



Obraz

a cura di
Silvia Burini, Giuseppe Barbieri

GELY KORZHEV
Back to Venice

Ca' Foscari Esposizioni
10.05—3.11.2019

Università Ca' Foscari Venezia

Rettore
Michele Bugliesi

Segreteria del Rettore
Veronica Giove

Prorettore Attività e rapporti
culturali di Ateneo
Flavio Gregori

Dipartimento di Filosofia
e Beni Culturali
Direttore
Giuseppe Barbieri

Segretario generale
Esterita Vanin

Centro Studi sulle Arti
della Russia (CSAR)
Direttori
Silvia Burini
Giuseppe Barbieri

Segreteria scientifica
Alessia Cavallaro

Fondazione Università Ca' Foscari Venezia

Tommaso Santini
Consuelo Puricelli
Stefania Amerighi
Martina Collauto

Galleria di Stato Tretyakov

Direttore generale
Zelfira Tregulova

Capo Conservatore
Tatiana Gorodkova

Coordinamento
Elena Charkseliani

Conservatori
Natalia Aleksandrova
Svetlana Kotkina
Elizaveta Smirnova

Restauratori
Irina Biryukova
Luliia Khomiakova

Comunicazione
Anna Kotliar

Fondazione a sostegno della
State Tretyakov Gallery
Olga Dranichkina
Oxana Bulanchikova

Mostra

Direzione scientifica
Silvia Burini
Giuseppe Barbieri
Zelfira Tregulova

Curatela
Faina Balachovskaja
Giuseppe Barbieri
Silvia Burini
Nadezhda Stepanova

Segreteria scientifica
Alessia Cavallaro
Alexandra Luzan
Maria Redaelli
Alexandra Timonina

Prestatori
Galleria di Stato Tretyakov,
Mosca
Istituto di
Arte Realistica Russa
(IRRI), Mosca
Museo Russo di Stato,
San Pietroburgo

Progetto grafico e Piano di
comunicazione
DM+B&Associati, Pordenone

Ufficio Stampa e
comunicazione
Studio Esseci, Padova
Ufficio Comunicazione,
Ca' Foscari

Media partner
The Art Newspaper Russia
The Art Newspaper, London,
New York

Catalogo

Curatori
Giuseppe Barbieri
Silvia Burini

Saggi
Natalia Aleksandrova
Faina Balachovskaja
Giuseppe Barbieri
Aleksandr Borovskij
Silvia Burini
Ksenia Karpova

Traduzioni
Matteo Bertelé
Alessia Cavallaro
Alexandra Luzan
Maria Redaelli
Alexandra Timonina

Fotografie
Alexey Sergeev, Galleria di Stato
Tretyakov, Mosca
Mark Skomorokh, Museo Russo
di Stato, San Pietroburgo
Vladislav Karukin, IRRI, Mosca

Realizzazione editoriale
Antiga Edizioni,
Crocetta del Montello (TV)

Coordinamento editoriale
Alessandra Crosato

Impaginazione
Cinzia Mozer

Progetto grafico
Patrizio De Mattio

Ringraziamenti
Maria Grazia Benini
Nadia Cazziolati
Giulia De Fazio
Lucia Gavelli
Lisa Grassato
Federica Iozzia
Julija Kajurov
Azzurra La Rosa
Beatrice Vincenzi

© 2019 Università Ca' Foscari Venezia,
Centro Studi sulle Arti della Russia

© 2019 Antiga Edizioni,
Crocetta del Montello (TV)

© 2019 State Tretyakov Gallery,
Moscow

© 2019 State Russian Museum,
St. Petersburg

© 2019 The Institute of Russian
Realist Art, Moscow

© 2019 Gely Korzhev Foundation,
Moscow

Tutti i diritti riservati

ISBN 978-88-8435-145-6



Con il sostegno di



In collaborazione con



Media Partner



Supporto tecnico



GELY KORZHEV

Back to Venice

a cura di

Giuseppe Barbieri e Silvia Burini

antigaedizioni



Scorcio del Padiglione dell'URSS alla XXXI Biennale (Venezia, 1962)

A cinque anni di distanza da quella dedicata alla figura e all'opera di Viktor Popkov, la mostra "Gely Korzhev. Back to Venice" rinnova l'attenzione sul cosiddetto "stile severo" che scandisce, nell'arte russa della seconda metà del XX secolo, un periodo di decisivo trapasso dal canone del Realismo Socialista alle nuove forme di espressione che caratterizzano ancor oggi l'arte contemporanea di quel Paese.

