applicazione. Fra gli artisti “d'eccezione” russi, il Vice-Segretario aveva annoverato soltanto lo scomparso Vrubel', la cui unica presenza a Venezia, con dipinti e sculture, si doveva a Djagilev nel 1907; nel 1914 fu esposto solo un ritratto a pastello. L'indicazione di Vrubel' è sintomatica del livello di conoscenza dell'arte russa a Venezia, anche da parte di uno studioso competente come Pica: se negli sviluppi dell'arte di altri paesi stranieri egli dimostrava una conoscenza approfondita e aggiornata, per quanto riguardava la Russia sembrava ancora saldamente ancorato al simbolismo.

Il gusto convenzionale rappresentato nel padiglione non era tuttavia espressione della sola classe dirigente russa, ma corrispondeva a una svolta conservatrice nell'orientamento estetico della classe borghese, ossia di quei collezionisti, mecenati e committenti che fino a un decennio prima avevano creato i presupposti materiali per l'emergere di nuove tendenze artistiche in Russia. Si tratta di una parabola reazionaria generata dai profondi mutamenti sociali e politici accorsi nel primo decennio del XX secolo, poi culminata negli anni pre-bellici, e contraddistinta da un ritorno a valori estetici *rétro* e rassicuranti (Bowlt 1991: 127-128).

Se l'Esposizione del 1907, grazie all'apporto di molti di questi collezionisti con prestiti di opere di artisti soprattutto del *Mir Iskusstva*, aveva portato a Venezia una rara ventata di novità, le opere esposte nel 1914, in buona parte di proprietà

²⁶⁵ Gli stessi stralci della lettera sono pubblicati in Zatti 1993: 114, pur se in una versione alquanto differente dal manoscritto originale. Così Vrubel', riportato da Pica come “Wroubel”, da Zatti è stato trascritto “Winbel”.

dell'Accademia, avevano riallineato la partecipazione russa ai parametri di gusto coltivati dalla nobile rassegna veneziana, dai committenti del padiglione e ora anche da una buona parte della borghesia russa.

L'arte russa presentata a Venezia nel 1914 era quindi espressione di un progressivo ritorno all'ordine ideologico ed estetico. Era un'arte di tipo rappresentativo e narrativo, e questo è particolarmente evidente nella scelta dei soggetti, per lo più membri della famiglia imperiale oppure scene di genere, spesso incentrate sulla vita contadina. Si tratta di opere prelevate dai depositi dell'Accademia con l'intento di decorare e arredare una sorta di filiale estera, come d'altronde ammesso dall'Ambasciatore stesso, che li aveva definiti puro "ornamento" del padiglione (*L'inaugurazione 1914b*).

Alla luce di queste considerazioni, particolarmente fondate si rivelarono le ragioni che avevano indotto Pica a sollecitare, nel 1913, una più stretta collaborazione tra l'Esposizione e i Commissari stranieri "per evitare che i padiglioni diventino succursali scarsamente significative delle mostre annuali delle nazioni che se ne sono assicurate il possesso" (Pica ASAC 1913b). Nella retorica inaugurale russa, costante è il riferimento alle opere esposte come a oggetti: la differenza fra questi e la bomboniera distribuita da Marija Pavlovna tendeva così a dissolversi.

Come si è visto, la stampa, sia generica che d'arte, dedicò quindi ampio spazio al padiglione e alla sua inaugurazione, finendo spesso per dedicare solo poche righe alle opere presentate (Fig. 34, 35). Fu quindi trascurato il contenuto a vantaggio del contenitore e del suo solenne rito di iniziazione, in quella che può essere definita come l'ultima grande messa in scena imbastita al di fuori della Russia dal regime zarista, prima dell'inizio della sua fine. Si tratta di una cerimonia fortemente codificata, di un vero e proprio apparato rituale tipico delle manifestazioni autocelebrative a sfondo (o pretesto) culturale, di cui Hobsbawm ci fornisce un esempio, illuminante per le analogie con il caso da noi analizzato:

Padiglioni, strutture per l'esposizione di bandiere, templi per le offerte, processioni, campane a stormo, quadri viventi, salve di cannone, delegazioni governative in onore del festival, cene, brindisi e retorica (Hobsbawm 2002: 9)²⁶⁶.

²⁶⁶ Lo storico britannico si riferisce nello specifico al Festival federale della canzone, organizzato nell'Ottocento nella Confederazione Elvetica (Hobsbawm 2002: 8-9).

Il 28 giugno 1914, con l'assassinio dell'arciduca d'Austria Francesco Ferdinando a Sarajevo, la situazione in Europa degenerò nel giro di poche settimane. Dopo un mese di intense trattative diplomatiche, l'Impero austro-ungarico dichiarò guerra alla Serbia, al cui fianco accorse la Russia, seguita poi dal resto dell'Europa. L'intervento zarista non ebbe conseguenze immediate sul padiglione russo, trovandosi, d'altronde, in un paese non ancora allineato. Proprio grazie alla neutralità italiana, l'Esposizione poté rimanere aperta al pubblico. Alla fine di agosto del 1914 Fradeletto scriveva:

L'Esposizione Internazionale d'Arte per quanto gravemente colpita e danneggiata dalla guerra europea, rimane sempre aperta e continua ad essere frequentata. Il concorso del pubblico è superiore a quanto si potrebbe credere nelle ardue circostanze attuali (Fradeletto ASAC 1914).

Le prime ripercussioni della guerra sull'Esposizione furono un netto calo di visitatori e di vendite. Nell'autunno dello stesso anno la segreteria dell'Esposizione dovette dare sfoggio di grande diplomazia per evitare che alcuni paesi ritirassero i propri artisti dall'Esposizione (May 2009: 89).

Il processo di nazionalizzazione delle arti e il dibattito italiano fra interventisti e neutralisti coinvolse anche la pubblicistica d'arte. Così nel novembre del 1914, dalle colonne di «Emporium», l'Ambasciatore Krupenskij, interpellato a riguardo di presunte ostilità russe nei confronti delle ambizioni irredentiste italiane, ribatté con un appello:

Ma se le mire dell'Italia, specialmente nei Balcani, - osservò l'ambasciatore - sono identiche a quelle della Russia! Non avete visto come tale identità, che si credeva inconciliabile e in contraddizione apparente colla pratica della Triplice Alleanza, si sia felicemente e naturalmente risolta?
- Dunque noi si potrebbe andare a far merenda a Trieste senza dispiacere alla Russia?
- Ma buon appetito! Ciò che non riesco ancora a capire è perché aspettate tanto a farlo! (Ximenes 1914: 302)

La mostra rimase aperta al pubblico fino alla data di chiusura programmata, l'8 novembre. Berenštam aveva continuato a curare i rapporti del padiglione russo, agendo da intermediario fra l'Esposizione e gli artisti per la vendita di alcune opere. Considerate le circostanze belliche, il padiglione chiuse con un bilancio

ragguardevole, per cui delle 124 opere esposte, sette risultarono vendute ad acquirenti privati ²⁶⁷.

Una questione assai più spinosa riguardava il destino delle restanti opere. Nell'impossibilità, da parte di Berenštam, di intraprendere un viaggio a Venezia o da parte veneziana di rispedire le opere in Russia, il commissario propose, onde arrecare loro il minor danno possibile, di lasciarle provvisoriamente nel padiglione russo, 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" (Berenštam ASAC 1914).

Le opere rimasero nel padiglione russo finché in una seduta speciale dell'Accademia Imperiale dell'aprile del 1915 non fu deciso di trasportarle in una sede diplomatica più sicura e appropriata, l'Ambasciata russa di Roma (Berenštam ASAC 1915; Bezrodnyj ASAC 1915). La comunicazione giunse a Venezia con un notevole ritardo, soltanto a fine maggio, quindi dopo l'entrata in guerra dell'Italia a fianco dell'Intesa, e della Russia. La segreteria veneziana fu ben disposta a collaborare non solo in nome dell'alleanza che ora univa le due nazioni, ma anche per la necessità di evacuare i Giardini: a soli tre giorni dalla dichiarazione di guerra a Vienna, l'aviazione austro-ungarica aveva iniziato a bombardare Venezia. Nel giro di pochi mesi la situazione peggiorò a tal punto che Fradeletto contemplò l'eventualità di trasferire la Segreteria dell'Esposizione a Roma, nel caso Venezia fosse stata occupata militarmente (May 2009: 91).

Le opere russe sarebbero rimaste presso l'Ambasciata di Roma fino al 1919, stando alle dichiarazioni di Bezrodnyj, nominato, con lo scoppio della guerra, Console russo a Venezia *ad interim* (Bezrodnyj ASAC 1919). Da quella data se ne perdono le tracce, ma soprattutto ha inizio una nuova epoca, sia per l'Esposizione di Venezia che per la Russia post-rivoluzionaria. Il 1914 segna quindi la fine di una stagione, quella della Russia zarista a Venezia e, dopo una fase di transizione, l'inizio di una nuova epoca, assai più complessa e articolata all'interno della rete di

²⁶⁷ In mancanza di un elenco completo delle vendite, si è riusciti a risalire soltanto a quelle opere di cui è pervenuta la documentazione relativa alle trattative d'acquisto. Oltre al già accennato *Silenzio di Berggol'c*, altre opere vendute furono *Pioggia di primavera* di Arnol'd Lachovskij, *Contadina con fazzoletto turchino* (Fig. 39) e *Contadina con fazzoletto rosa* di Aleksandr Bučkuri. L'Esposizione era inoltre in trattativa, per conto di un acquirente americano, con lo scultore Il'ja Gincburg e con l'incisore Michail Kurilko (Berenštam ASAC 1914c).

relazioni italo-russe, incentrata sulla storia, e sulla ricezione critica, del padiglione sovietico²⁶⁸.

²⁶⁸ E' doveroso ricordare che fra l'ultima rappresentanza zarista a Venezia nel 1914 e la prima sovietica nel 1924, il padiglione venne occupato una sola volta, nel 1920, da alcuni artisti russi emigrati in Europa (chi prima chi dopo la rivoluzione del 1917), i quali vi improvvisarono un allestimento a cura di Bezrodnyj.

CONCLUSIONI:

All'inizio del conflitto mondiale
Italia e Russia erano ancora
«sconosciute a se stesse»
(Petracchi 1993: 103).

Questa constatazione, riferita alla sfera politica e diplomatica, può essere ritenuta fundamentalmente valida anche per il mondo delle arti, alla luce di quanto è emerso dallo studio qui affrontato. L'Esposizione di Venezia, nei suoi primi vent'anni di storia, costituì tuttavia un primo fondamentale passo verso il superamento di questa, se non ignoranza, almeno indifferenza reciproca, facendosi portatrice e promotrice dell'arte russa in Italia. Prima di analizzare metodologie e risultati di questo processo di importazione e ricezione culturale, sarà opportuno prenderne in rassegna i principali fenomeni inibitori.

In primo luogo, come si è visto, la partecipazione russa all'Esposizione veneziana, nell'arco del ventennio esaminato, è stata assai sporadica e irregolare. Le distanze geografiche e culturali interposte tra Russia e Italia in diversi casi si rivelarono ostacoli insormontabili. Se da una parte è stata sottolineata l'importanza del potenziamento dei mezzi di comunicazione (dalla rete ferroviaria ai servizi postali e telegrafici) nel processo d'integrazione della Russia *fin de siècle* all'Occidente (Schlögel 2009: 197), dall'altra è anche vero che la circolazione di beni materiali, anche di opere d'arte, era ostacolata dalla politica protezionistica promossa dal regime zarista, con l'imposizione di dazi doganali e altre misure restrittive.

A difficoltà e complicazioni di carattere logistico va aggiunta un'evidente mancanza di interesse da parte russa a una regolare partecipazione a Venezia. In più occasioni è stato evidenziato come la massima autorità in campo artistico, l'Accademia Imperiale di San Pietroburgo, nel pianificare una politica espositiva su scala internazionale, abbia assegnato la priorità a rassegne europee più consolidate e prestigiose, soprattutto in quei paesi come Francia e Germania con i quali già esistevano intense relazioni artistiche. Con l'eccezione dell'apporto diretto dell'Accademia a sole due edizioni (1897 e 1914), la partecipazione russa a Venezia si deve quindi al desiderio di singoli artisti di prendere parte a una manifestazione sì giovane ma organizzata in una città ricca di gloriose testimonianze del passato. La

scelta di Djagilev stesso di portare a Venezia, fra le numerose esposizioni europee candidatesi a ospitare la sua mostra al Salon d'Automne nel 1906, si deve proprio al suo legame particolare con la città lagunare. Solo con il consolidamento di un proprio mercato dell'arte, l'Esposizione veneziana si inserì a pieno titolo tra le grandi rassegne artistiche europee. Al contrario di queste, Venezia poteva contare su una clientela omogenea, costituita in buona parte da blasonati e facoltosi esponenti del Bel mondo, in villeggiatura o di passaggio a Venezia, per i quali un soggiorno in città era imprescindibile da una visita, e spesso da un acquisto, al suo *salon* internazionale.

Soltanto verso la fine del primo decennio del XX secolo, con la firma di accordi diplomatici fra Italia e Russia, a moventi di natura economica subentrarono interessi politici, con un diretto coinvolgimento della famiglia Imperiale. La non priorità di un padiglione a Venezia, espressa a più riprese dall'ente competente in materia, ossia dall'Accademia, venne confutata dal suo Presidente onorario, la Granduchessa Marija Pavlovna, la quale si fece promotrice dell'iniziativa, portata a termine nel giro di un solo anno. L'ingerenza dei committenti del padiglione su tutte le sue fasi di progettazione e di allestimento si manifestò in diverse occasioni, dall'imposizione di un proprio architetto²⁶⁹ al vaglio delle opere da esporvi ad opera della Granduchessa, fino all'inaugurazione del padiglione stesso, in una manifestazione di “conferma del potere in carica” e di “dimostrazione dell'unità nazionale” (Burke 2009: 118).

Fino al 1914, in assenza di una politica espositiva pianificata e lineare imposta dall'alto, nonché di uno spazio autonomo di rappresentanza, le metodologie che hanno determinato la partecipazione russa a Venezia possono essere ricondotte alla categoria di “tattica” secondo la definizione data da Michel de Certeau, ossia di una pratica che “si sviluppa di mossa in mossa. Approfitta delle «occasioni» dalle quali dipende, senza alcuna base da cui accumulare vantaggi, espandere il proprio spazio e prevedere sortite” (Certeau 2001: 73). Questo può essere ritenuto valido fino alla comparsa del padiglione, la cui progettazione ed edificazione rientrano in una chiara strategia di potere. Certeau descrive la “strategia” come segue:

Il calcolo (o la manipolazione) dei rapporti di forza che divengono possibili dal momento in cui un soggetto dotato di una propria volontà e di un proprio potere è

²⁶⁹ Numerosi padiglioni nazionali erano stati eretti ai Giardini su progetto di architetti e ingegneri italiani, e successivamente rilevati dai Governi interessati.

isolabile. Esso postula un *luogo* suscettibile d'essere circoscritto come *spazio proprio* e di essere la base da cui gestire i rapporti con obiettivi o minacce *esteriori* (ibid: 71).

Nella storia della partecipazione russa a Venezia, si può quindi parlare di strategie espositive e rappresentative solo a partire dal 1914 (quindi nell'ultima parte affrontata in questo elaborato). Queste verranno applicate con grande coerenza ed efficacia in epoca sovietica per culminare, nella seconda metà degli anni Trenta, nei boicottaggi "sovietisti" al Governo fascista, impossessatosi nel frattempo della Biennale. Una volta acquisito un proprio spazio espositivo permanente la non-presenza russa non è più un fatto occasionale, come lo era stato in diverse edizioni pre-belliche, ma diventa un atto di volontà, un enunciato politico.

Dal materiale sia a stampa che inedito prodotto dall'Esposizione veneziana a fine Ottocento è lampante l'isolamento culturale della Russia dall'Italia. Nulla fu fatto a Venezia per colmare questa lacuna. In Russia non si cercò una figura di riferimento per l'Esposizione, una sorta di corrispondente dall'estero capace di monitorare sul posto la scena artistica e di agevolare i contatti e gli scambi con l'Italia, sulla scia di quanto fatto da Giovanni Boldini a Parigi o da Girolamo Cairati a Monaco. L'unica rappresentanza italiana permanente era costituita da galleristi e rivenditori d'arte italiani o di origine italiana, come Avanzo e Ceccato, i quali tuttavia, trattandosi di mercanti, erano interessati esclusivamente a curare i propri affari.

In mancanza di un agente sul luogo, Fradeletto e compagni dovettero reclutare artisti russi da altre piazze europee, come le Esposizioni universali oppure artistiche, che finirono per fungere da luoghi di preselezione dell'arte russa. Così furono il Glaspalast, agli esordi dell'Esposizione veneziana e nel 1909, e Parigi, con l'*Exposition universelle* nel 1900 e con il *Salon d'Automne* nel 1906. A questa ricezione dell'arte russa, già mediata e ibridata, non si cercò di ovviare neppure con una spedizione nell'Impero zarista, nonostante l'attivismo praticato su questo fronte, ma in altri contesti europei, da Fradeletto e Pica. Come avrebbe dimostrato il viaggio di Ojetti, una conoscenza diretta e aggiornata della Russia artistica avrebbe portato, al di là di agevolazioni e opportunità pratiche, nuovi stimoli e prospettive alla sua percezione. Infine sintomatico è il fatto che nel periodo esaminato non sia stata organizzata nessuna mostra personale dedicata a un artista russo. L'unico tentativo, poi andato a vuoto, sarebbe sorto proprio su iniziativa di Ojetti, convinto della

necessità di isolare nella propria specificità, e al tempo stesso di approfondire, l'opera di un artista (in quel caso Golovin) proveniente da un mondo, e una realtà culturale, completamente diversa.

Alla luce di quanto detto, sarebbe alquanto avventato affermare che la partecipazione russa a Venezia possa essere letta come modello culturale per le relazioni italo-russe a cavallo fra Ottocento e Novecento. Innanzitutto per il carattere cittadino dell'Esposizione e al tempo stesso per la sua vocazione internazionale, che conferirono alla manifestazione un carattere che oggi potremmo definire "glocal", quindi scarsamente rappresentativo per il sistema artistico nazionale. Come è stato evidenziato nella parte introduttiva della tesi, il ricorso alle istanze di Roma era dettato il più delle volte da necessità o opportunismo. Il principale merito di Fradeletto, l'"ispido dittatore della Biennale" (Isnenghi 2001: 9), consistette proprio nel sapersi destreggiare nell'intricata rete di relazioni intessuta tra Giunta municipale, Governo di Roma e Governi stranieri, facendo leva a volte sulla competizione, a volte sulla cooperazione fra questi enti a esclusivo vantaggio dell'Esposizione.

In vista delle priorità economiche e geopolitiche assegnate all'Esposizione veneziana, non stupisce il ruolo periferico tradizionalmente attribuitole all'interno della storia non solo dell'arte, ma anche delle esposizioni²⁷⁰. Intento della rassegna veneziana non era tanto documentare le ricerche figurative in concorso, quanto offrire un mercato artistico e turistico alla città, puntando sull'arte ampiamente riconosciuta, accademica e ufficiale. Sarebbe quindi illusorio pretendere di individuare, nella partecipazione russa negli anni pre-bellici, tracce e trame dei legami già noti che intercorrono fra artisti italiani e russi in quegli anni. Il futurismo, nella Venezia passatista, rimase, va da sé, escluso. Nella prima metà degli anni Dieci il termine futurista fece sì la sua comparsa all'Esposizione cittadina, ma nella sola accezione di epiteto. Addirittura un critico avveduto come Vittorio Pica aveva tacciato i seguaci di Marinetti di essere "dei fumistes avidi di reclame" (Pica ASAC 1912d). Gli anni compresi fra la pubblicazione del *Manifesto del futurismo* di Marinetti e il suo primo viaggio in Russia (1909-1914), quindi grosso modo gli anni di affermazione del primo futurismo (e di tanti altri "ismi"), coincidono con il periodo di gestazione del padiglione russo, concepito proprio come roccaforte di

²⁷⁰ Lo studioso americano Bruce Altshuler, nel suo esaustivo studio di recente pubblicazione dal titolo *Salon to Biennial*, non include nessuna delle edizioni della rassegna veneziana fra le "esposizioni che hanno fatto la storia dell'arte" (dal sottotitolo del volume) (Altshuler 2008).

quell'arte accademica e istituzionalizzata posta al centro delle campagne iconoclaste futuriste²⁷¹. Sono inoltre anni, come si è visto, ad alta densità di Esposizioni, prive tuttavia di partecipazioni russe significative, poi condensate nel 1911 e nel 1914 nei padiglioni nazionali di Roma e Venezia.

Sul gusto passatista dell'Esposizione e di Venezia, si è ampiamente dibattuto e scritto²⁷². Nel nostro caso, nessuna dimostrazione è più eloquente dell'elenco degli espositori russi a Venezia, molti dei quali sono figure poco rilevanti nella storia dell'arte russa ed europea. Le sale nazionali e poi il padiglione sono quindi un luogo di preservazione e propagazione della tradizione artistica consolidata, collettori di opere già viste nella storia dell'arte. Nulla di più lontano, quindi, dal museo, luogo deputato alla raccolta e alla conservazione del “nuovo”, ossia di tutte quelle opere la cui ragione d'essere è proprio nella cesura con la tradizione canonica, quindi, paradossalmente, proprio con il museo (Groys 2008: 23-42)²⁷³. Da questa considerazione emerge il ruolo del padiglione come anti-museo dell'arte russa.

Non è un caso che Vladimir Lapšin, pur premettendo che all'inizio del 1914 le “relazioni italo-russe erano contraddistinte da una certa regolarità e il loro spettro di diffusione era assai ampio”, non citi l'Esposizione di Venezia, giunta a quella data già alla sua XI edizione (Lapšin 2008: 31). L'Esposizione, fino alla sua ripresa post-bellica, incise quindi in minima parte sulla trama di relazioni intessuta tra intellettuali e artisti dei due paesi, ricoprendo un ruolo non di laboratorio attivo delle ricerche in corso, ma di vetrina passiva di realtà artistiche consolidate, istituzionalizzate e spesso antiquate. Questo fu accentuato dal fatto che la rappresentanza russa a Venezia, quando presente, dovette recuperare il terreno perduto durante le sue numerose assenze (Frimmel 2003: 201). Le opere esposte non furono quindi rappresentative delle tendenze russe coeve, con una sola, rivoluzionaria, eccezione, ossia la sala russa allestita da Djačilev nel 1907, che costituisce un caso isolato non solo all'interno della storia della partecipazione russa a Venezia, ma anche dell'Esposizione stessa²⁷⁴.

²⁷¹ Noteremo a margine che i futuristi avrebbero debuttato a Venezia soltanto nel 1926 e proprio nel padiglione russo, convertito in sovietico ma rimasto temporaneamente vuoto dopo il suo debutto nel 1924 (Bianchi 2004).

²⁷² Si veda Alloway 1968; May 2009: 80-87; Mimita Lamberti 1995; Mononi 1957.

²⁷³ Interessante sarà vedere l'operato *sul luogo* di Boris Groys, curatore del padiglione russo alla prossima Biennale di Venezia (4 giugno – 27 novembre 2011).

²⁷⁴ Jan May parla della sala russa proprio come dell'eccezione che conferma la regola (May 2009: 81). Sullo stesso tono anche Mimita Lamberti 1995: 46, mentre più moderato è il giudizio a riguardo

Alla luce di quanto detto, la partecipazione russa all'Esposizione di Venezia può quindi essere considerata non tanto un modello culturale, quanto, come suggerito dal titolo dell'elaborato, una "storia" culturale sulla gestione, la fruizione e soprattutto la ricezione dell'arte russa agli albori della sua divulgazione in Italia. Questo, nella convinzione che un fenomeno ricettivo sia anche un incontro culturale, presentandosi quindi come occasione di catturare l'"altrui" e di agevolare una migliore comprensione della "propria" cultura.

