



2017

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

eum



Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage
n. 16, 2017

ISSN 2039-2362 (online)

Direttore / Editor

Massimo Montella

Co-Direttori / Co-Editors

Tommy D. Andersson, Elio Borghonovi,
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela
di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret,
Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo
Sciullo

Coordinatore editoriale / Editorial Coordinator
Francesca Coltrinari

Coordinatore tecnico / Managing Coordinator
Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial Office

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Valeria Merola, Enrico Nicosia, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni

*Comitato scientifico - Sezione di beni
culturali / Scientific Committee - Division of
Cultural Heritage and Tourism*

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola,
Susanne Adina Meyer, Massimo Montella,
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro,
Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen
Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto
Mario Banti, Carla Barbatì, Sergio Barile,
Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella
Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna
Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine
Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani,
Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano
Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon,
Maurizio De Vita, Michela di Macco, Fabio
Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani,

Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto
Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon,
Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer,
Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M.
Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,
Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard
Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi,
Angelo R. Pupino, Bernardino Quattrococchi,
Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto
Sani, Girolamo Sciullo, Mislav Simunic,
Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank
Vermeulen, Stefano Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore / Publisher

eum edizioni università di macerata, Centro
direzionale, via Carducci 63/a - 62100
Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

info.ceum@unimc.it

Layout editor

Marzia Pelati

Progetto grafico / Graphics

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS

Il paesaggio italiano raccontato

a cura di Sara Lorenzetti e Valeria Merola

Altri contributi

Saggi

1897: il debutto dell'arte russa all'Esposizione Internazionale di Venezia

Matteo Bertelé*

Abstract

Con una mostra collettiva realizzata su commissione dell'Accademia Imperiale di Belle Arti di San Pietroburgo e a cura di Il'ja Repin, la Russia debuttò all'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia alla sua seconda edizione (1897). Alla luce di documenti inediti e di recensioni critiche di provenienza sia russa che italiana, l'articolo prende in esame le alterne fasi di realizzazione della rassegna e la sua accoglienza da parte di critica e pubblico. Ne emerge un quadro ricettivo in cui l'orizzonte d'attesa nei confronti dell'arte russa è in larga parte condizionato da precognizioni e stereotipi di natura letteraria, orientati verso

* Matteo Bertelé, Marie Skłodowska-Curie Fellow, Università Ca' Foscari Venezia, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Palazzo Malcanton Marcorà, Dorsoduro, 3484/D, 30123 Venezia, e-mail: matteo.bertele@unive.it.

Grazie al personale delle due sedi dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) della Biennale di Venezia, ai proff. Silvia Burini e Giuseppe Barbieri per i consigli bibliografici e metodologici.

l'individuazione di quel "carattere nazionale", a cui si ispiravano il "concorso delle nazioni" delle prime Biennali e le sue attività collaterali, dalle acquisizioni pubbliche ai premi alla critica.

In 1897 Russia had its debut at the Venice International Art Exhibition, with a group show commissioned by the State Academy of Fine Arts in Saint Petersburg and curated by Ilya Repin. Based on Russian and Italian unpublished archival documentation and press reviews, the article sheds light on the organization of the art show, while also addressing its critical and popular reception, mostly characterized by common places and stereotypes derived from Russian literature. In turn, such a critical response fitted the rhetoric of a "national character" promoted by early Biennale exhibitions and its collateral events, from public acquisitions to art criticism awards.

1. *La selezione dei commissari nazionali*

La "Seconda Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia", organizzata dal 22 aprile al 31 ottobre 1897, nasce dal successo della prima, un successo di pubblico, di critica e di mercato, che colloca la Biennale fin dagli esordi tra i principali appuntamenti dell'arte moderna¹. La soddisfazione veneziana traspare da una lettera del conte Filippo Grimani, sindaco della città

¹ In merito alla sterminata bibliografia sulla Biennale di Venezia ci limiteremo a riportare, oltre alle fonti citate contestualmente nel presente articolo, alcuni lineamenti bibliografici generali sulla storia dell'istituzione veneziana, editi e aggiornati in decenni diverse: Dorigo 1975; Zatti 1995; Di Martino 2013, p. 251. Per quanto riguarda la storia della partecipazione russa e sovietica alla Biennale di Venezia, singole edizioni sono state oggetto di studi specifici; tra questi, per l'edizione del 1907, si veda Bertelé 2011; per il 1914: Bertelé 2009; per il 1920: Rodriguez 2005; per il 1924: Romanelli 1990; Endicott Barnett 1999; per il 1956: Zanella 2015; per il 1962: Bertelé 2014; Zinelli 2015; per il 1990: Frimmel 2009; per il 1999: Frimmel 2004. L'unico testo di riferimento generale sulla partecipazione russa e sovietica all'Esposizione dalle origini alle ultime edizioni è Molok 2013: si tratta di un ricco volume, corredato di numerose illustrazioni, pubblicato in russo e in traduzione inglese, che affronta, in due testi dal diverso taglio storico e metodologico, anche la partecipazione russa all'Esposizione del 1897 (si veda Bertelé 2013a e 2013b). Una componente imprescindibile a una progressiva implementazione degli studi sulla Biennale è data dalla vasta documentazione storica e iconografica conservata presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) della Fondazione La Biennale di Venezia, su cui si basa diffusamente anche il presente articolo. La riapertura dell'archivio storico nel 2009, dopo un prolungato periodo di inaccessibilità al pubblico, ha permesso alla comunità scientifica internazionale di ricostruire, tassello dopo tassello, vicende e personalità legate all'impresa veneziana a partire dalle sue origini e di assegnarle un'adeguata collocazione all'interno della storia contemporanea dell'arte e delle esposizioni. Il continuo lavoro di aggiornamento dell'archivio, con il riversamento di fondi archivistici a lungo inaccessibili (come la serie *Copialettere*, composta dalle veline delle lettere in uscita dall'Esposizione, di immenso valore documentario ma difficilmente consultabili in quanto, al momento della stesura di questo articolo, prive di indicizzazione) richiederà un'operazione di costante monitoraggio dei materiali resi consultabili, e, negli anni a venire, l'elaborazione di nuove ricerche.

e presidente dell'Esposizione, al ministro della Pubblica Istruzione, in cui elogia la mostra cittadina come «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»².

Pur mantenendo un carattere spiccatamente eurocentrico, la seconda edizione è contraddistinta anche da un'apertura al panorama artistico mondiale, grazie alla partecipazione di Russia, Giappone e Stati Uniti con sale e commissari propri. Vittorio Pica, aggiornato critico di lettere e arti, dotato di grande spirito d'iniziativa e di numerosi contatti all'estero³, non esitò a registrare questo ampliamento di orizzonti all'interno della sua fortunata serie di monografie pubblicate a cadenza biennale, veri e propri indici dei cambiamenti di gusto e di orientamento geopolitico dell'Esposizione: così, mentre il primo volume recava il titolo *L'arte europea a Venezia*, il secondo fu dato alle stampe come *L'arte mondiale a Venezia*⁴.

A garanzia delle partecipazioni nazionali venne confermato il ruolo del commissario straniero introdotto con successo nel 1895, selezionato tra le personalità artistiche di spicco di ogni nazione partecipante e invitato a prendere parte al comitato internazionale di patrocinio dell'Esposizione. Sette furono i nomi dei commissari proposti per l'Italia e la Francia, quindi in numero minore per i restanti paesi europei, gli Stati Uniti e il Giappone, infine due nomi per la Russia⁵, gli artisti Mark Antokol'skij [Marc Antocolsky]⁶ e Il'ja Repin [Ilya Repin]⁷. Considerata la carenza di informazioni di prima mano e di contatti diretti con il mondo dell'arte russa, il Comitato ordinatore invitò Antokol'skij e

² Lettera di F. Grimani a E. Gianturco, Roma, s.d. [1897], Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia (d'ora in poi ASAC), *Fondo Storico* (d'ora in avanti FS), Scatole Nere (d'ora in avanti SN) 7, fasc. 1897, Concessioni doganali, Sottoscrizione per premi, f. 7B12.

³ Tra i principali studi monografici dedicati alla figura di Vittorio Pica (1864-1930) citiamo Piscopo 1982; D'Antuono 2002; Lacagnina 2010, 2015 e 2016. Di grande utilità è il database CAPTI, promosso dalla Scuola Normale Superiore di Pisa, al cui interno una sezione specifica, curata dall'Università di Siena, è dedicata all'attività di critico e pubblicista di Pica: <<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=3&id=7&lang=IT>>, 01.07.2017.

⁴ Si vedano Pica 1895 e Pica 1897. Dalla terza alla settima edizione dell'Esposizione (1899-1907), le recensioni di Pica vennero raccolte in un raffinato volume pubblicato a cadenza biennale dall'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo.

⁵ I adunanza del Comitato ordinatore, 4 febbraio 1896, ASAC, FS, SN 6, fasc. Processi verbali.

⁶ Viene qui adottata la trascrizione dei nomi russi secondo la traslitterazione scientifica ISO 9, seguita, tra parentesi quadra e soltanto nella prima occorrenza, dalla grafia comunemente utilizzata in occidente nel caso di artisti di fama internazionale. Mark Antokol'skij (1843-1902), autore di sculture a soggetto storico e religioso (*Ivan il Terribile*, 1871; *Cristo davanti al tribunale del popolo*, 1874), trascorse la maggior parte della sua vita all'estero, tra Italia, Germania e Parigi, pur mantenendo i contatti con la madrepatria.

⁷ Il'ja Repin (1844-1930) è stato uno dei più influenti e prolifici pittori russi tra Ottocento e Novecento, soprattutto nel campo della ritrattistica e della pittura storica. Maestro della pittura realistica di impegno sociale, dal 1894 fu professore di pittura all'Accademia Imperiale di Belle Arti di San Pietroburgo, di cui fu direttore nel biennio 1898-1899.

Repin non solo a proporre una rosa di nomi di espositori, ma anche a contattarli e invitarli direttamente⁸.

I nomi di Antokol'skij e Repin erano già noti a Venezia grazie alle loro frequentazioni europee e alle pluripremiate partecipazioni alle rassegne organizzate al Glaspalast di Monaco tra il 1892 e il 1895⁹, ossia proprio nel triennio di gestazione dell'Esposizione, a conferma della nota influenza esercitata a Venezia dalla scena artistica monacense¹⁰. Le esposizioni ospitate al Glaspalast costituivano le prime rassegne periodiche internazionali di Belle Arti, realizzate indipendentemente dalle Esposizioni Universali con fondi governativi¹¹. Seconda soltanto a Parigi come centro di formazione *fin de siècle* per gli artisti provenienti dall'impero zarista¹², Monaco costituiva una vetrina artistica, a cui gli ideatori dell'Esposizione veneziana spesso si affacciarono alla ricerca di personalità e opere provenienti da aree altrimenti poco accessibili come, appunto, la Russia. Proprio in seguito a un viaggio di ricognizione al Glaspalast, il segretario generale dell'Esposizione, Antonio Fradeletto, aveva invitato l'espositore Vladimir Šereševskij [Wladimir Schereschewsky]¹³ a sottoporre la propria candidatura alla seconda edizione della rassegna lagunare¹⁴. L'artista inviò due colossali tele, *Una tappa di deportati in Siberia* e *La canzone della Patria* (figg. 1-2), dipinte a Monaco nel 1893, poi ammesse dalla giuria di accettazione veneziana con quattro voti a favore su cinque¹⁵. Si trattava delle uniche opere d'arte di un artista russo selezionate al di fuori della sala nazionale, e ospitate all'interno della mostra internazionale allestita nel Palazzo dell'Esposizione.

⁸ VI adunanza del Comitato ordinatore, 11 maggio 1896, ASAC, FS, SN 6, fasc. Processi verbali.