La mostra, senza trascurare gli importanti prestiti del Museo Russo di Stato di San Pietroburgo, segna la feconda collaborazione tra alcune importanti istituzioni museali moscovite, segnatamente la Galleria di Stato Tret'jakov e The Institute of Russian Realist Art (IRRA), e il Centro Studi sulle Arti della Russia di Ca' Foscari (CSAR), che da quasi dieci anni si è distinto come uno dei più importanti centri di ricerca occidentali sulla produzione artistica che quel grande Paese ha espresso dalle arti visive al cinema, dalla musica alle arti performative. "Gely Korzhev. Back to Venice" non si limita a presentare i tratti salienti di un grande maestro del secondo Novecento, ma approfondisce, com'è ormai tradizione negli eventi espositivi dello CSAR, l'impiego delle tecnologie ICT nelle strategie di fruizione delle opere d'arte. Con esse viene restituito con efficacia il Padiglione dell'URSS alla XXXI Biennale veneziana del 1962, a ribadire i diversi registri di indagine con cui Ca' Foscari si misura con le culture e le civiltà che studia e che insegna. In questi ultimi anni la Federazione Russa è una delle realtà a cui il nostro Ateneo guarda con sempre crescente interesse, come conferma l'apertura di una nostra sede operativa nella città di Mosca.

Ai colleghi Silvia Burini e Giuseppe Barbieri, ai loro allievi e collaboratori, la riconoscenza mia e dell'Ateneo per questa tappa ulteriore di un fittissimo percorso di collaborazioni con musei, fondazioni, università, centri di eccellenza nella formazione avanzata, che ha tra l'altro consentito, tre anni or sono, l'avvio di un dottorato internazionale congiunto tra il nostro Dipartimento di Filosofia e Beni culturali e l'Istituto Centrale Statale di Storia dell'Arte di Mosca.

Prof. Michele Bugliesi
Rettore Università Ca' Foscari, Venezia



Gelij Koržev, Lo studio, olio su cartone, 80,7 x 86,4 cm, 1960, Mosca, Galleria Tret'jakov

Sono passati 57 anni da quando Gelij Koržev ha esposto i suoi lavori alla XXXI Biennale di Venezia. Al padiglione sovietico erano stati esposti i primi lavori dell'artista, che all'epoca aveva 37 anni, quali il trittico I comunisti e L'artista. Queste opere, che lo hanno reso famoso in URSS, furono esposte insieme ai dipinti di un gruppo di giovani riformatori del realismo socialista, artisti che offrivano nuovi temi, una nuova comprensione della pittura figurativa.

Negli anni passati, le opere di Koržev sono state esposte in varie mostre, e senza il trittico I comunisti e le opere del ciclo Bruciati dalla guerra è quasi impossibile immaginare una storia completa dell'arte sovietica, dei processi che hanno avuto luogo nella cultura russa durante il XX secolo. Tuttavia, i tentativi di presentare per intero il lavoro di Koržev, dai primi lavori ai cicli più recenti, sono fatti relativamente recenti. In larga misura perché l'artista stesso non si è battuto per questo.

La sua prima retrospettiva, che ebbe luogo tre anni fa alla Galleria Tret'jakov, comprendeva sia opere famose che poco conosciute. E ha causato una reazione complessa e controversa. In Koržev è stato visto sia il baluardo del realismo socialista che la critica del cambiamento, ma soprattutto un maestro incredibile, che ha vissuto profondamente e con difficoltà il cambio di epoche. Le sue opere successive sono i Tjurliki e gli scheletri aforistici, che non sono stati accettati dai suoi vecchi ammiratori, che sentivano più vicino l'alto pathos del trittico I comunisti e la terribile verità di Bruciati dal fuoco della guerra.

L'artista rimane una figura troppo complessa e controversa e il suo lavoro deve ancora essere studiato e interpretato. L'anno scorso, dopo che il museo ha ricevuto in dono una notevole collezione di opere di Gelij Koržev, tra cui i cicli più tardivi, come quello biblico, il Don Chisciotte e i Tjurliki, le nostre possibilità di studiare ed esporre le opere di Gelij Koržev si sono ampliate. La mostra dell'artista a Ca' Foscari, un luogo dove l'arte russa e sovietica sono studiati seriamente e dove si è tenuta nel 2014 la mostra di Viktor Popkov, un contemporaneo e in una certa misura un antagonista di Koržev, è molto importante per noi.

La mostra comprende quattro delle cinque opere che sono state esposte alla Biennale di Venezia nel 1962, dipinti della serie Bruciati dal fuoco della guerra della collezione del Museo Russo e della nostra collezione, una selezione rilevante delle opere dell'Istituto di arte realistica russa di Mosca. Tra i temi sarà dato inoltre spazio all'immagine del corpo nudo e alle sue tragiche trasformazioni e, naturalmente, alle nature morte, in cui l'artista ha portato alla perfezione la sua comprensione del dipinto. Le sue opere non hanno mai seguito le tendenze della moda e le aspettative del pubblico, ma esclusivamente la missione più importante di ogni artista: dire la verità.