Una questione di primaria importanza affrontata nella tesi riguarda le modalità di rappresentazione all'estero; ossia chi, e soprattutto come, ha rappresentato la Russia a Venezia. Andando a ripercorrere le diverse edizioni, è evidente (con la sola eccezione djagileviana di cui sopra) una linea espositiva di chiara matrice filo-accademica, quindi filo-occidentale. Questo non soltanto nelle due edizioni patrocinate dall'Accademia stessa, ma anche in quelle segnate dal contributo di singoli artisti.

Un fattore che può al primo sguardo risultare sorprendente è l'assenza di quel filone dichiaratamente "russo", ossia di tutte quelle manifestazioni artistiche affermatesi nell'ultimo quarto del XIX secolo con l'intento di forgiare uno stile autenticamente "nazionale", il *neorusskij stil'* (stile neorusso). Mi riferisco in primo luogo alla produzione delle colonie artistiche di Abramcevo e Talaškino di opere d'arte e manufatti ispirati al folclore e all'artigianato nazionale ²⁷⁵. In un contesto internazionale come quello dell'Esposizione veneziana, improntato all'unicità e all'inimitabilità del "carattere nazionale", lo stile neorusso, appunto perché "costruito", avrebbe potuto conferire alla rappresentanza russa un tono "tipicamente nazionale" e quindi garantirne visibilità e successo agli occhi di una platea occidentale. La sua assenza è riconducibile al frequente ricorso alle arti applicate da una parte, e alla rivisitazione di tecniche e soggetti contadini dall'altra. Due peculiarità già avverse al gusto promosso a Venezia, a cui si andava ad aggiungere il carattere spiccatamente commerciale di questa produzione artistica, frutto non dei nobili intenti filantropici dei suoi promotori, ma di un calcolato, e redditizio, investimento (Bowlt 1991: 109). Il carattere commerciale dell'impresa veneziana, benché ne costituisse il vero motore, raramente veniva menzionato nelle

espresso da Lawrence Alloway, che, relegando il contributo di Djagilev al semplice ambito delle arti applicate, lo definisce "another decorative possibility" (Alloway 1968: 55, n. 20).

²⁷⁵ Djagilev stesso, nella sala russa del 1907, aveva ridotto drasticamente il contributo di opere provenienti dalla colonia artistica di Talaškino di Marija Teniševa.

dichiarazioni programmatiche, a riprova di una certa *pruderie* retorica. La presenza di opere in stile neorusso quindi difficilmente sarebbe rientrata in quell'ideale di "purezza", intesa non soltanto come tecnica (nella fattispecie pittura e scultura), ma anche come gusto, elitario e *salonnier*, dell'arte promossa a Venezia.

Se quindi la produzione artistica rurale non ebbe mai una vera *chance* a Venezia, lo stesso si può dire anche per l'arte moscovita, che, nel nostro ventennio, risulta decisamente sottorappresentata. L'ubicazione della capitale condizionò da sempre la partecipazione russa a Venezia, con vere e proprie quote di maggioranza²⁷⁶; così fu nel periodo zarista, e così sarebbe stato in epoca sovietica, contraddistinta da una rivalsa moscovita (Frimmel 2003: 201).

L'arte russa in mostra a Venezia era quindi il prodotto di una società urbana (soprattutto della capitale), autocratica e aristocratica, spiccatamente filo-occidentale e dal gusto retrospettivo. Questo orientamento era dettato non tanto dalla necessità di venire incontro agli ideali artistici e commerciali promossi a Venezia, quanto dalla natura stessa del sistema promozionale e (auto)- celebrativo di committenze artistiche impostato su modelli occidentali e facente capo alla Corte, all'Accademia e alle altre istituzioni Imperiali. Questo risulta evidente anche nella scelta di Ščusev di adottare, contrariamente a quanto fatto in Russia, uno stile liberamente ispirato al Settecento russo, quindi al secolo della svolta filo-occidentale dell'Impero zarista.

Prima di prendere in esame la ricezione critica italiana dell'arte russa presentata a Venezia, sarà utile una contestualizzazione di più ampio respiro che prenda in esame anche l'accoglienza da parte del pubblico²⁷⁷. Il fascino percepito in Italia per una cultura lontana e sconosciuta ancora a fine Ottocento, come quella russa, compensò lo scarso significato artistico delle opere presentate. I quadri esposti nel 1897 riscossero i favori del pubblico in quanto andarono incontro alle aspettative e ai *cliché* sulla Russia, in buona parte d'origine letteraria²⁷⁸. Da parte russa, l'appropriazione e la raffigurazione di autostereotipi consolidati costituiva quindi una sorta di garanzia al successo di pubblico italiano. E' una dinamica che a Venezia

²⁷⁶ Il dominio indiscusso di artisti e istituzioni della capitale divenne una sorta di regola non scritta per tutto il periodo sovietico, tanto che la prima cesura con questa consuetudine (avvenuta nel 1999, con un solo artista nel padiglione, il pietroburchese Sergej Bugaev Afrika) avrebbe scatenato un acceso dibattito sulla stampa nazionale (Frimmel 2004: 16-17).

²⁷⁷ In assenza di fonti primarie come i registri dei visitatori alle mostre, per l'accoglienza del pubblico si è fatto ricorso a quanto riportato in proposito dalla stampa coeva, sia generica che specialistica.

²⁷⁸ Simili fenomeni ricettivi, ma apparsi all'incirca un ventennio prima, sono riscontrabili nell'accoglienza dell'arte russa in Germania. A tale proposito si vedano gli studi di Ada Raev riportati in bibliografia.

rientra in quelle “curiosità geopolitiche” traducibili in un’attenzione per le scuole nazionali alla ribalta sulla scena artistica europea, interpretate come alternativa (o divagazione) alla tradizione figurativa occidentale (Mimita Lamberti 1995: 45-46). Ancora nel 1901, un critico sagace come Ojetti smascherò la prassi, abilmente condotta da Fradeletto e Pica, di “scoperta” di nuove scuole nazionali, per cui una volta esaurita la riserva nordica (*in primis* l’arte scozzese e scandinava) si iniziò a esplorare il fronte dell’Europa orientale (Ojetti 1901: 395). Noteremo che il termine “scoperta”, connotato come marcatamente etno-centrico ed euro-centrico, in tempi più recenti è stato sostituito da “incontro culturale” (Burke 2009: 164), un incontro nel quale l’“altro” è un fondamentale strumento auto-cognitivo. Si tratta di una costante del “rapporto reciproco fra le culture”, individuato da Lotman come segue:

Avendo bisogno di un partner, la cultura crea con i propri sforzi questo «estraneo» portatore di un’altra coscienza, che codifica in modo diverso il mondo e i testi. Questa immagine creata nelle viscere della cultura – in contrasto con i suoi codici dominanti – è una sua esteriorizzazione verso l’esterno e una proiezione di se stessa sui mondi culturali che si trovano fuori di lei. Sono esempi caratteristici in questo senso le descrizioni etnografiche delle culture esotiche compiute dagli europei (fra le quali in certi momenti della storia rientra anche la cultura russa) (Lotman 1985: 124).

Sono quindi proprio le opere presentate a Venezia che più si avvicinano alle “descrizioni etnografiche delle culture esotiche” a riscuotere il maggior successo di pubblico, come *Il Duello* di Repin, *La tappa di deportati in Siberia* di Šereševskij e *Il riso* di Maljavin. Tutte opere che rimandano a una società barbarica, autocratica e rurale, quindi a un’alterità diametralmente opposta, e simmetrica, alla Venezia raffinata, democratica e urbana. Le ultime due tele furono acquistate dal Comune stesso, andando così a imprimere l’immaginario cittadino non dell’arte russa, ma della Russia stessa, identificata come un paese abitato da una popolazione vessata e sottomessa, come i deportati di Šereševskij, ma al tempo stesso capace di gesti liberatori e irriverenti nei confronti delle autorità, come la risata sguaiata delle contadine di Maljavin. Un paese degli stenti, ma al tempo stesso dei raccolti abbondanti. L’immagine della Russia impressa a Venezia è quindi un imagema costruito sulla bipolarità degli estremi dolore-gioia, e per estensione, morte-vita: il primo traspare dall’atmosfera cupa e “bituminosa” della tela di Šereševskij, la seconda dai toni brillanti e “spavaldi” del quadro di Maljavin. La dimensione collettiva della Russia è evocata dalla coralità delle due scene e dalle loro dimensioni colossali, che sembrano avvolgere lo spettatore. *La tappa di deportati in Siberia* e *Il riso*, insieme a *Ravvin (Il rabbino, 1914)* di Chagall, acquistato a Venezia nel 1928,

avrebbero rappresentato la Russia all'interno della prima meta-esposizione della Biennale veneziana, organizzata nel 1935 con una selezione di opere acquisite nei suoi 40 anni di attività.

Diversamente, quando le opere russe si discostano dagli stereotipi nazionali, come nella selezione proposta da Djagilev nel 1907, deludono in quanto, prive di quel colore locale e di quell'originalità assegnata a priori, si rivelano al di sotto delle aspettative (Tolstoj 2005: 30). D'altronde la portata innovativa ed esclusiva della sala russa del 1907 non fu compresa a pieno neppure dall'Esposizione stessa, come testimonia il trattamento riservato da Fradeletto a Djagilev.

Chiusa la parentesi djagileviana, l'interesse etnografico suscitato dalle tele russe si rivelò col tempo insufficiente a garantirne un successo continuativo di pubblico. Non è un caso che in nessuna delle recensioni al padiglione russo si faccia riferimento alla reazione dei visitatori, i quali in altre occasioni, nel bene e nel male, erano stati tutt'altro che indifferenti. Le opere presentate nel padiglione russo, per quanto intenzionate a rappresentare aspetti della società contemporanea, avrebbero potuto benissimo figurare a Venezia un ventennio prima. Nel 1914, ormai prive di attualità e originalità, vengono presentate, e trattate, alla stregua di oggetti decorativi o d'arredo. Nella ricezione italiana, nell'arco del ventennio esaminato, il contributo russo a Venezia subì così un'evoluzione (o forse un'involuzione?) da documento etnografico a *kitsch* imperiale.

Per quanto riguarda la critica d'arte italiana, va innanzitutto ricordato che siamo di fronte a un fenomeno di recente formazione, derivato principalmente dalla critica letteraria e dal giornalismo. Una delle intenzioni dichiarate dell'Esposizione fu proprio quella di incentivare lo sviluppo della critica professionale d'arte con l'istituzione dei Premi per la critica. Come si è visto una particolare attenzione è stata rivolta all'attività di due autorevoli intellettuali e funzionari culturali, Vittorio Pica e Ugo Ojetti, personalità accomunate da uno spirito moderno e cosmopolita in una realtà nazionale ancora tagliata fuori dai circuiti artistici internazionali.

A Pica si deve il progressivo ampliamento dell'offerta artistica dell'Esposizione, avviato con la sua attività di "critico ufficiale della Biennale" (Zatti 1993: 115) e proseguito con il suo coinvolgimento all'interno dell'Esposizione, che comportò la cessazione dell'attività di recensore. Finché posto alle dipendenze di Fradeletto, il margine di manovra di Pica rimase tuttavia limitato e raramente trovò

applicazione, come dimostra il progetto incompiuto della sala degli “artisti dell’avvenire o di artisti d’eccezione” prevista per il 1914 (Pica ASAC 1912c). Se qui Pica aveva contemplato, come unica presenza russa, quella di un “artista d’eccezione”, ossia Vrubel’, all’edizione successiva (1920), la prima da Segretario Generale, egli avrebbe consacrato una mostra personale a un artista “dell’avvenire” (relativamente ai parametri dell’Esposizione), ossia a Aleksandr Archipenko, in una delle rare occasioni in cui la rassegna veneziana sembrò accorciare le distanze dal resto dell’Europa ²⁷⁹.

Tanto Pica era cosmopolita nell’animo, quanto Ojetti nei fatti. Nei suoi scritti traspare, fin dalle prime righe, l’approccio giornalistico e il piglio brillante, frutto di una *Weltanschauung* a tutto tondo e non ancorata ad assiomi culturali. Se Pica concentrò una parte considerevole della sua produzione pubblicistica su un genere ritenuto “minore” come le arti applicate, Ojetti rivolse la propria attenzione verso aspetti apparentemente triviali, ma assai utili a comprendere culture “altre”. Così nei suoi *reportage* dalla Russia, egli non riferisce delle collezioni d’arte visitate o degli incontri avuti con gli artisti locali, bensì dell’“estetica della strada” di cui è pervaso lo spazio pubblico. La sua “fortunata condizione d’analfabeta” gli impone una fruizione della cultura russa esclusivamente attraverso i suoi segni iconici (Ojetti 1910c)²⁸⁰. Il culto delle immagini viene percepito da Ojetti come una prerogativa della cultura russa, radicata nella tradizione iconografica bizantina e ortodossa ma tuttora attuale, tanto da raggiungere esiti inevitabilmente paradossali agli occhi di un critico occidentale, cresciuto quindi con il mito dell’originalità, dell’unicità e dell’irriproducibilità dell’opera d’arte. A proposito della copia della *Iverskaja Ikona Božiej Materi (Icona del Monastero di Iviron)*, conservata e venerata a Mosca, egli scrive:

Non so che accadrebbe se, invece di questa copia dipinta con colori nei quali, dicesi, il pittore mescolò polvere sante reliquie religiosamente tritate, vi si custodisse l’originale, perché dentro e fuori della cappella, la calca non può essere

²⁷⁹ L’impegno di Vittorio Pica per la divulgazione dell’arte straniera in Italia è attestato dal grande contributo di artisti internazionali alla mostra organizzata in suo onore presso la Galleria Scopinich di Milano nel 1928, nell’anno del suo abbandono dell’Esposizione veneziana. Fra i membri del comitato d’onore compaiono i seguenti artisti russi: Boris Grigor’ev, Petr Končalovskij, Archipov, Bezrodnyj, Grabar’, Maljavin, Rerich e Sud’binin (*Omaggio* 1928).

²⁸⁰ Parlando di “estetica della strada”, Ojetti alludeva in primo luogo alla cartellonistica pubblicitaria. Noteremo che sono proprio gli anni in cui, negli ambienti dell’avanguardia, per la prima volta nella storia dell’arte russa avvenne un’appropriazione consapevole dei segni della vita russa, come le insegne, a cui venne conferita dignità estetica, come possiamo notare in numerosi lavori, ad esempio, di Natal’ja Gončarova e Michail Larionov.

più fitta. Ma i fedeli qui sono tanto buoni che, quando due o tre volte al giorno in una carrozza a quattro cavalli i preti trasportano quest'icona in casa di qualche ricco malato e sostituiscono al posto della copia una copia della copia, i ceri e le elemosine e i fedeli non diminuiscono affatto (Ojetti 1910e).

Quello di Ojetti fu quindi un viaggio rivelatorio, per molti aspetti utile a un rovesciamento della prospettiva da cui in Italia si guardava alla Russia e alla sua cultura.

Pur nei limiti finora delineati, la partecipazione russa a Venezia ha avuto nel ventennio interessato indubbi meriti, riconducibili a quella missione divulgativa di “estendere ed affinare la coltura estetica” (Fradeletto 1908a: 19), di cui l'Esposizione si era fatta carico fin dal 1895. Nella storiografia della Biennale, le prime undici esposizioni sono ritenute edizioni di “aggiornamento” alla cultura artistica internazionale, da cui l'Italia a lungo era rimasta esclusa (Pallucchini 1982). Nel caso dell'arte russa, più che di aggiornamento, si tratta di una vera e propria iniziazione sul suolo italiano. Soltanto nel 1897, a Venezia, venne proposto per la prima volta a un pubblico italiano un insieme cospicuo di opere russe presentate sotto la stessa bandiera. Le pagine del catalogo di presentazione alla sala russa costituiscono, pur se con diverse imprecisioni e banalizzazioni, uno dei primi testi in italiano dedicati all'arte russa. Un medesimo compito di contestualizzazione alla storia e alla cultura russa è affidato alle traduzioni dei nomi delle opere esposte, spesso talmente prolisse da diventare didascalie esplicative. Così, ad esempio, *Osmejanie eretikov* di Gorelov (letteralmente *La derisione degli eretici*, esposta nel 1910) diventa *L'umiliazione degli eretici di Nowgorod (sec. XV)*, con l'integrazione, quindi, di coordinate spaziali e temporali. Innumerevoli sono i casi in cui ai titoli viene aggiunto l'aggettivo “russo”, soprattutto ai lavori esposti nelle sale internazionali del Palazzo dell'Esposizione, in cui maggiore era la necessità di accentuare la provenienza delle opere. Nelle recensioni prese in esame sono stati riscontrati e illustrati numerosi casi di apparentamento di artisti russi sia ad artisti occidentali (ad esempio Filipp Maljavin ad Alberto Mancini) sia a scrittori connazionali (Šereševskij a Dostoevskij). Siamo quindi in presenza di pratiche interculturali e intertestuali, applicate per agevolare una migliore comprensione e fruizione dell'arte russa da parte del lettore italiano. Si sono infine analizzati casi di fraintendimenti, travisamenti e alterazioni interpretative (dalla “cosacchizzazione” di Repin al “ringiovanimento” di Maljavin) come esempi assai significativi di schemi percettivi già dati nella cultura ricettiva.

Non si tratta quindi di semplici traduzioni linguistiche, di parallelismi schematici o di errori fortuiti, ma di vere e proprie “traslazioni” culturali, ossa di un fenomeno riscontrabile in ogni genere d’”incontro culturale” (Burke 2009: 162-165).

Se da una parte le opere russe esposte a Venezia non importarono né impressero profonde innovazioni artistiche, dall’altra è anche vero che esse contribuirono ad alimentare in Italia il fascino per la cultura figurativa di quel paese. Questo è percepibile nelle sale stesse dell’Esposizione, dove, a partire dall’inizio del XX secolo, crescente è il numero di opere italiane ispirate a motivi russi (o percepiti come tali) ²⁸¹. Nel periodo analizzato riscontriamo quindi i primi effetti della divulgazione dell’arte russa non soltanto sulla critica, ma anche sull’arte italiana, che genereranno i presupposti indispensabili all’ibridazione artistica e all’assimilazione di temi e stilemi russi riscontrabile in numerose opere italiane esposte a Venezia nel periodo interbellico. Al “concorso delle nazioni” delle Esposizioni pre-belliche subentrerà il “concorso delle ideologie”, ed è proprio fra Italia e Unione Sovietica che si consumerà una delle competizioni più intense e contrassegnate da inaspettati punti di coesione. Si tratta di un’altra storia, non ancora indagata ma in parte già indicata e di prossimo approfondimento, per la cui comprensione è fondamentale il soggetto fin qui affrontato.

²⁸¹ Fra i casi riportati dalla stampa ricorderemo la tela *Piccola russa* di Mario Cavaglieri, esposta nel 1914 fra i clamori del pubblico. Nel 1903 si era addirittura parlato di plagio italiano nei confronti della pittura russa; si tratta del quadro *Granoturco sull’aia* del pittore lombardo Antonio Rizzi, accusato di aver imitato, sia nel soggetto che nella tecnica, il *Riso* di Maljavin. Un caso a parte costituiscono i ritratti, sia pittorici che plastici, eseguiti da artisti italiani per committenti russi. Si veda ad esempio il *Ritratto del compositore russo Nikolaj Amani* di Onofrio Tomaselli e il bronzo *Generale Šeremet'ev* eseguito da Pietro Canonica, esposti a Venezia rispettivamente nel 1901 e nel 1912.

APPARATI BIBLIOGRAFICI

BIBLIOGRAFIA DI CONSULTAZIONE:

III Esposizione internazionale d'arte in Venezia

1899 *III Esposizione internazionale d'arte in Venezia*, pubblicazione speciale de «L'illustrazione Italiana», Milano, Treves.

Afanas'ev Kirill

1978 *A. V. Ščusev*, Moskva, Strojizdat.

Agostini Tiziana

2004 *Venezia nell'età di Riccardo Selvatico*, Venezia, Ateneo Veneto.

Angeli Diego

1912 *X Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia - 1912*, pubblicazione speciale de «L'illustrazione Italiana».

Baculo Adriana, Gallo Stefano, Mangone Mario

1988 *Le grandi esposizioni nel mondo 1851-1900*, Napoli, Liguori.

Barbantini Nino

1945 *Biennali*, Venezia, Il tridente.

1953 *Scritti d'arte: inediti e rari*, a cura di Gino Damerini, Venezia, Fondazione Giorgio Cini.

La Biennale di Venezia

1932 *Storia e statistiche con l'indice generale degli artisti espositori dal 1895 al 1932*, a cura dell'Ufficio stampa dell'Esposizione, Venezia.

Bolton Roy

2008 *Russia and Europe in the Nineteenth Century*, London, Sphinx books.

Bortolatto Luigina (a cura di)

1987 *La realtà dell'immaginario: opere d'arte del XX secolo nelle raccolte pubbliche delle regioni Friuli Venezia Giulia, Trentino Alto Adige, Veneto*, Casier, SIT.

Bowlt John, Rosticher Nathalie Giordano, Tregulova Zelfira

2009 *A feast of wonders: Sergei Diaghilev and the ballets russes*, cat. (Montecarlo, Mosca, 2009 - 2010), Milano, Skira.

Burrus Christina

1994 *Art collectors of Russia: the private treasures revealed*, London-New York, Tauris Parke Book.

Brumfield William

1991 *The origins of modernism in Russian architecture*, Berkeley, University of California.

Calov G.

1979 *Russische Künstler in Italien*, in *Beiträge zu den europäischen Bezügen der Kunst in Russland*, Giessen, Schmitz, pp. 13-40.

Chevallier Fabienne

2006 *Le projet national d'Elieel Saarinen en Finlande*, in Andrieux, id., Kervanto Nevanlinna, pp. 233-243.

Da Tos Valentina, Fontanin Roberta (a cura di)

2004 *Catalogo periodici correnti*, Venezia, La Biennale.

2007 *Il Fondo Periodici rari della Biennale di Venezia: catalogo e spoglio*, Venezia, La Biennale.

Dal Canton Giuseppina

1997 *Venezia e la Biennale: una nuova internazionalità*, in *Venezia: l'arte nei secoli*, a cura di Giandomenico Romanelli, Udine, Magnus, vol. 2, pp. 860-891.

Dall'Acqua Antonio Carlo

1897 *Alla seconda Esposizione Internazionale d'Arte a Venezia*, Mantova, Mondovi.

De Carlo Achille, Stella Alessandro

1903 *La quinta internazionale di Venezia: critica e polemica*, Venezia, Rosen.

De Paulis Giovanni

1905 *Impressioni di un ipercritico sulla IV Esposizione Internazionale d'Arte a Venezia*, L'Aquila, Perfilia.

Degot' Ekaterina

2000 *Russkoe iskusstvo XX veka*, Moskva, Trilistnik.

Di Martino Enzo

2003 *Storia della Biennale di Venezia (1895-2003)*, Venezia, Papiro arte.

Donnini Guido

1978 *Un momento dei rapporti italo-russi all'inizio del secolo: la mancata restituzione della visita di Vittorio Emanuele III da parte di Nicola II nel 1903*, «Il politico», 3, pp. 447-466.

1983 *L'accordo italo-russo di Racconigi*, Milano, Giuffrè.

Dorigo Wladimiro

1975 *Lineamenti bibliografici generali sulla Biennale di Venezia*, in *Annuario 1975/Eventi del 1974*, a cura dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Venezia, La Biennale, pp. 707-711.

Durante Lia (a cura di)

2005 *110 anni di attività de La Biennale di Venezia: arte, architettura, cinema, danza, musica, teatro, archivio storico*, Venezia, Fondazione La Biennale.

English James

2005 *The economy of prestige: prizes, awards and the circulation of cultural value*, Cambridge-London, Harvard University Press.