⁹ A Monaco Antokol'skij fu premiato per la scultura in marmo *Martire cristiana* (1887), esposta nel 1892, mentre Repin per il dipinto *I cosacchi dello Zaporoz'ze scrivono una lettera al sultano di Turchia* (1880-1891), presentato nel 1895.

¹⁰ Lawrence Alloway ha individuato nella Secessione monacense il modello dell'Esposizione veneziana (Alloway 1968, pp. 33, 47). Si veda anche Romanelli 2007, p. 44. Sull'orientamento dell'Esposizione al consolidato modello monacense, piuttosto che agli innovativi ambienti parigini, si veda Penelope 1983, p. 86.

¹¹ Altshuler 2008, p. 13.

¹² Per molti artisti russi Monaco costituiva una tappa obbligata del loro *Drang nach Westen*, non soltanto per motivi geografici, ma anche perché la città, primo centro del Secessionismo tedesco e promotrice di moderate tendenze moderne, costituiva una tappa intermedia necessaria per poter abbracciare le innovazioni artistiche parigine (Dorontchenkov 2009, pp. 4-5). Artisti come Vasilij Kandinskij [Wassily Kandinsky], Igor' Grabar' [Igor Grabar] e Kuz'ma Petrov-Vodkin si trasferirono a Monaco per completare i propri studi presso la scuola di pittura di Anton Ažbe.

¹³ Conclusi gli studi in matematica a Varsavia e Mosca, Vladimir Šereševskij (1863-1943) si trasferì nel 1892 a Monaco per dedicarsi alla pittura. Nel 1895 si stabilì in Venezia, dove, nei primi anni del Novecento, iniziò a soffrire di disturbi psichici, trascorrendo poi gli ultimi decenni della propria vita in cliniche psichiatriche.

¹⁴ Bazzoni 1962, p. 49.

¹⁵ Relazione della giuria di accettazione per le opere di pittura, s.d. [1897], ASAC, FS, SN 6, fasc. varie C, f. 6le15. La giuria di accettazione era composta da Leonardo Bistolfi, John Lavery, Eilif Peterssen, Telemaco Signorini e Domenico Trentacoste. La relazione esaminata riporta soltanto il numero totale – e non i singoli nomi – dei votanti chiamati a esprimersi su ogni candidatura.

I due artisti russi prescelti per il Comitato di patrocinio accettarono l'invito: Antokol'skij in nome del suo dichiarato amore per l'Italia e la sua arte¹⁶, Repin a condizione di non dover presenziare all'inaugurazione¹⁷. I due erano uniti da una lunga amicizia, nata al primo anno di studi all'Accademia Imperiale di San Pietroburgo, e poi consolidata dalla frequentazione comune di Vladimir Stasov, l'intransigente promotore del realismo nazionale¹⁸. Nel 1897 Antokol'skij e Repin si trovavano su posizioni assai distanti: il primo, dopo aver vissuto a lungo in Italia (1871-1877), si era insediato a Parigi, mentre il secondo, tornato in patria all'apice della carriera, aveva ricoperto importanti incarichi istituzionali all'Accademia di San Pietroburgo, che ancora oggi porta il suo nome¹⁹. Non deve quindi sorprendere che tra i due patronatori designati finì per imporsi la personalità di Repin, mentre il contributo di Antokol'skij si rivelò irrilevante, alla stregua di un prestanome, al punto di non comparire neppure tra gli espositori. D'altronde era stato proprio Antokol'skij a consigliare a Fradeletto di rivolgersi personalmente a Repin – elogiato come il migliore pittore russo –, per ottenere i nomi delle giovani leve artistiche nazionali²⁰. È comunque utile riportare la rosa di candidati proposta da Antokol'skij, assai composita da un punto di vista sia geografico – con artisti equamente suddivisi tra l'Accademia di San Pietroburgo, la Scuola moscovita di pittura, scultura e architettura, e alcuni pittori espatriati – sia stilistico, con molti esponenti della Compagnia dei pittori ambulanti [*Peredvižniki*], tra cui paesaggisti di prim'ordine come Ivan Šiškin e Vasilij Polenov²¹, ritrattisti *engagés* come Konstantin Savickij e Konstantin Makovskij²², ed esponenti della pittura storica e mitologica come Vasilij Surikov e Viktor Vasnecov²³. Tra gli scultori, Antokol'skij nominò, oltre al suo protetto Il'ja Gincburg [Ilya Gintzbourg], Robert Zaleman e Vladimir Beklemišev, artisti di formazione e fama europea²⁴. Benché anagraficamente meno aggiornata

¹⁶ Lettera di M. Antokol'skij a F. Grimani, Parigi, 19 febbraio 1896, ASAC, FS, SN 7, fasc. comitato di patrocinio 96-97, f. 7G2.

¹⁷ Lettera di I. Repin a F. Grimani, s.d. [1896], ASAC, FS, Collezione autografi, 14.

¹⁸ Repin 1944, pp. 448-450.

¹⁹ Cfr. nota n. 7.

²⁰ Lettera di M. Antokol'skij a F. Grimani, Parigi, 19 febbraio 1896, ASAC, FS, SN 7, fasc. comitato di patrocinio 96-97, f. 7G2.

²¹ Ivan Šiškin (1832-1898) si dedicò principalmente alla pittura paesaggistica e animalistica, come nella sua celebre serie di dipinti incentrati sulla flora e la fauna della foresta russa; Vasilij Polenov (1844-1927) praticò la pittura *en plein air*, in cui raggiunse il risultato più noto nella tela *Il cortiletto moscovita* (1878).

²² Konstantin Savickij (1844-1905) denunciò nelle sue tele le ingiustizie della società zarista, mentre Konstantin Makovskij (1939-1815) ampliò la propria produzione ad altri generi, tra cui la ritrattistica su commissione.

²³ Vasilij Surikov (1844-1916) è considerato il capostipite della pittura storica russa, incentrata sul periodo delle riforme introdotte da Pietro il Grande, mentre Viktor Vasnecov (1848-1926) è stato un artista poliedrico, attivo nell'ambito della pittura, dell'affresco e delle arti applicate, trattando soggetti storici, religiosi e mitologici, tratti spesso dall'*epos* della *Rus'* medievale.

²⁴ Lettera di M. Antokol'skij ad A. Fradeletto, [maggio] 1896, FS, SN 7, fasc. comitato di patrocinio 96-97, f. 7G18.

rispetto a quella proposta da Repin, la selezione di Antokol'skij si distingueva per la presenza di nomi di caratura internazionale e per il carattere eterogeneo e storicizzato, rivelandosi quindi più adatta a una critica e a un pubblico privi di cognizioni sull'arte russa. Con questi nomi si sarebbe potuta allestire una retrospettiva sugli sviluppi negli ultimi decenni della cultura figurativa russa, fornendole un minimo di contestualizzazione storico-artistica e permettendo quindi alla critica internazionale, e in prima linea a quella italiana, di individuarne le principali evoluzioni tecniche, stilistiche e iconografiche.

Prevalse, al contrario, la linea monopolistica dell'Accademia, preoccupata in primo luogo di confermare e legittimare la propria supremazia all'interno del sistema di produzione, promozione e divulgazione delle arti in Russia. Proprio nel 1897 l'istituzione pietroburghese aveva nominato una commissione speciale, composta da Repin, Makovskij e Aleksandr Benua [Alexander Benois], incaricata di sovrintendere alla partecipazione russa alle principali esposizioni internazionali previste per l'anno in corso tra cui Venezia²⁵. Anziché tramite concorso, la selezione degli espositori avvenne su invito della commissione stessa, poi costretta a ridurre la rosa finale a soli dodici artisti, come espressamente richiesto dalla presidenza veneziana a causa della carenza di spazi espositivi²⁶. La selezione finale risultò composta da ventuno opere di dodici artisti, cui vennero ad aggiungersi i lavori di Genrich Semiradskij [Henryk Siemiradzki] e Gincburg, residenti all'estero ma comunque affiliati all'Accademia, alla quale due terzi degli espositori totali risultavano iscritti come soci effettivi²⁷. La vecchia guardia del realismo sociale, insorta nel 1863 contro l'Accademia con la cosiddetta "Rivolta dei Quattordici", era presente nella persona di Kirill Lemoč, successivamente rientrato nei ranghi accademici. In effetti, a dimostrazione dell'integrazione dei Pittori ambulanti negli ambienti accademici, basterà ricordare il fatto che due terzi della commissione (Repin e Makovskij) erano stati esponenti della Compagnia. Per il resto, ad eccezione di Aleksandr Kiselev, anch'egli con un passato da "ambulante", tutti gli espositori risultavano di formazione e affiliazione prettamente accademiche.

2. Preparativi e aspettative

La direzione dell'Esposizione veneziana assegnò alla rappresentanza russa uno spazio all'interno del Palazzo dell'Esposizione, tra le sale nazionali qui

²⁵ *Ob učastii Akademii na meždunarodnyh chudožestvennyh vystavkach za granicej* (1897). Per l'anno in corso, l'Accademia pietroburghese aveva ricevuto l'invito a partecipare anche alle esposizioni di Belle Arti di Berlino, Bruxelles, Copenhagen, Monaco, Stoccolma e Tunisi.

²⁶ *Meždunarodnye vystavki* 1898.

²⁷ Lettera di I. Tolstoj, presidente e vice-segretario dell'Accademia Imperiale di Belle Arti, all'Esposizione di Venezia, San Pietroburgo, [12]-24 febbraio 1897, ASAC, FS, SN 8, fasc. T, f. 8Ce39.

tradizionalmente ospitate fino all'edificazione dei padiglioni nell'area circostante dei Giardini di Castello. Dal catalogo generale della mostra apprendiamo che la sezione russa fu collocata all'interno della sala L, in condivisione con le opere provenienti da Danimarca, Norvegia e Svezia, per un totale di quarantacinque lavori. Il collocamento della sezione russa è eloquente delle difficoltà riscontrate dagli organizzatori nel trovare non solo uno spazio adeguato a tutte le scuole nazionali interessate a partecipare, ma anche una loro opportuna collocazione e contestualizzazione culturale. Affiancare l'arte russa a quella scandinava significava suggerire continuità e affinità tra le scuole nordiche, anticipando così una scansione geografica "per latitudini" in scuole settentrionali, centrali e meridionali, poi adottata dall'inizio del Novecento all'interno del Palazzo dell'Esposizione con una suddivisione in sezioni dedicate alle diverse scuole regionali italiane. In mancanza di una documentazione fotografica sull'allestimento della sala russa, ci si limiterà ad alcune considerazioni desumibili dal catalogo generale. Considerato l'elevato numero di opere ospitate, non è difficile dedurre una saturazione della superficie espositiva, con una densa successione di tele disposte sulle pareti le une sopra le altre, secondo un modello allestitivo importato a Venezia dai *Salon* parigini e praticato fino alla quarta edizione (1901)²⁸. Tra le venticinque opere in mostra, la tecnica dominante risulta la pittura a olio, cui vanno ad aggiungersi tre acquerelli di Benua e tre bronzi scultorei, due di Gincburg e uno di Leopold Bernštam [Leopold Bernstamm], personalità già nota a Venezia in quanto unico membro del comitato di patrocinio per la Russia alla prima Esposizione, nonostante il paese non avesse una propria rappresentanza nazionale. A giudicare dai titoli dei dipinti riportati nel catalogo, il genere più frequentato risulta la pittura a soggetto etnografico, mentre alcune opere, come la *Cerimonia nuziale nella Piccola Russia* di Nikolaj Bodarevskij [Nicolas Bodarewsky] sono corredate di un succinto testo descrittivo ed esplicativo dell'opera.

All'interno di questa composita rappresentanza nazionale, l'attenzione a Venezia era rivolta in primo luogo a Repin, come emerge chiaramente dalle comunicazioni diramate ancora nel 1896 dall'ufficio stampa dell'Esposizione, in cui veniva descritto come «il primo fra i pittori russi»²⁹, e dall'avvincente presentazione dell'artista riportata nel catalogo generale:

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 patria³⁰.