Zelfira Tregulova
Direttore generale Galleria di Stato Tret'jakov, Mosca

Sommario

BACK TO VENICE	11
Silvia Burini, Giuseppe Barbieri Gely Korzhev. Back to Venice	13
Silvia Burini I corpi di Gelij Koržev	41
GELIJ KORŽEV	53
Faina Balachovskaja, Natal'ja Aleksandrova Nel Museo delle sofferenze umane di Gelij Koržev	55
Aleksandr Borovskij Koržev: un realista nell'epoca del cambiamento	79
Ksenija Karpova La quotidianità della vita semplice: il realismo di Koržev	95
APPARATI	107
Biografia	109



Back to Venice

*Scorcio del Padiglione dell'URSS
alla XXXI Biennale (Venezia,
1962): la sala con il trittico di
Gelij Koržev, I Comunisti*



La XXXI Biennale

Con le inevitabili interruzioni legate ai due conflitti mondiali, la Biennale veneziana del 1962 corrisponde alla XXXI edizione. Negli intenti del segretario generale dell'ente, Gian Alberto Dell'Acqua, l'esposizione doveva in qualche modo fissare i termini generali di un bilancio critico: alla Galleria Internazionale d'arte moderna di Ca' Pesaro fu allestita pertanto l'imponente "Mostra dei Grandi Premi della Biennale dal 1948 al 1960", con 121 opere, spettanti, tra molti altri e dunque citando per difetto, a Chagall, Zadkine, Braque, Morandi, Moore, Matisse, Carrà, Dufy, Calder, Nolde, Max Ernst, Mirò, Santomaso, Afro, Music, Licini, Tobey, Vedova. In termini critici, come hanno osservato alcuni studiosi¹, la mostra di Ca' Pesaro decretava anzitutto, con le inclusioni dei segni di Fautrier e di Hartung, il passaggio dell'Informale a una prospettiva compiutamente storicizzata. Ma le ambizioni di Dell'Acqua erano più ampie, ed esplicite: è lui stesso infatti ad affermare, nel catalogo di quell'anno, che la sua era l'intenzione di realizzare, malrauxianamente, un «"Museo immaginario" delle ultime Biennali»², intento più opportunamente declinato dall'Ufficio Stampa della Biennale a una sorta di «bilancio ad alte cifre del contributo da essa portato alla storia dell'arte contemporanea»³. Un bilancio, dunque, in cui – come vedremo meglio tra un momento – non risultava rubricato alcun artista sovietico, ma insieme anche una Biennale di transizione, che probabilmente per questo non suscitò vasti entusiasmi: una transizione dalle tendenze informali e astrattiste che avevano dominato nel complesso le ultime edizioni all'imminente trionfo, nel 1964, della Pop-Art statunitense⁴. Anche in questo duplice senso vanno lette, a nostro avviso, le

retrospective, collocate nel Padiglione Centrale, delle opere di Arshile Gorky⁵ e di Alberto Giacometti. Proprio a quest'ultimo fu assegnato uno dei due Gran Premi della XXXI Biennale, mentre l'altro era stato destinato ad Alfred Monessier: una stralunata figuratività per il primo, in qualche modo raccordabile all'emergente tendenza alla Nuova Figurazione, che l'anno successivo avrebbe connotato la vasta rassegna a La Strozzi di Firenze, un codice ancora legato all'Astrattismo per il secondo.

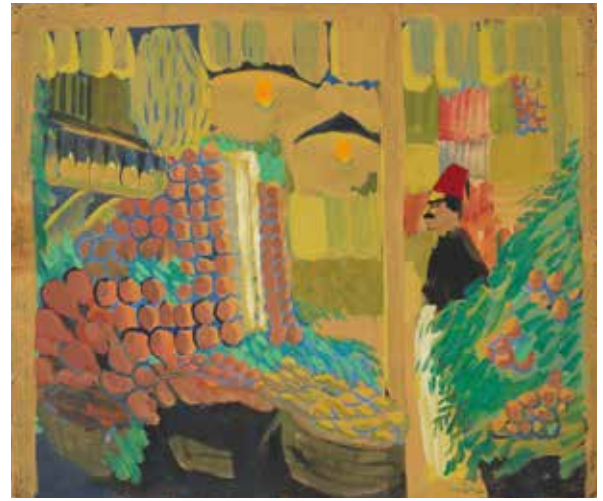
Il Padiglione dell'URSS e le reazioni di critica e pubblico

Il Padiglione dell'URSS risente naturalmente di questa generale atmosfera, sia pur con specifiche occorrenze, su cui indugeremo. Come abbiamo appena accennato, l'arte sovietica non fu ascritta a bilancio dell'arte contemporanea più aggiornata: di certo le origini russe di Chagall e quelle armene di Gorky non potevano essere rivendicate. Quanto alla transizione, quella in atto nel mondo sovietico (che caratterizzò davvero, ma quasi casualmente e senza lasciare tracce immediate, la partecipazione dell'URSS alla XXXI Biennale) non corrispondeva in alcun modo al passaggio cruciale dall'Astrattismo (sia pure nelle sue conformazioni espressionistiche e "politiche", che caratterizzano in particolare, con l'Action Painting, il panorama statunitense del sesto decennio⁶) alla Pop Art. Nella primavera del 2014, in occasione dell'apprezzata tappa veneziana della mostra dedicata a Viktor Popkov⁷, Matteo Bertelé ha pertinentemente indagato la vicenda del Padiglione dell'URSS del 1962⁸. Vale la pena di riportare almeno un passo del suo saggio, in cui si cercano di cogliere le modalità di ricezione, anche di critica e sulla



