

SUPPLEMENTI

Le donne storiche dell'arte
tra tutela, ricerca
e valorizzazione



IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage



eum

Rivista fondata da Massimo Montella

Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Supplementi n. 13, 2022

ISSN 2039-2362 (online)

ISBN (print) 978-88-6056-831-1; ISBN (pdf) 978-88-6056-832-8

© 2015 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore / Editor in chief Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors Tommy D. Andersson, Elio Borroni, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo Scullo

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator Maria Teresa Gigliozzi

Coordinatore tecnico / Managing coordinator Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa Gigliozzi, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella, Umberto Moscatelli, Caterina Paparello, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni, Carmen Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan, Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo Pongetti, Bernardino Quattrococchi, Margaret Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

Web <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: icc@unimc.it

Editore / Publisher eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, info.ceum@unimc.it

Layout editor Oltrepagina srl

Progetto grafico / Graphics +crocevia / studio grafico



Rivista accreditata WOS
Rivista riconosciuta SCOPUS
Rivista riconosciuta DOAJ
Rivista indicizzata CUNSTA
Rivista indicizzata SIMED
Inclusa in ERIH-PLUS

Le amazzoni del disgelo alla Biennale di Venezia (1960-1962)

Matteo Bertelé*

Abstract

Il contributo analizza il ruolo di due storiche dell'arte russe negli anni culminanti del disgelo sovietico. Si tratta di Irina Antonova e Larisa Salmina, nominate rispettivamente nel 1960 e 1962 commissarie del padiglione sovietico alla Biennale di Venezia, unica rappresentanza nazionale a eleggere due donne nel biennio in considerazione. Benché escluse dalla fase cruciale di selezione delle opere – appannaggio dei funzionari ministeriali – Antonova e Salmina non si limitarono a mediare ed eseguire sul luogo le direttive moscovite ma agirono anche in veste di osservatrici privilegiate del circuito artistico internazionale ospitato a Venezia. In continuità l'una con l'altra, le due commissarie elaborarono proposte utili a sviluppare, da un punto di vista espositivo, narrativo e quindi educativo, un piano strategico di presentazione dell'arte sovietica all'estero, non soltanto in un'ottica di contrapposizione con i paesi capitalisti, ma anzi adottandone alcuni aspetti ritenuti adattabili alla causa nazionale e funzionali alla creazione di un'infrastruttura artistica propriamente socialista, negli stessi anni in cui l'URSS si riaffacciava sul panorama internazionale.

* Matteo Bertelé, Professore associato di Storia dell'arte contemporanea, Università Ca' Foscari Venezia, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Palazzo Malcanton-Marcorà, Dorsoduro 3484/d, 30123 Venezia, e-mail: matteo.bertele@unive.it.

The article deals with the role played by two Russian art historians in the culminating years of the Khrushchev Thaw. Irina Antonova and Larisa Salmina were appointed respectively in 1960 and 1962 commissioners of the Soviet pavilion at the Venice Biennale, the only national representation to elect two women in a row. The two art historians were involved in a late stage of the making of the pavilion, that is after the crucial phase of the exhibit selection. However, benefitting from their role as observers of the international art scene hosted in Venice, they were able to conceive and develop proposals intended to provide the pavilion with a strategic plan for the presentation of Soviet art to an international audience. That happened not just by opposing the capitalistic system, but rather by adopting some of its aspects that they considered suitable to the national cause and instrumental to a better integration of a properly socialist artistic infrastructure into the world art system.

Il presente contributo si concentra sul ruolo di due storiche dell'arte russe negli anni del disgelo culturale avviato in Unione Sovietica in ambito internazionale alla fine degli anni Cinquanta. Si tratta di Irina Antonova (1922-2020) e Larisa Salmina (1931), nominate rispettivamente nel 1960 e 1962 commissarie del padiglione sovietico alla 30. e 31. *Esposizione internazionale d'arte* della Biennale di Venezia.