²⁸ Romanelli 1977, p. 7; Di Martino, Rizzi 1982, p. 27.

²⁹ Comunicato stampa, Venezia, 8 luglio 1896, ASAC, FS, SN 7, fasc. Giornalisti italiani e stranieri, f. 74a40.

³⁰ *Seconda Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1897*, p. 77.

In un'operazione di russificazione forzata, a Repin venne attribuita un'identità cosacca (fasulla), da cui si faceva derivare, seguendo uno degli stereotipi attribuiti a questo popolo, l'orgoglio che gli aveva permesso di disdegnare le scuole occidentali e di far ritorno, «vinto dalla nostalgia»³¹, alla “Madre Russia”. Si tratta di una narrazione ricca di luoghi comuni e stereotipi di derivazione letteraria, così come è attestato anche dalla grande popolarità di cui godette il soggetto dei cosacchi nella letteratura russa ottocentesca, nota a partire dagli anni Settanta anche in Italia grazie alle prime traduzioni³². Proprio la monumentale tela *I Cosacchi dello Zaporozž'e scrivono una lettera al Sultano di Turchia* (1880-1891) di Repin aveva riscosso favore unanime di critica e pubblico in occasione delle sue *tournées* internazionali, dal padiglione russo alla “Fiera Universale Colombiana” di Chicago del 1893³³ alle grandi rassegne collettive e transnazionali, tra cui, come si è detto, il Glaspalast nel 1895³⁴. A quella data l'Italia non aveva ancora ospitato alcuna esposizione universale di rilievo internazionale, motivo per il quale pubblico e critica risultavano digiuni di un quadro d'insieme sugli sviluppi dell'arte russa. Nel passato, le principali occasioni di confronto erano state fornite dai soggiorni di studio di pittori e scultori nella penisola, soprattutto a Roma, divenuta, in seguito al crescente interesse nell'impero zarista per le vestigia della civiltà romana, la meta principale del loro *Grand Tour* europeo³⁵. Il periodo d'oro delle relazioni artistiche bilaterali è comunque da situarsi nella prima metà del XIX secolo³⁶, grazie al soggiorno a Roma di numerosi borsisti della Società per la promozione delle arti di San Pietroburgo, e alle loro opere qui realizzate ed esposte³⁷.

La pubblicistica e la saggistica dedicate alla sala russa del 1897 costituiscono una testimonianza pionieristica su un fenomeno artistico russo coevo, fruito *in situ* e non mediato da riproduzioni o esposizioni all'estero, presentato per la prima volta in Italia all'interno di un contesto espositivo nazionale, come quello predisposto dalla direzione dell'Esposizione alla Russia. A detta di Pica, tutti gli artisti selezionati esponevano per la prima volta in Italia proprio a Venezia, ad eccezione di Genrich Semiradskij, il «polacco romanizzato» stanziato nella capitale fin dai primi anni Settanta dell'Ottocento³⁸.

In realtà, anche su scala europea, l'arte russa iniziò a essere oggetto di studi critici specifici soltanto nell'ultimo decennio dell'Ottocento. La sua prima

³¹ *Ibidem*.

³² Tutti i maggiori letterati dell'epoca, da Puškin a Lermontov, da Gogol' a Tolstoj, avevano affrontato il soggetto dei cosacchi, spesso affidando loro il ruolo di protagonisti. Tra le prime traduzioni in italiano ricordiamo: Pouchkine 1876; Gogol 1877; Lermontoff 1886; Tolstoj 1895.

³³ Appelbaum 1980, p. 75; Zavyalova 2017.

³⁴ Cfr. nota 9.

³⁵ Sarab'janov 1995, p. 143.

³⁶ Ivi, p. 152.

³⁷ Si rimanda agli studi di Rita Giuliani (tra cui Giuliani 2002) e al catalogo della mostra *Maestà di Roma: da Napoleone all'Unità d'Italia* (2003), in particolare al contributo di Fernando Mazzocca (Mazzocca 2003) e alle ricche schede catalografiche relative alle opere di artisti russi.

³⁸ Pica 1897, p. 7.

apparizione si doveva alla *Storia della pittura del XIX secolo* di Richard Muther³⁹, pubblicata a Monaco nel 1893, dove un capitolo dedicato alla Russia era stato aggiunto nella seconda edizione su iniziativa di Benua. Nella necessità di contestualizzare la sala presentata a Venezia dall'Accademia Imperiale, numerose recensioni apparse in questa occasione si rifacevano proprio allo studio di Muther, riportandone interi estratti. Così in ben tre giudizi possiamo ritrovare la medesima citazione, in traduzioni leggermente differenti. Achille de Carlo, ad esempio, riporta: «L'arte Russa, stretta tra 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»⁴⁰, per poi aggiungervi del suo:

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 sempre⁴¹.

Come già evidenziato in recenti studi sulla ricezione dell'arte russa nella critica d'arte di lingua tedesca⁴², nella percezione europea della cultura russa la fluttuazione tra slanci cosmopoliti e cadute barbare costituiva uno schema interpretativo ricorrente, cristallizzato a Venezia proprio nelle figure di Antokol'skij «il parigino» e Repin «il cosacco»⁴³. Il giudizio nei confronti dell'arte russa in mostra dipendeva dalla predisposizione del critico occidentale: se si guardava a essa come a una componente essenziale della cultura figurativa europea, le coincidenze stilistiche tra le due erano giudicate favorevolmente. Se, al contrario, si intendeva porre l'accento sulla peculiarità del suo spirito nazionale, l'adozione di stilemi europei appariva una debolezza⁴⁴. In entrambi i casi, l'arte russa assicurava una dose di alterità alle rassegne internazionali europee, costituendo una controparte socio-culturale all'Occidente moderno e industrializzato⁴⁵. L'interesse nei suoi confronti chiamava in causa categorie non tanto artistiche, quanto etnografiche e antropologiche, per cui l'attenzione di

³⁹ Muther 1893.

⁴⁰ De Carlo 1897, p. 89. La citazione da Muther, qui proposta nella traduzione di De Carlo, è ripresa anche da Vittorio Pica (Pica 1897, p. 16) e nel catalogo generale dell'Esposizione (*Seconda Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1897*, p. 76).

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Raev 2000.

⁴³ Si veda anche Bertelé 2013a.

⁴⁴ Raev 2007, p. 235.

⁴⁵ Si tratta di un approccio derivato dalle Esposizioni Universali ottocentesche, in cui esporre artefatti di civiltà "altre" significava mettere lo spettatore occidentale nella condizione di definirsi per quello che non era ("il primitivo"), e quindi di rinsaldare il proprio senso di appartenenza a una comunità nazionale (Bennett 2008, pp. 101-102). Un significativo esempio coevo, nel caso specifico della Russia, è dato dalla già citata "Fiera Universale" di Chicago del 1893, in cui manufatti artigianali, opere d'arte applicata e "pura" esposti all'interno del padiglione russo suscitarono l'ammirazione e lo stupore del pubblico internazionale proprio per il loro carattere «primitivo» e «inusuale» (Bolotin, Lang 2002, p. 124).

critica e pubblico era rivolta verso le opere in quanto *tranches de vie*, quadretti etnografici sugli usi e i costumi dei popoli foresti. A un mese dall'inaugurazione dell'Esposizione, la «Gazzetta degli Artisti» preannunciava: «I Russi riusciranno interessantissimi per la rappresentazione del costume»⁴⁶.

3. L'accoglienza di critica e pubblico

Una volta inaugurata l'Esposizione, all'interno della sala russa, ma non solo, finì per imporsi all'attenzione generale la personalità di Repin, nella sua doppia veste di commissario unico della sezione russa e di espositore dell'acclamato dipinto il *Duello* (1896, fig. 3)⁴⁷. Suggestioni e cognizioni letterarie fornivano il terreno ideale per il successo di pubblico, il quale davanti alla tela si perdeva in congetture sul movente del combattimento mortale⁴⁸, pur se il canone letterario del duello voleva che l'oggetto della contesa fosse una donna. La vita stessa dei due eroi del romanticismo russo, Aleksandr Puškin e Michail Lermontov, si era spenta in duello, un soggetto affrontato da entrambi in diverse opere, alcune delle quali già pubblicate in traduzione italiana a fine Ottocento⁴⁹. Il clamore del *Duello* fu tale da essere proclamato dalla stampa italiana, già alla prima settimana di apertura della mostra, l'erede del celebre *Supremo Convegno* (1895) di Giacomo Grosso, vincitore del primo – nonché unico nella storia della Biennale – Premio popolare, indetto alla prima edizione⁵⁰. È interessante notare che a decretare il successo di entrambi i lavori fosse una sorta di soggetto “libertino”, ripreso da Repin anche nel secondo dipinto esposto nel 1897, *Don Giovanni e Donna Anna* (1887-1896, fig. 4).

Il *Duello* costituì il vero e proprio campo di battaglia su cui si scontrarono i maggiori critici italiani dell'epoca, in prima linea Vittorio Pica ed Enrico Thovez. Secondo la critica cosmopolita e *à la page*, di cui Pica nel contesto italiano era una delle personalità di spicco, l'arte extra-europea (ivi inclusa quella russa),

⁴⁶ Trafiletto senza titolo, «Gazzetta degli Artisti», 17 marzo 1897. Allo stesso modo, nella sua stroncatura generale della sala russa, Vittorio Pica salvava come «parte caratteristica» esclusivamente la rappresentazione dei costumi indossati dai personaggi raffigurati (Pica 1897, p. 8).

⁴⁷ La tela esposta a Venezia, come più tardi avrebbe rivelato lo stesso autore, è uno studio per un dipinto omonimo, ora conservato a Mosca alla Galleria Tret'jakov (*Duello*, 1896, olio su tela, cm 52x104).

⁴⁸ Munaro 1897, p. 43.

⁴⁹ La prima edizione italiana di *L'eroe del nostro tempo* di Lermontov fu pubblicata a Milano da Sonzogno nel 1886, mentre l'opera più nota di Puškin sul duello, il romanzo in versi *Evgenij Onegin*, pur non essendo ancora stato tradotto in quegli anni, era già noto al pubblico italiano nell'adattamento lirico di Čajkovskij.

⁵⁰ *L'esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1897*.

a cui il critico attribuiva una «funzione rinverginante e straniante»⁵¹, avrebbe dovuto portare nuova linfa alla cultura occidentale *fin de siècle*. Al di là delle sue note tendenze francofile⁵², le peregrinazioni di Pica presero essenzialmente due rotte: il Nord europeo meno frequentato (la Scandinavia, la Scozia, il Belgio e l'Olanda, ospiti fissi alle prime Esposizioni) e l'Estremo Oriente⁵³. Significativa, a tale proposito, fu la seconda Esposizione, in cui, su indicazione di Pica stesso, vennero allestite una mostra di grafica olandese e una sezione dedicata all'arte giapponese. Tra queste due direttrici si inseriva la Russia, alla cui cultura figurativa Pica non aveva ancora dedicato studi specifici, ma che nella sua mappatura artistica occupava una posizione talmente rilevante da non potere restare inesplorata⁵⁴. In un'epoca di nazionalismo imperante, Pica sostenne e vivificò un sistema culturale basato non sull'isolamento e sul protezionismo, ma sul dialogo e sulle ibridazioni reciproche, travalicando ogni barriera artistica alla ricerca di una genuina alterità rigenerante⁵⁵. Proprio per questo motivo non era disposto ad accettare l'emulazione come prassi artistica, soprattutto se praticata dalle «sue» culture «altre». Per il critico, i dipinti russi presentati a Venezia finirono per macchiarsi della peggiore delle infamie, il plagio, per di più praticato con un ritardo notevole sull'arte occidentale, come egli ebbe a sottolineare: «Essi non hanno nulla che vieti di poterli credere ideati ed eseguiti da un pittore italiano o francese di quindici o vent'anni fa»⁵⁶. Le sue invettive sono quindi mirate contro l'accademismo imperante nelle tele della sala russa, realizzate da artisti formati presso l'istituzione imperiale piombo-borghese – plasmata a sua volta sul modello delle Accademie d'arte francesi – e quindi

⁵¹ Piscopo 1982, p. 59.