L'esposizione internazionale

1920 *L'esposizione internazionale d'arte della città di Venezia dal 1895 al 1914*, «Emporium», vol. LI, 305, pp. 211-235.

Fleck Robert

2009 *Die Biennale von Venedig*, Hamburg, Philo fine arts.

Fradeletto Antonio

1916 *Realtà e idealità nella politica*, Venezia, Ferrari.

1918 *Il dovere supremo: Discorso pronunciato per invito del Comune di Venezia il 2 Aprile 1918*, Venezia, Ferrari.

1929a *L'arte nella vita*, Bari, Laterza.

1929b *La vita e l'anima, la fantasia e l'arte dal Cinquecento al Novecento*, Bari, Laterza.

Gariglio Bartolo (a cura di)

2002 *Un viaggio, un'epoca: la visita dello zar Nicola II a Racconigi: 23-25 ottobre 1909*: Savigliano, L'artistica Savigliano.

Golovin Aleksandr

1960 *Vstreči i vpečatlenija, pis'ma, vospominanija o Golovine*, Moskva, Leningrad, Iskusstvo.

Groys Boris

1995 *Die Erfindung Russlands*, München, Hanser Verlag.

Hellberg-Hirn Elena

1998 *Soil and Soul – the Symbolic World of Russiannes*, Aldershot- Brookfield, Ashgate.

Hobsbawm Eric

1991 *Nazioni e nazionalismo*, Torino, Einaudi.

Kovalev Andrej

1999 *My drugie ili drugie my: russkoe iskusstvo na zapade*, «Pinakoteka», 8-9, pp. 10-12.

Lipatov Aleksandr, Šajtanov Igor' (a cura di)

2000 *Poljaki i Russkie: vzaimoponimanie i vzaimoneponimanie*, Moskva, Indrik.

- Londonio Marco (a cura di)
1909 *Album Biennale delle Esposizioni Veneziane*, Venezia, Società pubblicazioni moderne.
- Malia Martin
1999 *Russia under Western eyes*, Cambridge, Mass.
- Marescotti E.
1912 *A proposito della X Esposizione Internazionale d'arte di Venezia*, «Ars et labor», LXVII, 2, 15 dicembre, pp. 998-1003.
- Marks Steven
2004 *How Russia shaped the modern world*, Princeton, Oxford, Princeton University Press.
- Mattei Luigi
1972 *Venezia: La biennale di mezzo*, Roma, Primavera.
- Milner-Gulland Robin
1999 *The Russians*, Oxford-Malden, Blackwell.
- Montgomery Robert
2006 *Late tsarist and Early Soviet Nationality and Cultural Policy*, Lewiston, Mellen.
- Morasso Mario
1904 *La vita moderna nell'arte*, Torino, Bocca.
- Ojetti Ugo
1904b *Relazione della giuria pel conferimento dei premi ai migliori studi critici sulla 5. Esposizione Internazionale d'arte della Citta di Venezia*, Venezia, Ferrari.

1906 *L'arte nell'Esposizione di Milano*, Milano, Treves.

1912 *La decima Esposizione d'arte a Venezia - 1912*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche.
- Ori Pier Damiano
2008 *Lo sguardo, il testo pittorico, il giornale*, in *La rappresentazione allo specchio: testo letterario e testo pittorico*, a cura di Francesco Cattani, Donata Meneghelli, Roma, Meltemi, pp. 203-211.
- Ottolenghi G.
1895 *Un imbecille all'Esposizione Internazionale: con catalogo critico-umoristico delle 516 opere esposte*, Venezia, Stabilimento Tipografico dell'Emporio.
- Paklin Nikolaj
1990 *Russkie v Italii*, Moskva, Sovremennik.

Paralupi Rufo

1901a *L' arte europea a Venezia - L'arte a Budapest (1901) - L'arte italiana a Parigi (1900)*, Firenze, Bemporad.

1905 *L' arte mondiale a Venezia*, Cerignola, Scienza e diletto.

Per una diretta partecipazione

1904 *Per una diretta partecipazione degli Artisti all'ordinamento delle Esposizioni Internazionali d'arte della Città di Venezia*, Venezia, Nuova Tipografia Commerciale.

Perocco Guido

1972 *Origini dell'arte moderna a Venezia (1908-1920)*, Canova, Treviso.

Pica Vittorio

1915 *Pierre Besrodny*, «Emporium», vol. XLII, 250, pp. 163-183.

1923 *Nel mondo delle arti belle*, Milano, Bestetti e Tuminelli.

Pilo Mario

1895 *L'arte odierna europea alla prima esposizione Biennale di Venezia: La scoltura*, «Gazzetta Letteraria», XIX, 34, 24 agosto, pp. 1-4.

1899 *La terza Esposizione Internazione d'arte della città di Venezia*, «Gazzetta Letteraria», XXIII, 35, 2 settembre, pp. 277-279.

1912 *La Decima Esposizione Internazionale d'Arte a Venezia*, Venezia, Callegari.

Raev Ada

2002 *Russische Künstlerinnen der Moderne: 1870-1930*, München, Fink.

Rizzi Daniela

2002 *Artisti e letterati russi negli scritti di Ardengo Soffici* in «Archivio russo-italiano - Russko-ital'janskij archiv», II, a cura di id., Andrej Shishkin, Salerno, Europa Orientalis, pp. 309-322.

Roddolo Enrica

2003 *La Biennale: arte, polemiche, scandali e storie in Laguna*, Venezia, Marsilio.

Romanelli Giandomenico

1976 *Ottant'anni di architettura e allestimenti alla Biennale di Venezia*, Venezia, La Biennale di Venezia, Archivio storico delle arti contemporanee.

Rossija-Italija

2005 *Rossija-Italija, Italia-Russia: skvoz' veka. Ot Džotto do Maleviča*, a cura di Irina Danilova, cat. (Moskva, 2005), Moskva, Chudožnik i kniga, 2005.

- Salvatori Fausto
1902 *L'arte a Venezia: quarta Esposizione Internazionale*, S. Maria Capua Vetere, Tipografia della Gioventù.
- 1903 *L'arte a Venezia: quinta esposizione internazionale*, Roma, Roma letteraria.
- Sarabianov Dmitri
1990 *Arte russa*, Milano, Rizzoli.
- 2003 *Russia – Europa: arte e architettura*, Milano, Jaca Book.
- Sarabianov Dmitri, Sarabianov Vladimir, Smirnova Engelina, Vdovin Gennadij
2001 *La pittura russa*, Milano, Electa.
- Scandura Claudia
2002 *Letteratura russa in Italia – un secolo di traduzioni*, Roma, Bulzoni.
- Scarpa Elisabetta
1997 *L'esposizione internazionale d'arte della città di Venezia: 1895-1948 – Storia di un avvenimento artistico mondiale narrato dalle Cartoline Postali*, Venezia.
- Scheijen Sjeng (a cura di)
2004 *Working for Diaghilev*, cat. (Groning, 2004-2005), Schoen, BAI.
- Severjuchin Dmitrij
2003 *Russkaja chudožestvennaja emigracija: 1917–1939*, Sankt-Peterburg, Novikova.
- Siet Casagrande Anna Giovanna (a cura di)
1995 *Archivio privato Selvatico: inventario*, Venezia, Comune di Venezia.
- Šmurlo Evgenij (a cura di)
1927 *Rossija i Italija: sbornik istoričeskich materialov i issledovanij, kasajuščichsja snošenij Rossii s Italiej*, Sankt-Peterburg, Izdanie Imperatorskoj akademii nauk.
- Sokolov K., Židkov V.
2001 *Kul'turnaja politika*, Moskva, Izdatel'skij servis Akademičeskij proekt.
- Sokolov N. B.
1952 *Mastera sovetskoj architektury: Ščusev*, Moskva, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu i architekture.
- Sorokin Igor'
1987 *Chudožnik kamennyh del*, Moskva, Moskovskij rabočij.
- Stella Alessandro
1912? *Critica dionisiaca: Arte e artisti alla X. Biennale*, Venezia, Fabbris, s.d.

1913? *Cronistoria della Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia (1895- 1912)*, Venezia, Fabbris, s.d.

Stella Alessandro, De Carlo Achille

1903 *La V Internazionale di Venezia – Critica e polemica*, Venezia, Rosen.

Thovez Enrico

1924 *Il filo d'Arianna: studi di lettere ed arti*, Milano, Corbaccio.

1980 *Scritti d'arte*, a cura di Bianca Saletti, Treviso, Canova.

Tolstoj Andrej

1995 *Rossija-Evropa: iz istorii russko-evropejskich chudožestvennyh svjazej XVIII-načalo XX vv*, Moskva, Institut teorii i istorii izobrazitel'nyh iskusstv.

Toniato Toni (a cura di)

1995 *Modernità allo specchio: arte a Venezia (1860-1960)*, Venezia, Supernova.

Tonini Lucia (a cura di)

2009 *Il collezionismo in Russia: da Pietro I all'Unione Sovietica*, Napoli, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Artistic & publishing Company.

Venturoli Marcello

1965 *Le Biennali dalla prima all'ultima*, in *Arte d'oggi*, a cura di Umbro Apollonio, Enrico Crispolti, Gillo Dorfles, Dario Micacchi, Marcello Venturoli, Roma, Curcio editore, pp. 13-53.

Vzdornov Gerol'd (a cura di)

2008 *Chudožestvennaja kul'tura russkogo zarubež'ja 1917-1939*, Moskva, Indrik.

Ximenes Eduardo

1895 *Venezia 1895: Esposizione Internazionale di Belle Arti*, Milano, Treves.

Zajotti Alberto

1935 *I quarant'anni della Biennale*, «Rivista di Venezia», 1-2, gennaio-febbraio.

BIBLIOGRAFIA CITATA:

III Esposizione internazionale

1899 *III Esposizione Internazionale della città di Venezia – Le sezioni straniere*, «Gazzetta degli artisti», V, 101, 6 maggio, p. 1.

La XI Esposizione

1914 *La XI Esposizione Internazionale d'arte della Città di Venezia: aprile-ottobre 1914*, Padova, Tagliapietra, s. p.

Abruzzese Alberto

1976 *Arte e pubblico nell'età del capitalismo*, Venezia, Marsilio.

Gli acquisti del Re

1897 *Gli acquisti del Re all'Esposizione di Venezia*, «Gazzetta degli Artisti», II, 36, 3 ottobre 1897, p. 1.

Adamo Sergia

1998 *Dostoevskij in Italia – Il dibattito sulle riviste 1869-1945*, Pasian di Prato, Campanotto.

2002 *L'identità delle Venezie tra guide, memorie e libri di viaggio*, in *Le identità delle Venezie (1866-1918)*, a cura di Tiziana Agostini, Roma-Padova, Antenore, pp. 135-163.

Aimone Linda

1984 *I Miriskussniki in Italia*, in *Mir Iskusstva: la cultura figurativa, letteraria e musicale nel Simbolismo russo*, Roma, edizioni e/o, pp. 65-70.

Aimone Linda, Olmo Carlo

1990 *Le esposizioni universali 1851-1900*, Torino, Allemandi.

Allenov Michail, Dmitrieva Nina, Medve'kova Ol'ga

1991 *L'arte russa*, Milano, Garzanti.

Alloway Lawrence

1968 *The Venice Biennale 1895-1968: from salon to goldfish bowl*, New York, Faber.

Allwood John

1977 *The Great Exhibitions*, London, Studio vista.

Altshuler Bruce

2008 *Salon to Biennale: Exhibitions That Made Art History*, vol. 1 (1863-1959), London, Phaidon.

Anderson Benedict

1996 *Comunità immaginate*, Roma, Manifestolibri.

Andrieux Jean-Yves, Chevallier Fabienne, Kervanto Nevanlinna
2006 *Idee nationale et architecture en Europe 1860-1919*, Rennes, Presses
Universitaires de Rennes.

Antokol'skii Mark

1899 *Notes on Art*, «Vestnik Evropy», 2, 1897, in Dorontchenkov 2009, pp. 28-30.

Appelbaum Stanley

1980 *The Chicago World's Fair of 1893*, New York, Dover Publications.

Arich de Finetti Diego

1995 *1895-1914: opere di un'esposizione*, in *Venezia e la Biennale 1995*, pp. 48-56.

L'arrivo dei Granduchi

1911 *L'arrivo dei Granduchi russi a Roma*, «Corriere della sera», 13 maggio, p.1.

Aus dem Moore Elke, Zeller Ursula

2009 *Germany's Contributions to the Venice Biennale 1885-2007*, Stuttgart- Köln,
IFA-DuMont

Balakaeva Delias

2007 *Central Asia*, in Beller, Leerssen 2007, pp. 123-125.

Barbantini Nino

1927 *La Galleria internazionale d'arte moderna a Venezia*, Milano, Treves.

Bartelik Marek

2005 *Early Polish modern art: unity in multiplicity*, Manchester, Manchester
University Press.

Bartlett Rosamund, Edmondson Linda

1998 *Collapse and Creation: Issues of Identity and the Russian Fin de Siècle*, in
Kelly, Sheperd 1998, pp. 165-216.

Bazzoni Romolo

1913 Lettera a Donghi, 22 settembre, in Carmassi, Montanari 1982, sch. 194.

1962 *60 anni di Biennale di Venezia*, Venezia, Lombroso.

Beaumont Cyril

1933 *Serge Diaghilev*, London, C. W. Beaumont.

Becker Christoph, Lagler Annette

1995 *Biennale Venedig: der deutsche Beitrag*, Ostfildern, Cantz.

Beduschi Mazzini

1901 *L'arte e la critica: considerazioni generali e esame critico della 4.
Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, Verona, Cabianca.

1903 *Arte contemporanea*, Venezia, Rosen.

Beller Manfred

2007a *Barbarian*, in id., Leerssen 2007, pp. 266-270.

2007b *Stereotype*, in id., Leerssen 2007, pp. 429-434.

2007c *Perception, image, imagology*, in id., Leerssen 2007, pp. 5-16.

Beller Manfred, Leerssen Joep (a cura di)

2007 *Imagology: the cultural construction and literary representation of national characters*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007.

Benelli Sem

1901 *La IV Esposizione d'Arte a Venezia (1901)*, Firenze, Calvetti.

Benjamin Walter

1962 *Angelus Novus: saggi e frammenti*, Torino, Einaudi.

Bennett Tony

2008 *The Exhibitionary complex*, in Greenberg, Ferguson, Nairne 2008, pp.81-112.

Benois Alexandre

1906 prefazione a *Exposition de l'art russe*, cat. (Paris, 1906), Paris, Moreau, pp. 9-18.

Benua Aleksandr

1906 *Iz dnevnika Benua 1906 g.*, in id. 2003, pp. 63-71.

2003 *Perepiska s Djagilevym (1893-1928)*, a cura di Ivan Vydrin, Sankt Peterburg, Sad Iskusstv.

Bertelè Matteo

2009 *L'inaugurazione del padiglione russo all'Esposizione internazionale d'arte di Venezia del 1914*, in D'Amelia, Diddi pp. 97-108.

Bianchi Giovanni

2004 *1926: La prima volta dei futuristi alla Biennale. Strategie e retroscena della marcia su Venezia*, «Venezia Arti», 2003/2004, 17/18, pp. 119-134.

La Biennale di Venezia

1996 *Le Esposizioni internazionali d'arte 1895-1995: artisti, mostre, partecipazioni nazionali, premi*, Milano, Electa.

Biliński Bronisław

1992 *Una lettera romana del pittore polacco Henryk Siemiradzki (1872)*, in id., *Figure e momenti polacchi a Roma: strenna di commiato*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich-Wydawnictwo, pp.

315-327.

Bird Alan

1991 *Storia della pittura russa*, Torino, Allemandi.

Bisutti Francesca, Celotti Maria (a cura di)

2010 *Personaggi stravaganti a Venezia tra '800 e '900*, vol. 1, Crocetta del Montello, Antiga.

Blakesley Rosalind

2007 *Promoting a Pan-European Art: Aleksei Bogoliubov as Artistic Mediator between East and West*, in id., Reid 2007, pp. 21-44.

Blakesley Rosalind, Reid Susan (a cura di)

2007 *Russian art and the west: a century of dialogue in painting, architecture, and the decorative arts*, DeKalb, Northern Illinois University Press.

Boito Camillo

1873 *L'architettura all'Esposizione Universale*, settembre, in id. 1990, pp.139-167.

1882 *La Mostra internazionale di Belle Arti*, maggio, in id. 1990, pp. 381-412.

1887 *La mostra nazionale di Belle Arti in Venezia*, «Nuova Antologia», XXII, serie III, vol. XII, novembre, pp. 48-63.

1990 *Gite di un artista*, Roma, De Luca, 1990.

Boito Camillo, Panzacchi Enrico, Ricci Corrado

1897 *Relazione della Giuria pel conferimento dei premi ai migliori studi critici sulla II Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, in Levi 1898, pp. 217-221.

Bolotin Norm, Laing Christine

2002 *The World's Columbian Exposition: the Chicago World's Fair of 1893*, Urbana, University of Illinois Press.

Boym Svetlana

1994 *Common places – Mythologies of Everyday Life in Russia*, Cambridge-London, Harvard University Press.

Bowlt John

1979 *The Silver Age: Russian Art of the Early Twentieth Century and the "World of Art" Group*, Oriental Research Partners, Newtonville.

1991 *The Moscow Art Market*, in *Between Tsar and People: Educated Society and the Quest for Public Identity in Late Imperial Russia*, a cura di Edith Clowes, Samuel Kassow e James West, Princeton, Princeton University Press, pp. 108-128.

Bowness Sophie, Phillpot Clive

1995 *Britain at the Venice Biennale*, London, The British Council.

Breve proroga

1907 *Breve proroga*, «Gazzetta di Venezia», 16 aprile, p. 2.

Bronzi russi

1876 *Bronzi russi*, «L'esposizione universale di Filadelfia del 1876», vol. 30, p. 238.

Brumfield William

1989 *Anti-modernism and the Neoclassical Revival in Russian Architecture: 1906-1916*, «Journal of the Society of Architectural Historians», vol. 48, 4, dicembre, pp. 371-386.

Boswell David, Evans Jessica (a cura di)

2005 *Representing the nation: a reader*, New York-London, Routledge.

Buckle Richard

1955 *In search of Diaghilev*, London, Sidgwick-Jackson.

1979 *Diaghilev*, London, Weidenfeld and Nicolson.

Burini Silvia

2010 *Vedere le Russie: memoria, mistificazioni, immaginario nell'arte russa del '900*, in *Russie! Memoria mistificazione immaginario*, a cura di id., Giuseppe Barbieri, cat. (Venezia, 2010), Crocetta del Montello, Terra Ferma, pp. 46-69.

Burke Peter

2009 *La storia culturale*, Bologna, il Mulino.

Carandente Giovanni (a cura di)

1989 *Arte russa e sovietica: 1870-1930*, cat. (Torino, 1998), Milano, Fabbri.

Carletti Tommaso

1894 *La Russia contemporanea*, Milano, Treves.

Carmassi Marta, Montanari Maria Chiara

1982 *La gestione del precario: l'architettura attraverso il gusto ovvero l'ideologia dell'arredo alle Biennali veneziane 1895-1914*, tesi di laurea, relatore Giandomenico Romanelli, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, a.a. 1981-1982.

Carraro Martina

2006 *Funzionario e professionista a Venezia*, in *Antonio Donghi: i molti aspetti di un ingegnere totale*, a cura di Giuliana Mazzi e Guido Zucconi, Venezia, Marsilio, pp. 115-131.

2010 *I belgi e la Biennale*, tesi di dottorato in “Storia dell'architettura e della città, Scienza delle arti, Restauro”, relatore Prof. Guido Zucconi, Università Ca' Foscari, Università IUAV, Fondazione Scuola Studi Avanzati in Venezia, XXI ciclo.

Catalogo

- 1895 *Prima Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, cat. (Venezia 1895), Venezia, Stabilimento tipo litografico Fratelli Visentini.
- 1897 *Seconda Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia* cat. (Venezia, 1895), Venezia, Stabilimento tipo litografico Carlo Ferrari.
- 1899 *Terza Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, cat. (Venezia 1899), Venezia, Stabilimento Carlo Ferrari.
- 1901 *Quarta Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, cat. (Venezia 1901), Venezia, Stabilimento Carlo Ferrari.
- 1903 *Quinta Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, cat. (Venezia, 1903), Venezia, Stabilimento Carlo Ferrari.
- 1905 *Sesta Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, cat. (Venezia, 1905), Venezia, Stabilimento Carlo Ferrari.
- 1907 *Settima Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, cat. (Venezia, 1907), Venezia, Stabilimento Carlo Ferrari.
- 1909 *Ottava Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, cat. (Venezia, 1909), Venezia, Stabilimento Carlo Ferrari.
- 1910 *Nona Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, cat. (Venezia, 1910), Venezia, Stabilimento Carlo Ferrari.
- 1912 *X. Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, cat. (Venezia, 1912), Venezia, Stabilimento Carlo Ferrari.
- 1914 *XI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, cat. (Venezia, 1914), Venezia, Stabilimento Carlo Ferrari.

Cena Giovanni

- 1901 *L'esposizione a Venezia*, «Nuova Antologia», 1 aprile, pp. 505-518.

de Certeau Michel

- 2001 *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro.

Ceschin Daniele

- 2001 *La "voce" di Venezia: Antonio Fradeletto e l'organizzazione della cultura tra Otto e Novecento*, Padova, Il Poligrafo.

Chevallier Fabienne, Kervanto Nevanlinna Anja

- 2006 *La nation finlandaise, entre mémoire et projet*, in Andrieux, id. 2006, pp. 207-219.

Civinini Guelfo

- 1907 *Inaugurazione della VII Esposizione Internazionale d'Arte*, «Gazzetta di

Venezia», 28 aprile 1907, pp. 1-2.

Codeluppi Vanni

2000 *Lo spettacolo della merce*, Milano, Bompiani.

2007 *La vetrinizzazione sociale*, Torino, Bollati Boringhieri.

Colasanti Arduino

1914 *Esposizioni italiane: la Mostra internazionale d'arte a Venezia II*, «Emporium», settembre, pp. 204-220.

Corradini Enrica

1979 *La prima biennale internazionale d'arte e la città di Venezia*, tesi di laurea in lettere e filosofia, relatore Prof. Giuseppe Mazzariol, Università Ca' Foscari, Venezia.

Corporazione dei pittori

1899 *Corporazione dei pittori e scultori italiani*, «Gazzetta degli artisti», IV, 84, 7 gennaio, p. 1.

Cyrus

1909 *La grande festa dell'arte*, «Rassegna d'arte», I, 6-7, 20 maggio, pp. 4-19.

D'Amelia Antonella

2009 *Artisti russi a Roma all'inizio del Novecento fra Esposizione Internazionale e avanguardie*, in id., Diddi 2009, pp. 13-64.

D'Amelia Antonella, Diddi Cristiano

2009 *Russi in Italia*, «Archivio russo italiano – Russko-ital'janskij archiv», V, Salerno, Europa Orientalis.

D'Antuono Nicola

2002 *Vittorio Pica: un visionario tra Napoli e l'Europa*, Roma, Carocci.

Dabrowski Patrice

2004 *Commemorations and the shaping of modern Poland*, Bloomington, Indiana University Press.

Dall'Acqua Antonio Carlo

1896 *La prima Esposizione Internazionale d'Arte a Venezia*, Mantova, Mondovi.

Damerini Gino

1907 *La Pazzia di Wladimir Sherewshesky*, «Gazzetta di Venezia», 29 settembre.

1930 *Le migliori opere della Biennale secondo i risultati d'un referendum popolare*, «Gazzetta del Popolo», Torino, 12 novembre.

De Angelis Daniela

2001 *Un dipinto "veneziano" dimenticato: la tela "Il Pessimista" di Vladimir Schereschewsky della collezione del Quirinale*, «Quaderni della donazione

Eugenio Da Venezia», 8, pp. 41-46.

De Carlo Achille

1897 *La Seconda Esposizione Internazionale della città di Venezia – Appunti*, Padova, Salmin.