Premessa indispensabile al nuovo clima di distensione fu la firma, nel febbraio del 1960, del primo Accordo culturale italo-sovietico, di cui una clausola prevedeva lo scambio reciproco e duraturo di «esposizioni scientifiche e tecniche, di mostre d'arte, di libri d'arte e scientifici, d'arte applicata e d'artigianato»¹. Tra queste iniziative, l'Esposizione veneziana occupò un posto di primaria importanza, come si evince dalla corrispondenza antecedente la firma del trattato tra i vertici della Biennale e l'Ambasciata italiana a Mosca, a riprova della funzione diplomatica storicamente assegnata alla rassegna lagunare². Considerate la portata e la rilevanza dell'accordo, in Italia fu istituita una commissione ad hoc all'interno del Ministero degli Affari Esteri, per la quale a Mosca furono inviati in veste di mediatori membri del Partito Comunista Italiano, tra i quali il critico d'arte Antonello Trombadori ricoprì un ruolo da comprimario.

Gli esordi dell'attività di Antonova in ambito museale risalgono alla catalogazione di un ingente gruppo d'opere d'arte requisite dall'Armata Rossa nella Germania occupata alla fine della Seconda guerra mondiale e spedite in Unione Sovietica come riparazione bellica. Fin dalla giovane età, Antonova si trovò quindi a contatto con persone e istituzioni straniere, soprattutto occidentali, così come più tardi in occasione di un evento cruciale del disgelo culturale, la sesta edizione del *Festival mondiale della gioventù e degli studenti*, tenutosi a Mosca nell'estate del 1957. Nello specifico, Antonova era intervenuta come

¹ *L'Accordo culturale italo-sovietico* 1995, p. 214.

² L. Pietromarchi a G. Ponti, 16 gennaio 1960, Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee (d'ora in poi ASAC), *Fondo storico*, Serie Paesi 1940-1968, b. 31.

commissaria della rassegna artistica internazionale organizzata per l'occasione nonché come curatrice del relativo catalogo³. Nella primavera del 1960, al momento della nomina a commissario alla Biennale, Antonova lavorava come conservatrice di pittura rinascimentale al Museo di Belle Arti Puškin di Mosca, collezione russa d'arte occidentale seconda soltanto all'Ermitage. In quest'ultimo nel 1962, anno del suo incarico a Venezia, lavorava invece Salmina, in veste di curatrice di disegno italiano, del quale nel 1959 aveva curato l'edizione di un catalogo⁴.

Fatta eccezione per il padiglione britannico, commissionato a Lilian Somerville, la partecipazione nazionale sovietica fu l'unica a designare consecutivamente due donne nel biennio preso in considerazione. In Unione Sovietica la parità di genere era una realtà consolidata nel mondo del lavoro, compreso l'ambiente museale ed espositivo. Si trattava di una conquista data per appurata e raramente rivendicata, per lo più in un'ottica di contrapposizione con la società borghese della controparte occidentale. In questo caso, l'elemento di rottura con il passato era quindi dato non tanto dalla questione di genere, quanto da quella generazionale, considerata la giovane età delle due storiche dell'arte al momento della loro investitura: 38 anni Antonova e 30 Salmina. Quest'ultima ricorda, in un'intervista del 2013, come la scelta del suo nome si dovesse a Nikita Chruščëv in persona, in vista della sua giovane età⁵, la metà degli anni della persona inizialmente preposta, Andrej Guber, conservatore capo del Museo Puškin e vicecommissario del padiglione nazionale nel 1958 e 1960.

Per la prima volta dagli anni Venti, a capo della delegazione sovietica a Venezia figuravano quindi specialisti – o meglio specialiste – di arte non più russa e sovietica, quanto europea e occidentale, secondo una distinzione, tuttora vigente in ambito accademico, tra storia dell'arte “patria” e “generale”⁶. È evidente che con questa doppia nomina consecutiva si intendesse, innanzitutto, assegnare massima priorità non tanto a una conoscenza, enciclopedica e spesso autoreferenziale, della propria arte nazionale, quanto a una comprovata familiarità con l'ambiente artistico internazionale, nell'ottica di presentare, attraverso le sale del padiglione nazionale, un'immagine dell'URSS più vicina alle aspettative di critica e pubblico occidentali.

È opportuno precisare che entrambe le storiche dell'arte furono coinvolte in uno stadio già avanzato del processo di gestazione del padiglione⁷, rima-

³ Antonova, Kuz'mina 1957.

⁴ Salmina 1959.

⁵ Salmina 2013.

⁶ Molok 2013, p. 378.