⁵² Lecci 2016.

⁵³ Tra gli studi recenti dedicati all'attività divulgativa di Pica dell'arte dell'Estremo Oriente si veda Araguás Biescas 2010; per la sua «ossessione nordica» si rimanda a Tiddia 2016. A Davide Lacagnina si devono aggiornati ed esaustivi studi dedicati ad altre latitudini geografiche e culturali sondate da Pica, tra cui la Spagna e gli Stati Uniti, per cui si rimanda ai numerosi riferimenti bibliografici riportati in Lacagnina 2015.

⁵⁴ Piscopo 1982, p. 59. Pica dedicò i suoi primi scritti a pittori russi nella rubrica *Artisti contemporanei* della rivista «Emporium», seguendo una precisa cronistoria collegata all'Esposizione veneziana: così gli articoli dedicati a Konstantin Somov e Igor' Grabar' seguirono la loro fortunata partecipazione alla sala russa del 1907 (*Konstantin Somoff*, «Emporium», vol. XXVII, marzo 1908, n. 159, pp. 165-182; *Igor Grabar*, «Emporium», vol. XXVIII, luglio 1908, n. 163, pp. 3-16; si veda anche *Three Russian Painters: Konstantin Somoff, Igor Grabar, and Philip Maliavine*, «The Studio», 15 novembre 1913, vol. 60, n. 248, pp. 107-116), mentre un primo articolo sul paesaggista Petr Bezrodnyj [Pierre Besrodny] fu redatto dopo la sua partecipazione alla collettiva allestita all'interno della mostra inaugurale del padiglione russo nel 1914 (*Pierre Besrodny*, «Emporium», vol. XLII, ottobre 1915, n. 250, pp. 243-262; si veda anche *Gli acquerelli del pittore russo Pietro Besrodny*, «Rassegna d'Arte Antica e Moderna», IV, vol. 2, 1917, n. 3-4, pp. 33-40).

⁵⁵ D'Antuono 2002, pp. 92-98.

⁵⁶ Pica 1897, p. 8. L'accusa di «arretratezza» dell'arte russa nei confronti di quella occidentale costituisce un *leit-motiv* che avrebbe accompagnato le future partecipazioni biennalesche della Russia, e in generale la ricezione dell'arte russa in Italia, soprattutto a inizio Novecento e dopo la Seconda Guerra Mondiale (Cf. Bertelé 2013a e 2014; Zanella 2015)

selezionate da una commissione costituita dai propri soci. Inevitabile fu quindi il disappunto di Pica, animato, agli esordi della sua carriera, da un «fervore anti-accademico» e da «un diletterantismo cosmopolita», sancito negli stessi anni dalla sua collaborazione con la rivista «Il Marzocco», sulla quale pubblicò anche la sua recensione alla sezione russa del 1897⁵⁷.

Il massimo emblema di questo deplorabile approccio alle arti era incarnato dal *Duello* di Repin, bollato da Pica come «artificioso», «manierato» e intriso di «interesse patetico-novellistico»⁵⁸. A queste parole fece eco Antonio Munaro: «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»⁵⁹. L'affettazione attribuita al *Duello* era quindi indizio di asservimento a un'estetica altrui, di ripudio della propria natura e di repressione degli istinti figurativi autoctoni, entrando palesemente in contrasto con un'immagine della cultura russa intesa come espressione vigorosa e compulsiva del proprio carattere nazionale, a cui pure Pica credette senza reticenze, come si evince dall'appello rivolto al «genio artistico russo» in chiusura della sua recensione:

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 parola⁶⁰.

Sul fronte opposto ritroviamo Thovez, il «coraggioso polemista»⁶¹, forte della sua intensa attività pubblicistica sulla stampa a grande tiratura, come «Il Corriere della Sera», sul quale pubblicò una serie di articoli sulle partecipazioni nazionali dell'Esposizione del 1897. Nella sua recensione alla sala russa, Thovez mise a nudo le aspettative contrastanti e contraddittorie di critica e pubblico nei confronti dell'arte qui esposta, riconoscendo in Repin l'abilità e la scaltrezza di aver saputo ricalcare e riprodurre *ad hoc* un'immagine della Russia creata nell'arco dell'Ottocento a uso del fruitore occidentale, fosse questo un lettore o uno spettatore. L'arditezza di Thovez consisteva nel sostenere che Repin, inviando a Venezia uno studio, per di più – come ebbero a notare solo i più attenti osservatori – incompleto⁶², volle rendere visibile l'artificio stesso che,

⁵⁷ Mazzanti 2016. L'articolo di Pica, *L'arte mondiale a Venezia: pittori russi* («Il Marzocco», II, 16 maggio 1897, n. 15) apriva una serie di tredici recensioni dedicate ai diversi paesi espositori alla seconda Esposizione, pubblicate a cadenza settimanale ne «Il Marzocco» fino al 15 agosto 1897, quindi raccolte, insieme ad altre apparse successivamente ne «Il Pungolo Parlamentare», in Pica 1897, che si apre proprio con il capitolo dedicato alla sala russa.

⁵⁸ Pica 1897, p. 9.

⁵⁹ Munaro 1897, p. 47.

⁶⁰ Pica 1897, p. 17.

⁶¹ Saletti 1980, p. XXII.

⁶² Munaro sosteneva di scorgervi addirittura i segni della rimozione di alcune figure dallo sfondo della tela (Munaro 1897, pp. 45-46).

ancor prima che nella tela, era presente nell'immaginario e nelle aspettative del pubblico italiano:

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 presta facilmente alla teatralità e alla forzatura, è certamente questo [sic] quello del duello⁶³.

Lacune tecniche e stilistiche, così come manierismi e formalismi, evidenziati con perizia in diversi passaggi della recensione, non precludevano a Thovez un giudizio incondizionato di un'opera d'arte contemporanea, a patto che questa si prestasse a una lettura «agile» allo sguardo dello spettatore e al giudizio del critico, intesi come elementi partecipi del processo cognitivo⁶⁴. Negli stessi anni, Thovez stava indagando gli elementi scientifici della conoscenza visiva, nell'ipotesi che un'opera d'arte si manifestasse non tanto nel suo essere, quanto nel suo divenire, inteso come un processo alimentato da un'interazione di forze vitali, di suggestioni e di «battiti del cuore», che egli rilevò senza indugi nella scena immortalata da Repin⁶⁵. Come già individuato da Gianni Carlo Sciolla, una svolta essenziale al pensiero di Thovez fu impressa dagli studi nel campo della fisiologia della percezione condotti negli ambienti tedeschi di fine Ottocento⁶⁶ e ampiamente diffusi nei circoli torinesi intrisi di positivismo, in cui si era formato il critico⁶⁷. Di queste inclinazioni troviamo traccia nella sua presa di posizione a favore del *Duello*, apprezzato per la riuscita sintesi espressiva tra ideale e reale e per l'immediatezza della fruibilità, per cui al critico non restò che ratificare il responso del pubblico⁶⁸. Questa constatazione fu considerata dai suoi oppositori un'eresia, in quanto difficilmente il gusto dei visitatori poteva coincidere con quello della critica, innalzata da Pica al «piccolo gruppo dei buongustai d'arte»⁶⁹.

Tra i principali detrattori di Thovez vi fu anche la «Gazzetta degli Artisti», fondata a Venezia nel 1896 per tutelare – secondo quanto riportato nella testata – «gli interessi morali ed economici dei pittori, scultori, architetti, stabilimenti d'arte industriale e decorativa, istituti e sodalizi artistici». In due uscite consecutive, la rubrica *Taccuino della critica* attaccò la recensione di Thovez, sottolineandone i paradossi e le «contraddizioni cervelotiche»:

⁶³ Thovez 1897, p. 1.

⁶⁴ Nel suo articolo *Il nuovo rachitismo*, apparso su «Il Corriere della Sera» del 16 ottobre 1895, Thovez scriveva: «Anche nella più mediocre delle opere d'arte moderne salta agli occhi l'agilità ottica della comprensione moderna della forma» (in Thovez 1980, p. 2).

⁶⁵ Saletti 1980, p. XIX; Thovez 1897, p. 1.

⁶⁶ Sciolla 1988, p. 13.

⁶⁷ Saletti 1980, p. XVIII. Per un inquadramento della personalità di Thovez all'interno dell'ambiente intellettuale torinese *fin de siècle* si veda Bergami 1988.

⁶⁸ Thovez 1897, p. 1.

⁶⁹ Pica 1897, p. 10.

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 Thovez” [sic] l'effetto voluto, disegnando male e dipingendo peggio?⁷⁰

Le incoerenze rimproverate a Thovez erano tali da metterne in dubbio la paternità dell'articolo, soprattutto se confrontato con la sua prima recensione apparsa sul «Corriere della Sera» e dedicata alla sezione francese a Venezia, in cui il critico si era dimostrato «giudice competente e coscienzioso»⁷¹, mentre ora veniva accusato di utilizzare le opere altrui come sfogo alle proprie malcelate velleità artistiche. In effetti, da un carteggio privato di Thovez emerge il latente senso di frustrazione dovuto al ricorso alla critica d'arte come ripiego professionale, per cui le recensioni alla seconda Esposizione veneziana costituivano «una faticosa corvée»⁷², di cui egli lamentava i tagli redazionali imposti, e in ultima analisi, il tempo sottratto alla propria vocazione creativa⁷³.

L'eco mediatica ottenuta a Venezia dal *Duello* era approdata anche in Russia, come si legge dai resoconti periodici pubblicati dall'Accademia Imperiale di Belle Arti⁷⁴. Il dipinto aveva scatenato violente polemiche e vecchie diatribe, paragonabili a quelle suscitate oltre un ventennio prima da un altro dipinto di Repin, *Caffè parigino* (1875), ritenuto dai critici e collezionisti fedeli al credo realista, tra cui Ivan Kramskoj e Pavel Tret'jakov, un affronto alla pittura nazionale e un atto di asservimento all'arte francese, tanto nello stile marcatamente impressionista quanto nel soggetto mondano⁷⁵. Similarmente, il *Duello* rialimentò gli antichi dissapori tra Repin e Stasov, il quale da una parte individuò nel dipinto il tradimento definitivo del realismo sociale del primo Repin, dall'altra deplorò le immeritate lodi apparse sulla stampa italiana, riportandone testualmente alcuni stralci⁷⁶.

Repin non rimase indifferente alle critiche; in una lettera a Elena Antokol'skaja, nipote dello scultore, scrisse: «Io non ho mai reputato il mio *Duello* un quadro: è uno studio, e l'italiano [Thovez] ha perfettamente ragione nel giudicare le

⁷⁰ *Taccuino della critica* 1897b, p. 3.

⁷¹ *Taccuino della critica* 1897a, p. 3.

⁷² Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 16 maggio 1897, in Thovez 1939, pp. 690-694.

⁷³ Ivi, lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 13 giugno 1897, pp. 695-696.

⁷⁴ *Meždunarodnye vystavki* 1898, 143.

⁷⁵ Kridl Valkenier 2007, pp. 49-50.