*Due scorci della sala
centrale del Padiglione
dell'URSS alla XXXI Biennale
(Venezia, 1962)*





Alcuni dipinti di Martiros Sarjan esposti nel Padiglione dell'URSS alla XXXI Biennale (Venezia, 1962)

in alto a sinistra
Natura morta con uva,
tempera su cartone,
51 x 71 cm, 1911

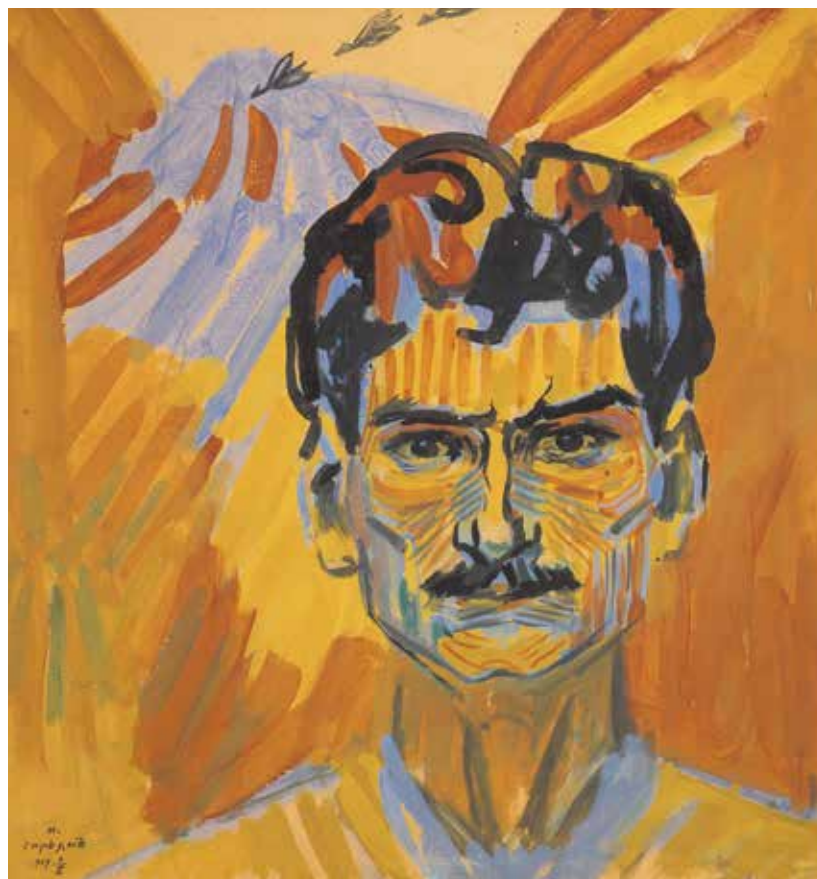
in alto a destra
Bancarella della frutta.
Costantinopoli, tempera su
cartone, 60,5 x 71,5 cm, 1910

sotto
Fiori e frutta, olio su tela,
100 x 198 cm, 1939
(Mosca, Galleria Tret'jakov)



in alto
Martiros Sar'jan,
La vecchia Erevan,
olio su tela,
105 x 230 cm, 1928

a fianco
Martiros Sar'jan,
Autoritratto, bozzetto,
tempera su cartone,
47,8 x 44,2 cm, 1909
(Mosca, Galleria Tret'jakov)





*Tair Salachov, Gladioli,
olio su tela, 100 x 65 cm,
1959, Mosca, Galleria
Tret'jakov*



*Sergej Konenkov, Ritratto di
Vladimir Majakovskij, gesso
colorato, 79 x 88 x 43 cm, 1947,
Mosca, Galleria Tret'jakov*

stampa, delle opere selezionate nel Padiglione per la Biennale veneziana:

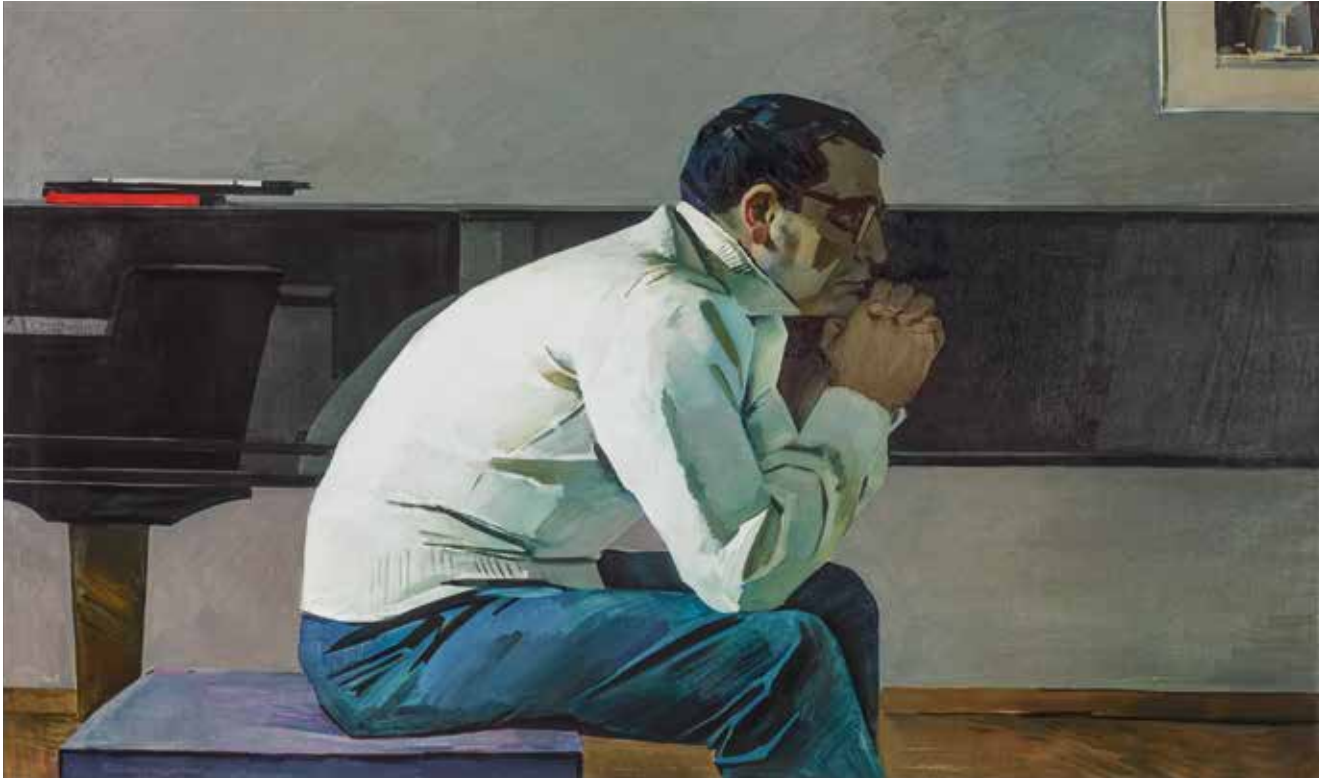
In un contesto del genere, l'arte sovietica, di principio figurativa, non riuscì a offrire un'alternativa valida e visibile al punto tale da essere recepita e apprezzata dalla stampa italiana, ancora accecata dalla faziosità ideologica. È probabile che nel 1962 l'orizzonte delle aspettative, così come lo era stato nel 1956⁹, fosse troppo alto per scorgere i seppur flebili segnali di un "disgelo" nelle arti figurative, proveniente soprattutto dalle giovani leve artistiche. Il concetto di Nuovo figurativismo, tanto in voga in quell'edizione della Biennale, fu introdotto e accompagnato da un vivace dibattito internazionale, approvato anche sulle pagine della rivista ufficiale dell'ente veneziano. Tra i precursori della tradizione realista europea della prima metà del Novecento, l'apporto russo-sovietico veniva limitato al Realismo Socialista, «vittima dell'opportunismo accademico», e quindi corrotto in un «formalismo anacronistico e semplicemente descrittivo»¹⁰. La critica era talmente concentrata nel denunciare l'inganno del Realismo socialista da rievocare il fantasma di una delle sue eminenze grigie, Sergej Gerasimov, assiduo espositore del padiglione sovietico a partire dalle edizioni staliniane, e giunto con il 1958 alla sua ultima partecipazione¹¹. Proprio la vituperata figura di Gerasimov introduceva un altro *leit-motiv* della critica italiana, ossia l'incomprensibile discrepanza tra l'arretramento artistico e il progresso tecnologico raggiunto in URSS, per cui Gerasimov, strenuo difensore della linea accademica, avrebbe «ostacolato decisamente lo "sputnik" o la grandiosa impresa di Gagarin»¹².