⁷ Si tratta di una prassi sovietica ricorrente a Venezia, dove nel 1960, a soli due mesi (e nel 1962 a tre mesi) dall'inaugurazione dell'Esposizione, non si conosceva ancora il nome del commissario (Cf. Venezia, ASAC, *Fondo storico*, Serie Paesi 1940-1968, b. 31, fasc. 1960, telegram-

nendo di fatto escluse dalla fase cruciale di selezione delle opere, tradizionalmente appannaggio di enti e funzionari governativi (Ministero della Cultura), diplomatici (dipartimenti in seno al Ministero degli Esteri), artistici (Unione degli Artisti) e scientifici (Accademia delle Arti). Il ruolo di commissario comportava principalmente mansioni manageriali, considerate poco consone a un'attività ritenuta rigorosamente accademica e consacrata alla ricerca e alla tutela, come quella della storica dell'arte o della curatrice museale, ambienti nei quali vigeva un dichiarato stigma nei confronti dell'arte contemporanea. Salmina, ad esempio, ricorda in un'intervista del 2013 che i colleghi dell'Ermitage le scongiurarono vivamente di accettare l'incarico, il quale avrebbe finito per comprometterne la reputazione di studiosa. D'altronde era pressoché impossibile rifiutare una proposta del genere, non soltanto perché avanzata dalle massime cariche statali, ma anche per una serie di vantaggi esclusivi che essa comportava, a partire dalla possibilità di recarsi all'estero, per di più in una meta ambita come l'Italia. Infine, è doveroso ricordare che entrambe le studiose dichiararono candidamente di non possedere competenze specifiche nell'ambito dell'arte contemporanea né, tanto meno, sovietica⁸. Ma evidentemente quest'ultime non rientravano tra le priorità delle autorità moscovite, le quali preferirono investire in una nuova immagine dell'URSS: aperta al dialogo, giovane e femminile. Una scommessa che, come si vedrà, si rivelò azzeccata, nonostante il pubblico occidentale non ne avrebbe colto appieno la portata innovativa.

Nella seconda metà degli anni Cinquanta, in seguito a due edizioni dell'Esposizione dedicate quasi esclusivamente alle correnti astratte e concrete, a Mosca erano in molti a sostenere la necessità di ritirare da Venezia la delegazione sovietica, a soli pochi anni dalla ripresa della sua partecipazione nel 1956⁹. Da Venezia, i commissari German Nedošivin (1956) e Aleksej Fedorov-Davydov (1958) avevano suggerito alle autorità centrali delle misure da intraprendere a sostegno di una maggiore presenza socialista nel contesto artistico internazionale, tra cui l'istituzione di premi, anche sottoforma di acquisizioni, da assegnare ad artisti stranieri dediti al realismo impegnato, i cosiddetti artisti progressisti¹⁰. Con questo termine venivano genericamente indicati nell'Eu-

ma di G. Ponti a L. Pietromarchi, 9 aprile 1960; fasc. XXXI Biennale 1962 U.R.S.S., L. Scarpa ad A. Makov, 15 marzo 1962.

⁸ In un'intervista del 2013, Antonova dichiarò che per lei l'arte contemporanea rimaneva priva di contenuti e quindi di scarso interesse. Cf. Antonova 2013, p. 380.

⁹ In risposta a questo clima, nel 1958 fu organizzata a Mosca l'*Esposizione d'arte dei paesi socialisti*, concepita e promossa a tutti gli effetti come una contro-Biennale, con la partecipazione di 12 paesi dell'emisfero socialista (Europa centro-orientale, quindi Cina, Mongolia e le repubbliche popolari di Corea e Vietnam). L'iniziativa si era rivelata tuttavia un mezzo fiasco e anzi, per contrasto, aveva dimostrato l'importanza della Biennale di Venezia come vetrina attraverso cui esportare e consolidare l'immagine dell'arte socialista nel resto del mondo.