1899 *L'arte a Venezia*, Padova, Prosperini.

De Luca Pasquale

1903 *“Natura ed Arte” alla V Esposizione Internazionale di Venezia*, Milano-Roma, Vallardi.

Della Rovere Antonio

1910 *Nona Esposizione internazionale di Venezia*, «Arte e Storia», XXIX, serie IV, 12, 15 dicembre 1910, pp. 374-377.

Di Martino Enzo

1984 *L'opera Bevilacqua la Masa, 1908-1983*, Venezia, Marsilio.

1995 *La Biennale di Venezia, 1895-1995: cento anni di arte e cultura*, Milano, Mondadori.

Di Martino Enzo, Rizzi Paolo

1982 *Storia della Biennale 1895-1982*, Milano, Electa.

Diaghilew Serge

1906 introduzione a *Exposition de l'art russe*, (cat. Paris, 1906), Paris, Moreau, p. 7.

Djagilev Sergej

1896 *Evropejskie vystavki i russkie chudožniki*, «Novosti i birževaja gazeta», 232, 233, 234, in id. 1982, pp. 54-57.

1899 *Pis'mo po adresu Repina*, inserto di «Mir iskusstva», 10, pp. 4-8, in id. 1982, pp. 88-94.

1982 *Sergej Djagilev i russkoe iskusstvo*, a cura di Il'ja Zil'berštejn e Vladimir Samkov, Moskva, Izobrazitel'noe iskusstvo, vol. 1.

Diderot Denis, D'Alembert Jean Baptiste

1752 *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson-David-Le Breton-Durand, vol. 2.

Donaggio Adriano

1988 *Biennale di Venezia: un secolo di storia*, Firenze, Giunti.

2002 introduzione a Marilena Vecco, *La Biennale di Venezia, Documenta di Kassel*, Milano, Franco Angeli, pp. 9-18.

Donghi Daniele

1925 *Manuale dell'architetto, La composizione architettonica*, vol. 2, Torino, Utet.

Donzello Giuliana

1987 *Arte e collezionismo: Fradeletto e Pica primi segretari alle Biennali veneziane 1895-1926*, Firenze, Firenze Libri.

Dorontchenkov Ilia (a cura di)

2009 *Russian and Soviet Views of Modern Western Art*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press.

Dostoevskij Fedor

1863 *Zimnie zametki o letnyh vpečatlenijach*, ed. cons. *Note invernali su impressioni estive*, Milano, Feltrinelli, 2008.

Družinina Georgievskaja E. V.

1955 *Zodčij A. V. Ščusev*, Moskva, Akademija Nauk SSSR.

Dudakov Valerij (a cura di)

1992 *Il simbolismo russo: Sergej Djagilev e l'età d'argento nell'arte*, cat. (Venezia, 1992), Milano, Electa.

Un duello

1897 *Un duello fra Clemenceau e du Caraman Chimay*, «Corriere della Sera», 27-28 aprile, p. 2.

Endicott Barnett Vivian

1992 (a cura di) *Kandinsky – Catalogue Raisonné of the Watercolours*, vol. 1, London, Sotheby.

1999 *The Russian presence in the 1924 Venice Biennale*, in *Great Utopia*, cat. (New York, 1999), The Guggenheim Museum, New York, pp. 466-472.

Engelstein Laura, Sandler Stephanie (a cura di)

2000 *Self and Story in Russian History*, Ithaca-London, Cornell University Press.

L'Esposizione di Venezia

1907 *L'Esposizione di Venezia*, «Il Pupazzetto di Yambo», numero speciale *Il Lido*, *L'Esposizione a Volo d'uccello*, V, 24, 18 luglio, pp. 3-19.

L'Esposizione inaugurata

1897 *L'Esposizione inaugurata. Il Saint Bon varato*, «L'illustrazione italiana», 19, 9 maggio, pp. 295-301.

L'esposizione internazionale

1897 *L'esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, «Corriere della sera», 30 aprile-1 maggio, p. 2. (siglato O.B.).

Esposizione Internazionale di Roma

1911 *Catalogo della mostra di Belle Arti*, (cat. Roma, 1911), Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, in D'Amelia, Diddi 2009, pp. 65-96.

Evans Jessica

2005 *Nation and representation*, in Boswell, Evans 2005, pp. 2-8.

Figes Orlando

2002 *La danza di Nataša*, Torino, Einaudi.

Filipovic Elena, van Hal Marieke, Øvstebo Solveig (a cura di)

2010 *The Biennial Reader*, Ostfildern, Cantz.

Fisher David

2003 *Exhibiting Russia at the world's fairs, 1851-1900*, UMI Microform, Ann Arbor.

2008 *Russia and the Crystal Palace in 1851*, in *Britain, the Empire and the World at the Great Exhibition of 1851*, a cura di Jeffrey Auerbach, Peter Hoffenberg, Burlington, Ashgate, pp. 123-145.

Fleres Ugo

1899 *Esposizione artistica internazionale di Venezia*, Roma, Società editrice Dante Alighieri.

1901 *IV Esposizione internazionale d'arte a Venezia*, «Rivista d'Italia», ottobre, pp. 271-290.

Fradeletto Antonio

1908a *La Gestione finanziaria delle Esposizioni Internazionali d'Arte di Venezia: Relazioni e bilanci presentati dall'On. A. Fradeletto, Segretario generale, al Sindaco Co. F. Grimani, Presidente*, Venezia, Ferrari.

1908b *La tutela dell'italianità e la politica estera dell'Italia: discorso tenuto dall'On. Antonio Fradeletto il 24 Novembre 1908 al banchetto offertogli dai soci del Comitato veneziano della Dante Alighieri*, Venezia, Ferrari.

1908c *Sulla politica estera del Ministero: Discorso tenuto alla Camera dei Deputati nella tornata del 3-12-1908*, Roma, Tipografia della Camera dei Deputati.

1913 Lettera a Pica, 3 febbraio, in Carmassi, Montanari 1982: sch. 165.

1913b Lettera a Gagarine, 30 dicembre, in Carmassi, Montanari 1982: sch. 192.

1915 *Dall'alleanza alla guerra*, Milano, Treves.

Franklin Simon, Widdis Emma (a cura di)

2004 *National identity in Russian culture*, Cambridge, Cambridge University Press.

Frimmel Sandra

2003 *La Biennale di Venezia: un viatico attraverso più di cento anni di*

rappresentanza artistica nazionale, «Pinakoteka», 16-17, pp. 200-203.

2004 *Der russische Pavillon auf der Biennale di Venezia 1999: eine Frage der Identität*, «Berliner Osteuropa Info», 20, pp. 13-20.

Gellner Ernest

1997 *Nazioni e nazionalismo*, Roma, Editori Riuniti.

Gerrits André, Leerssen Joep

2007 *Poles*, in Beller, Leerssen 2007, pp. 216-219.

Giannetti Anna

1999 *Dalle fiere alle grandi Esposizioni*, in *Il secolo della borghesia*, a cura di Cesare de Seta, Torino, Utet, pp. 421-455.

La giornata della Principessa Laetitia

1907 *La giornata della Principessa Laetitia – Visita all'Esposizione*, «Gazzetta di Venezia», 1 maggio, p. 2.

Giovannelli Alberto

1897 Lettera a Filippo Grimani, Torino, 11 maggio, in Levi 1898, pp. 46-47.

Goody Jack

1999 *L'Oriente in Occidente: una riscoperta delle civiltà orientali*, Bologna, Il mulino.

Gorrini Jean

1915 *La Russie d'aujourd'hui et les intérêts italiens: la section russe a l'Exposition internationale de Turin en 1911*, Torino, Silvestrelli e Cappelletto.

Grabar Igor

1906 *Zwei Jahrhunderte russischer Kunst*, cat. (Berlino, 1906), Leipzig, Seemann, pp. 1-29.

I grandi festeggiamenti

1907 *I grandi festeggiamenti di Venezia*, «Gazzetta di Venezia», 12 maggio, p. 3.

Un Granduca

1914 *Un Granduca russo*, «Gazzetta di Venezia», 29 aprile, p. 4.

I Granduchi

1911 *I Granduchi di Russia a Roma*, «Corriere della sera», 14 maggio 1911, p. 2.

Gray Camilla

2007 *The Russian Experiment in Art, 1863-1922*, Thames & Hudson, London.

Greenberg, Reesa, Ferguson, Bruce, Nairne Sandy (a cura di)

2008 *Thinking about exhibitions*, New York-London, Routledge, 2008.

Groh Dieter

1980 *La Russia e l'autocoscienza d'Europa*, Torino, Einaudi.

Grojs Boris

1991 *Rossija kak podsoznanie zapada*, in *Paralleli*, a cura di Aleksej Kara Murza, vol. 1, Moskva, pp. 15-31.

1993 *Poisk russkoj nacional'noj identičnosti*, in *Rossija i Germanija – opyt filosofskogo dialoga*, a cura di Vladislav Lektorskij, Moskva, Medium, pp. 30-52.

Groys Boris

2008 *Art power*, Cambridge-London, MIT Press.

Haskell Arnold

1935 *Diaghileff: his artistic and private life*, London, Gollancz.

Hetherington Kevin

2008 *Capitalism's eye - cultural spaces of the commodity*, New York-London, Routledge.

Hobsbawm Eric

2002 *Come si inventa una tradizione*, in id., *Ranger* 2002, pp. 3-17.

Hobsbawm Eric, Ranger Terence (a cura di)

2002 *L'invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi.

Howard Jeremy

1996 *Art nouveau: international and national styles in Europe*, Manchester, Manchester University Press.

Illustrierter Katalog

1892 *Illustrierter Katalog der VI Internationalen Kunstausstellung*, München, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft.

1909 *Illustrierter Katalog der X Internationalen Kunstausstellung*, München, Verlag des Zentralkomitees der X Internationalen Kunstausstellung.

1913 *Illustrierter Katalog der XI Internationalen Kunstausstellung*, München, Verlag der "Münchener Graphische Gesellschaft", Pick & Co.

L'inaugurazione

1914a *L'inaugurazione del padiglione russo*, «Il Gazzettino», 30 aprile, p. 3.

1914b *L'inaugurazione del padiglione russo all'Esposizione internazionale di Venezia*, «Gazzetta di Venezia», 30 aprile, p. 3.

1914c *L'inaugurazione del padiglione russo all'Esposizione di Venezia*, «Corriere della sera», 30 aprile, p. 5.

1914d *L'inaugurazione del Padiglione Russo alla XI. Biennale*, «La difesa», 29-30 aprile, p. 2

Isnenghi Mario

2001 prefazione a Ceschin 2001, pp. 7-11.

Jahn Peter

2007 *Befreier und Halbasiatische Horden, Deutsche Russenbilder zwischen Napoleonischen Kriegen und erstem Weltkrieg*, in *Unsere Russen, Unsere Deutschen*, cat. (Berlin, 2007-2008), Berlin, Museum Berlin-Karlshorst-Links Verlag, pp. 14-29.

Jahn Hubertus

2004 “Us”: *Russians on Russianness*, in Franklin, Widdis 2004, pp. 53-73.

«Journal des étrangers»

1897 «Journal des étrangers», I, 1, 22 aprile 1897.

Kandinskij Nina

2006 *Kandinskij e io*, Milano, Abscondita.

Kandinsky Wassily

1912 *Esposizione a Berlino di opere del periodo 1902-1912*, in id. *Tutti gli scritti*, a cura di Philippe Sers, Milano, Feltrinelli, 1989, pp. 258-259.

Katz Katharina

1992 *Kandinsky's Handlist of coloured drawings*, in Endicott Barnett 1992, pp.13-18.

Keinänen Timo

2006 *Cultural and Architectural Relations and Influences around the Baltic Sea in the Twentieth century*, in Andrieux, Chevallier, Kervanto 2006, pp. 245-250.

Kelly Catriona, Sheperd David (a cura di)

1998 *Constructing Russian culture in the Age of Revolution: 1881-1940*, Oxford, Oxford University Press.

Kettering Karen

2007 *Decoration and Disconnection: the Russkii stil' and Russian Decorative Arts at Nineteenth-Century American World's Fairs*, in Blakesley, Reid 2007, pp. 61-85.

Klinger Carlo Enrico

1887 *Venezia e l'Esposizione artistica nazionale*, in *Venezia 1887 – Ricordo dell'Esposizione artistica nazionale*, Venezia, Zanco-Alzetta, pp. 1-2.

Kljueva Irina

2008 *Argentinskij period tvorčestva Stepana Er'zi (1927-1950)*, in Vzdornov 2008, pp. 219-234.

- Kochno Boris
1970 *Diaghilev and the ballets russes*, New York-Evanston, Harper & Row.
- Komarov I.
1970 *Pervye vsemirnye vystavki*, «Dekorativnoe Iskusstvo SSSR», 9, pp. 22-26.
- Kondakov Sergej (a cura di)
1914 *Jubilejnyj spravočnik Imperatorskoj Akademii Chudožestv: 1764-1914*, Sankt Peterburg, Imperatorskaja Akademiya Chudožestv.
- Kridl Valkenier Elizabeth
2007 *Opening up to Europe: the Peredvizhniki and the Miriskusniki Respond to the West* in Blakesley, Reid 2007, pp. 45-60.
- Laccetti Filippo
1901 *La pittura alla IV Esposizione Internazionale d'Arte a Venezia*, Napoli, Piero e Veraldi.
- Lancellotti Arturo
1926a *Le Biennali veneziane dell'anteguerra (dalla 1. alla 11.)*, Alessandria, Casa d'arte Ariel.
1928 *Tolstoi intimo: l'uomo, l'artista, il pensatore*, Roma, Maglione.
1931 *Le mostre romane del Cinquantenario*, Roma, Palombi.
- Lapšina Natalija
1977 *Mir Iskusstva*, Moskva, Iskusstvo.
- Leerssen Joep
2000 *The Rhetoric of National Character: a Programmatic Survey*, «Poetics today», vol. 21, 2, pp. 267-292.
2007 *The poetics and anthropology of national character (1500-2000)*, in Beller, Leerssen 2007, pp. 63-75.
- Levi Primo (L'italico)
1898 *Il momento dell'arte – Primo premio nel concorso internazionale fra i critici d'arte*, Roma, Modes e Mendel.
- Levi Raffaello
1924 *Verdetto di giurì d'onore per il senatore Antonio Fradeletto*, Venezia, Ferrari
- Lifar'' Sergěj
1939 *Djagilev'' i s'' Djagilevym''*, Paris, Dom'' Knigi.
- Lippmann Walter
1999 *L'opinione pubblica*, Roma, Donzelli.

Lotman Jurij

1985 *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di Simonetta Salvestroni, Venezia, Marsilio.

1995 *Rol' iskusstva v dinamike kul'tury*, in «Svoe» i «čužoe» v literature i kul'ture, «Studia russica helsingiensia et tartuensia» IV, Tartu, Tartu University Press, pp. 2-24.

1998 *Il girotondo delle muse: saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di Silvia Burini, Bergamo, Moretti e Vitali.

Lugli Adalgisa

1992 *Museologia*, Milano, Jaca.

Maretto Paolo,

1969 *Venezia*, Genova, Vitali e Ghianda.

Masoero Alberto

2009 *Terre dello zar o nuova Russia? L'evoluzione del concetto di kolonizacija in epoca tardo-imperiale*, in *Semantiche dell'Impero*, a cura di Aldo Ferrari, Flavio Fiorani, Federica Passi, Bonaventura Ruperti, Napoli, Scriptaweb, pp. 343-364.

Matini Ugo

1901 *Fra tele e marmi: visite alla IV esposizione d'arte internazionale a Venezia*, Milano, Tipografia della Perseveranza.

May Jan Andreas

2009 *La Biennale di Venezia: Kontinuität und Wandel in der venezianischen Ausstellungspolitik 1895-1948*, Berlin, Akademie Verlag.

Melani Alfredo

1895 *Prima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, «Emporium», I, 6, giugno, pp. 485-488.

Melegari Giulio

1923 *L'imperatore Niccolò II e la sua politica. Ricordi ed impressioni*, «Nuova Antologia», fasc. 1233, 1 agosto, pp. 193-206.

Meždunarodnaja vystavki

1898 *Meždunarodnaja vystavki*, «Žurnaly i otčet' Imperatorskoj Akademii Chudožestv'», 1898 (za 1897 god), pp. 142-143.

Mezenin Nikolaj

1990 *Parad vsemirnych vystavok*, Moskva, Znanie.

Mildonian Paola

2010 *Stregati dalla laguna* in Bisutti, Celotti 2010, pp. 3-19.

Mimita Lamberti Maria

1995 *Il contesto delle prime mostre, dalla fine del secolo alla guerra mondiale: artisti e pubblico ai Giardini, in Venezia e la Biennale 1995*, pp. 39-47.

Mononi Ivana

1957 *L'orientamento del gusto attraverso le Biennali*, Milano, La rete.

Montalto Luciano

1907 *La VII Esposizione internazionale d'arte a Venezia*, «Rivista d'Italia», ottobre, pp. 686-699.

Mulazzani Marco

1988 *I padiglioni della Biennale*, Milano, Electa.

Munaro Gio. Antonio

1897 *La seconda esposizione internazionale d'Arte*, Venezia, Ongania.

Münchener Jahres-Kunstaussstellung

1895 *Münchener Jahres-Kunstaussstellung*, München, Hanfstaengl.

Mütter Bernd

2002 *Stereotypen und historisches Lernen*, in *Historische Stereotypenforschung: methodische Überlegungen und empirische Befunde*, a cura di Hans Henning Hahn, Oldenburg, BIS, pp. 155-171.

Naarden Bruno

2007 *Slavs*, in Beller, Leerssen 2007, pp. 237-242.

Naarden Bruno, Leerssen Joep

2007 *Russians*, in Beller, Leerssen 2007, pp. 226-230.

Nebbia Ugo

1915 *Artisti contemporanei: Erzia*, «Emporium», XLII, 251, pp. 387-395.

Nikitin Jurij

1977 *Architektura russkich vystavočnych pavil'onov na vseмирnyh i meždunarodnyh vystavkach*, «Tematičeskij sbornik naučnyh trudov Instituta im. I. E. Repina: Problemy sinteza iskusstv i architektury», VII, pp. 68-77.

1979 *Vystavočnye komplekсы: novyj vid architekturnogo ansamblja*, «Tematičeskij sbornik naučnyh trudov Instituta im. I. E. Repina: Problemy sinteza iskusstv i architektury», IX, pp. 60-65.

O postrojke

1910 *O postrojke Russkago pavil'ona v'' Venecii: vypiska iz'' žurnala akademičeskago sobranija 25 janvarja 1910 goda*, «Spisok del naznačennyh k slušaniju v sobranii Imperatorskoj Akademii Chudožestv» na 24 sentjabrja 1910 g., pp. 47-49.

1913 *O postrojke Russkago pavil'ona na Venecianskoj meždunarodnoj vystavke*,

«Spisok del naznačennych k slušaniju v sobranii Imperatorskoj Akademii Chudožestv» na 24 sentjabrja 1912 g., pp. 16-18.

Ob'' učastii

1897 *Ob'' učastii Akademii na meždunarodnyh'' chudožestvennyh'' vystavkach za graniceju*, «Žurnaly i otčet' Imperatorskoj Akademii Chudožestv''», 1897 (za 1896 god), pp. 117-118.

Ogetti Ugo

1897 *L'arte moderna a Venezia: Esposizione mondiale del 1897*, Roma, Enrico Voghera.

1901 *Le quattro esposizioni veneziane*, «La lettura», I, 5, maggio, pp. 385-399.

1904a *La morte di Veresciaghin*, in id. 1908, pp. 59-61.

1905a *L'entrata di Guglielmo II in laguna*, in id. 1908, pp. 260-262.

1908 *I capricci del Conte Ottavio*, Milano, Treves.

1910a *IX Esposizione internazionale d'arte in Venezia - 1910*, Milano, Treves.

1910b *Cose viste in Russia: Kiev*, «Corriere della Sera», 15 agosto, p. 3.

1910c *Cose viste in Russia: il Dio mugik*, «Corriere della Sera», 24 agosto, p. 3.

1910d *Cose viste in Russia: la fiera di Nijni-Novgorod*, «Corriere della Sera», 7 settembre, p. 3.

1910e *Cose viste in Russia: preti, chiese e fedeli*, «Corriere della Sera», 30 settembre, p. 3.

1910f *Finlandia*, «Corriere della Sera», 9 ottobre, p. 3.

1911 *L'esposizione d'arte e Roma: pittura russa*, «Corriere della sera», 14 maggio, p. 3.

1914a *L'undicesima biennale veneziana – I russi*, «Corriere della sera», 16 maggio, p. 3.

1914b *XI Esposizione internazionale d'arte*, Venezia, Treves, fasc. 4.

1932 *Annotazioni*, Firenze, 6 aprile, in id. 1954, p. 387.

1954 *I taccuini, 1914-1943*, Firenze, Sansoni.

Omaggio

1928 *Omaggio a Vittorio Pica – Raccolta internazionale d'arte offerta dagli autori in omaggio a Vittorio Pica*, Milano, Galleria Scopinich.

Ovčinnikova Nadežda

1990 *Rossija na vsemirnoj vystavke 1900 goda v Pariže*, in «Žilišnoe stroitel'stvo», 7, pp. 27-29.

Plakolm-Forsthuber Sabine

1997 *Stein der Sehnsucht, Stein des Anstosses: drei Bildhauerinnen der Moderne in Die Frauen der Wiener Moderne*, a cura di Emil Brix e Lisa Fischer, Wien, Verlag für Geschichte und Politik, pp. 179-193.

Padiglioni stranieri

1914 *Padiglioni stranieri all'XI Internazionale*, «La difesa», 30 aprile-1 maggio, p. 3, firmato L.V.

Il Padiglione Russo

1914 *Il Padiglione Russo*, «La Serenissima: rivista illustrata della Regione "La Venezia" e della XI Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia», III, 2, marzo-aprile-maggio, p. 25.

Pallucchini Rodolfo

1962 *Significato e valore della "Biennale" nella vita artistica veneziana e italiana*, in *Venezia nell'unità d'Italia*, Firenze, Sansoni, pp. 157-188.

Pantini Romualdo

1901 *L'arte a Parigi nel 1900*, Firenze, Lumachi.

Panzacchi Enrico

1895 *L'esposizione artistica a Venezia*, Roma, Forzani e C.

Paralupi Rufo

1899 *L'arte internazionale a Venezia*, Bologna, Treves.

1901b *L'arte europea a Venezia*, Firenze, Bemporad.

1903 *L'arte moderna a Venezia*, Cerignola, Scienza e diletto.

1909 *L'Ottava Esposizione di Venezia*, Loreto Aprutino, Stabilimento tipografico del Lauro.

Per la formazione

1897 *Per la formazione d'una Galleria d'Arte moderna a Venezia*, «Gazzetta degli Artisti», II, 27, 15 maggio, p. 1.

Percival John

1971 *The world of Diaghilev*, London-New York, Studio Vista-Dutton Pictureback.

Perlina Nina

2005 *Dostoevsky and his Polish Fellow Prisoners from the House of the Dead*, in *Polish encounters, Russian identity*, a cura di David Ransel and Bozena Shallcross, Bloomington, Indiana University Press, pp. 100-109.

Perocco Guido

1980 *Il museo d'arte moderna di Venezia*, Assessorato alla Cultura e alle Belle Arti del Comune di Venezia, Venezia.

Petracchi Giorgio

1993 *Da San Pietroburgo a Mosca: la diplomazia italiana in Russia, 1861-1941*, Roma, Bonacci.

Pica Vittorio

1895 *L'arte europea a Venezia*, Napoli, Pierro.

1897 *L'arte mondiale a Venezia*, Napoli, Pierro.

1899 *L'arte mondiale a Venezia nel 1899*, numero straordinario di «Emporium», Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche.