⁷⁶ Stasov 1897a e 1897b. Nel primo articolo, Stasov si dichiarava concorde con Thovez nel giudicare il *Duello* il quadro più «forte» della sezione, ma non nell'assegnare a Repin lo status di «più bella tempra di pittore» dell'intera Russia, in quanto, a suo parere, vi erano artisti alla pari, se non migliori, del suo ex protetto. Nel secondo articolo, Stasov lamentava la cecità della stampa internazionale nel celebrare il *Duello*, quando uno dei suoi fattori vincenti, il soggetto militare abbozzato da Repin, era stato affrontato in maniera ben più coerente da altri suoi connazionali, a partire da Vasilij Vereščagin.

sue qualità tecniche; e ha anche ragione quando parla dei suoi pregi e delle impressioni. È così, altrimenti questo schizzo sarebbe passato inosservato»⁷⁷.

A Thovez va quindi riconosciuto il merito di avere intuito le intenzioni del pittore russo, conscio fin da subito del potenziale successo del dipinto, che in un'altra sede non aveva esitato a definire «puramente borghese, e non artistico»⁷⁸. Alla luce di questa ammissione si comprende la scelta di Repin di inviare a Venezia una tela incompleta e dal sapore romanzesco, di dimensioni verosimilmente modeste, in netto contrasto con i monumentali dipinti a soggetto storico, di impianto realistico o di denuncia sociale, inviati negli stessi anni tanto alle Esposizioni universali atlantiche quanto alle principali rassegne artistiche mitteleuropee⁷⁹. D'altro canto, fin dalle sue prime comunicazioni a Venezia, Repin non aveva fatto segreto di un atteggiamento, se non di diffidenza, certo di scarsa considerazione nei confronti dell'impresa presieduta dal conte Grimani, alle cui insistenti richieste di invio di almeno un lavoro, anche di non recentissima fattura, aveva ribattuto con una domanda tanto candida quanto rivelatoria: «Dois-je envoyer quelques-unes de mes œuvres remarquables?»⁸⁰. È quindi verosimile che Repin, venuto a conoscenza del decadentismo accademico imperante a Venezia, nonché dell'alta considerazione di cui godevano l'opinione pubblica e le preferenze di mercato⁸¹, vi avesse adattato la propria strategia espositiva, in relazione non solo al proprio contributo personale, ma anche a tutta la sezione russa da lui vagliata e commissionata.

Se il *Duello* di Repin aveva generato in seno alla critica nostrana un dibattito ricco di spunti e riflessioni, lo stesso non si poteva dire per le recensioni alle restanti opere di artisti russi, ostinatamente ancorate a stereotipi di matrice letteraria, a partire dalla celebrata anima russa. In nome di essa tutto si giustificava e tutto si perdonava. A proposito dei due quadri menzionati di Šereševskij, Mario Pilo aveva scritto:

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?⁸²

⁷⁷ Lettera di I. Repin a E. Antokol'skaja, Zdranevo, 2 giugno 1897, in Repin 1969, p. 129.

⁷⁸ Lettera di I. Repin a I. Ostrouchov, s.l., maggio 1897, in Repin 1952, p. 120.

⁷⁹ Si vedano le n. 9 e 33.

⁸⁰ Lettera di I. Repin a F. Grimani, s.l., s.d. [1896], ASAC, FS, Collezione autografi, 14.

⁸¹ È qui utile ricordare il ruolo di Avanzo, mercante e gallerista italiano di stanza a Mosca, con il quale Repin intratteneva rapporti di natura commerciale, e al quale la presidenza dell'Esposizione si era già rivolta per ottenere consigli e informazioni sul mondo dell'arte russa (Lettera di I. Repin ad Avanzo, s.l., s.d. [1896], in Repin 1952, p. 110; Lettera di R. Selvatico ad Avanzo, Venezia, s.d. [1895], ASAC, FS, SN 5, fasc. A, f. 5D12).

⁸² Pilo 1897, p. 5.

Nel *topos* dell'anima erano racchiuse tutte quelle peculiarità che andavano a costituire, sulla base di fonti essenzialmente letterarie, l'immaginario del carattere nazionale russo: l'irrazionale, il meditativo e lo spirituale⁸³. Di conseguenza alla cultura russa veniva riconosciuto un primato ineguagliabile nei campi del sapere più enigmatici, come la conoscenza della psiche umana. L'"approfondimento psicologico" del realismo ottocentesco, di cui i romanzieri russi erano ritenuti maestri indiscussi, veniva così applicato alle arti figurative: «I pittori Russi sono principalmente psicologi; essi trasportano il campo della letteratura nelle arti figurative in cui palpita sempre un concetto altamente filosofico»⁸⁴.

Un altro *topos* d'origine letteraria è quello della sofferenza. Numerosi critici dell'epoca innalzarono Šereševskij a maestro della sofferenza in pittura, nonostante Pica avesse ancora una volta ribadito il primato letterario: «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 Dostoievsky»⁸⁵. Il grande romanziere russo era stato chiamato in causa anche dal già citato Pilo, critico positivista e «scenziato esteta»⁸⁶, che in un azzardato paragone intertestuale fece coincidere le «due tele grandissime» di Šereševskij con «due pagine di Dostojewsky»⁸⁷.

L'apparentamento di Šereševskij a Dostoevskij implicava l'accettazione *in toto* dei luoghi comuni attribuiti dalla critica letteraria italiana all'opera dello scrittore, a partire dalla sua proverbiale noncuranza della forma. Nella fattura dei due dipinti, così come nella struttura dei romanzi del prosatore moscovita, vennero riscontrate quindi incongruenze e sproporzioni⁸⁸. Altre prerogative della ricezione italiana di Dostoevskij, come «il ruolo centrale di *Memorie da una casa dei morti*, la definizione del 'colore' dei romanzi dostoevskiani, il carisma intellettuale del loro autore»⁸⁹, sono chiamate in causa nella lettura delle opere di Šereševskij⁹⁰. Le cromie della *Tappa di deportati in Siberia*, ossia l'oscurità della cella di reclusione, sono di fatto un "non-colore", definito da Pica un «grigio bituminoso»⁹¹ e da Thovez una «poltiglia grigia e vischiosa»⁹², che ritroviamo nelle cupe, opprimenti e, appunto, dostoevskiane atmosfere evocate dallo scrittore. Infine, per quanto riguarda il carisma dell'autore, sarà sufficiente

⁸³ Naarden, Leerssen 2007, p. 229.

⁸⁴ De Carlo 1897, p. 90.

⁸⁵ Pica 1897, p. 16. Il riferimento è alla prima opera di Dostoevskij pubblicata in Italia, *Dal sepolcro de' vivi*, edita a Milano da Treves nel 1887 e successivamente tradotta come *Le memorie dalla casa dei morti*.

⁸⁶ Gagliardi 1921.

⁸⁷ Pilo 1897, p. 5.

⁸⁸ Si veda Pilo 1897, p. 5; Munaro 1897, p. 40; Pica 1897, p. 16; Thovez 1897, p. 2.

⁸⁹ Adamo 1998, p. 21.

⁹⁰ Nelle recensioni alle tele di Šereševskij, le *Memorie dalla casa dei morti* di Dostoevskij sono menzionate in Pica 1897, p. 16 e Levi 1898, p. 92.

⁹¹ Pica 1897, p. 15.

⁹² Thovez 1897, p. 2.

riportare un paragone tra Dostoevskij e Šereševskij, azzardato da Rufo 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»⁹³.

Essendo ospitato al di fuori della sala nazionale, quindi esentato dal vaglio dell'Accademia Imperiale di San Pietroburgo, Šereševskij poté esporre un quadro dal soggetto altamente sovversivo in patria, come le persecuzioni delle autorità zariste nei confronti dei cittadini dell'Impero. D'altro canto nessuno dei critici italiani parve notare la denuncia insita nel quadro: la sofferenza rappresentata veniva idealizzata e estrapolata da qualsiasi contingenza etica, sociale o politica, così come l'anima sublimata dai corpi straziati. Non si indagavano i motivi di una tale ingiustizia, ma si contemplava estaticamente il dolore da essa provocata. La *Tappa di deportati in Siberia*, per via del suo carattere ritenuto genuinamente autentico, finì per assumere i connotati dell'"anti-Duello": se il quadro di Repin narrava un episodio individuale e d'ambientazione aristocratica, la tela di Šereševskij offriva un monumentale affresco corale di "umiliati e offesi".

4. *La politica delle acquisizioni e dei premi*

«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»⁹⁴. Con queste parole, enunciate dal principe Alberto Giovannelli, venne inaugurata, in concomitanza con la seconda Esposizione, la Galleria municipale di Venezia, poi collocata, a partire dal 1902, presso l'attuale sede di Ca' Pesaro. Il successo delle prime due Esposizioni veneziane fu interpretato, a ragion veduta, come garanzia di continuità a cadenza biennale dell'iniziativa. L'amministrazione municipale di Venezia, sulla scia di quanto già intrapreso da altre città italiane, sentì la necessità di dotarsi di una collezione comunale permanente, potendo anche usufruire del vantaggio di attingere direttamente da un grande serbatoio come la rassegna internazionale cittadina, con «una possibilità di scelta forse unica al mondo»⁹⁵. Nelle parole del primo donatore della collezione veneziana d'arte moderna, le categorie dell'immaginario «senza limite di nazionalità» vengono quindi poste come prerogativa alla nascita della futura Galleria internazionale d'arte moderna⁹⁶.

⁹³ Paralupi 1899, p. 63.

⁹⁴ Lettera di A. Giovannelli a F. Grimani, Torino, 11 maggio, in Levi 1898, p. 46.

⁹⁵ Perocco 1980, p. 5.

⁹⁶ Per un orientamento bibliografico sulla Galleria internazionale d'arte moderna di Venezia si rimanda alla bibliografia essenziale in Scotton 2002, p. 110, mentre per le stagioni dell'arte moderna ospitate a Ca' Pesaro si vedano, tra gli altri, Barbantini 1927; Munari 1967; Branzi 1975; Alessandri *et al.* 1988; Del Puppo 2013.

Si tratta di una prima donazione di otto opere d'arte esposte a Venezia nel 1897, di cui tre italiane, tre britanniche, una danese e una russa. Quest'ultima è la tela *Una ragazzina* di Ivan Tvorozhnikov⁹⁷ (fig. 7), un ritratto apprezzato unanimemente dalla critica per l'armonia della composizione, la squisitezza del colorito e l'intensità del soggetto, caratteristiche assenti nella maggioranza dei quadri russi in mostra, contraddistinti da atmosfere cupe, cromie stridenti e personaggi quali moribondi e deportati. Pica lodò la tela proprio poiché «v'è tale e tanta vita che non si finirebbe mai di contemplarla», e questo bastò per decretarla, all'unisono con lo stesso Thovez, tra le migliori opere della sezione russa⁹⁸. A una simile conclusione era giunto anche un giovane Ugo Ojetti, pur ammettendo che il dipinto di Tvorozhnikov fosse «da ammirarsi solo in confronto ai suoi compatriotti [sic] così pietosi in questa mostra»⁹⁹.

Critici affermati ed emergenti si trovarono quindi concordi nel conferire la palma di migliore opera russa al mediocre Tvorozhnikov (artista sconosciuto ai più, tanto all'estero quanto in patria), non tanto per particolari meriti pittorici, quanto per il temperamento convenzionale e piacevolmente accomodante della sua pittura, in piena conformità con il gusto dominante e le istanze estetiche ed economiche promosse dell'Esposizione veneziana sotto l'«accademica prudenza della gestione Fradeletto»¹⁰⁰. Esposizione e critica fecero quindi quadrato intorno a un preciso orientamento di gusto, che non risultasse ostico al grande pubblico, ma anzi potesse catturarne l'attenzione in termine di ricerca dell'effetto e immediatezza della fruizione¹⁰¹.