¹⁰ Mosca, Archivio di Stato della Letteratura e dell'Arte (d'ora in poi RGALI), *Fondo del*

ropa socialista gli artisti occidentali realisti di dichiarate simpatie marxiste, importanti figure di riferimento per la propaganda interna, a dimostrazione del fatto che anche in Occidente operavano artisti partecipi alla doppia causa realista e socialista. Alla tentazione di abbandonare l'Esposizione si oppose nuovamente nel 1960 Irina Antonova, rammentando che «la Biennale è un duro campo della battaglia ideologica in ambito culturale»¹¹:

La partecipazione nostra, di artisti dei paesi socialisti e dei progressisti di alcuni paesi borghesi porta scompiglio e irritazione tra gli apologeti dell'arte formalista, rafforza le posizioni del realismo in tutto il mondo e offre a un vasto pubblico esempi convincenti di un'arte vera, fatta di ideali e valori. Proprio la nostra presenza all'Esposizione esaspera quella sensazione di crisi senza vie d'uscita in cui è piombata l'arte contemporanea borghese, mettendo a nudo l'assurdità dell'arte astratta. Abbandonare l'Esposizione significherebbe ritirarsi da uno scontro frontale contro fenomeni reazionari nel campo delle arti figurative¹².

Al di là dei toni belligeranti di dovere, le due commissarie seppero dare ascolto alle istanze avanzate in Italia non soltanto dai loro interlocutori privilegiati, i compagni del PCI, ma anche dai vertici della Biennale, al fine di prevenire situazioni di stallo o di tensione, come invece accaduto in passato in diverse occasioni, quando soltanto grazie a un tardivo intervento conciliatorio delle autorità preposte furono scongiurati incidenti diplomatici.

Memore di questi precedenti, il Commissario straordinario della Biennale di Venezia, Giovanni Ponti, si era rivolto nell'estate del 1959 all'ambasciatore sovietico a Roma con la richiesta di configurare la partecipazione nazionale seguendo «una formula diversa, intesa a renderla più agile e meglio rispondente alle sue delicate funzioni»¹³. Con essa si intendeva un adeguamento dei parametri espositivi agli standard – qualitativi piuttosto che quantitativi – allora in vigore nella maggioranza dei padiglioni nazionali, a partire dalla riduzione del numero di espositori a vantaggio di sezioni monografiche o retrospettive. Queste richieste furono prontamente accolte a Mosca, come si legge nell'introduzione del catalogo generale, in cui il segretario generale Gian Alberto Dell'Acqua, passando in rassegna le diverse tipologie di allestimento dei padiglioni nazionali, poté appurare che l'URSS finalmente si presentava con una «nuova formula», grazie alla presenza di “soli” cinque espositori e di una rassegna storico-tematica dedicata al manifesto sovietico¹⁴.

Ministero della Cultura dell'URSS (d'ora in poi F. 2329), op. 8, d. 1498, l. 21. I. Antonova, Relazione sulla spedizione in Italia, 1960.

¹¹ Mosca, RGALI, f. 2329, op. 8, d. 1498, l. 12. I. Antonova, Relazione sulla spedizione in Italia, 1960.

¹² Ivi, ll. 19-20.

¹³ Venezia, ASAC, *Fondo storico*, Serie Paesi 1940-1968, b. 31. G. Ponti a S. Kozyrev, 8 agosto 1959.

¹⁴ Dell'Acqua 1960, pp. LXVI-LXVII.

Tra gli espositori, grande visibilità fu concessa a Vera Muchina e Aleksandr Dejneka, all'epoca i più noti esponenti della scultura e della pittura sovietica, grazie anche alle loro numerose partecipazioni a Venezia: tre per Muchina (1928, 1934 e 1956) e cinque per Dejneka (1928, 1930, 1932, 1934, 1956). Artisti radicali e innovatori, contraddistinti da una forte personalità spesso all'origine di rapporti conflittuali con i falchi staliniani, i due artisti rappresentavano «il giusto mezzo» tra le istanze cultural-politiche da parte sovietica e quelle estetiche dei compagni italiani, ostili a ogni forma di accademismo totalitario. Tra i desiderata esplicitamente espressi da quest'ultimi compariva la mostra del manifesto sovietico¹⁵, descritta in catalogo da Antonova nei seguenti termini: «linguaggio scarno e diretto, grandissima forza mobilitatrice, temperamento combattivo, vigore propagandistico»¹⁶. Di grande impatto fu *Net* dell'armeno Al'bert Asljan, artista ancora oggi noto per questo lavoro, inquietante monito contro la corsa agli armamenti nucleari. Consapevole del potenziale emotivo del manifesto, Salmina lo selezionò tra le quattro opere sovietiche da riprodurre nel catalogo generale dell'Esposizione. Furono quindi esposti ventisei lavori, tra dipinti e guazzi, del giovane pittore Georgij Nisskij. Benché già presente alle due edizioni precedenti, Nisskij costituiva l'artista più innovativo della rassegna, la cui «concezione romantica della natura», secondo Antonova, conferiva alla sua pittura «una particolare carica emotiva»¹⁷, anticipatrice di una nuova estetica, il cosiddetto «stile severo», poi definitivamente consacrato nelle sale del padiglione del 1962.