Paradossalmente, e in una certa misura anche casualmente, il Padiglione dell'URSS alla XXXI Biennale segnava in realtà una sensibile e apprezzabile discontinuità rispetto alla perdurante e devota adesione ai canoni del Realismo socialista delle tre edizioni precedenti: tra i 13 artisti convocati per l'occasione, infatti, ne figuravano almeno tre, tutti ancora abbastanza giovani – Gelij Koržev (1925), Tahir Salachov (1928) e Viktor Popkov (1932) –, che erano destinati ad aprire un nuovo e importante capitolo nella vicenda pittorica russa della seconda metà del XX secolo, quello che pochi anni dopo sarebbe stato definito lo stile "severo". Dal 1956 al 1986 il *surovyj stil'* [Lo stile severo] ha scandito una svolta nell'alveo del tardo Realismo socialista, stabilendo una progressiva opposizione ai consolidati principi del periodo staliniano. Sono due i principali fattori che ne

scandiscono le origini. Innanzitutto, nella ufficialissima *Sojuz chudožnikov* [Unione degli Artisti] fa allora la sua comparsa la cosiddetta "ala sinistra", che si era creata all'interno del MOSCh [Unione degli Artisti di Mosca] alla metà degli anni '50: si tratta di un gruppo di giovani artisti, provenienti dagli istituti d'arte ufficiali, per i quali il compito del Realismo era divenuto ormai quello di rappresentare la realtà socialista in tutti i suoi aspetti, negativi e positivi, tragici e festosi, avvicinandosi così al concetto di "verità della vita" cui si erano ispirati nelle loro opere, alla fine del XIX secolo, anche i *Peredvižniki* [pittori ambulanti].

Il lavoro dei pittori dell'"ala sinistra" prevedeva altresì un nuovo approccio all'arte dal punto di vista tecnico, con l'utilizzo di colori e di forme in parte recuperate dalle Avanguardie russe e in parte assunti dalle correnti contemporanee occidentali. Senza sfidare il dogma, questi giovani interpreti si sforzavano insomma di riprodurre nei loro segni una verità che coincidesse con la loro stessa quotidiana esperienza, ampliando la nozione di realismo, con metodi e mezzi d'espressione nuovi. I rappresentanti più rilevanti di questa corrente sono appunto Popkov, Koržev e Salachov, e con loro Dmitrij Žilinskij, Nikolaj Andronov, Pavel Nikonov e lo scultore Vadim Sidur. La critica sovietica, a cominciare da Aleksandr Kamenskij¹³, conìò per loro il termine di "stile severo" a sottolineare la serietà, spesso malinconica e romantica, che sprigionano in particolare, in questi artisti, i ritratti di colcosiani, operai e manovali. Metabolizzati e fatti propri i linguaggi della pittura moderna, dal neorealismo all'astrazione, questi pittori conseguirono un grande successo di pubblico e furono definiti dalla stampa sovietica come i rappresentanti più dotati della loro generazione.

Il secondo fattore di opposizione proviene invece da coloro che si pongono più recisamente contro il dogma del Realismo: da questi avrebbe preso avvio, alla fine degli anni '50, la storia della pittura *underground*. Potremmo pertanto considerare i primi come i "riformatori" dell'arte sovietica e i secondi come i "rivoluzionari" anche se, in realtà, le cose sono più sfumate e intricate. Dato infatti che per i non conformisti si è spesso parlato di una sorta di "dissenso linguistico" più che ideologico o politico,



*Tair Salachov, Ritratto del
compositore Kara Karaev,
olio su tela, 121 x 203 cm,
1960, Mosca, Galleria
Tret'jakov*

*a fianco
Scorcio del Padiglione dell'URSS
alla XXXI Biennale (Venezia,
1962): la parete con il ritratto di
Kara Karaev di Salachov*



pagina seguente, in alto
*Tair Salachov, Addetti alla
manutenzione, olio su tela,
200 x 320 cm, 1960, Baku, Museo
Statale di Arte dell'Azerbaijan*

sotto
*Viktor Popkov, I costruttori di
Bratsk, olio su tela, 183 x 302
cm, 1960-61, Mosca, Galleria
Tret'jakov*

pagine 26-27
*Quattro scorci del Padiglione
dell'URSS alla XXXI Biennale
(Venezia, 1962)*