Tvorozhnikov era presente a Venezia con un'altra tela, *Dio vi conceda la sua grazia* (fig. 6), ritratto di un'anziana ideato come controparte ideale alla *Ragazzina*, tanto che il pubblico femminile di mezza età accorreva «a vedere la bambina e la vecchia»¹⁰². Questa opera fu acquistata dai sovrani d'Italia con fondi del ministero della Pubblica Istruzione destinati alle collezioni pubbliche, anche se oggi la sua collocazione risulta ignota. Dopo il nobile gesto del principe Giovannelli, era infatti giunto il turno della coppia reale, spinta ad agire da questioni di prestigio e di dovuta riconoscenza istituzionale nei confronti dell'Esposizione, fondata nel 1895 per celebrarne le nozze d'argento. L'elenco delle acquisizioni dei sovrani è rivelatore di un preciso progetto geo-politico, volto a favorire indistintamente artisti di tutte le nazioni, per cui, su ventiquattro

⁹⁷ Venezia, Archivio di Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, (d'ora in avanti ACP), *Autori*, fasc. Ivan Tworoinikoff, 1897. Il dipinto è inventariato nella collezione permanente della Galleria con il numero 7, come si evince anche in Bortolatto 1987, p. 643, dove tuttavia il nome dell'autore è storpiato in Zworojnikoff.

⁹⁸ Pica 1897, p. 13; Thovez 1897, p. 2.

⁹⁹ Ojetti 1897, p. 117. Le recensioni di Ojetti alla seconda Esposizione erano apparse ne «Il Resto del Carlino», e successivamente raccolte nel volume citato. Per una più completa lettura dell'operato di Ojetti a Venezia si veda Nezzo 2017.

¹⁰⁰ Rabitti 1995, p. 28. Si veda anche May 2009, pp. 56-57.

¹⁰¹ Lamberti 1995, pp. 40-41.

¹⁰² Munaro 1897, p. 11.

opere selezionate, soltanto quattro risultavano realizzate da artisti italiani¹⁰³. Una circostanza non ovvia, considerato che soltanto una piccola percentuale delle acquisizioni era destinata alla collezione internazionale della nascita galleria veneziana, mentre la maggioranza di esse confluirono nei depositi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Tra le quattro donazioni destinate a Venezia compare *Una tappa di deportati in Siberia* di Šereševskij¹⁰⁴, pur se in cima alla lista dei *desiderata* dei reali si trovava proprio il *Duello* di Repin, a quella data tuttavia già accaparrato da un privato¹⁰⁵. L'altra tela di Šereševskij, *La canzone della Patria*, sarebbe stata acquistata dal Comune di Venezia nel 1909 per venire in aiuto alla famiglia dell'artista, residente a Venezia e caduta in miseria in seguito all'internamento di Šereševskij nel manicomio cittadino di San Servolo¹⁰⁶. Le due tele di Šereševskij e di Tvorožnikov esposte nel 1897 finirono così in collezioni pubbliche italiane, pur non essendo oggi esposte, ma conservate nei depositi museali oppure concesse in comodato d'uso ad altre istituzioni statali o comunali¹⁰⁷.

I ricavati delle vendite della sala russa furono versati all'Esposizione che, una volta prelevata la commissione del 10% sul prezzo di acquisto, li trasferì ai singoli artisti. Se quindi la partecipazione russa era stata appannaggio esclusivo dell'Accademia Imperiale, va anche riconosciuto che essa non rivendicò una propria percentuale sulle vendite, pur in considerazione delle elevate spese di gestione, trasporto e assicurazione. A Esposizione conclusa, tutte le opere rimaste invendute furono rispedite a San Pietroburgo tramite canali diplomatici, grazie alla mediazione del Console Imperiale di Russia a Venezia¹⁰⁸.

¹⁰³ Nella stessa strategia, volta a conquistare i favori delle nazioni presenti a Venezia, rientravano anche le onorificenze consegnate dal Governo italiano ad alcuni delegati stranieri, su iniziativa della presidenza dell'Esposizione. Il designato per la Russia fu il conte Ivan Tolstoj, presidente e vice-segretario dell'Accademia Imperiale di San Pietroburgo (Cf. Lettera di A. Fradeletto a I. Sundi, 20 dicembre 1897, ASAC, FS, SN 6, fasc. Premi critici d'arte, sottofasc. 1897 Corrispondenza ufficiale, f. 6Be45).

¹⁰⁴ La tela fu la quattordicesima opera inventariata nella collezione veneziana, con il titolo *Una tappa degli esiliati in Siberia*. Cf. ACP, *Autori*, fasc. Vladimir Schereschewski. Si veda anche Bortolotto 1987, p. 630.

¹⁰⁵ Si tratta di Carmen Tiranty, residente a Nizza (Levi 1898, p. 243). Anche il paesaggio *La casa del curato del villaggio* di Aleksandr Kiselev finì in mano privata (Ivi, p. 241). Si veda anche *Gli acquisti del Re all'Esposizione di Venezia 1897*.

¹⁰⁶ Lettera di F. Grimani a R. Bazzoni, 3 ottobre 1909, ASAC, FS, SN 28, f. 28E19.

¹⁰⁷ Come si è detto, *Dio vi conceda la sua grazia*, acquisita per la Galleria Nazionale di Roma, oggi risulta di collocazione ignota, mentre l'altra tela di Tvorožnikov, *La ragazzina*, così come i due dipinti di Šereševskij, rientrano nella collezione della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia. Di questi, *Una tappa di deportati in Siberia* fu ceduta in comodato d'uso alla Corte d'appello di Venezia, dove tuttora si trova, mentre gli altri due dipinti sono conservati nei depositi museali.

¹⁰⁸ Lettera di I. Sundi all'Amministrazione dell'Esposizione, Venezia, [4]-16 dicembre, ASAC, FS, SN 6, fasc. Premi critici d'arte, sottofasc. 1897 Corrispondenza ufficiale, f. 6Be43; Lettera di A. Fradeletto a I. Sundi, 20 dicembre 1897, ASAC, FS, SN 6, fasc. Premi critici d'arte, sottofasc. 1897 Corrispondenza ufficiale, f. 6Be45.

Nel 1897 fu indetto un concorso volto a premiare i migliori testi critici apparsi sulla seconda Esposizione, quindi a fornire un supporto teorico alla rassegna veneziana e incentivare la nascita in Italia della figura professionale del critico d'arte. Il concorso, esteso anche alla partecipazione straniera, riscosse un successo inaspettato, come è confermato dalla partecipazione dei più noti critici dell'epoca. La giuria, composta da Camillo Boito, Enrico Panzacchi e Corrado Ricci, individuò nel *Duello* di Repin l'opera attorno alla quale i critici avevano raggiunto i toni più accesi ed espresso 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”¹⁰⁹.

La giuria assegnò il primo premio a Primo Levi, un critico in cui, a partire dallo pseudonimo con cui firmava i propri scritti (L'italico), era evidente il richiamo al “carattere nazionale”¹¹⁰. Nel verdetto della giuria si legge:

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 tecnico¹¹¹.

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, fautore di un'interpretazione delle arti non soltanto su basi deterministiche, ma anche nazionalistiche. La giuria decise di premiare una scrittura ancorata non tanto a una valutazione ponderata della produzione artistica internazionale, quanto a una spiccata indole oratoria, fondata su categorie storiche, etnografiche e antropologiche. I testi di Levi dedicati alle sale nazionali sono un condensato di luoghi comuni acquisiti: così il capitolo dedicato alla sezione russa, dall'inequivocabile titolo *L'anima slava*, si apriva con le seguenti parole: «È 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»¹¹². Fin dalle premesse, Levi ascriveva a pieno titolo l'arte russa nel pensiero fondante del suo testo, ossia il legame inscindibile tra artista e appartenenza nazionale. L'immagine della Russia delineata da Levi era quella di un popolo fatalista e radicale, governato da un sistema autocrate e

¹⁰⁹ Boito *et al.* 1898, p. 218.

¹¹⁰ Si veda anche Lamberti 1995, p. 45.

¹¹¹ Boito *et al.* 1898, p. 220.

¹¹² Levi 1898, p. 89.

inconcepibile alla ragione occidentale, e, appunto per questo motivo, oggetto di un fascino “morboso”. Marginale risulta il secondo premio *ex-aequo* assegnato ai più giovani Ojetti e Pica, al primo per la ricercatezza stilistica nella scrittura e per la suggestiva interpretazione di simboli e categorie psicologiche, al secondo per la precisa contestualizzazione storico-culturale, nonostante le sue posizioni di critico militante “a priori”, spesso volutamente in aperto dissidio con le preferenze del pubblico¹¹³.

La politica delle acquisizioni e delle onorificenze alla seconda Esposizione finì quindi per promuovere un'immagine stereotipata dell'arte russa, in conformità alla retorica fondante l'Esposizione, alla ricerca di espressioni artistiche del “carattere nazionale”. Benché divenuta oggetto di attenzione pubblica e controversie critiche, la sala russa non ricevette nessun riconoscimento tra i numerosi premi messi a disposizione dai principali enti pubblici (Comune, Provincia) e privati (Cassa di Risparmio, Casinò) di Venezia. La provenienza dei giurati si rispecchiava in maniera speculare nella nazionalità dei premiati, tra i quali comparivano artisti italiani, tedeschi, spagnoli e belgi¹¹⁴. Il verdetto andò contro le previsioni di pubblico e critica, la quale colse il pretesto per rivendicare una propria rappresentanza all'interno della giuria, dalla quale era stata inspiegabilmente esclusa. La «Gazzetta degli Artisti» dissentì dalle decisioni della giuria, rimproverandole il fatto di aver ignorato alcuni nomi meritevoli, tra cui l'ormai veneziano Šereševskij¹¹⁵.

5. Conclusioni

Il debutto dell'arte russa all'Esposizione veneziana del 1897 è stato generalmente ignorato dalle cronache ufficiali della Biennale¹¹⁶, oppure menzionato a margine come un fatto episodico, relegato al successo effimero di pubblico¹¹⁷. Un successo certo innegabile, come è dimostrato dalle numerose

¹¹³ Si veda Lamberti 1982, p. 108.

¹¹⁴ La «giuria premiatrice» 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). Decisivo fu anche il parere di Max Liebermann, essendo uno dei principali sostenitori privati dei premi assegnati.

¹¹⁵ *Il verdetto della giuria pel conferimento dei premi della II Esposizione Internazionale di Belle Arti della Città di Venezia 1897*, p. 2.

¹¹⁶ Maria Mimmita Lamberti, nel suo *excursus* sulle “scoperte” dell'Est europeo alla Biennale di Venezia, individua nel 1907 il debutto dell'arte russa (Lamberti 1995, pp. 45-46), mentre Enzo di Martino e Paolo Rizzi nella loro *Storia della Biennale* ne parlano solo a partire dall'inaugurazione del padiglione russo nel 1914 (Di Martino, Rizzi 1982, p. 31).

¹¹⁷ Gino Damerini, attento cronista delle manifestazioni biennalesche, nel 1930 ha 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 assegnata la palma del vincitore alla

riproduzioni dei dipinti di Repin e di Tvorozhnikov, riportati non tanto dalla pubblicistica o dalla saggistica d'arte, quanto dalla stampa popolare di carattere divulgativo o satirico¹¹⁸. Il clamore di pubblico si propagò anche al di fuori dei confini nazionali, non solo in Russia, ma anche nell'Europa di mezzo, come è attestato da una serie di articoli a firma di corrispondenti della stampa di lingua tedesca¹¹⁹, che contribuirono a una popolarizzazione su larga scala tanto dell'arte russa, quanto dell'esordiente Esposizione. Si trattava certo di un'importante affermazione della missione divulgativa delle arti, impressa all'iniziativa veneziana dal suo ideatore, il "sindaco poeta" Riccardo Selvatico, e portata avanti dai suoi successori. Così il conte Grimani individuava tra 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»¹²⁰, mentre per Fradeletto si trattava di «estendere ed affinare la coltura estetica»¹²¹. A questi principi si era ispirato pure Vittorio Pica, il quale, seppur privo di incarichi istituzionali alle prime esposizioni, svolse un ruolo – secondo una sua ricorrente autodefinizione – di «*tambourineur honoraire*» dell'istituzione lagunare, per poi diventarne segretario generale nel 1920¹²².