In quell'occasione fu assecondata un'ulteriore richiesta avanzata dagli emissari del PCI, quella di concedere maggiore spazio alle giovani leve artistiche nazionali¹⁸. Il fattore generazionale, ragion d'essere della nomina di Salmina, fu messo in luce dalla commissaria stessa nell'incipit del catalogo, in cui ricorda che molti giovani artisti in mostra, appena terminati gli studi, avevano già trovato «il loro posto nell'arte»¹⁹. Tra questi, un posto di rilievo fu concesso a Gelij Koržev, il cui trittico *I comunisti* (1957-1960) fu scenograficamente collocato nell'ultima sala del padiglione, di modo che lo sguardo dei visitatori, non appena entrati nell'edificio, cadesse sulla monumentale bandiera rossa qui immortalata²⁰. Fu comunque preservato il principio storico-retrospettivo, con l'omaggio a due artisti ottuagenari, testimoni e superstiti delle avanguardie storiche, come il pittore Martiros Sar'jan e lo scultore Sergej Konenkov, con opere formalmente ardite e impensabili nel padiglione di soli pochi anni prima.

¹⁵ Mosca, RGALI, f. 2329, op. 4, d. 1203, ll. 1-3. Trombadori 1961.

¹⁶ Antonova 1960, p. 335.

¹⁷ Ivi, p. 336.

¹⁸ Mosca, RGALI, f. 2329, op. 4, d. 1203, l. 7. A. Lebedev ad A. Kuznecov, 23 novembre 1959.

¹⁹ Salmina 1962, p. 237. Sulla figura di Koržev, e nella fattispecie sulla sua partecipazione a Venezia nel 1962, si veda Barbieri, Burini, 2019.

²⁰ Mosca, RGALI, f. 2329, op. 4, d. 1650, l. 61. L. Salmina a V. Gorjainov, 14 giugno 1962.

A Venezia, il commissario era tenuto a svolgere mansioni oggi di competenza del curatore di sua stessa nomina, tra cui l'ordinamento delle sale che, nel caso sovietico, non veniva pianificato in anticipo, ma realizzato sul luogo nel breve lasso di tempo compreso tra l'arrivo delle opere e l'inaugurazione della mostra. La stretta tempistica era inoltre aggravata dal ritardo cronico in tutte le fasi organizzative e operative del padiglione, dovuto a un'iterata indolenza moscovita nell'avviare e gestire la macchina organizzativa della partecipazione nazionale. A giudicare dalla documentazione fotografica, Antonova non dedicò particolari attenzioni all'allestimento della mostra, al contrario di Salmina, come traspare dalle sue testimonianze scritte: «L'allestimento è piuttosto denso (ovviamente su una fila sola). Abbiamo eliminato i pannelli perpendicolari alle pareti che disturbavano la veduta d'insieme. E anche per questo motivo mi pare – e non sono l'unica a pensarlo – che qualcosa sia cambiato nel nostro padiglione»²¹. La scelta di disporre la pittura su una sola fila non risultava per niente scontata, al contrario, da un confronto con la documentazione degli allestimenti precedenti risulta un'assoluta novità a Venezia, resa ora possibile dalla notevole riduzione del numero di espositori e opere. La cura nell'ordinamento traspariva anche da dettagli come le cornici, ora sobrie e coordinate, e i basamenti per la scultura, lignei e cavi, intesi a esaltare i volumi vuoti, e quindi a conferire all'intero allestimento un'insolita sobrietà ed eleganza.