1901 *L'arte mondiale alla IV Esposizione di Venezia*, numero straordinario di «Emporium», Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche.

1903 *L'arte mondiale alla V Esposizione di Venezia*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche.

1905 *L'arte mondiale alla VI Esposizione di Venezia*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche.

1907a *L'arte mondiale alla VII Esposizione di Venezia*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche.

1907b *L'arte giapponese al museo Chiossone di Genova*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche.

1908a *Artisti contemporanei: Konstantin Somoff*, «Emporium», XXVII, 159, pp. 165-182.

1908b *Artisti contemporanei: Igor Grabar*, «Emporium», XXVIII, 163, pp. 3-16.

1911 *L'arte mondiale a Roma nel 1911: i pittori stranieri*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche.

1929 *Philippe Maliavine*, «Bollettino d'arte edito dalla Galleria Bardi», II, 3, pp. 3-15.

Piccione Carmela

1989 *Gli italiani e i Ballets Russes*, «La Danza Italiana», vol. 7, primavera 1989, pp. 121-144.

Pilo Mario

1897 *La seconda Esposizione Internazionale d'arte*, «Gazzetta Letteraria», XXI, 33, 14 agosto, pp. 4-6.

1910 *La IX Esposizione internazionale d'arte a Venezia*, Venezia, Istituto Veneto di arti grafiche.

1914 *L'undecima Esposizione Internazionale d'arte a Venezia*, Venezia, Callegari.

Pilotti Laura (a cura di)

1987 *La formazione della diplomazia internazionale*, Milano, Franco Angeli.

Piscopo Ugo

1982 *Vittorio Pica: la protoavanguardia in Italia*, Napoli, Cassitto.

A plan guide

1862 *A plan guide to the exhibition: The Wonders of the Exhibition*, London, Sampson Low.

Porena Manfredi

1903 *L'arte moderna alla V Esposizione di Venezia*, Milano, Codara.

Rabitti Chiara

1995 *Gli eventi e gli uomini: breve storia di un'istituzione*, in *Venezia e la Biennale 1995*, pp. 26-38.

Raeff Marc

1984 *La Russia degli Zar*, Roma, Laterza.

Raev Ada

2000 *Von "Halbbarbaren" und "Kosmopoliten": russische Kunstaustellungen im Deutschland der Jahrhundertwende und ihre Rezeption*, in «West-östliche Spiegelungen», a cura di Mechthild Keller, serie A, vol. 4, Wilhelm Fink Verlag, München, pp. 695-756.

2007 *“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, 2007), München, Hirmer, pp. 234-241.

Regolo Luciano

2002 *Jelena – tutto il racconto della vita della regina Elena di Savoia*, Milano, Simonelli.

Relazione della Giuria

1898 *Relazione della Giuria pel conferimento dei premi ai migliori studi critici sulla IIa Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Venezia, Ferrari.

Repin Il'ja

- 1884 lettera a Nikolaj Muraško, 10 aprile, in id. 1952, pp. 54-55.
- 1894 lettera a Vladimir Stasov, Parigi, 3 maggio, in id. 1969, pp. 61-62.
- 1895 lettera a Mark Antokol'skij, 13 gennaio, in id. 1952, pp. 103-104.
- 1896 lettera ad Avanzo, s.d., in id. 1952, p. 110.
- 1897a lettera a Il'ja Ostrouchov, maggio, in id. 1952, p. 120.
- 1897b lettera a Elena Antokol'skaja, Zdranevo, 2 giugno, in id. 1969, pp. 129-130.
- 1897c lettera a Elena Antokol'skaja, Zdranevo, 6 luglio, in id. 1969, p. 182.
- 1897d estratto da un articolo pubblicato in «Knižki nedeli», ottobre, pp. 18-19, cit. in Djagilev 1982, pp. 90-91.
- 1899a *Pis'mo po adresu "Mira Iskusstva"*, in inserto letterario mensile di «Niva», 15, 10 aprile, cit. in Djagilev 1982, pp. 310-311.
- 1899b lettera a Il'ja Ostrouchov, 11 maggio 1899, in id. 1952, p. 136.
- 1899c lettera a Il'ja Ostrouchov, 6 novembre 1899, in id. 1952, pp. 142-143, note p. 343.
- 1908 lettera a Il'ja Ostrouchov, Penaty-Kuokkala, 28 aprile 1908, in id. 1952, p. 182.
- 1944 *Dalekoe blizkoe*, a cura di Kornej Čukovskij, Moskva, Iskusstvo.
- 1952 *Pis'ma k chudožnikam i chudožestvennym dejateljam*, a cura di N. G. Galkina e M. G. Grigor'eva, Moskva, Iskusstvo.
- 1969 *Izbrannye pis'ma v dvuch tomach 1867-1930*, Moskva, Iskusstvo, vol. 2.

Repin Il'ja, Stasov Vladimir

- 1950 *Perepiska 1895 – 1906*, vol. III, Moskva, Iskusstvo.

Reports

- 1867 *Reports on the Paris Universal Exhibition 1867*, vol. 2, London, Eyre, Spottiswoode.

Riasanovsky Nicholas

- 1998 *Storia della Russia dalle origini ai giorni nostri*, Milano, Bompiani.

Rivista ed impressioni

- 1897 *Rivista ed impressioni critico illustrative di tutte le opere esposte*, dono agli

abbonati del «Marco e Todaro», IV, 8 maggio.

Rodriguez Jean-François

2005 *Artisti russi di Parigi alla XII Biennale di Venezia (1920): dalla partecipazione mancata di Anna Gerebzoa alla mostra individuale di Alessandro Archipenko*, in «Donazione Eugenio da Venezia», 14, pp. 33-45.

Roethel Hans, Benjamin Jean

1982 *Kandinsky: Catalogue raisonné of the Oil-Paintings*, vol. 1, London, Sotheby.

Romanelli Giandomenico

1977 *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale*, Venezia, La Biennale di Venezia, Archivio storico delle arti contemporanee.

1990 *Fiammeggia il vessillo del nuovo regime: L'U.R.S.S. alla Biennale del 1924*, in *Russia 1900-1930 – L'arte della scena*, a cura di Fabio Ciofi degli Atti e Daniela Ferretti, Milano, Electa, pp. 57-60.

1995 *Introduzione*, in *Venezia e la Biennale 1995*, pp. 15-17.

2007 *The Venice Biennale: its origins and key moments*, in *Where art worlds meet: multiple modernities and the global salon*, Venezia, Marsilio, pp. 40-49.

Romano Sergio

1995 *I rapporti diplomatici: «Né troppo bene, né troppo male»*, in *I Russi e l'Italia*, a cura di Vittorio Strada, Milano, Scheiwiller, pp. 109-114.

Russkij kalendar'

1914 *Russkij kalendar'* in Sorokin 1987, pp. 235-236.

Russkij pavil'on''

1914 *Russkij pavil'on'' na meždunarodnoj vystavkě v'' Venecij*, «Architekturno-chudožestvennyj eženeděl'nik''», I, 17, 23 luglio, pp. 201-202.

1915 *Russkij pavil'on'' v' Venecij*, «Zodčij», XLIV, 18, 3 maggio, pp. 179-180.

Sacchi Filippo

1911 *Colori in un prisma (IX Esposizione d'Arte di Venezia)*, Milano, Baldini e Castoldi.

Sale straniere

1907 *Sale straniere e internazionali*, «Gazzetta di Venezia», 11 aprile, p. 3.

Il saluto

1914 *Il saluto dello Czar*, «Gazzetta di Venezia», 30 aprile, p. 5.

Sarab'janov Dmitriij

1995 *Artisti russi in Italia nel XIX secolo*, in *I Russi e l'Italia*, a cura di Vittorio Strada, Milano, Scheiwiller, pp. 143-153.

- Scheijen Sjeng
2009 *Diaghilev: a life*, London, Profile Books.
- Schlögel Karl
2009 *Leggere il tempo nello spazio*, Milano, Bruno Mondadori.
- Scotton Flavia
2002a *Ca' Pesaro: Galleria Internazionale d'Arte Moderna*, Venezia, Marsilio.
- Ščusev'' Aleksej
1914 *Strannopriimnyj dom'' i chram vo imja sv. Nikolaja Mirlikijskago v'' gor. Bari v'' Italii*, «Zodčij», XLIII, 3, 19 gennaio, pp. 24-27.
- La seconda giornata*
1914 *La seconda giornata e la partenza dei Sovrani*, «Gazzetta di Venezia», 28 maggio, p. 4.
- Segalen Victor
1978 *Essai sur l'exotisme: une esthétique du divers*, Paris, Fata Morgana.
- Severjuchin Dmitrij, Lejkind Oleg
1994 *Chudožniki ruskoj emigracii (1917-1941): biografičeskij slovar'*, Sankt-Peterburg, Černyševa.
- Smith Anthony
2005 *History and modernity: reflections on the theory of nationalism*, in Boswell, Evans 2005, pp. 45-60.
- Špakov Valerij
2000 *Rossija na vsemirnyh vystavkach*, Moskva, Rosineks, 2000 (v. Špakov SITO 2000a; id. 2000b).
- Spiridovitch Alexandre
1928 *Les dernières années de la cour de Tzarskoie-Selo*, Paris, Payot, vol. 1.
- Stasov Vladimir
1876 *Inostrancy o russkich chudožnikov*, in id., *Izbrannye sočinenija*, Moskva, Iskusstvo, 1952, vol. 1, pp. 276-277.
- 1894 lettera a Pavel Tret'jakovskij, 28 marzo, in Repin 1969, p. 64.
- 1897a *Russkie chudožniki v Venecii*, «Novosti i birževaja gazeta», 1 ed., 144, 24 maggio.
- 1897b *Ešče dva slova o kartine Repina v Venecii*, «Novosti i birževaja gazeta», 1 ed., 166, 19 giugno.
- Taccuino della critica*

1897a «Gazzetta degli artisti», II, 27, 15 maggio, p. 3.

1897b «Gazzetta degli artisti», II, 28, 1 giugno, p. 3.

Tamborra Angelo

1977 *Esuli russi in Italia dal 1905 al 1917*, Bari, Laterza.

Teniševa Marija

1906a lettera a Rerich, Parigi, [11]-24 ottobre 1906, in Djagilev 1982, pp. 177-178.

1906b lettera a Rerich, Parigi, ottobre-novembre 1906, in Djagilev 1982, p. 179.

1907 lettera a Rerich, Parigi, [3]-16 giugno, in Djagilev 1982, pp. 179.

1933 *Vpečatlenija moej žizni*, Paris, Russkoe istoriko-genealogičeskoe obščestvo vo Francii.

Testa Alberto (a cura di)

1972 *Ricordo di Serge de Diaghilev 1872-1929*, cat. (Milano, Venezia, 1972), Milano, Arti grafiche Ferrari.

1977 *Diaghilev, i balletti russi e il loro tempo*, cat. (Roma, 1977), Roma, Studio Tipografico.

1985 *Diaghilev e l'Italia*, «La Danza Italiana», vol. 2, primavera, pp. 73-83.

Thovez Enrico

1897a *L'arte mondiale a Venezia: Répin e i Russi*, «Corriere della sera», 22-23 maggio, pp. 1-2.

1897b *L'arte mondiale a Venezia: Appendice alle corrispondenze inviate al Corriere della sera*, Torino, Tip. Operaia.

1914 *L'arte a Venezia: concludendo*, «La stampa», 23 giugno, p. 3.

1939 *Diario e lettere inedite (1887-1901)*, a cura di Andrea Torasso, Milano, Garzanti.

1980 *Scritti d'arte*, a cura di Bianca Saletti, Treviso, Canova.

Tiziana Agostini (a cura di)

1987 *Venezia nell'età di Riccardo Selvatico*, Venezia, Ateneo Veneto.

Tolstoj Andrej

1999 *Nakanune «pervogo bala»*, «Pinakoteka», 8-9, pp. 4-9.

2005 *Chudožniki russkoj emigracii*, Moskva, Iskusstvo - XXI vek.

Vassena Raffaella

2009 *Milano e l'arte russa*, in D'Amelia, Diddi 2009, pp. 123-139.

Vecco Marilena

2002 *La Biennale di Venezia, Documenta di Kassel*, Milano, Franco Angeli.

Venezia e la Biennale

1995 *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, cat. (Venezia,1995), Milano, Fabbri.

Venezia nell'arte

1910 *Venezia nell'arte e nella vita: Natale e capo d'anno dell'Illustrazione italiana*, Milano, Treves.

Il verdetto della giuria

1897 *Il verdetto della giuria pel conferimento dei premi della II Esposizione Internazionale di Belle Arti della Città di Venezia*, «Gazzetta degli artisti», II, 33, 15 agosto, pp. 1-2.

Le vernissage

1906 *Le vernissage de l'art russe*, «Le matin», 15 ottobre 1906.

Vitelli Eugenio

1903 *La Quarta Mostra Internazionale a Venezia*, Belluno, Tipografia Cavessago.

1908 *L'arte alla VII Biennale di Venezia*, Torino, Società tipografico-editrice Nazionale.

Vizzotto Carlo

1904 *L'arte a Venezia*, Bologna, Zanichelli.

White Hayden

1985 *Topics of discourse – Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

Widdis Emma

2004 *Russia as Space*, in Franklin, id. 2004, pp. 30-50.

Williams Robert

1999 *Russia imagined: Art, Culture and National Identity: 1840-1995*, New York, Peter Lang.

Wolkoff-Mouromtsoff Alexander

1928 *Memoirs of Alexander Wolkoff-Mouromtsoff (A. N. Roussoff)*, London, John Murray.

1929 *L'impressionismo nella pittura e l'utilità delle mostre*, Venezia, Libreria Emiliana.

Wortman Richard

2000a *Scenarios of Power - From Alexander II to the abdication of Nicholas II*, Princeton University Press, Princeton.

2000b *Publicizing the Imperial Image in 1913*, in Engelstein, Sandler 2000, pp. 94-119.

Ximenes Eduardo

1901 *IV Esposizione Internazionale d'arte in Venezia*, pubblicazione speciale de «L'illustrazione italiana», Milano, Treves.

1903 *V Esposizione Internazionale d'Arte in Venezia*, pubblicazione speciale de «L'illustrazione italiana», Milano, Treves.

1905 *Sesta Esposizione Internazionale d'Arte in Venezia*, pubblicazione speciale de «L'illustrazione italiana», fasc. 3, Milano, Treves.

1907 *Settima Esposizione Internazionale d'Arte in Venezia*, pubblicazione speciale de «L'illustrazione italiana», fasc. 2, Milano, Treves.

1914 *Iconografia russa*, «Emporium», ottobre, pp. 295-310.

Zatti Paola

1993 *Le prime Biennali veneziane (1895-1912): il contributo di Vittorio Pica*, «Venezia arti», 7, pp. 111-116.

Zevi Bruno

1978 *Cronache di architettura*, Bari, Laterza, vol. 3.

Zorzi Elio

1945 *Besrodny*, Venezia, Edizioni Ateneo.

BIBLIOGRAFIA ARCHIVISTICA

LEGENDA:

c. = cartella
cass. = cassetta
f. = foglio
fasc. = fascicolo
ins. = inserto
s. = serie
sottofasc. = sottofascicolo

ACP

Archivio di Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Venezia

Serie: autori (AUT)

Maljavin Filipp

1901 Documentazione relativa al quadro *Il riso*, AUT, c. Philippe Maliavine

Šereševskij Vladimir

1897 Documentazione relativa ai quadri *Una tappa di deportati in Siberia e La canzone della Patria*, AUT, c. Vladimir Schereschewski

Stabrovskij Kazimir

1903 Documentazione relativa al quadro *Nel parco di Varsavia*, AUT, c. Casimiro Stabrowski

Tvorožnikov Ivan

1897 Documentazione relativa al quadro *Una ragazzina*, AUT, c. Ivan Tworoinikoff

ASAC

Archivio Storico delle Arti Contemporanee, La Biennale di Venezia

Fondi: Fondo storico (FS), Raccolta documentaria (RD), Fototeca (FOT), Artistico (ART).

Serie: Scatole Nere (SN), Scatole nere – Padiglioni (SN PAD), Collezione autografi (CA).

Antokol'skij Mark

1894a Lettera di Marc Antocolsky a Selvatico, Parigi, 21 febbraio, FS, CA 1.

1894b Lettera di Marc Antocolsky a Selvatico, Parigi, 10 aprile, FS, CA 1.

1896a Lettera di Marc Antocolsky a Grimani, Parigi, 19 febbraio, FS, SN 7, fasc.

comitato di patrocinio 96-97, 7 G 2.

1896*b* Lettera di Marc Antocolsky a Fradeletto, maggio, FS, SN 7, fasc. comitato di patrocinio 96-97, 7 G 18.

Archipov Abram

1910 Lettera di Abram Archipow all'Esposizione, Mosca, 27 gennaio, FS, SN PAD 19, fasc. IX Esposizione 1910 – Russia.

Artisti non invitati

1897 Elenco di artisti presentatisi al concorso d'accettazione, s.d., FS, SN 6, fasc. pubblicità, 64.

Artisti russi

1910 Appunto manoscritto con nominativi degli artisti russi selezionati a Monaco, relativo indirizzo opere e richieste, FS, SN PAD 19, fasc. IX Esposizione 1910-Russia.

Artisti stranieri

1894 Appunto manoscritto "Artisti stranieri invitati", s.d., FS, SN 1, D.a.I 11.

Avanzo

1899 Lettera a Fradeletto, Mosca, 21 maggio, FS, SN 9, fasc. A, 9 G 20.

Avarna Giuseppe

1910 Telegramma a Fradeletto, Vienna, 14 marzo, FS, SN 33, fasc. R, 33 Dc 49.

Bazzoni Romolo

1911*a* Lettera a Fradeletto, Sandrà, 9 ottobre 1911, FS, SN 38, fasc. corrispondenza varia, sottofasc. Bazzoni Romolo, 38 Ca 30.

1911*b* Lettera a Fradeletto, Venezia, 28 novembre 1911, FS, SN 38, fasc. corrispondenza varia, sottofasc. Bazzoni Romolo, 38 Ca 49.

1912*a* Lettera a Terese Ries, Venezia, 7 marzo, FS, SN 35, fasc. R, 35 Mb 52.

1912*b* Lettera a Terese Ries, Venezia, 11 marzo, FS, SN 35, fasc. R, 35 Mb 51.

Berenštam Fedor

1913*a* Lettera di Theodor Baerenstamm a Pica, San Pietroburgo, [10]-23 maggio, FS, CA 2.

1913*b* Lettera di Theodor Baerenstamm a Pica, San Pietroburgo, 12 ottobre, FS, CA 2.

1913*c* Lettera di Theodor Baerenstamm a Pica, San Pietroburgo, [12]-25 dicembre, FS, CA 2.

1914*a* Lettera di Theodor Baerenstamm a Pica, San Pietroburgo, [4]-17 febbraio, FS, CA 2.

1914*b* Lettera di Theodor Baerenstamm a Pica, San Pietroburgo, [8]-21 marzo, FS, CA 2.

1914*c* Lettera di Theodor Baerenstamm a Bazzoni, Pietrogrado, [14]-27 ottobre, FS, SN 39, fasc. varie, 39 sh 34.

1915 Lettera di Theodor Baerenstamm all'Esposizione, [8]-21 maggio, Pietrogrado, FS, SN PAD 19, fasc. XI Biennale 1914, Padiglione della Russia.

Berggol'c Richard

1914 Lettera a Bazzoni, [15]-28 maggio, FS, SN 41, sottofasc. B, 41 F23.

Bernštam Leopold

1894 Lettera di Leopold Bernstamm a Selvatico, Parigi, 28 febbraio, FS, CA 2.

1895*a* Lettera di Leopold Bernstamm a Fradeletto, Parigi, 29 maggio, FS, CA 2.

1895*b* Lettera di Leopold Bernstamm a Fradeletto, Parigi, 12 dicembre, FS, SN 2, fasc. acquisti ministero 1895-1896, 2 C 21.

Bezrodnyj Petr

1915 Lettera di Pierre Besrodny a Fradeletto, Venezia, 18 giugno, FS, SN PAD 19, fasc. XI Biennale 1914, Padiglione della Russia.

1919 Lettera di Pierre Besrodny a Pica, Venezia [19] giugno – 2 luglio, FS, SN PAD 19, fasc. XI Biennale 1914, Padiglione della Russia.

Bollettino

1907 Bollettino per la stampa, con esito della votazione della sottocommissione della pittura, scultura, disegno e dell'incisione, 4 maggio, FS, SN 23, fasc. Comunicati ai giornali.

Botkin Sergej

1919 Lettera di Serge Botkine a Grimani, Roma, 25 giugno, FS, SN PAD 19, fasc. XI Biennale 1914, Padiglione della Russia.

Ceccato Virgilio

1913*a* Lettera all'Esposizione, Parigi, 21 agosto, FS, SN 42, fasc. C., sottofasc. Ceccato V. Mosca, 42 Bd 2.

1913*b* Lettera a Bazzoni, Mosca, [17]-30 ottobre, FS, SN 42, fasc. C., sottofasc. Ceccato V. Mosca, 42 Bd 1.

Comitato

1896*a* I adunanza del Comitato ordinatore, Venezia, 4 febbraio, FS, SN 6, fasc. processi Verbali.

1896*b* VI adunanza del Comitato ordinatore, Venezia, 11 maggio, FS, SN 6, fasc. processi Verbali.

1896c XVI adunanza del Comitato ordinatore, Venezia, 18 maggio, FS, SN 6, fasc. processi Verbali.

Commissione

1894 Relazione della Commissione Consultiva, s.d., FS, SN 1, fasc. Esposizioni biennali artistiche da tenersi in Venezia.

Comunicato stampa

1896 Comunicato stampa, 8 luglio, FS, SN 7, fasc. giornalisti italiani e stranieri, 74 a 40.

Congresso

1905 Congresso Artistico Internazionale, *brochure* manoscritta, s.d., RD, 1905.

Djagilev Sergej

1906a Telegramma di Diaghilew a Fradeletto, Parigi, 8 novembre, FS, SN 23, fasc. Sala russa, sottofasc. Serge Diaghilew.

1906b Telegramma di Diaghilew a Fradeletto, Parigi, 10 novembre, FS, SN 23, fasc. Sala russa, sottofasc. Serge Diaghilew.

1906c Lettera di Serge de Diaghilew a Fradeletto, Parigi, 24 novembre, FS, SN 23, fasc. Sala russa, sottofasc. Serge Diaghilew.

1906d Telegramma di Diaghilew a Fradeletto, Berlino, 8 dicembre, FS, SN 23, fasc. Sala russa, sottofasc. Serge Diaghilew.

1906e Telegramma di Diaghilew a Fradeletto, Berlino, 15 dicembre, FS, SN 23, fasc. Sala russa, sottofasc. Serge Diaghilew.

1906f Telegramma di Diaghilew a Fradeletto, Berlino, 17 dicembre, FS, SN 23, fasc. Sala russa, sottofasc. Serge Diaghilew.

1906g Lettera di Djagilev a Grimani, Parigi, 27 dicembre, FS, SN 23, fasc. Sala russa, sottofasc. Serge Diaghilew.

1906h Lettera di Serge de Diaghilew a Fradeletto, Parigi, 31 dicembre, FS, SN 23, fasc. Sala russa, sottofasc. Serge Diaghilew.

1907a Lettera di Serge de Diaghilew a Greffulhe, Parigi, 12 gennaio, FS, SN 23, fasc. Serge Diaghilew.

1907b Lettera di Serge de Diaghilew a Melegari, San Pietroburgo, 20 marzo, FS, SN 23, fasc. Serge Diaghilew.