un analogo non conformismo espressivo può essere registrato anche per lo “stile severo” e le omologie tra queste due tendenze sembrano prevalenti rispetto a una contrapposizione su cui è stata costruita un’artificiosa successione di contesti e vicende. Ciò che invece si osserva nei segni dello “stile severo” è la raffigurazione di una personalità adulta, responsabile, con una propria, irriducibile e individuale esperienza (che non è solo un concetto o un simbolo), che trasmette una fede privata e una motivazione personale ben sviluppata e che perciò non necessita più di una continua “stimolazione” ideologica, anche se si muove e agisce ancora all’interno di un progetto trasfigurante. Di certo viene presentata una visione più amara, meno edulcorata della vita sovietica rispetto a quanto si era visto fino a quel momento. Le opere esemplari dello stile severo presentano lavoratori, quasi sempre uomini, in circostanze difficili. L’accento è posto sulle fatiche e sulle sofferenze, fisiche e morali, e gli artisti offrono una visione ben più ruvida rispetto agli eroi convenzionali del Realismo socialista. L’elemento più innovativo consiste nell’evocazione di una sorta di vita interiore dei protagonisti, distinta dalle aspirazioni del comunismo. È un aspetto esplicito nelle figure de *Stroiteli Bratska* [I costruttori di Bratsk] di Popkov, descritti dalla critica come incapaci di sorridere, di amare, di gioire. Salachov, Popkov e Petr Ossovskij erano stati influenzati dai lavori giovanili di Aleksandr Dejneka, esposti a Mosca in una retrospettiva del 1957 e dagli artisti dell’OSt (Associazione degli artisti della pittura da cavalletto). Inoltre nel confronto con l’arte dell’Europa orientale e dei Paesi baltici, le opere di neorealisti italiani come Renato Guttuso, il movimento britannico *Kitchen Sink* (a cui nel 1960 era stata dedicata una mostra a Mosca), i muralisti messicani e l’americano Rockwell Kent, gli artisti e i critici sovietici trovarono almeno l’illusione di uno stile unitario internazionale. L’immissione di tre autorevoli rappresentanti dello “stile severo” nel Padiglione del 1962 stabiliva insomma, davvero, un

elemento insieme di transizione e di discontinuità. Questo elemento non poteva essere esplicitamente comunicato (e vedremo in questo senso le affermazioni della Commissaria, Larissa Salmina, nel Catalogo generale dell’esposizione) e non fu certamente intesa dagli addetti ai lavori.

A giudicare dalle sporadiche e tiepide recensioni al padiglione sovietico apparse sulla stampa italiana, la critica non fu in grado di captare la portata relativamente innovativa dell’arte qui esposta [...]. Il quotidiano “La Stampa” liquidò il padiglione come oleografico e colmo di «pittura tipo tavole illustrate della Domenica del Corriere»¹⁴. Il giudizio più impietoso arrivava tuttavia dalle colonne dell’“Unità”, dove Dario Micacchi lo stroncava per il «grigiore» di cui gli artisti sovietici «fanno uso ed abuso»¹⁵. Nel fare ciò, il critico illustrava l’opera di Salachov e Korzhev, ignorando, tanto nelle parole quanto nelle immagini, l’opera di Popkov¹⁶.

In effetti Micacchi aveva saputo cogliere l’intonazione malinconica, lo sguardo asciutto, il registro amaro dei dipinti degli artisti più giovani del Padiglione, ma senza intenderne l’impatto, che si sarebbe rivelato tanto proficuo, per la progressiva dissoluzione del canone del Realismo socialista. Quei pittori, sottolineava il critico del quotidiano del PCI, «offrono un panorama che deliberatamente si vuole discreto, di gusto quotidiano, quietamente descrittivo: una pittura più di occhio che di idee, non disprezzabile per la sua sobrietà ma che manca di grandi ambizioni poetiche e che si conferma malinconicamente in una zona culturale subordinata di illustrazione e di racconto minuto»¹⁷. Una subordinazione culturale, effetto di un «gusto “piccolo-proletario”», incapace di stare al passo con i tempi e le dinamiche che la Biennale veneziana ormai rivendicava e che il Segretario generale, Dell’Acqua, esplicitamente sosteneva, contrapponendo velatamente i paesi virtuosi, presenti ai Giardini con un solo artista o «con una struttura assai chiara, accentrata in poche personalità dominanti», ai padiglioni, come quello sovietico, in cui si imponeva «col ricorso a scelte più varie e frazionate, l’esigenza dell’informazione»¹⁸.

La Commissaria del Padiglione, Larissa Salmina

In buona parte ciò non era dovuto a una strategia coscientemente deliberata ma piuttosto a una certa dose di approssimazione. È noto infatti lo scarso interesse che le autorità sovietiche, tanto più dopo la prolungata mancata presenza a Venezia dall'inizio degli anni '30, dimostravano allora nei confronti della Biennale: un'indifferenza che si traduceva poi, concretamente, nel cronico ritardo della macchina organizzativa, un costante punto dolente, per altro, come ha notato Goryainov, della partecipazione russa fin dall'epoca zarista¹⁹. Per la XXXI Biennale ci furono però, in qualche modo, anche ulteriori circostanze aggravanti. In questo senso, nel corso del 2013, Larissa Salmina ha rilasciato, a Oxford, un'ampia intervista²⁰ a Geraldine Norman, direttrice della Hermitage Foundation UK nonché autrice, nel 1998, di un denso volume sul grande museo di San Pietroburgo²¹: in essa la studiosa ha raccontato nei dettagli la sua nomina avventurosa²² a Commissaria del Padiglione per il 1962. Poche settimane prima dell'inaugurazione della rassegna veneziana, in Svezia era improvvisamente deceduto, a 70 anni, il responsabile delle mostre di arte sovietica all'estero. Il nuovo Commissario del Padiglione sarebbe dovuto essere il sessantenne Andrej Guber, un noto accademico, capo curatore del Museo Pushkin. Inopinatamente, il segretario generale del PCUS, Nikita Chruščëv – solo qualche mese prima di mostrare, come avverrà durante la celebre visita al Manež di Mosca, la sua profonda irritazione per l'arte contemporanea²³ – decise invece di affidare incarico e ruolo a una persona molto più giovane, che dimostrasse anche solo con la sua presenza il rinnovamento artistico in atto nella realtà sovietica. Larissa Salmina aveva presentato la domanda per l'incarico, pur cosciente di non avere alcuna possibilità di successo, e invece fu prescelta. Era in realtà la conservatrice dei disegni italiani all'Ermitage di Leningrado – dove aveva curato una mostra nel 1959²⁴ – e non aveva alcuna conoscenza dell'arte sovietica del suo tempo, come confessò candidamente ai funzionari del Ministero della Cultura che le illustravano velocemente il mansionario che le sarebbe tocca-