Come già fatto dai suoi predecessori, anche Salmina lamentò lo stato di fatiscenza cronica del padiglione, dovuto a una mancata operazione regolare di monitoraggio e manutenzione, che rendeva necessari dispendiosi lavori di ripristino delle sale da effettuare, anziché alla fine di un'Esposizione, all'inizio di quella successiva, finendo quindi per incidere su costi e tempi di allestimento. Oltre alla scarsa funzionalità, Salmina criticò anche l'architettura del padiglione, eretto nel 1914 su progetto di Aleksej Ščusev, quindi retaggio di una Russia imperialista e imbarazzante anacronismo, soprattutto se paragonato all'ardita architettura contemporanea modernista di cui ora si fregiavano numerosi padiglioni. Tra questi, non soltanto nazioni all'avanguardia nel design, come i paesi nordici, che proprio nel 1962 aprirono la loro avveniristica rappresentanza, ma anche nazioni sorelle come l'Ungheria, il cui padiglione, inaugurato ai Giardini ancora nel 1909, fu riammodernato nel 1958²². Salmina era consapevole della cosiddetta “diplomazia del design”, particolarmente rilevante in contesti internazionali come le esposizioni universali per le quali, tuttavia, contrariamente alla Biennale, i padiglioni nazionali erano concepiti e

²¹ *Ibidem*.

²² Mosca, RGALI, f. 2329, op. 4, d. 1650, ll. 59-60. L. Salmina a V. Gorjainov, 14 giugno 1962.

costruiti come edifici provvisori, quindi adattati alle circostanze e alle esigenze del momento²³.

A Venezia, Antonova e Salmina compresero l'efficacia di un'appropriata mediazione culturale ai fini di una migliore fruizione della rassegna sovietica da parte del pubblico internazionale. Alla luce delle osservazioni raccolte sul campo, le due commissarie elaborarono proposte utili a sviluppare, da un punto di vista espositivo, narrativo e quindi educativo, un piano strategico di presentazione e divulgazione dell'arte sovietica, in un'ottica non tanto di contrapposizione frontale, quanto di dialogo e confronto con quella del mondo borghese-capitalista. Forti delle loro conoscenze linguistiche (oltre all'italiano, anche le lingue franche in voga allora alla Biennale: il francese, l'inglese e il tedesco), esse organizzarono visite guidate e lezioni di approfondimento su autori e soggetti presenti in mostra. Questo fu reso possibile grazie alla loro presenza continuativa nei mesi di apertura della mostra, durante i quali ebbero comunque modo di visitare numerose città d'arte italiane, occasione senza pari di studio e aggiornamento sul luogo.

Le due storiche dell'arte compresero l'importanza della Biennale non soltanto come vetrina per l'arte nazionale, ma anche come piattaforma privilegiata dalla quale osservare il panorama mondiale delle arti e avviare collaborazioni, in primo luogo con gli artisti progressisti. Da Venezia, Antonova riferì al Ministero della cultura il desiderio di esporre in URSS espresso da numerosi artisti, non soltanto italiani di provata fede comunista come Renato Guttuso, Gabriele Mucchi e Armando Pizzinato, ma anche un rappresentante della prima ora dell'emigrazione russa come Grigorij Šiltjan, alias Gregorio Sciltian²⁴. Un ruolo di primo piano fu assegnato a Renato Guttuso, il cui dipinto *La discussione* fu giudicato da Antonova uno dei migliori lavori in mostra all'Esposizione del 1960 per «l'analisi sociale dei fenomeni della vita, l'ardente approccio verso la contemporaneità, le vivide forme artistiche dei personaggi rappresentati»²⁵. Acquistato l'anno successivo dalla Tate Gallery di Londra, il dipinto non poté essere incluso nella prima mostra personale di Guttuso in URSS, inaugurata al Museo Puškin nel giugno del 1961 e presentata da Trombadori, il quale lamentò proprio l'assenza del quadro, opera cruciale della dialettica guttusiana, in cui «tutto è in trasformazione»²⁶. Si trattava di una mostra epocale, intesa a compensare l'oblio esercitato in URSS nei confronti del maestro siciliano, al centro, già a metà degli anni Cinquanta, di un'importante mostra itinerante e ingenti acquisizioni pubbliche nei principali paesi socialisti

²³ S. Reid 2017, pp. 124-126.

²⁴ Mosca, RGALI, f. 2329, op. 8, d. 1498, l. 17. I. Antonova, Relazione sulla spedizione in Italia, 1960.