Dolgorukov Nikolaj

1909 Lettera di Nicholas Dolgorouki a Grimani, Venezia, 20 maggio, FS, SN 28, fasc. D, 28 I 20

1910 Lettera di Dolgorouky a Fradeletto, Roma, 2 gennaio, FS, SN PAD 19, fasc. IX Esposizione 1910 – Russia.

Donghi Daniele

1909 Lettera a Fradeletto, Venezia, 13 dicembre, FS, SN PAD 19, fasc. IX Esposizione 1910 – Russia.

1913 Lettera a Bazzoni, Venezia, 21 settembre, FS, SN 42, fasc. D, 42 Dc 183.

Elenco

1894 Elenco degli artisti russi da invitare, s.d., FS, SN 1, fasc. invitati – 1894, 1 D.a. I.5

Epštejn Jehudo

1909 Lettera di Jehudo Epstein a Fradeletto, Vienna, 11 dicembre 1909, FS, SN 31, fasc. E, 31 Ec 16.

Erz'ja Stepan

1914 Lettera di Stepan Erzja all'Esposizione, Levanto, 19 gennaio 1914, FS, SN 42, fasc. E, 42 CC 19.

Fradeletto Antonio

1895a Lettera a Ivan Pranishnikoff, Venezia, 29 gennaio, FS, SN 2, Fasc. P, 2 I 23.

1895b Lettera a Sundi, Venezia, 14 settembre, FS, SN 2, fasc. S, 2.B. 42.

1897 Lettera a Elia Soundy, 20 dicembre, FS, SN 6, fasc. Premi critici d'arte, sottofasc. 1897 Corrispondenza ufficiale, 6 Be45.

1902 Lettera a Wladimiro Schereschewsky, Venezia, 25 gennaio, FS, SN 16, fasc. Inviti V Esposizione, "Russia", 16 Cg.

1906 Manoscritto "Œuvres choisies à l'Exposition russe du Salon d'Automne pour la Salle russe a Venise", Parigi, novembre, FS, SN 23, fasc. Sala russa, sottofasc. Sala russa.

1907 Minuta di lettera a Diaghilev, Roma, 26 gennaio, FS, SN 23, fasc. Serge Diaghilew.

1908a Comunicato stampa, manoscritto e inviato a Bazzoni con richiesta di divulgazione, Bologna, 9 gennaio, FS, SN 27, fasc. S, sottofasc. Conte San Martino Roma, 27 Ag 10.

1908b Minuta di lettera al Conte San Martino, Venezia, 29 dicembre, FS, SN 27, fasc. S, sottofasc. Conte San Martino Roma, 27 Ag 18.

1909 Minuta di lettera a Giolitti, s.d., FS, SN 27, fasc. S, sottofasc. Conte San Martino Roma, 27 Ag 2.

- 1911a Lettera a Bazzoni, Roma, 11 luglio 1911, FS, SN 35, fasc. F, sottofasc. Onor. Prof. Fradeletto, 35 Ua 12.
- 1911b Lettera a Ojetti, 29 novembre 1911, FS, SN 35, fasc. F, 35 Uc 107.
- 1912 Lettera a un Ministro (non specificato), Venezia, 13 settembre, FS, SN 35, fasc. Ministri, 35 v 1.
- 1913a Lettera al Ministro della Pubblica Istruzione Luigi Credaro, s.d., FS, SN 42, fasc. C, 42 Bf 7.
- 1913b Lettera a Bazzoni, Roma, 27 [mese illeggibile], FS, SN 42, fasc. F, sottofasc. Lettere Onor. Fradeletto, 42 Ab 156.
- 1913c Lettera a Bazzoni, Torino, 5 maggio 1913, FS, SN 42, fasc. F, sottofasc. Lettere Onor. Fradeletto, 42 Ab 132.
- 1914 Minuta di un resoconto sull'Esposizione, Venezia, 27 maggio 1913, FS, SN 42, Fasc. F, sottofasc. Lettere Onor. Fradeletto.

Fradeletto Antonio, Grimani Filippo

- 1908 Copia conforme di lettera a Giolitti, Venezia, 27 dicembre, FS, SN 28, fasc. G, 28 E 8.

Gejger Polina

- 1903 Lettera di Paolina Geiger all'Esposizione, 9 gennaio, FS, SN 19, fasc. artisti rifiutati, G, 19 Bq 51-52.

Gianturco Emanuele

- 1896 Lettera a Grimani, 14 agosto, FS, SN 7, fasc. 1897, Concessioni doganali, Sottoscrizione per premi, 7 B 14.
- 1897 Lettera a Grimani, Roma, 18 gennaio, FS, SN 7, fasc. 1897, Concessioni doganali, Sottoscrizione per premi, 7 B 37.

Giovanelli Alberto

- 1907 Lettera a Fradeletto, Venezia, 14 giugno, FS, SN 24, fasc. G, 24 G 8.

Grimani Filippo

- 1896 Lettera standard ai membri del Comitato di Patrocinio della I Esposizione, Venezia, s.d., FS, SN 7, fasc. Comitato di patrocinio 96-97, 7G 77.
- 1897a Lettera a Gianturco, s.d., FS, SN 7, fasc. 1897, Concessioni doganali, Sottoscrizione per premi, 7 B 16.
- 1897b Lettera a Gianturco, Venezia, 20 gennaio, FS, SN 7, fasc. 1897, Concessioni doganali, Sottoscrizione per premi, 7 B 38.
- 1897c Lettera a Gianturco, Roma, s.d., FS, SN 7, fasc. 1897, Concessioni doganali, Sottoscrizione per premi, 7 B 12.

- 1900 Lettera a Repine, 9 novembre, FS, SN 12, fasc. R, N. 438/1.
- 1901 Lettera a Philippe Maliavine, Venezia, s.d., FS, SN 12, fasc. M, 12 D 154.
- 1909 Lettera a Bazzoni, Venezia, 3 ottobre, FS, SN 28, fasc. B, sottofasc. Bazzoni, 28 E 19.
- 1910 Circolare agli enti municipali, Venezia, 18 febbraio, FS, SN 31, fasc. M, 31 Aa 24.

Gorelov Gavriil

- 1910 Lettera di Gabriel Goreloff all'Esposizione, San Pietroburgo, [21 settembre]-4 ottobre, FS, SN PAD 19, fasc. IX Esposizione 1910 – Russia.

Greffulhe Elisabeth

- 1906a Telegramma a Fradeletto, Bois Boudran, 17 ottobre, FS, SN 23, fasc. Sala Russa, sottofasc. Comtesse Greffulhe.
- 1906b Telegramma a Fradeletto, Parigi, 1 novembre, FS, SN 23, fasc. Sala Russa, sottofasc. Comtesse Greffulhe.
- 1906c Lettera a Fradeletto, Parigi, 1 novembre, FS, SN 23, fasc. Sala Russa, sottofasc. Comtesse Greffulhe.
- 1907 Lettera a Fradeletto, Parigi, 4 gennaio, FS, SN 23, fasc. Comtesse Greffulhe.

Gulkevič

- 1909 Lettera a Fradeletto, Roma, 23 novembre, FS, SN PAD 19, fasc. IX Esposizione 1910 – Russia.

Invito

- 1913 Esemplare standard di invito personale alla XIV Esposizione di Venezia, s.d., FS, SN 41, fasc. S, sottofasc. Spedizione regolamenti ed inviti, 41 I 18.

Leont'eva Julija

- 1913 Lettera di Gulia di Leontiew (Brasol.) all'Esposizione, Char'kov, 8 dicembre, FS, SN 40, fasc. L, 40 Bc 81.

Kandinskij Vasilij

- 1902 Scheda di notificazione di Wassily Kandinsky all'Esposizione, 26 dicembre FS, SN 19, fasc. artisti rifiutati, K, 19 Bb 20.
- 1930 Scheda di notificazione di 3 opere di Wassily Kandinsky, Dessau, 6 marzo FS, SN PAD 6, fasc. Germania.

Kolesnikov Stepan

- 1910 Lettera di Stephan Kolesnicoff all'Esposizione, San Pietroburgo, [4]-19 gennaio, FS, SN PAD 19, fasc. IX Esposizione 1910 – Russia.

Krupenskij Anatolij

1913 Lettera di Anatol Kroupensky all'Esposizione, s.d., FS, SN 40, fasc. K, 40cb6

Korovin Konstantin

1901 Lettera di Constantin Korovine a Grimani, San Pietroburgo, [3]-16 marzo, FS, SN 18, fasc. H-K, 12 C 18.

Lemerse Karl

1909 Lettera di Carl Lemercier a Fradeletto, Mosca, 27 novembre, FS, SN PAD 19, fasc. IX Esposizione 1910 – Russia.

Lobojkov Valerij

1907 Lettera di Valerian Loboykoff all'Esposizione, San Pietroburgo, [13]-26 settembre, FS, SN 24, Fasc. A, 24 41.

Maljavin Filipp

1901 Lettera di Philippe Maliavine all'Esposizione, [8]-21 maggio, FS, SN 12, 12 D 69.

Matveev Aleksandr

1903a Carta di adesione di Alexandre Matveieff alla V Esposizione d'Arte di Venezia, Mosca, [9]-22 febbraio, FS, SN 16, fasc. Inviti V Esposizione, "Russia", 16 Ca III1.

1903b Lettera di Alexandre Matvejeff a Fradeletto, Mosca, [30 marzo]-12 aprile, FS, SN 20, fasc. M, 20 B 14.

Melegari Giulio

1907a Lettera a Grimani, San Pietroburgo, 14 febbraio, FS, SN 23, fasc. Sala Russa, sottofasc. Serge Diaghilew.

1907b Lettera a Fradeletto, San Pietroburgo, [15]-28 febbraio, FS, SN 23, fasc. Sala Russa, sottofasc. Serge Diaghilew.

1907c Lettera a Grimani, San Pietroburgo, 3 aprile, FS, SN 23, fasc. Sala Russa, sottofasc. Serge Diaghilew

1907d Telegramma a Grimani, San Pietroburgo, 19 aprile, FS, SN 23, fasc. Sala Russa, sottofasc. Serge Diaghilew

Minuta

1906 Minuta s.f. di lettera dell'Esposizione a Henryk Sienkiewicz e al Sindaco di Varsavia, 16 luglio, FS, SN 24, Fasc. S, 24 A 106.

Muraško Aleksandr

1910 Lettera di Muraschko all'Esposizione, Kiev, [14]-27 settembre 1910, FS, SN PAD 19, fasc. IX Esposizione 1910 – Russia.

Nigra Costantino

1903 Lettera dell'Ambasciatore d'Italia a Vienna a Grimani, Vienna, 19 marzo, FS, SN 20, fasc. R, 20 E 40.

Ojetti Ugo

1911a Lettera a Pica, Firenze, 1 maggio, FS, SN 35, fasc. O, 35 I a 17.

1911b Lettera a Fradeletto, Tortona, 27 settembre, FS, SN 35, fasc. O, 35 I a 15.

1912 Lettera a Bazzoni, Firenze, 4 gennaio, FS, SN 35, fasc. O, 35 I a 12.

Opere di pittura

1897 Relazione della giuria di accettazione per le opere di pittura, s.d., FS, SN 6, fasc. varie C, 6 I e 15.

Pica Vittorio

1898 Lettera a Fradeletto, Napoli, 9 giugno, FS, SN 8, fasc. 1898-99, P, Q, O, R, S, T, sottofasc. Pica, 8CbI 3.

1899 Biglietto a Fradeletto, Napoli, 15 settembre, FS, SN 8, fasc. 1898-99, P, Q, O, R, S, T, sottofasc. Pica.

1903a Lettera a Fradeletto, Napoli, 27 agosto, FS, SN 20, fasc. P, 20 F 16.

1903b Lettera a Fradeletto, Napoli, 17 novembre, FS, SN 20, fasc. P, 20 F 15.

1907a Lettera a Fradeletto, Milano, 1 agosto, FS, SN 24, fasc. P, 24 R 13.

1907b Lettera a Fradeletto, Milano, 4 ottobre, FS, SN 24, fasc. P, 24 R 8.

1907c Lettera a Fradeletto, Milano, 27 ottobre, FS, SN 24, fasc. P, 24 R 10.

1908 Lettera a Fradeletto, Milano, 11 ottobre, FS, SN 27, fasc. P, 27 B 128.

1912a Lettera a Fradeletto, Roma, 8 gennaio, FS, SN 35, fasc. Pica, 35 x 14.

1912b Lettera a Fradeletto, Roma, 23 gennaio, FS, SN 35, fasc. Pica, 35 x 15.

1912c Lettera a Fradeletto, Venezia, 18 dicembre, FS, SN 35, fasc. Pica, 35 y 23.

1912d Lettera a Fradeletto, Venezia, 18 dicembre, FS, SN 35, fasc. Pica, 35 x 17.

1913 Lettera a Fradeletto, s.d., FS, SN 40, fasc. P, sottofasc. Cav. Vittorio Pica, 40 Fd 4.

1913b Appunto manoscritto "Per l'XIa esposizione internazionale d'arte della città di Venezia", s.d., FS, SN 40, fasc. N, 40 Ga 1.

Pitoev Ivan

1907 Lettera di Jean Pitoeff a Fradeletto, 14 febbraio, FS, SN 24, fasc. P, 24 R 70.

Pranišnikov Ivan

1894 Lettera di Ivan Pranishnikoff a Selvatico, Parigi, 23 febbraio, FS, CA 13.

1895 Lettera di Ivan Pranishnikoff a Selvatico, Parigi, 24 febbraio, FS, SN 2, fasc. P, 2 I 66.

Programma

1902 Brochure: *Programma dell'Esposizione italiana di pittura, scultura e arti applicate alle industrie in Pietroburgo*, FS, SN 13, fasc. esposizione di Pietroburgo.

Protocollo

1907 Lista di opere candidate alla medaglia d'oro, divise per sala, s.d., FS, SN 23, fasc. Giurie.

Pubblicità all'estero

1896 Elenco delle città europee in cui distribuire manifesti e pieghevoli pubblicitari, FS, SN 6, fasc. Pubblicità all'estero 96-97, 6D1-6D9.

Relazione

1894 Relazione della Commissione consultiva, 27 marzo, FS, SN 1, fasc. Periodo dell'organizzazione 1894-1895.

Repin Il'ja

1896a Telegramma di Repine a Grimani, San Pietroburgo, 19 aprile, FS, SN 7, fasc. comitato di patrocinio 96-97, 7 G 58.

1896b Lettera di Répine a Grimani, s.d., FS, CA 14.

1902 Lettera di Ilia Répin a Fradeletto, San Pietroburgo, 26 dicembre, FS, SN 20, fasc. R, 20 E 8.

1903 Lettera di Ilia Répin a Fradeletto, San Pietroburgo 21 febbraio, FS, SN 20, fasc. P, 20 E 22.

Rerich Nikolaj

1906a Lettera di Nicolas de Roerich all'Esposizione, San Pietroburgo, 3 novembre, FS, SN 24, fasc. R, 24 B 3.

1906b Lettera di Nicolas de Roerich a Fradeletto, 12 dicembre, FS, SN 24, fasc. R, 24 B 4.

1908 Lettera di Nicholas de Roerich, San Pietroburgo, 11 dicembre, FS, SN 27, fasc. R, 27 Kb 55.

Ris Tereza

1903a Lettera di Terese Ries a Grimani, Vienna, 19 Marzo, FS, SN 20, fasc. R, 20 E 43.

1903*b* Lettera di Terese Ries a Fradeletto, 16 ottobre, FS, SN 16, fasc. premiazione: corrispondenza con gli artisti, 16 B 89.

1907 Lettera di Teresa Ries all'Esposizione, Vienna, 5 maggio, FS, SN 24, fasc. R, 24 B 16.

1910 Lettera di Teresa Ries a Fradeletto, Vienna, 9 marzo, FS, SN PAD 19, fasc. IX Esposizione 1910 – Russia.

Risultato

1895 Risultato completo della votazione per il conferimento del premio popolare, RD, 1895, I.

Sala A.

1924 Lettera a Bazzoni, Como, 26 gennaio, FS, CA 15.

San Martino Enrico

1908 Lettera a Fradeletto, Roma, 13 giugno, FS, SN 27, 27 Ag 24, fasc. S, sottofasc. Conte San Martino Roma.

Scholz Emil

1910 Lettera all'Esposizione, Vienna, 22 dicembre, FS, SN 30, fasc. S-T, 30 Bc 32- 33.

Schreter

1906 Lettera di conferma dell'invio di cinque casse, Parigi, 28 novembre FS, SN 23, fasc. Sala Russa.

Selvatico Lino

1903 Lettera a Filippo Grimani, 31 marzo, FS, SN 20, fasc. S., 20 o 4.

Selvatico Riccardo

1894*a* Lettera ai consoli residenti a Venezia dei paesi rappresentati nel Comitato di Patrocinio, Venezia, 10 ottobre, FS, SN 1, fasc. 1894 - Corrispondenza con autorità.

1894*b* Appunto "Lettere spedite dal sindaco ad eminenti artisti europei – Russia", s.d., FS, SN 1, Fasc. Invitati – 1894.

1895*a* Lettera a Elia Sundi, Venezia, 16 Marzo, FS, SN 2, fasc. S, 2.B. 30.

1895*b* Lettera a Tretiakoff, Venezia, 16 marzo, FS, SN 2, fasc. T, 24 40.

1895*c* Lettera ad Avanzo, Venezia, s.d., FS, SN 5, fasc. A, 5 D 12.

Semiradskij Genrich

1895 Lettera di Henry de Siemiradzki a Selvatico, Roma, 11 marzo, FS, SN 2, fasc. S, 2 B 62.

1896 Lettera di Henri de Siemiradzki a Grimani, Roma, 14 febbraio, FS, SN 7, fasc. comitato di patrocinio 96-97, 7 G 63.

Šereševskij Vladimir

1901 Lettera di Wladimiro Schereschewski a Grimani, s.d., FS, SN 12, fasc. S, 12 V 22.

1902 Scheda di notificazione di Wladimir Schereschewsky all'Esposizione, 29 dicembre, FS, SN 19, 19 Bg 60-61, fasc. artisti rifiutati.

1904 Lettera di Wladimiro Schereschewski all'Esposizione, Venezia, 4 agosto, FS, SN 22, fasc. S, 22 P 31.

1909 Cartolina postale di Wladimiro Schereschewski a Fradeletto, Stra, 29 dicembre, FS, SN 30, fasc. S-T, 30 Bc 197.

1910a Lettera di Wladimiro Schereschewski a Fradeletto, Stra, 27 febbraio FS, SN 30, fasc. S-T, 30 Bc 228.

1910b Lettera di Wladimiro Schereschewski a Fradeletto, Stra, 6 agosto, FS, SN 30, fasc. S-T, 30 Bc 132.

1911 Lettera di Wladimiro Schereschewski a Fradeletto, Stra, 22 aprile FS, SN 30, fasc. S-T, Bc 172.

Serov Valentin

1901 Lettera di Valentin Séroff a Grimani, 30 marzo, FS, SN 12, fasc. S, 12 V 31.

1907 Lettera di Valentin Sérow all'Esposizione, [17]-30 marzo, FS, SN 24, fasc. S, 24 A 61.

Somov Konstantin

1907 Lettera di Constantin Somof all'Esposizione, San Pietroburgo, 30 giugno, FS, SN 24, fasc. S, 24 A 52.

Stabrovskij Kazimir

1900 Lettera di Casimir Stabrowski all'Esposizione, 8 novembre, FS, SN 12, fasc. S, 12 V 24.

1901 Lettera di Casimir Stabrowski all'Esposizione, 16 aprile, FS, SN 12, fasc. S, 12 V 32.

1903 Note biografiche di Casimir Stabrowski, FS, SN 13, fasc. notizie biografiche, 13 cc 80.

1905 Lettera di Casimir Stabrowski a Fradeletto, Varsavia, 20 febbraio FS, SN 22, fasc. S, 22 P 16.

1906 Lettera di Casimir Stabrowski all'Esposizione, 27 dicembre, FS, SN 24, fasc. S, 24 A 77.

1907 Lettera di Casimir Stabrowski a Fradeletto, Varsavia, 23 ottobre FS, SN 24, fasc. S, 24 A 58-59.

Stelleckij Dmitrij

1907 Lettera di Dmitri Stelletzky all'Esposizione, San Pietroburgo, s.d., FS, SN, 24, fasc. S, 24 A 67.

Stelleckij Dmitrij, Kustodiev Boris

1907 Lettera di Dmitri Stéletzky e Boris Koustodiew all'Esposizione, 25 maggio, FS, SN 24, fasc. S, 24 A 53.

Sundi Il'ja

1897 Lettera di Elia Sundy all'Amministrazione dell'Esposizione, Venezia, [4]-16 dicembre, FS, SN 6, fasc. Premi critici d'arte, sottofasc. 1897 Corrispondenza ufficiale, 6B e 43.

Tolstoj Ivan

1897 Lettera di Jean Tolstoï all'Esposizione, San Pietroburgo, [12]-24 febbraio, FS, SN 8, fasc. T, 8 Ce 39.

Tret'jakov Pavel

1895 Lettera di Tretiakof a Selvatico, Mosca, [11]-23 marzo, SN 2, fasc. T, 24 39.

Trubeckoj Pavel

1903a Lettera di Paolo Troubetzkoy a Fradeletto, 24 gennaio, FS, SN 20, fasc. T.

1903b Lettera di Paolo Troubetzkoy a Fradeletto, 31 gennaio, FS, SN 20, fasc. T, 20 R 13.

Vinkler Karl

1909 Lettera di Carl de Winkler all'Esposizione, Reval (Tallinn), 11 gennaio, FS, SN 27, fasc. V, 27 D 52.

Vinogradov Sergej

1909 Lettera di Serge Winogradow a Fradeletto, Mosca, 26 novembre, FS, SN PAD 19, fasc. IX Esposizione 1910 – Russia.

Young Alexander

1905 Lettera a Grimani, Aberdeen, 14 ottobre, FS, SN 22, fasc. X, Y, Z, 22 T 6.

ASCV

Archivio Storico del Comune di Venezia

Serie: Immigrazioni dall'estero (IE), Censimenti (CE)

Arcioni Enrico

1909 Registrazione di Enrico Arcioni e consorte presso il Comune di Venezia, IE, maggio, n. 4.

Bezrodnyj Petr

1914 Registrazione di Pietro Bezrodny presso il Comune di Venezia, IE, marzo, n. 2.

Censimento alberghi

1911 CE, Alberghi: San Marco (0-3000); Dorsoduro (0-1600; 2401-3960).

Šereševskij Vladimir

1895 Registrazione di Vladimiro Schereschewski presso il Comune di Venezia, IE, maggio, n. 1.

Stepanov Klavdij

1894 Registrazione di Claudio Stepanoff e famiglia presso il Comune di Venezia, IE, settembre, n. 9.

Sundi Il'ja

1894 Registrazione di Elia Sundy presso il Comune di Venezia, IE, marzo, n. 5.

Volkov-Muromcev Aleksandr

1923 Registrazione di Alexander Wolkoff-Mouromtsoff presso il Comune di Venezia, IE, marzo, n. 18.

ASSS

Archivio Storico di San Servolo, Venezia

Serie: Tabelle nosologiche uomini usciti (TNU)

Anamnesi

1907 Anamnesi: Andamento della malattia e cura di Wladimiro Schereschewski, 25 settembre, TNU, c. 44, Wladimiro Schereschewski, f. 2.

Herff Elisabeth

1907 Richiesta di consegna del marito, Venezia, 10 novembre, TNU, c. 44, Wladimiro Schereschewski, sezione amministrativa, f. 9.

Purisiol F.

1907 Andamento della malattia di Wladimiro Schereschewsky, TNU, c. 44, Certificato medico allegato, f. 3.

Tabella nosologica

1907 TNU, c. 44, Wladimiro Schereschewski, f. 1.

GNAM

Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma

Fondo: Ugo Ojetti (FO)

Serie: Corrispondenza con artisti, collezionisti e scrittori d'arte (CASC);
Corrispondenza con politici e letterati (CPL).