Come si è fin qui dimostrato, l'accoglienza della sala russa a Venezia da parte della critica nostrana fu tutt'altro che tiepida. Il suo ricorso a categorie e modelli tratti principalmente dall'immaginario letterario era dovuto a diversi fattori incrociati, tra cui la natura stessa delle opere in mostra, di provenienza accademica e improntate a soggetti narrativi; la formazione letteraria dei maggiori critici d'arte intervenuti nel dibattito, da Pica a Thovez fino ad Ojetti; e infine le precognizioni italiane sulla cultura russa, veicolate dalla prosa ottocentesca

grande tela di Wladimir Schereschewski [...] *Una tappa di deportati in Siberia*; o al famigerato e drammatico *Duello* di Elia Repine» (Damerini 1930).

¹¹⁸ Si vedano le riproduzioni a tutta pagina di *Dio vi conceda la sua grazia* di Tvorozhnikov e del *Duello* di Repin in «L'Illustrazione Italiana», XXIV, n. 43, 1897, alle pp. 264 e 265, da cui sono tratte le figg. 3 e 6, e la vignetta umoristica ispirata al *Don Giovanni e Donna Anna* di Repin, a firma di Gasparo (Vittorio Gasparotti), nella rivista di satira pubblicata in vernacolo veneziano «Sior Tonin de Bonagrazia», XIII, 23 maggio 1897, n. 20 (fig. 5).

¹¹⁹ Stasov 1897b.

¹²⁰ Lettera di F. Grimani a E. Gianturco, s.d. [1897], ASAC, FS, SN 7, fasc. 1897, Concessioni doganali, Sottoscrizione per premi, f. 7 B16.

¹²¹ Fradeletto 1908, p. 19.

¹²² Biglietto di V. Pica ad A. Fradeletto, Napoli, 15 settembre 1899, ASAC, FS, SN 8, fasc. 1898-99, P, Q, O, R, S, T, sottofasc. Pica. La stessa definizione compare un anno dopo in una seconda comunicazione di Pica al segretario generale dell'Esposizione (Napoli, 26 novembre 1900, ASAC, FS, SN 12, fasc. Pica Vittorio). Essa dà il titolo a un saggio dedicato all'attività divulgativa di Pica alle prime Biennali d'arte (Lecci 2016, si veda nello specifico p. 174). Il contributo effettivo di Pica alle prime Biennali è stato oggetto di opinioni contrastanti: Paola Zatti non ha esitato a definirlo il «critico ufficiale della Biennale» (Zatti 1993, p. 115, n. 3), in considerazione della sua serie di recensioni pubblicate a cadenza biennale dall'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo, mentre Davide Lacagnina ne ha ridimensionato il ruolo, in mancanza dei dovuti riscontri documentari (Lacagnina 2015). Rimane comunque indubbio il contributo di Pica nel divulgare all'estero la fama dell'impresa veneziana fin dalle sue origini.

ora accessibile in traduzione, che inevitabilmente andarono a condizionarne l'”orizzonte d'attesa”. Nella storiografia critica della Biennale, le esposizioni pre-belliche sono considerate edizioni di “aggiornamento” al panorama artistico internazionale, da cui l'Italia era ancora parzialmente esclusa¹²³. Nel caso dell'arte russa, più che di aggiornamento, si trattò di una vera e propria iniziazione, in quanto nel 1897 venne proposto al pubblico italiano un insieme cospicuo di opere provenienti dall'Impero zarista presentate sotto la stessa bandiera, la cui esistenza costituiva già di per sé motivo sufficiente a garantire attenzione e curiosità generale di critica e pubblico. La sala russa del 1897 finì così per fornire un'importante occasione di incontro all'interno della rete di relazioni bilaterali italo-russe, e di confronto per la nascente critica d'arte nazionale.

Riferimenti bibliografici / References

- Adamo S. (1998), *Dostoevskij in Italia. Il dibattito sulle riviste 1869-1945*, Pasian di Prato: Campanotto.
- Alessandri C., Romanelli G., Scotton F. (1987), *Venezia. Gli anni di Ca' Pesaro (1908-1920)*, catalogo della mostra (Venezia, Ala Napoleonica – Museo Correr, 19 dicembre 1987 – 28 febbraio 1988), Milano: Mazzotta.
- Alloway L. (1968), *The Venice Biennale 1895-1968: From Salon to Goldfish Bowl*, New York: Faber.
- Altshuler B. (2008), *Salon to Biennale: Exhibitions That Made Art History (1863-1959)*, vol. 1, London: Phaidon.
- Appelbaum S. (1980), *The Chicago World's Fair of 1893*, New York: Dover Publications.
- Araguás Biescas P. (2010), *El arte japonés en Italia: la labor de difusión de Vittorio Pica (1862-1930)*, «STUDIUM. Revista de Humanidades», 16, pp. 275-286.
- Barbantini N. (1927), *La Galleria internazionale d'arte moderna a Venezia*, Milano: Treves.
- Bazzoni R. (1962), *60 anni di Biennale di Venezia*, Venezia: Lombroso.
- Beller M., Leerssen J., eds. (2007), *Imagology: the Cultural Construction and Literary Representation of National Characters*, Amsterdam-New York: Rodopi.
- Bennett T. (2008), *The Exhibitionary Complex*, in Greenberg et al. 2008, pp. 81-112.
- Bergami G. (1988), *Toveziana II. Thovez e alcuni protagonisti della cultura torinese*, «Studi Piemontesi», XVII, pp. 25-39.
- Bertelé M. (2009), *L'inaugurazione del padiglione russo all'Esposizione*

¹²³ Pallucchini 1962.

- internazionale d'arte di Venezia del 1914*, in *Russi in Italia*, a cura di A. d'Amelia, C. Diddi, Salerno: Europa Orientalis, pp. 97-108.
- Bertelé M. (2011), *Sergei Diaghilev and the "VII Esposizione Internazionale di Venezia"*, 1907, «Experiment», 17, pp. 94-124.
- Bertelé M. (2013a), *Between Barbarians and Cosmopolitans. Russia in Venice 1895-1914*, in Molok 2013, pp. 32-41.
- Bertelé M. (2013b), 1897, in Molok 2013, pp. 110-115.
- Bertelé M. (2014), *Dall'"ardore giovanile" all'omaggio postumo. Viktor Popkov alla Biennale di Venezia (1962, 1982) in Sogno realtà. Viktor Popkov 1932-1974*, a cura di G. Barbieri, M. Bertelé, S. Burini, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, 19 febbraio – 27 aprile 2014), Crocetta del Montello: Terra ferma, pp. 106-117.
- La Biennale di Venezia (1996), *Le Esposizioni internazionali d'arte 1895-1995: artisti, mostre, partecipazioni nazionali, premi*, Milano: Electa.
- Boito C., Panzacchi E., Ricci C. (1898), *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 N., Laing C. (2002), *The World's Columbian Exposition: the Chicago World's Fair of 1893*, Urbana: University of Illinois Press.
- Bortolato L., 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.
- Branzi S. (1975), *I ribelli di Ca' Pesaro*, Milano: Pan.
- D'Antuono N. (2002), *Vittorio Pica. Un visionario tra Napoli e l'Europa*, Roma: Carocci.
- Damerini G. (1930), *Le migliori opere della Biennale secondo i risultati d'un referendum popolare*, «Gazzetta del Popolo», 12 novembre.
- De Carlo A. (1897), *La Seconda Esposizione Internazionale della città di Venezia. Appunti*, Padova: Salmin.
- Del Puppo A., a cura di (2013), *L'avanguardia intermedia: Ca' Pesaro, Moggioli e la contemporaneità a Venezia, 1913-2013*, catalogo della mostra (Trento, Galleria Civica, 19 ottobre 2013 – 26 gennaio 2014), Trento: Temi.
- Di Martino E., Rizzi P. (1982), *Storia della Biennale 1895-1982*, Milano: Electa.
- Di Martino E. (2013), *La Biennale di Venezia 1895-2013*, Torino: Litho Art New.
- Dorigo W. (1975), *Lineamenti bibliografici generali sulle Biennale di Venezia*, in *Annuario 1975, eventi del 1974*, a cura dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Venezia: La Biennale di Venezia, pp. 707-711.
- Dorontchenkov I., ed. (2009), *Russian and Soviet Views of Modern Western Art*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
- Endicott Barnett V. (1999), *The Russian Presence in the 1924 Venice Biennale*, in *The Great Utopia: the Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932*, catalogo della mostra (Francoforte, Schirn Kunsthalle, 1 marzo – 10 maggio 1999, et al.), New York: The Guggenheim Museum, pp. 466-472.

- Fradeletto A. (1908), *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.
- Frimmel S. (2004), *Der russische Pavillon auf der Biennale di Venezia 1999 – eine Frage der Identität*, «Berliner Osteuropa Info», 20, pp. 13-20.
- Frimmel S. (2009), *Künstlerische Botschaften aus der Lagune. Der sowjetrussische Pavillon auf der Biennale di Venezia 1990 zwischen Modernisierungsbestrebungen und Kulturkolonialismus*, in *Sendungen. Mediale Konturen zwischen Botschaft und Fernsicht*, hrsg. von W. Velminski, Bielefeld: transcript, pp. 341-355.
- Gagliardi G. (1921), *Uno scienziato esteta: Mario Pilo*, Mantova: Mondovì.
- Giuliani R. (2002), *La meravigliosa Roma di Gogol: la città, gli artisti, la vita culturale nella prima metà dell'Ottocento*, Roma: Studium.
- Gli acquisti del Re all'Esposizione di Venezia (1897)*, «Gazzetta degli Artisti», II, 36, ottobre, p. 1.
- Gogol N. (1877), *Tarass Bulba*, Milano: Tipografia editrice lombarda.
- Greenberg R. et al. eds. (2008), *Thinking about Exhibitions*, New York-London: Routledge.
- Il verdetto della giuria pel conferimento dei premi della II Esposizione Internazionale di Belle Arti della Città di Venezia (1897)*, «Gazzetta degli Artisti», II, 33, 15 agosto, pp. 1-2.
- Kridl Valkenier E. (2007), *Opening up to Europe: the Peredvizhniki and the Miriskusniki Respond to the West*, in *Russian Art and the West: a Century of Dialogue in Painting, Architecture, and the Decorative Arts*, edited by R. Blakesley, S. Reid, DeKalb: Northern Illinois University Press, pp. 45-60.
- Lacagnina D. (2010), *Vittorio Pica, Art Critic and Amateur d'estampes*, in *Symbolism: Its Origins and Its Consequences*, edited by R. Neginsky, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 455-480.
- Lacagnina D. (2015), *Vittorio Pica*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 83, <