²⁵ Mosca, RGALI, f. 2329, op. 8, d. 1498, ll. 11-12. I. Antonova, Relazione sulla spedizione in Italia, 1960.

²⁶ Trombadori 1961, pp. 48-49.

dell'Europa centro-orientale²⁷. Si trattava inoltre di un evento pilota sia all'interno delle relazioni italo-sovietiche, in quanto prima esposizione di carattere monografico inserita all'interno dell'Accordo culturale, sia nella biografia professionale di Antonova, essendo tra le prime mostre d'arte contemporanea organizzate al Museo Puškin sotto la sua direzione, avviata nel febbraio dello stesso anno. A Venezia, Antonova fece la conoscenza anche di Gabriele Mucchi, che le avrebbe scritto a più riprese dalla sua città di adozione, Berlino Est, con la preghiera di organizzare una mostra personale a Mosca²⁸. La richiesta, tuttavia, non fu accolta, e in URSS non gli fu mai dedicata una mostra personale, contrariamente a quanto avvenuto non solo con Guttuso e Pizzinato, ma anche con Carlo Levi, Giacomo Manzù, Ernesto Treccani e Giuseppe Zigaina.

Un discorso a parte merita l'accoglienza della mostra da parte del pubblico, i cui giudizi risultavano ripartiti in due fazioni contrapposte. Da una parte chi ne tesseva le lodi per il carattere di immediata sincerità, a riprova del fatto che la vera "Arte" non fosse ancora morta. Dall'altra chi ne condannava le forme retrograde, indizio di una libertà d'espressione negata e quindi di un forzato conformismo estetico. Inevitabile è il prisma ideologico attraverso il quale l'arte in mostra veniva osservata e giudicata, in ottemperanza alla retorica antitetica della Guerra fredda culturale; per cui, nel caso di una mancata corrispondenza univoca e immediata tra categoria estetica e fede politica veniva postulato uno stato di eccezione. Due giudizi riportati sul libro degli ospiti del padiglione illustrano al meglio questo approccio: «Bellissimo, pur essendo anticomunista, ammiro!», mentre due pagine più avanti si legge: «Pur essendo d'accordo con Lenin i quadri fanno schifo», un commento poi sottoscritto da altri sette visitatori²⁹. Le due commissarie si trovarono così nella delicata situazione di commentare e giustificare ai loro interlocutori moscoviti le innumerevoli stroncature. Da una parte, Antonova sottolineò l'interesse del pubblico della Biennale non tanto per le qualità estetiche, tecniche o stilistiche delle opere in mostra, quanto per la loro "essenza", ossia per i soggetti qui immortalati, interpretati come viva testimonianza della vita sovietica³⁰. Quindi di una società di cui in Italia molto si discuteva, poco si sapeva e ancor meno si vedeva. Dall'altra, chiamò in causa la malafede delle critiche, dettate dall'ossessione occidentale per qualsiasi forma di deviazione dalla dottrina ufficiale, quindi, in ambito artistico, dal realismo. Nel giugno del 1962, Salmina annotò: «Tutti si interessano alle nostre opere in mostra. È pur vero che si tratta di un inte-

²⁷ In merito si veda Bertelé 2019.

²⁸ Milano, Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale (d'ora in poi APICE), *Fondo Gabriele Mucchi*, B. 29, UA 1, Corrispondenza con Mosca, Praga, Budapest, fasc. Antonova. G. Mucchi a I. Antonova, 16 novembre 1960; 5 febbraio 1962.

²⁹ Mosca, RGALI, f. 2329, op. 4, d. 1651. Libro delle firme del padiglione dell'URSS alla Biennale di Venezia.

³⁰ Antonova 2013.

resse univoco, la prima domanda è sempre la stessa: avete portato qualcosa di astratto? Quando scoprono che non è così, l'interesse cala»³¹.