Benua Aleksandr

1911 Biglietto di Alexandre Benois, a Ojetti, s.d., FO, CASC, U.A. 171.

Berenštam Fedor

1911 Biglietto di Theodor Baerenstamm a Ojetti, 21 maggio, FO, CPL, U.A. 81.

Golovin Aleksandr

1911 Lettera di Alexandre Golowine, San Pietroburgo, 10 agosto, FO, CPL, cass. 37, ins. 15.

Lunačarskij Anatolij

1907*a* Lettera di Anatol Lunaciarski a Ojetti, 13 dicembre, FO, CPL, cass. 61, Lunaciarski Anatol

1907*b* Lettera di Anatol Lunaciarski a Ojetti, dicembre, FO, CPL, cass. 61, Lunaciarski Anatol

1907*c* Lettera di Anatol Lunaciarski a Ojetti, dicembre, FO, CPL, cass.61, Lunaciarski Anatol

Melegari Giulio

1910*a* Lettera a Ojetti, s.d., Saarela, FO, CPL, cass. 67 Melegari

1910*b* Lettera a Ojetti, San Pietroburgo, 17 settembre, FO, CPL, cass. 67, Melegari

1911 Lettera a Ojetti, Firenze, 19 febbraio, FO, CPL, cass. 67, Melegari

Morra di Lavriano Umberto

1903 Lettera a Ojetti, Viareggio, 13 novembre 1903, FO, CPL, cass. 72, Conte Generale Morra di Lavriano

Nordman-Repina Natal'ja

1910 Lettera di Natalie Nordmann a Ojetti, [2]-15 agosto, FO, CASC, cass. 63, ins. 10, Elia Répin, Natalie Nordmann.

1911 Lettera di Natalia Nordmann a Ojetti, Roma 1 maggio, FO, CASC, cass. 63, ins. 10, Elia Répin, Natalie Nordmann.

Serov Valentin

1910 Telegramma di Serow a Ojetti, San Pietroburgo, 6 agosto, FO, CASC, cass. 69, ins. 6.

SITOGRAFIA:

Benua Aleksandr

1930 *Stat'i vospominanija Aleksandra Benua: Repin*
<http://bibliotekar.ru/kBenua/27.htm>

Bertelé Matteo, Piccolo Laura, Vassena Raffaella

2010 *Filipp Andreevič Maljavin*
<http://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=815>

Borisov Nikolaj

s.d. *Vospominanija o Il'je Repine: N. Ja. Borisov*
<http://ilya-repin.ru/memory-repin39.php>

Kuriger Bice

2010 *Bice Curiger Direttore della 54. Esposizione Internazionale d'Arte del 2011*
<http://www.labiennale.org/it/arte/news/illuminazioni.html>

Martini Vittoria

2005 *A brief history of I Giardini: Or a brief history of the Venice Biennale seen from the Giardini*
<http://www.artandeducation.net/papers/view/12>

On Biennials

2008 *On Biennials/tutto sulle Biennali*
<http://edizione2008.festivalartecontemporanea.it/pages/announcement/1200>

Otdel'

2007 *Otdel' dekoracionno-izobrazitel'nych materialov*, Teatral'nyj muzej imeni A.A.Bachrušina, Moskva
<http://gctm.ru/collection/sceneries/>

Špakov Valerij

2000a *Rossija na vseмирnyh vystavkach: Parižskaja vystavka, 1867 g.*
<http://www.uefexpo.ru/?id=44956>

2000b *Rossija na vseмирnyh vystavkach: Venskaja vystavka 1973 g.*
<http://www.uefexpo.ru/?id=44957>

Sulpasso Bianca

2010 *Sergej Nikitič Južanin*
<http://www.russinitalia.it/intellettuali.php?id=61>

Young Sarah

2010 *The Crystal Palace in Russian Literature*
<http://sarahjyoung.com/site/2010/04/20/crystal-palace-russian-literature-1/>

Veroli Patrizia

2010 *Sergej Pavlovič Džagilev*

<http://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=255>

Vsemirnaja parižskaja

2005 *Vsemirnaja parižskaja vystavka 1900 goda glazami sovremennikov i potomkov – Chronologičeskij ukazatel' knig i stat'ej*

<http://www.prometeus.nsc.ru/biblio/wex1900/chron.ssi>

Vsemirnye vystavki

2002 *Vsemirnye vystavki dostiženii nauki i kul'tury*

<http://www.prometeus.nsc.ru/archives/exhibit2/worldex.ssi>

Wyss Beat

2009 *World fair of the art nations - The Biennale Project :*

<http://www.bjartlab.com/read.php?83&guid=1>

I APPENDICE

“Nous autres russes, nous sommes dans une situation très différente des autres exposants” (Sergej Djagilev)

I. 1

Lettera di Djagilev a Fradeletto, Parigi, 31 dicembre 1906, su carta intestata Hotel Scribe, Paris, sottolineature di Fradeletto:

Le 31 Dec. 1906

Monsieur,

J'ai bien reçu Votre lettre du 27 Dec. et je ne m'attarde pas sur ses termes, qui sont certainement le resultat de malentendus regrettables.

Je tiens, Monsieur, à Vous mettre en courant des raisons qui font que je n'ai pas répondu à Vos lettres avec toute l'exactitude désirable.

Ainsi que je Vous l'ai déjà dit, j'ai du aller d'urgence à St. Petersburg, pour voir le Grand Maréchal de la Chancellerie Personnelle de la Majesté l'Empereur ²⁸², à laquelle je suis attaché, pour, entre autres choses, obtenir la liberté nécessaire durant l'organisation de l'Exposition de Venise, puis m'assurer du concours financier indispensable, aussi bien que du concours des artistes et des collectionneurs importants.

Ceci fait, étant envoyé par mon Ministre en mission spéciale à Paris, j'en ai profité pour soumettre mes projets concernant l'exposition à S. A. I. le Grand Duc Wladimir ²⁸³ et à la Comtesse Greffulhe, qui ont bien voulu la patronner.

Pendant mon séjour à Berlin, j'ai donné les plans de la Salle à M^f Bakst, artiste - peintre, et l'ai autorisé à préparer le projet de decors.

Tout cela a été fait en cinq semaines, tout en installant l'exposition de Berlin et bien que j'ai été sérieusement indisposé pendant une partie du temps.

²⁸² Conte Vladimir Borisovič Frederiks (1838-1927), ministro della Corte Imperiale dal 1897.

²⁸³ Il granduca Vladimir Aleksandrovič (1847-1909), in quanto presidente dell'Accademia Imperiale di Belle Arti, fu a capo anche del comitato dell'Esposizione d'arte russa a Parigi.

Il me paraît inutile d'insister d'avantage sur des faits de ce genre, la nécessité d'aller à Venise ne s'imposant du reste plus, puis que nous sommes tombés d'accord sur le choix de la Grande Salle que je devais occuper.

Jusqu'au moment de l'installation, c'est à dire, jusqu'au commencement d'Avril il ne m'est utile que de savoir que les murs de la salle seront débarassés de tout ornement, et que les tableaux seront jusque là mis en sûreté.

En espérant que mes explications Vous donneront la raison de mon silence, j'attendrai un mot de Vous, en considérant que je suis revêtu des fonctions qui m'ont été confiées et j'ai l'intention de profiter de la salle que vous avez mise à ma disposition et que j'ai officiellement acceptée.

Veillez agréer, Monsieur, mes sentiments les plus distingués.

Serge de Diaghilew

P.S. Si Vous considérez, que ma présence à Venise est toujours indispensable, je suis prêt à y venir

I. 2

Lettera di Greffulhe a Fradeletto, Parigi, 4 gennaio 1907, su carta intestata Bois Boudran, Nangis, Seine & Marne:

A Monsieur Fradeletto

Député – Venise

Monsieur

Veillez excuser le retard apporté dans cette réponse explicative. Dès que j'ai reçu votre lettre j'ai téléphoné à M^r Diaghilew qui venait de Berlin (où il vient de refaire l'exposition Russe de cet automne).

Je lui ai fait comprendre combien vous aviez raison de vous être offensé de sa conduite et je ne lui ai pas ménagé les reproches les plus piquants, en y mêlant le regret de vous avoir si favorablement parlé de lui !!

C'est ici que je viens faire appel à votre bienveillance et vous prier de considérer que les défauts de M^r D sont bien plutôt dus à sa race qu'à sa personnalité.

Nous, Italiens et Français, sommes frères: les latins ne sont pas des Slaves: -

n'oubliez pas cela: j'ai besoin de cet argument primordial pour ma plaidoirie!
M^f S. D. n'écrit jamais – ou rarement – mais il a des qualités d'action très réelles – Il a le don de réussir ce qu'il entreprend – ce qui est très rare – ce qu'il dit qu'il fera, il le fait. Voilà trois circonstances où je puis le juger: 1° l'Exposition de la Tauride qui a été une des plus belles de Russie et très importante – 2° la petite Exposition de Paris – et en préparation le projet de faire connaître à Paris d'importants fragments de musique Russe inédite en transportant tous les artistes Russes qui les interprètent et qui peuvent seuls leur donner la couleur locale nécessaire à une représentation nationale ²⁸⁴.

Je connais M^f D depuis cette année seulement et je ne vous parle que de ce que je sais de lui, sans pouvoir toutefois le juger à d'autres points de vue. Aussi ne puis-je vous répondre de tout ce qui aurait fait aux questions d'argent et de signature, ce que je ferais certainement si il s'agissait d'un ami à moi dont je connaisse le caractère et la valeur morale depuis de longues années et dont je puisse répondre comme de moi-même.

Vous saisirez j'en suis sûre cette nuance qui n'a rien d'injurieux pour M^f D mais qui vous prouvera la prudence que j'ai pris l'habitude d'avoir, avant de m'être fait une certitude sur tous les points d'une nature sur laquelle mon jugement n'est encore pas définitif.

Vous savez aussi bien que moi, Monsieur, que quelquefois, dans la vie, il y a des jugements qui ne deviennent jamais définitifs! Dans ce cas, je ne sais si c'est votre méthode, mais la mienne est d'être pessimiste dans cette seule circonstance, et de toujours mettre le signe (moins-) devant ce dont je ne suis pas sûre?

J'espère donc beaucoup, que vous voudrez bien considérer M^f D sous l'angle Action – activité, mise en mouvement, organisation et oublier “réponses par écrit”, “courtoisie” etc etc “amabilité” etc etc et que vous voudrez bien lui pardonner des fautes qu'il ne se doutait pas avoir commises vu les raisons que je vous ai exposées plus haut. Sa jeunesse et sa bonne volonté l'excuseront auprès de vous ainsi que mes arguments j'espère, et l'avenir vous prouvera que votre indulgence à son égard portera de bon fruits, car il y a des réelles qualités et une ardeur qui vaut une récompense en un temps où si peu de personnes aiment l'art et s'en occupent avec

²⁸⁴ Si intendono i concerti di celebri compositori russi, fra cui Rimskij-Korsakov e Rachmaninov, organizzati nel maggio del 1907 a Parigi, che fecero da preludio alla messa in scena nel 1908 del *Boris Godunov* di Musorgskij all'Opera di Parigi e alle *Saisons russes*.

suite. Pour ne pas mêler deux sujets si différents, je ne vous parle pas aujourd'hui du quatuor Capet²⁸⁵, ce sera l'objet d'une seconde lettre – je suis ravie de votre réponse à ce sujet et de la façon merveilleuse avec laquelle vous avez de suite tout arrangé et simplifié. Le quatuor va à Rome, jouera à Sancta Cecilia²⁸⁶ chez la Reine²⁸⁷ M^r Barrère²⁸⁸ et chez mon ami très cher le Duc de Sermoneta²⁸⁹. Serez vous à Rome à ce moment, il aurait été très heureux de vous voir (en Mars du 9 au 18 je crois). Les dates vont se préciser pour Venise et Padoue et les autres villes.

Je dois terminer cette interminable épître – Répondez moi un mot sur votre carte afin que je connaisse votre détermination pour M^r D que je verrai Mardi prochaine à Paris.

Je ne regrette pas ces incidents qui me donnent l'occasion de correspondre avec vous et je V^s prie de croire à mes meilleurs sentiments

Comtesse Greffulhe

4 Janv. 1907

I. 3

Lettera di Djagilev a Greffulhe, Parigi, 12 gennaio 1907, su carta intestata Hotel Scribe, Paris, sottolineature di Fradeletto:

Chère Madame,

Conformément à votre désir, j'ai attendu pour répondre à la lettre de M^r Fradeletto, qu'il vous ait écrit de son côté. En l'absence de cette réponse, à la veille de quitter Paris, je crois devoir vous exposer directement la situation et vous donner quelques explications sur des faits dont je n'avais pas encore eu l'occasion de vous entretenir.

²⁸⁵ Fondato dal violinista Lucien Capet (1873-1928) nel 1893, il *Quartetto Capet*, celebre per l'esecuzione e la registrazione di brani di Beethoven, si esibì con diverse formazioni fino alla scomparsa del suo iniziatore. Nel 1907 era composto da André Turrett, Henri Casadesus e Louis Hasselmans. Quest'ultimo era entrato in contatto, tramite la contessa Greffulhe, con Fradeletto, che prestò il proprio aiuto nell'organizzazione di alcuni concerti del quartetto in Veneto.

²⁸⁶ Si intende la Regia Accademia di Santa Cecilia di Roma.

²⁸⁷ Camille Barrère (1851-1940), ambasciatore di Francia a Roma dal 1897 al 1924. Un suo ritratto, eseguito da Albert Besnard, fu in mostra a Venezia nel 1907 nella sala francese.

²⁸⁸ Margherita di Savoia (1851-1926), prima Regina d'Italia.

²⁸⁹ Caetani Onorato (1842-1917), politico italiano, nella seconda metà dell'Ottocento era stato Senatore, Ministro e sindaco di Roma. Negli anni in questione ricoprì la carica di Presidente dell'Accademia Filarmonica Romana.

Après le grand succès de l'Exposition de Paris, dû pour la plus grande part à votre puissant concours, j'ai été invité à Londres, Vienne, Bruxelles, Barcelone, Dresde, Prague, Munich et Venise²⁹⁰. J'ai renoncé à toutes ces expositions pour me consacrer, selon votre desir, à cette dernière. Or, la section Russe à l'exposition de Venise m'a déjà procuré, avant même sa naissance des difficultés considérables.

Il s'agit d'abord de convaincre les collectionneurs de prêter leurs toiles encore pour une exposition qui doit durer plus de six mois²⁹¹; ils ont déjà eu l'amabilité de faire ce sacrifice pour Paris et Berlin, négligeant tout leur agrément personnel et tous les risques auxquels on expose leurs tableaux. En cela, nous autres russes, nous sommes dans une situation très différente des autres exposants parce que, seuls, nous sommes obligés d'avoir recours aux collectionneurs pour provoquer dans les expositions modernes des manifestations de notre art inconnue à l'étranger²⁹².

Pour m'être agréable, plusieurs collectionneurs, à contre cœur, ont consenti à faire ce sacrifice pendant quelques mois encore; mais par suite des incidents de la dernière quinzaine, j'ai dû suspendre mes pourparlers et je n'ai pu jusqu'à présent faire les démarches auprès de quelques personnes importantes susceptibles de collaborer à l'Exposition de Venise. Enfin l'exposition de Berlin ferme dimanche et je me vois dans la nécessité de donner des ordres immédiats pour envoyer une partie des tableaux en Russie et d'autres à Venise. Or, pour toutes les toiles qui prendront la première destination on est certain de ne jamais les revoir à Venise.

Il y a une question encore plus grave, c'est la question financière de l'entreprise. La section Belge a demandé à l'Etat une subvention de 25.000 # qui lui a été accordée; si vous considérez que la salle russe est beaucoup plus importante que la Salle Belge, il faut prévoir un budget d'au moins 30.000!

C'est d'autant plus nécessaire, que M^r Fradeletto désire, non sans raison, que la salle russe soit décorée dans le style national. Or, comme vous le savez bien, dans les circonstances actuelles, ce n'est ni le Grand Duc Wladimire, ni l'Etat qui nous fourniront ces fonds, et je devrai donc encore une fois, par pur dévouement,

²⁹⁰ Si tratta delle stesse città, eccezion fatta per Dresda e Praga, menzionate da Aleksandr Benois (Benua 1906).

²⁹¹ In effetti alcuni collezionisti, fra cui Vladimir Giršman (1867 – 1936), non acconsentirono a prolungare ulteriormente il prestito delle proprie opere per l'esposizione veneziana.

²⁹² La partecipazione russa nel 1907 è garantita dai prestiti di numerosi collezionisti privati. Le opere esposte a Venezia nelle altre sale straniere provenivano invece dagli artisti stessi oppure da raccolte e istituzioni pubbliche, e solo in minima parte da collezioni private.

chercher cette somme auprès de passionnés d'art comme moi, c'est qui n'est ni facile ni agréable; M^r Fradeletto me parait l'ignorer.

Faut-il encore espérer que la question de tendance d'art ne serait pas une source de conflit, M^r Fradeletto n'ayant pas dissimulé une opinion sévère sur l'exposition de Paris dans sa partie moderne.

Aucun de mes collaborateurs dans les nombreuses manifestations artistiques que j'ai organisées, ni le Grand Duc Wladimir, ni le Grand Duc Nicolas ²⁹³, ni la Grande Duchesse d'Oldenbourg ²⁹⁴, ni le Grand Duc de Hesse ²⁹⁵, ni l'Académie Imperiale de Beaux arts, ni la Sécession de Munich ²⁹⁶, ni enfin le salon d'automne, n'ont contrôlé mes projets et ne m'ont imposé leur volonté, même d'une façon indirecte, ce que je n'aurais jamais accepté.

Malgré ce long exposé, comme je tiens avant tout à Vous être agréable ainsi qu'au Comte Grimani, et comme je tiens à prouver à la ville de Venise toute ma sympathie en souvenir des séjours enchanteurs que j'y ai fait, je crois devoir persister à remplir la mission qui m'a été confiée et faire participer mon pays à une exposition dont M^r Fradeletto a été le créateur le plus influent. Mais je désire n'aliéner ma liberté en aucune façon et organiser l'exposition avec mes qualités et mes défauts qui sont peut-être, après tout, ceux de mon pays.

Je pars donc pour Berlin d'ou je ferai expedier pour Venise les tableaux pour lesquels j'ai obtenu l'autorisation des collectionneurs et des peintres. De là je me rendrai à St. Petersbourg pour voir les expositions qui battent leur plein en ce moment et j'y choisirai certainement de nouvelles toiles; je trouve cette démarche plus utile q'un voyage à Venise que le Commissaire Général Français n'a du reste pas trouvé nécessaire et dont M^r Fradeletto n'a pas jugé la présence indispensable, non seulement maintenant, mais encore pendant la periode d'organisation, parce que

²⁹³ Granduca Nikolaj Michailovič (1859-1918 oppure 1919), intellettuale di vedute liberali, membro dell'Accademia Francese e presidente delle *Società Imperiali Russe di Storia e di Geografia*. Il suo appoggio fu indispensabile per la realizzazione della mostra storico-artistica di ritratti russi organizzata da Djagilev nel 1905 presso il Palazzo di Tauride a San Pietroburgo.

²⁹⁴ Evgenija Maksimilianovna Ol'denburgskaja (1845-1925), presidente onorario della Società per la promozione delle arti, presso la cui sede nel 1903 era stata organizzata una mostra del gruppo *Mir Iskusstva*.

²⁹⁵ Ernst Ludwig (1868-1937), granduca d'Assia e fratello della Zarina Aleksandra Fedorovna, aveva organizzato una mostra nel 1901 a Darmstadt, invitando anche Djagilev a inviare alcuni quadri di artisti russi.

²⁹⁶ Ancora nel 1898 Djagilev aveva organizzato alla Secessione di Monaco la *Mostra di artisti russi e finlandesi*, già esposta a San Pietroburgo, e successivamente allestita anche a Berlino, Colonia e Düsseldorf.

M^r Benedite ²⁹⁷ connaît les salles; or, cette raison n'est pas moins valable pour moi qui ai assisté à toutes les expositions de Venise.

Que M^r Fradeletto se rassure donc, il aura la liste des tableaux pour le 1^{er} avril pour la confection de son catalogue et avant s'il le juge nécessaire et l'exposition sera prête pour le 22, organisée par moi-même qui serai présent à Venise autant que je le trouverai nécessaire

Veuillez agréer, Comtesse, l'expression de mes sentiments respectueux

S. de Diaghilew

Le 12 Janvier 07

I. 4

Minuta di lettera di Fradeletto a Djagilev, su carta intestata Camera dei Deputati:

Rome, le 26 Janvier 1907

Monsieur,

Hier seulement, dans l'après-midi, en rentrant à la Capitale après une ~~longue~~ tournée dans l'Italie du Sud (causée par des intérêts pressants de notre Exposition) j'ai trouvé une lettre aimable de M^{me} la Comtesse Greffulhe contenant celle que Vous lui avez adressée.

Je n'ai pas hésité à Vous télégraphier que nous renonçons définitivement à l'Exposition russe.

Je dois, maintenant, Vous confirmer mon télégramme. C'est avec regret que je prends cette résolution; mais c'est Vous Monsieur, qui m'y forcez.

Ma dernière lettre posait, d'un côté, des questions bien précises. Vous n'y répondez pas. Elle était, de l'autre côté, inspirée par des sentiments bien vifs de

²⁹⁷ Léonce Bénédite (1859-1925) storico dell'arte e conservatore del *Musée du Luxembourg* a Parigi dal 1892. Bénédite mise in contatto Djagilev e Aleksandr Benua con gli organizzatori del *Salon d'automne* per l'Esposizione d'arte russa, della quale fu membro onorario e presso il quale acquistò alcune opere per il museo parigino da lui diretto. Bénédite era una personalità molto influente anche a Venezia: nel 1905 era stato nominato presidente della Giuria internazionale di premiazione, due anni più tardi commissario ordinatore della sala francese.

sympathie pour ~~vosre pays et pour vosre~~ l'Art russe, d'intérêt pour le bon succès de l'Exposition que nous avons projetée. Vous n'en tenez pas compte.

Votre réponse est le témoignage évident d'un sentiment de méfiance ~~vis-à-vis de moi~~. Vous me soupçonnez d'avoir l'intention de limiter votre liberté...

Non, Monsieur; j'ai l'honnête habitude de respecter la liberté de choix et d'organisation de nos Commissaires. Mais si je me refuse le droit de discuter, je m'accorde celui de savoir. Et je ~~veux~~ je demande qu'on garde ses engagements, ainsi que je garde toujours les miens.

Or Vous prétendez de me laisser ignorer complètement tout ce qui concernerait l'Exposition russe jusqu'au 1^{er} d'Avril, c'est-à-dire jusqu'à la dernière heure. Et après m'avoir fait des promesses catégoriques, Vous ne les gardez pas.

Voici, en effet, ce qui se passe.

Vous me télégraphiez plusieurs fois m'annonçant votre prochaine arrivée à Venise. Je vous attends exprès, mais vous ne venez pas. Alors je me plains amèrement et Vous me répondez : «Si Vous le jugez nécessaire, je viendrai». Je m'empresse de Vous écrire ~~encore une fois~~ que ~~ce voyage~~ c'est bien absolument nécessaire et je Vous en explique tous le motifs. Vous ne venez pas non plus; Vous ne nous envoyez pas l'artiste décorateur.

Que diriez-Vous, Monsieur, si je m'étais conduit d'une façon semblable ? ~~envers Vous?~~ M'accorderiez Vous de la confiance?

Et puisque Vous me citez le cas de M^f Bénédite, je Vous ferai remarquer qu'il connaît parfaitement sa salle, que nous nous sommes entendus sur tous les détails ~~concernant l'arrangement~~, et qu'il a eu l'obligeance de me communiquer, il y a bien longtemps, la liste des artistes à inviter!

Car il est évident que si les Commissaires peuvent agir d'une côté en pleine liberté, il doivent de l'autre connaître parfaitement les conditions générales de l'entreprise à laquelle ils participent pour s'y conformer²⁹⁸.