- Levi P. (L'italico) (1898), *Il momento dell'arte. Primo premio nel concorso internazionale fra i critici d'arte*, Roma: Modes e Mendel.
- Maestà di Roma: da Napoleone all'Unità d'Italia* (2003), un progetto di S. Susinno, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale – Galleria Nazionale d'Arte Moderna – Accademia di Francia, 7 marzo – 29 giugno 2003), Milano: Electa.
- May J.A. (2009), *La Biennale di Venezia: Kontinuität und Wandel in der venezianischen Ausstellungspolitik 1895-1948*, Berlin: Akademie Verlag.
- Mazzanti A. (2016), *Vittorio Pica fra le pagine de «Il Marzocco»*, in Lacagnina 2016, pp. 73-90.
- Mazzocca F. (2003), *Da Oriente a Occidente: nuovi protagonisti sulla scena romana*, in *Maestà di Roma: da Napoleone all'Unità d'Italia* 2003, pp. 357-369.
- Meždunarodne vystavki* (1898), «Žurnaly i otčet' Imperatorskoj Akademii Chudožestv», za 1897 god, pp. 142-143.
- Molok N., ed. (2013), *Russian Artists at the Venice Biennale, 1895-2013*, Moskva: Stella Art Foundation.
- Munari C. (1967), *Gli artisti di Ca' Pesaro*, Rovereto-Bolzano: Manfrini.
- Munaro G.A. (1897), *La seconda esposizione internazionale d'Arte*, Venezia: Ongania.
- Muther R. (1893), *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert*, München: Hirth.
- Naarden B., Leerssen J. (2007), *Russians*, in Beller, Leerssen 2007, pp. 226-230.
- Nezzo M. (2017), *Ugo Ojetti. Critica, azione, ideologia. Dalle Biennali d'arte antica al Premio Cremona*, Padova: Il Poligrafo.
- Ob učastii Akademii na meždunarodnyh chudožestvennyh vystavkach za granicej* (1897), «Žurnaly i otčet' Imperatorskoj Akademii Chudožestv», za 1896 god, pp. 117-118.
- Ojetti U. (1897), *L'arte moderna a Venezia. Esposizione mondiale del 1897*, Roma: Enrico Voghera.
- Pallucchini R. (1962), *Significato e valore della “Biennale” nella vita artistica veneziana e italiana*, in *Venezia nell'Unità d'Italia*, Firenze: Sansoni, pp. 157-188.
- Paralupi R. (1899), *L'arte internazionale a Venezia*, Bologna: Treves.
- Penelope M. (1983), *La Biennale di Venezia ha novant'anni*, «Tempo Presente», n. 30-31, giugno-luglio, pp. 84-89.
- Perocco G. (1980), *Il museo d'arte moderna di Venezia*, Venezia: Assessorato alla Cultura e alle Belle Arti del Comune di Venezia.
- Pica V. (1895), *L'arte europea a Venezia*, Napoli: Pierro.
- Pica V. (1897), *L'arte mondiale a Venezia*, Napoli: Pierro.
- Pilo M. (1897), *La seconda Esposizione Internazionale d'arte*, «Gazzetta Letteraria», XXI, 33, 14 agosto, pp. 4-6.
- Piscopo U. (1982), *Vittorio Pica: la protoavanguardia in Italia*, Napoli: Cassitto.
- Pouchkine A. (1876), *La figlia del capitano*, Milano: Tipografia editrice lombarda.

- Rabitti C. (1995), *Gli eventi e gli uomini: breve storia di un'istituzione*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto 1995*, pp. 26-38.
- Raev A. (2000), *Von "Halbbarbaren" und "Kosmopoliten": russische Kunstausstellungen im Deutschland der Jahrhundertwende und ihre Rezeption*, in *West-östliche Spiegelungen*, hrsg. von M. Keller, serie A, vol. 4, München: Wilhelm Fink Verlag, pp. 695-756.
- Raev A. (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*, catalogo della mostra (Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 16 maggio - 26 agosto 2007), München: Hirmer, pp. 234-241.
- Repin I. (1944), *Dalekoe blizkoe*, pod red. K. Čukovskij, Moskva: Iskusstvo.
- Repin I. (1952), *Pis'ma k chudožnikam i chudožestvennym dejateljam*, pod red. N. Galkina, M. Grigor'eva, Moskva: Iskusstvo.
- Repin I. (1969), *Izbrannye pis'ma v dvuch tomach 1867-1930*, vol. 2, Moskva: Iskusstvo.
- Rodriguez J.F. (2005), *Artisti russi di Parigi alla XII Biennale di Venezia (1920): dalla partecipazione mancata di Anna Gerebzoza alla mostra individuale di Alessandro Archipenko*, «Donazione Eugenio da Venezia», 14, pp. 33-45.
- Romanelli G. (1977), *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale*, Venezia: Archivio storico delle arti contemporanee, La Biennale di Venezia.
- Romanelli G. (1990), *Fiammeggia il vessillo del nuovo regime: L'U.R.S.S. alla Biennale del 1924*, in *Russia 1900-1930. L'arte della scena*, catalogo della mostra (Venezia, 1990) a cura di F. Ciofi degli Atti, D. Ferretti, Milano: Electa, pp. 57-60.
- Romanelli G. (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.
- Saletti B. (1980), *Introduzione*, in Thovez 1980, pp. XIII-XLVIII.
- Sarab'janov D. (1995), *Artisti russi in Italia nel XIX secolo*, in *I Russi e l'Italia*, a cura di V. Strada, Milano: Scheiwiller, pp. 143-153.
- Sciolla G.C. (1988), *Thoveziana I. Thovez critico d'arte*, «Studi Piemontesi», XVII, pp. 13-24.
- Scotton F. (2002), *Ca' Pesaro: Galleria Internazionale d'Arte Moderna*, Venezia: Marsilio.
- Seconda Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia (1897)*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo dell'Esposizione, 22 aprile - 31 ottobre 1897), Venezia: Ferrari.
- Stasov V. (1897a), *Russkie chudožniki v Venecii*, «Novosti i birževaja gazeta», 1 ed., 144, 24 maggio.
- Stasov V. (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.
- Taccuino della critica* (1897b), «Gazzetta degli Artisti», II, 28, 1 giugno, p. 3.
- Thovez E. (1897), *L'arte mondiale a Venezia. Répin e i Russi*, «Il Corriere della Sera», 22-23 maggio, pp. 1-2.
- Thovez E. (1939), *Diario e lettere inedite (1887-1901)*, a cura di A. Torasso, Milano: Garzanti.
- Thovez E. (1980), *Scritti d'arte*, a cura di B. Saletti, Treviso: Canova.
- Tiddia A. (2016), *Vittorio Pica e l'«ossessione nordica»*, in Lacagnina 2016, pp. 195-210.
- Tolstoj L. (1895), *I cosacchi*, Milano: Treves.
- Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto* (1995), catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale – Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, 11 giugno – 15 ottobre 1995), Milano: Fabbri.
- Zanella F. (2015), *Russi in Biennale. Intorno alla XXVIII edizione (1956)*, in *Guardando all'URSS: realismo socialista in Italia dal mito al mercato*, catalogo della mostra (Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 30 maggio – 4 ottobre 2015), a cura di V. Strukelj *et al.*, Milano: Skira, pp. 125-136.
- Zatti P. (1993), *Le prime Biennali veneziane (1895-1912): il contributo di Vittorio Pica*, «Venezia arti», 7, pp. 111-116.
- Zatti P., a cura di (1995), *Bibliografia*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto 1995*, pp. 456-460.
- Zavyalova A. (2017), *Russian Fine Arts Section at the World's Columbian Exposition 1893*, «MDCCC 1800», 6, pp. 119-130.
- Zinelli A. (2015), *1962-1964. I padiglioni dell'URSS alla XXI e alla XXII Biennale di Venezia*, in *Guardando all'URSS: realismo socialista in Italia dal mito al mercato*, catalogo della mostra (Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 30 maggio – 4 ottobre 2015), a cura di V. Strukelj *et al.*, Milano: Skira, pp. 137-142.

Appendice

Fig. 1. Vladimir Šereševskij, *Una tappa di deportati in Siberia*, 1893, olio su tela, cm 272x355, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Venezia



Fig. 2. Vladimir Šereševskij, *La canzone della Patria*, 1893, olio su tela, cm 240x424, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Ca' Pesaro, Venezia

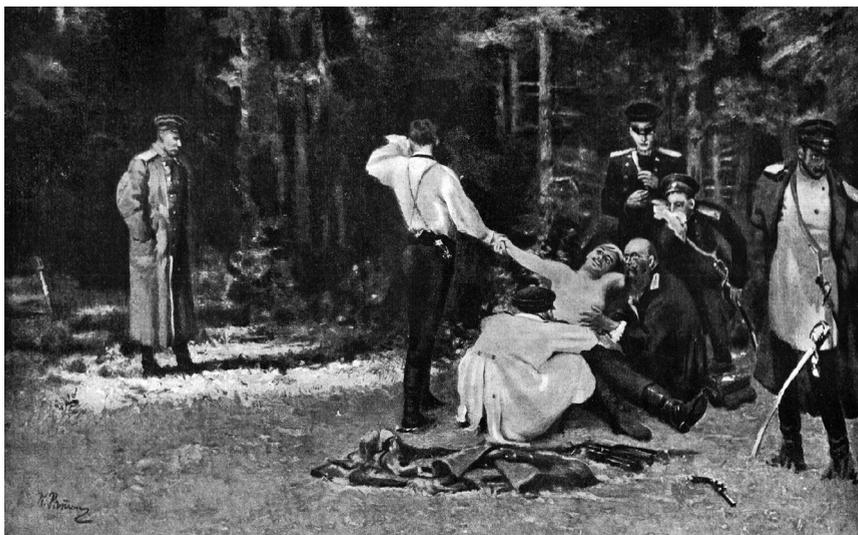


Fig. 3. Il'ja Repin, *Il duello*, 1896, olio su tela, collezione privata

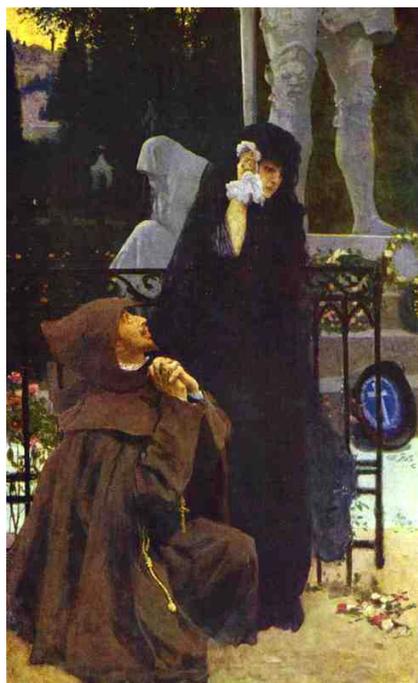


Fig. 4. Il'ja Repin, *Don Giovanni e Donna Anna*, 1887-1896, olio su tela, cm 202x124, Museo Nazionale Puškin, San Pietroburgo



Sala L. n. 39. REPINE = *Le tentazioni di S. Antonio*.

Fig. 5. Gasparo (Vittorio Gasparotti), *Le tentazioni di San Antonio*, vignetta satirica sul *Don Giovanni e Donna Anna* di Repin, «Sior Tonin de Bonagrazia», XIII, 23 maggio 1897, n. 20



Fig. 6. Ivan Tvorozhnikov, *Dio vi conceda la sua grazia*, olio su tela, collocazione ignota



Fig. 7. Ivan Tvorozhnikov, *Una ragazzina*, olio su tela, cm 125x68, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Ca' Pesaro, Venezia

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor

Massimo Montella

Co-Direttori / Co-Editors

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia

Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano

Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli

Stefano Della Torre, Politecnico di Milano

Michela di Macco, Università di Roma "La Sapienza"

Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre

Serge Noiret, European University Institute

Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"

Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Girolamo Scullo, Università di Bologna

Texts by

Caterina Barilaro, Cristiano Bedin, Matteo Bertelé, Valentina Bucci,

Francesco Clementi, Delio Colangelo, Annalisa Colecchia, Gabriele Costa,

Serena D'Orazio, Daniela De Liso, Carlo Dionisotti, Patrizia Dragoni,

Francesca Favaro, Concetta Ferrara, Maria Teresa Gigliozzi, Rita Ladogana,

Stefano Lenci, Sara Lorenzetti, Agnese Marasca, Valeria Merola,

Pardo Antonio Mezzapelle, Nora Moll, Massimo Montella,

Francesco Montuori, Antonella Negri, Paola Nigro, Antonella Nonnis,

Pietro Petrarola, Dalibor Prančević, Francesca Pulcini,

Federia Maria Chiara Santagati, Mauro Sarnelli, Carlo Serafini, Valentina Valerio

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