Per concludere, sarà utile accennare alle ricadute dell'incarico svolto a Venezia sull'attività delle due studiose. Come si è detto, nel 1961 Antonova fu nominata direttrice del Museo Puškin, mantenendo la carica per oltre 50 anni e ricoprendo di conseguenza un incarico di primo piano all'interno delle relazioni internazionali in ambito culturale dell'Unione Sovietica prima, e della Federazione russa dopo. Nell'agosto del 1962, verso la fine della sua permanenza in Italia, Salmina incontrò a Venezia Francis Haskell, che avrebbe più tardi sposato e raggiunto definitivamente nel 1965 a Oxford, dove avrebbe successivamente lavorato all'Ashmolean Museum. Il triennio nel quale operarono Antonova e Salmina risultò quindi compreso tra l'avvio della collaborazione culturale tra Italia e URSS al principio del 1960, e l'epilogo del disgelo culturale, con la famigerata visita di Chruščëv alla mostra di artisti non-allineati, tenuta al Maneggio di Mosca del dicembre del 1962, preambolo di un periodo di restrizioni e ritorsioni in ambito artistico³². Questa inaugurò una nuova stagione dalle ripercussioni anche sulla partecipazione sovietica alle successive edizioni dell'Esposizione veneziana, sia sulla proposta artistica, dove mancarono espositori giovani, ma anche mostre storiche o monografiche, sia sull'organigramma del padiglione, alla cui guida non fu più eletta nessuna donna. Ad Antonova e Salmina subentrò lo storico dell'arte Vladimir Gorjainov, dal 1964 in veste di vicecommissario, e dal 1970 come commissario, una carica mantenuta ininterrottamente per un ventennio fino, ed oltre, la dissoluzione dell'Unione Sovietica.

Riferimenti bibliografici / References

- Antonova I. (1960), *U.R.S.S.*, in 30. *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini, 18 giugno – 16 ottobre 1960), Venezia: Stamperia di Venezia, pp. 335-337.
- Antonova I. (2013), *I had nothing to do with the choice of works*, in *Molok* 2013, pp. 380-381.
- Antonova I., Kuz'mina M. (1957), *Meždunarodnaja vystavka izobrazitel'nogo i prikladnogo iskusstva*, catalogo della mostra (Mosca, agosto 1957), Moskva: Sovetskij chudožnik.

³¹ Mosca, RGALI, f. 2329, op. 4, d. 1650, l. 60. L. Salmina a V. Gorjainov, 14 giugno 1962.

³² La più puntuale ricostruzione dell'«affare del Maneggio» è al momento reperibile solo in lingua russa, con il titolo *Emorragia all'Unione moscovita degli artisti (MOSCh), ovvero Chruščëv al Maneggio* (Gerčuk 2008).

- Barbieri G., Burini S. (2019), *Gely Korzhev. Back to Venice*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, 10 maggio – 3 novembre 2019), Crocetta del Montello: Antiga edizioni.
- Bertelé M. (2019), *Un alfiere del (neo)realismo sociale dell'Occidente. Renato Guttuso nell'Europa socialista (1948-1962)*, «L'uomo nero», nuova serie, XVI, n. 16, pp. 50-69.
- Dell'Acqua G.A. (1960), *Introduzione*, in *30. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini, 18 giugno – 16 ottobre 1960), Venezia: Stamperia di Venezia, pp. LVII-LXVII.
- Gerčuk Ju. (2008), *Krovoizlijanie v MOSCh ili Chruščev v Maneže*, Moskva: NLO.
- L'Accordo culturale italo-sovietico del 1960* (1995), «Slavia», n. 3-4, pp. 213-215.
- Molok N., a cura di (2013), *Russian Artists at the Venice Biennale (1895-2013)*, Moskva: Stella Art Foundation.
- Reid S. (2017), *Cold War Cultural Transactions: Designing the USSR for the West at Brussels Expo '58*, «Design and Culture», vol. 9, n. 2, pp. 123-145.
- Salmina L. (1959), *Vystavka ital'janskich risunkov (XVII-XVIII vekov)*, Leningrad: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitaža.
- Salmina L. (1962), *U.R.S.S.*, in *31. Biennale internazionale d'arte*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini, 16 giugno – 7 ottobre 1962), Venezia: Stamperia di Venezia, pp. 237-241.
- Salmina L. (2013), *So I wrote in the catalogue that Soviet art reflected Soviet life optimistically*, in Molok 2013, pp. 389-391.
- Trombadori A. (1961), *Presentazione di Guttuso (per la sua mostra personale a Mosca e Leningrado)*, «Il contemporaneo», giugno, pp. 43-49.