Vous faites allusion à la question pécuniaire et Vous dites que je ne me n'en doute pas. Vous vous trompez, Monsieur. Je sais parfaitement qu'il y a une question d'argent, ~~quoique je trouve votre chiffre énormément exagéré. Mais~~ et si Vous étiez

²⁹⁸ In questa dichiarazione è celato il rimprovero a Djagilev per due inosservanze del regolamento: l'invio prematuro di numerose opere a Venezia, le quali per regolamento potevano essere accettate soltanto a marzo, e la mancata spedizione delle schede di notificazione delle opere russe, il cui termine di invio era scaduto il primo gennaio.

venu à Venise, Vous auriez vu comment nous entendons les devoirs de l'hospitalité ainsi que ceux de l'organisation.

Seulement je trouve ~~Je soutiens~~ que votre chiffre est énormément exagéré. En effet, la Belgique, dont Vous parlez bâtit un pavillon avec plusieurs milieux ²⁹⁹, tandis que dans votre cas il s'agissait d'arranger une salle; et l'Autriche l'Hagenbund de Vienne avec 10.000 francs va décorer sa Salle d'une façon non pas seulement convenable, mai tout-à-fait élégante ³⁰⁰!

La vérité est une seule, Monsieur, et elle jaillit de notre correspondance. Vous nous avez manqué d'égards à tout point de vue; et comme nous n'avons rien de semblable à nous reprocher, Vous me permettrez de renoncer à votre concours ~~collaborations~~.

En rentrant à Venise, je vais immédiatement présenter mon rapport à M^f le Comte Grimani et je vais lui soumettre tous mes documents. J'en fais une question non pas seulement de bonne organisation artistique, mais aussi bien de dignité personnelle.

Agréez, Monsieur, mes salutations empressées

A. Fradeletto

I. 5

Lettera di Melegari a Grimani, Pietroburgo, 14 febbraio 1907, su carta intestata Ambasciata d'Italia:

Pietroburgo 1/14 febbraio 1907

Gentil^{mo} Conte,

Si è presentato oggi da me con la raccomandazione di un alto funzionario di questo Ministero degli Affari Esteri, il Signor Sergio Diaghilew, addetto alla Cancelleria di S.M. l'Imperatore di Russia ed organizzatore delle esposizioni di arte Russa recentemente tenutesi a Parigi ed a Berlino. Egli mi raccontò esser entrato mesi sono in rapporto colla S. V. Ill.^{ma} e con l'Onorevole Fradeletto per l'invio di alcuni quadri Russi alla prossima Esposizione d'arte di Venezia e che un accordo

²⁹⁹ Il padiglione belga, il primo a essere edificato nell'area espositiva dei Giardini, debuttò proprio nel 1907.

³⁰⁰ La Sala VII del Palazzo dell'Esposizione, decorata dell'architetto Joseph Urban, ospitò i lavori di due Unioni artistiche mitteleuropee: *Hagenbund* di Vienna e *Mánes* di Praga. La sala XVII ospitò invece la mostra denominata *Un gruppo di artisti viennesi*, fra i quali due russi d'origine ebraica ed emigrati nell'Impero Asburgico: Jehudo Epštejn (1870-1945) e Nikolaj Šattenštejn (1877-1954).

sarebbe intervenuto al riguardo, ma che in seguito a dissapori fra il Signor Diaghilew e l'Onorevole Fradeletto, originati a quanto pare da una risposta troppo ritardata, quest'ultimo non avrebbe più voluto sapere del predetto progetto ed avrebbe anzi rifiutato di accettare alcuni quadri inviati da Berlino a Venezia dal Signor Diaghilew.

Officiato dal Signor Diaghilew stesso, mi rivolgo alla cortesia della S. V. Ill.^{ma} pregandola di volermi informare come andarono realmente le cose e se non ci sarebbe mezzo di appianare l'insorto dissidio e di indurre l'Onorevole Fradeletto ad accettare le tele Russe, tutte, a quanto pare, di distintissimi artisti e degne di figurare all'Esposizione di Venezia.

Ringraziandola in anticipazione, La prego di porgere, Gentil^{mo} Conte, i sensi della mia più particolare considerazione.

G. Melegari

I. 6

Lettera di Djagilev a Melegari, Pietroburgo, 20 marzo 1907, su carta intestata Grand Hotel d'Europe, St. Pétersbourg:

Le 20 Mars 1907

Monsieur l'Ambassadeur

En réponse à Votre lettre concernant les conditions posées par le Comité de l'Exposition Internationale de Venise pour l'acceptation des œuvres russes, j'ai l'honneur de Vous communiquer ce qui suit.

Je puis bien consentir que les œuvres soient exposées dans une salle internationale, à condition toutefois qu'elles soient réunies en un seul groupe.

Ce qui concerne les frais de transport pour le retour des tableaux en Russie, je puis me charger des démarches nécessaires pour obtenir de notre gouvernement l'application du tarif spécial établi pour les œuvres envoyées à l'Exposition de Venise.

Quant au transit sur les chemins de fer Autrichiens et Italiens j'estime que ce serait l'affaire du Comité d'obtenir la désonération des frais sur ce parcours, ou bien se charger des dépenses respectives, car dans le cas contraire, ces dépenses

reviendraient forcément à la charge des artistes exposants, ce qui, évidemment, serait inadmissible ³⁰¹.

Ce qui concerne le dernier point, c'est à dire la faculté d'exposer "les œuvres choisies par M^r Fradeletto et encore celles qui ont l'importance artistique précisée par le Règlement de l'Exposition", je suis un peu embarrassé de Vous donner une réponse affirmative pour les raisons suivantes: lorsque j'engageais les artistes de participer à l'exposition de Venise, il a été strictement établi que les œuvres ne seraient pas soumises à un jury spécial, et c'est à cette condition que les artistes m'ont confié leurs tableaux. Par conséquent, les artistes, dont les œuvres se trouvent déjà à Venise, et ne seront pas acceptées à l'Exposition, auront tout le droit d'être froissés dans leur amour propre. D'autre part, tous les tableaux envoyés répondent, j'en suis parfaitement sûr, à l'importance précisée par le Règlement. La seule concession que je pourrais faire dans cette question, c'est de consentir, que quelques unes des œuvres envoyées, dont les dimensions seraient trop grandes, et qui prendraient trop de place, ne soient pas exposées pour cette raison là!

En dernier bien je tiens à ajouter, que pour éviter tout malentendu, je trouverais très utile de charger un de mes collaborateurs, Monsieur Walter Nouvel ³⁰², attaché au Ministre de la Cour de S. M. l'Empereur – d'aller à Venise, afin de s'entendre avec le Comité sur toutes les questions qui pourraient encore surgir à ce sujet. Il est vrai, que M^r Nouvel ne pourra plus arriver à Venise que quelques jours avant l'ouverture de l'exposition, mais j'espère qu'il aura néanmoins le temps nécessaire pour mener l'affaire à bonne fin.

Je me permets d'ajouter encore, que je regrette bien de n'avoir jamais reçu le télégramme de M^r Fradeletto, où il renonçait, comme il écrit, à l'Exposition Russe, et que sa lettre du 26 Janvier ne m'a été remise que le 30 Mars, quand je suis rentré à St. Pétersbourg ³⁰³.

Veuillez agréer, Monsieur l'Ambassadeur, les assurances

³⁰¹ Secondo il regolamento, nel caso la destinazione finale delle opere, a esposizione terminata, non fosse coincisa con la loro provenienza, le spese di spedizione sarebbero state a carico degli espositori. E' quindi il caso delle opere giunte a Venezia da Parigi e ora destinate in Russia.

³⁰² Una circostanza poi non verificatasi. Contro l'invio di un collaboratore si era espresso in maniera esplicita non solo Fradeletto, ma anche Melegari, "giacché non può che nuovamente intralciare una pronta soluzione di tutto questo affare" (Melegari 1907b).

³⁰³ Djagilev sostiene quindi di esser stato informato del veto di esporre a Venezia con oltre due mesi di ritardo. Tuttavia è evidente che egli, già entro la fine di gennaio, fosse venuto a conoscenza delle intenzioni di Fradeletto (Melegari 1907a).

de ma plus haute consideration

Serge de Diaghilew

II APPENDICE

“L’architettura Russa è caratteristica nelle chiese” (Daniele Donghi)

II. 1

Lettera di Dolgorukov a Fradeletto, Roma, 2 gennaio 1910 su carta intestata
Ambassade de Russie, Rome

Cher Monsieur Fradeletto,

J’ai reçu Votre très aimable lettre du 28 Décembre courant que Vous m’avez fait l’honneur de m’adresser de Venise. Je m’empresse d’y répondre afin de ne pas laisser dans la doute une question aussi intéressante que celle de la participation de la Russie à Votre belle œuvre artistique. Je ne voudrais ni pour Vous ni pour moi – que Vous Vous avanciez avec ce sympathique projet avant que nous ayons réussi à lui créer une base financière solide. Nos chambres viennent de voter les fonds nécessaires pour la section Russe de l’exposition de Rome de 1911 et le Gouvernement n’aurait meme pas le temps matériel pour élaborer un nouveau projet de loi pour celle de Venise. De toute façon je chercherai de trouver une issue à cette situation, mais je ne puis absolument pas, malgré mon ardent désir, fixer aucun terme.

Dans l’espoir que nos vœux ne tardent pas à se réaliser, je Vous prie d’agréer, cher Monsieur Fradeletto mes hommages affectueux et dévoués.

Dolgorouky

Bonne et heureuse année!

II. 2³⁰⁴

Lettera di Donghi a Fradeletto, Venezia, 13 dicembre 1909, su carta intestata
Municipio di Venezia, Ufficio tecnico

³⁰⁴ La lettera è già stata trascritta parzialmente in Carmassi Montanari 1982: sch. 165. Alcuni dei documenti d’archivio, citati in quella fonte sono nel frattempo stati riversati in altre serie, ora consultabili. Fra questi la lettera citata di Donghi. Un confronto tra l’originale e la trascrizione riportata da Carmassi e Montanari ha evidenziato alcune imprecisioni nella loro trascrizione: “estesse” anziché “esterne”, “incorruttibile” anziché “incombustibile”. Queste si ritrovano nelle pubblicazioni edite durante il lungo periodo di chiusura dell’ASAC e nelle quali sono stati citati stralci della lettera in questione di Donghi, facendo affidamento alla trascrizione riportata da Carmassi e Montanari (Mulazzani 1988: 59; Bertelé 2009: 97).

Venezia, li 13 dicembre 1909

Ill.mo Sig. Prof. Fradeletto

Venerdì 10 corr. Il Suo Signor Figlio venne a dirmi che ella avrebbe desiderato avere presto uno schizzo di facciata per un futuro Padiglione Russo del quale mi comunicò le dimensioni secondo lo schizzo che qui unito Le ritorno. Promisi di dirglielo oggi e tengo la promessa osservando però che il tempo è stato troppo breve per poter studiare un poco più a fondo l'argomento. L'architettura Russa è caratteristica nelle chiese, il cui scheletro ed anche le forme esterne sono improntate allo stile bizantino; come è caratteristica nelle costruzioni di legname. Ma trattandosi di un padiglione per esposizione non mi pareva adatto lo stile chiesastico e il desiderio di costruirlo incombustibile parevami ci dovesse far escludere l'aspetto di costruzione combustibile, cioè di legname. Sono quindi ricorso a quel genere di architettura che si ritrova negli antichi edifici di Mosca e di altre città della Russia, semplificandolo per quanto mi fu possibile e cercando di vincere nel miglior modo la difficoltà dipendente dalla mancanza di aperture esterne, e quella creata dal susseguirsi di tre corpi di fabbrica di crescente lunghezza. Siccome l'aspetto che sarebbe derivato dalle sporgenze laterali di tali corpi e siccome nell'Architettura Russa è dominante il motivo di torri a guglia, così ho creduto conveniente di innalzare due torri agli esterni della fronte, nelle quali troverebbero posto gli uffici per vendite ecc. Nella parte superiore cieca di tali torri, avrei ideato di dipingere lo stemma russo e nei riquadri superiori delle parti di facciata fiancheggianti il portale d'ingresso, di dipingere altri stemmi delle province Russe. – Sotto a questi riquadri il muro sarebbe a paramento di mattoni: se il muro sarà cementizio o si potranno imitare i mattoni, oppure si potranno fare delle rigature imitanti il bugnato, lasciando magari visibili quelle dei conci di cemento.

Ho messo il padiglione in prospettiva perché più pronta ne riesca la visione e perché si giudichi meglio se si possono lasciare i fianchi spogli di decorazione, oppure non.

Tutta la decorazione potrebbe essere fatta in pietra artificiale cementizia con spesa non molto grande- Se le occorrerà altro disponga di me. Sempre obb mo

D Donghi

II. 3

Lettera di Donghi a Fradeletto, Venezia, 15 dicembre 1909, su carta intestata
Municipio di Venezia, Ufficio tecnico

Venezia, li 15 Dicembre 1909

On. Prof. Fradeletto

Non risposi alla gentilissima sua lettera da Roma perchè in quella mi diceva arrivederci a giovedì o venerdì, cioè due giorni dopo.

La ringrazio sentitamente ora per allora tanto della premura quanto dell'affetto dimostratomi.

Son lieto che lo schizzaccio per il Padiglione Russo non le sia spiaciuto. In quanto al costo mi pare che la Ditta Pasqualin & Vienna³⁰⁵ abbia chiesto lire 34 mila per la costruzione delle tre sale senza decorazioni, ciò che corrisponderebbe a lire 15,5 al m². Adottando questa cifra anche per le torri e aggiungendo la spesa per la decorazione della facciata e per la intonacatura semplice con semplici vernici e fasce dei fianchi e facciata posteriore, si verrebbe ad avere un totale di 45 o 46 mila lire, senza decorazione interna e senza impiego di pietra e marmi naturali nella facciata, la quale potrà però avere ugualmente bell'aspetto, come lo ha l'Ungherese. Meglio se si fissassero 50 mila lire colle quali ritengo si potrà provvedere anche alla decorazione interna.

Se dovessimo costruire così il Padiglione bisognerebbe decidere molto presto perché non si avrebbero che poco più di tre mesi. In questo tempo io mi sentirei di darlo finito quando però ottenessi una quindicina di giorni di libertà per preparare tutti i disegni necessari per la facciata.

Con tutti stima Suo

D. Donghi

II. 4

Lettera di Berenštam a Pica, San Pietroburgo, [10]-23 maggio 1913

St Pétersbourg le 10/23. V. 1913

Mon cher Monsieur Pica,

³⁰⁵ Si tratta dell'impresa edile che in quegli anni edificò anche il padiglione bavarese, poi rilevato dal Governo tedesco, nonché il padiglione russo all'Esposizione di Torino del 1911.

Je viens d'expédier la réponse officielle à S.E. M^f le Comte Grimani et viens vous dire non officiellement le plaisir que j'aurai à venir Vous serrer la main et présenter mes respects à Madame Pica, si toute fois je Vous trouve à Venise tous les deux. Je crains que Madame soit déjà à la campagne, mais si cela n'est pas bien loin peut-être irions nous "insieme" avec Vous la voir.

Comme Vous le saurez par la lettre officielle c'est Mr Schoussew (un nom impossible a transcrire en italien), de grand talent, qui est chargé de faire le projet. Il a en vue le style du temps de Pierre le Grand, premier inaugurateur de la peinture européenne en Russie, l'idée est jolie, le style aussi. Son Altesse la Grande Duchesse veut Elle-même voir les dessins et les approuver avant Son départ pour Moscou, qui est fixé d'ici une semaine. Je compte partir samedi prochain pour Breslau ou la Russie prend pars à l'Exposition historique ³⁰⁶, puis Munich ou il y a une section Russe ³⁰⁷, Leipzig (en passant) et vers le 10 Juin je viens Vous voir. A bientôt donc

Meilleurs souvenirs de ma femme pour Vous deux et moi je Vous dis: "à bientôt"

Tout à Vous

Aff.mo Th. Baerenstamm

II.5

Lettera di Berenštam a Pica, San Pietroburgo, [12]-25 dicembre 1912

Carissimo Maestro e amico, je viens d'écrire a notre cher administrateur Bazzoni et me mets à répondre à Vos deux lettres du 17 et du 20 oct. Pour la première à laquelle etait jointe la lettre de Dimitri Botkine ³⁰⁸ je la remettrai personnellement au destinataire la semaine prochaine à Moscou ou je vais pour quelques jours au Congrès des Architectes Russes et pour prendre quelques œuvres pour Venise. Si

³⁰⁶ La mostra storica menzionata fu organizzata all'interno dell'Esposizione Universale di Breslau (nome tedesco dell'attuale Wrocław, ai tempi sotto il *Reich*) per il centenario della Battaglia di Lipsia.

³⁰⁷ La sezione russa era distribuita su quattro sale del Glaspalast, all'interno dell'undicesima rassegna internazionale monacense. Commissario della sezione russa, composta da una cinquantina di espositori, era Franc Rubot (1856-1928), celebrato pittore di battaglie, emigrato a Monaco nel 1913 (*Illustrierter Katalog* 1913: XIV).

³⁰⁸ Dmitrij Botkin (1877-1910), membro onorario dell'Accademia di San Pietroburgo, Presidente del *Moskovskoe občestvo ljubitelej chudožestv* (*Associazione moscovita degli amatori d'arte*) e fratello del noto medico e collezionista Sergej Botkin (1832-1889).

comme je l'espère Botkine ne refuse pas le tableau de Nitis ³⁰⁹ nous pourons l'apporter avec les œuvres de la Section Russe; cela serait peut être le plus simple. Pour la seconde lettre je commence par Vous rendre Madame Gulia de Leontiew (Brasol) ³¹⁰, qui vaut bien deux fois la célèbre Gendarme de la Valle Giulia. Je ne sais qui a pu l'inviter toutes fois cela ne vient pas de la Russie, comme le prouve du reste les bulletins qu'elle Vous envoie et qui ne sont de la formule que Vous avez ni des nôtres, faites sur votre original seulement avec texte russe que nous Vous enverons traduits en français ou que nous pourons traduire sur place (à Venise) en italien si Vous le préférez ainsi.

Je tiens du reste à Vous édifier sur ce qu'a décidée la commission spéciale, qui est chargé de former la section russe de l'année prochaine. Cette exposition étant la première officiel et dans un pavillon du Gouvernement, il n'y aura pas d'exposition d'ensemble on invitera les artistes les plus éminents des groupes qui représentent le mouvement de notre art (En revanche j'ai déjà le consentement pour 1916 de: Somow, qui n'a rien de bien intéressant tout de suite, mais qui promet, de Golovine et j'espère Joukowsky, qui je vais voir à Moscou). Sauf les invitations nous aurons un jury pour les non invité, se jury travaillera à Pétersb. pour les artistes habitant la Russie. Vous pouvez donc y rejeter Madame Gulia de Leontiew (Brasol). Pour les artistes Russe habitant l'étranger et surtout l'Italie permettez de Vous les envoyer soumis à Votre règlement général, avec votre jury en plus le commissaire de la Russie, qui dira s'il peut prendre œuvres proposés dans son pavillon ou s'il les cède, sur l'avis du jury pour la salle internationale du Grand Palais, cela se fait toujours ainsi a Munich, cela était ainsi en 1900 à Paris et probablement que vous n'aurez non plus rien contre cela, le nombre étant toujours pas grand. Pour le commissaire cela n'est pas encore décidé vue que S.A.I. notre Auguste Président vient de rentrer a St Petersburg seulement aujourd'hui et que je lui fairai mon rapport

³⁰⁹ Nel 1914 fu organizzata, all'interno del Palazzo dell'Esposizione, una grande mostra retrospettiva dedicata a Giuseppe De Nittis con 85 opere di diversa provenienza. Fra queste *Sulla strada di Castellammare* della collezione di Sergej Botkin, per il cui prestito erano interceduti sia il fratello del collezionista, che Berenštam stesso. Il figlio del collezionista, Sergej Sergeevič, inviò nel 1914 il quadro, poi rimasto in Italia con tutte le altre opere del padiglione russo. A guerra terminata egli l'avrebbe reclamato presso l'Esposizione, nell'intenzione di venderlo a un'asta a Parigi insieme ad altre preziose opere della collezione, che oggi risulta dispersa (Botkin ASAC 1919).

³¹⁰ Si tratta di Julija Leont'eva, artista sconosciuta tanto allora quanto oggi, la cui lettera di adesione al padiglione in veste di espositrice scatenò un incidente diplomatico per il semplice fatto che nessuno l'avesse invitata (Leont'eva ASAC 1913).

au sujet seulement a mon retour de Moscou et Nijny³¹¹, donc dans une semaine au plus tot. Dureste je ne voudrais pas précer [presser] la question. Toutes fois les tableaux et œuvres d'art seront racemblés [rassemblés] ici pour le 1/14 Févr. et quitteront Pétersbourg vers le 15/28 Fevr. dans un Wagon direct pour Venise. Vers la même époque je compte venir vous trouver avec Schoussew pour la décoration intérieur du pavillon, sans doute la Wagon ira "petite" et non "grande" vitesse. Et voila assez pour aujourd'hui. Bien des choses à Madame Pica et Madame Votre belle mère de part de ma femme.

Anche de votre tout dévoué

Pétersbourg, le 12/25 XII 1913

Th. Baerenstamm

II.6

Lettera di Berenštam a Pica, San Pietroburgo, [4]-17 febbraio 1914

St Pétersbourg le 4/17 Fevr. 1914

Je viens de recevoir, Carissimo maestro, votre dépêche, j'y réponds par lettre car pour Nitis vous avez déjà ma réponse et pour les "affiches russes" je ne comprends pas ce que cela veut dire. Y aurait-il une lettre égarée? Quelles affiches? J'en ai reçu deux de l'exposition de Venise 1914, dont j'ai remercié par carte postale l'amico Bazzoni dont il m'a semblé reconnaître l'écriture sur l'adresse. Serais-ce une faute télégraphique? Je lis: "Attends reponse télégraphique tableau de Nittis et exemplaires affiche russe amitiés = Pica". En attendant votre explication de cette dernière phrase ou plus tot de ces 3 mots, je veux répondre a Votre bonne lettre du 16.I, cher ami de chez Florian (avant et après minuit) et cher commissaire³¹². Tranquillisez Vous Vous aurez et des Rörichs, ci joint une carte postale d'après une de ses œuvres que Vous pourrez admirer dans le pavillon russe) vous aurez des Grabars peut être même des Somow et de Kustodiew. Mais, cher ami, comme Vous êtes en retard, tout cela est déjà de l'Académie, cela est vieux jeux. On n'en parle déjà plus depuis bien longtemps. Quand au laurier de Diaguilew, je ne les ai jamais envié. Je ne suis pas

³¹¹ Nižnij Novgorod. Con ogni probabilità Berenštam vi era stato per visitare l'importante fiera annuale qui organizzata.

³¹² In numerose lettere vivo è il ricordo di Berenštam delle serate passate presso il caffè più celebre di Venezia, il Florian, a testimonianza di un rapporto di amicizia e stima reciproca instauratosi fra Pica e il commissario russo.

envieux en général, vous devez le savoir. Quand aux salles personnelles vous en aurez sans doute dans deux ans. Mais pour l'inauguration du pavillon russe construit par l'Alma Mater de l'art russe, elle ne peut et ne doit pas avoir de préférence pour les membres d'une société artistique ou d'une autre, d'autant plus que nous en avons, hélas, trop). C'est l'ami et le fonctionnaire qui parlent en même temps. Mais bonne nuit. Il est presque une heure, l'orologio a sonné, l'ombre de Besrodny flotte sur la place en attendant que d'ici bientôt déjà la mienne vienne le rejoindre pour aller Vous retrouver chez Ortes ou Florian et vous reconduire au dernier "vaporetto". Bons et charmants souvenirs, que je me fais une fête de reprendre.

Bien de choses à Vos dames de la part de ma femme, et de votre toujours bien dévoué et affectionné

Th. Baerenstamm

Bien de choses aux amis