to. Risultano particolarmente interessanti nel suo racconto (e insieme comici e inquietanti) i particolari sul viaggio in treno (della Salmina, del suo assistente e delle opere), il forzato scalo a Praga, l'arrivo dello staff a Venezia in anticipo di tre giorni su quello delle opere, la scoperta dei danni alla struttura del Padiglione (che Salmina attribuisce a un terremoto, in realtà non registrato e comunque improbabile nella realtà veneziana), la difficoltà di misurarsi – per un istantaneo ripristino, almeno del tetto – con la burocrazia lagunare.

A cinquant'anni di distanza da quella avventura i ricordi di Larissa Salmina non appaiono, comprensibilmente per altro, del tutto a fuoco. Per esempio per quello che riguarda il display dei padiglioni più contigui: nella sua testimonianza quello tedesco esibiva sostanzialmente delle macerie (presumibilmente causate, come in quello sovietico, dal maltempo), che dovevano significare però, a suo avviso, la situazione del Paese dopo le distruzioni, prima morali che materiali, della guerra. In realtà la Germania federale presentava quell'anno, tra gli altri, Erich Heckel (uno dei fondatori di "Die Brücke") e i delicati acquarelli di Werner Gilles, mentre una sala intera era dedicata a Emil Schumacher, a segnare nel presente il passaggio dal "tachisme" del sesto decennio alla più attuale Nuova Figurazione; vi si aggiungevano le sculture di Alfred Lörcher e di una giovane Brigitte Meier-Denninghoff, già assistente di Henry Moore e di Antoine Pevsner. Per quello della Gran Bretagna Larissa Salmina allude a silenziosi sentieri di pietra sul pavimento: vi si esponevano invece l'armonia dinamica e angolare dei bronzi e degli acciai di Robert Adams, i rilievi in alluminio di Hubert Dalwood (il più giovane artista convocato), altri rilievi e olii di un più anziano maestro come Ceri Richards, i cui collage degli anni '30, assieme alle sculture giovanili di Moore e ai bianchi rilievi di Ben Nicholson, avevano contribuito a «costituire il più durevole e originale contributo britannico all'arte europea del decennio 1930/40»²⁵, spendibile, evidentemente, anche vent'anni più tardi.

Per quanto concerne il Padiglione dell'URSS i ricordi sono fortunatamente più precisi e possono essere incrociati con altre

fonti documentarie, a partire dalle pagine che la stessa Salmina redigerà per il Catalogo dell'esposizione²⁶ (ma si vedano inoltre i documenti convocati nel suo saggio, in questo catalogo, da Ksenija Karpova). A tre settimane dall'apertura della mostra, la Biennale non conosceva ancora il nome del commissario, quello degli artisti espositori e l'elenco delle opere²⁷. All'inaugurazione per la stampa, il padiglione risultava ancora vuoto; l'unica notizia diffusa ai giornalisti era il numero di espositori previsti, che pure fu raccolto con qualche imprecisione, visto che su "La Stampa" Dragone parla di 12 presenze, mentre l'elenco in catalogo ne annovera una in più²⁸. Malgrado questi drammatici ritardi, una volta aperto il padiglione risultò allestito in modo sin troppo fitto, secondo ben assestati criteri museografici *salonnier*, non ancora del tutto scomparsi in terra russa.

La Salmina scrisse a Mosca che l'inaugurazione aveva invece superato ogni attesa: «All'inaugurazione c'era così tanta gente che era impressionante. Tutti poi mi chiedevano ininterrottamente di Koržev, di Popkov, di Konenkov e di tutti in generale. L'impressione comune è che la mostra stia avendo successo»²⁹. Negli stessi giorni riferiva:

Tutti dicono che quest'anno il padiglione è molto più interessante degli anni precedenti e, cosa più importante, che è proprio una mostra diversa. Mi sembra che stia avendo fortuna [...]. Nell'ultima sala abbiamo appeso il trittico di Koržev, cosicché entrando il pubblico veda immediatamente la bandiera che sta per essere sollevata e la cangiante macchia rossa che attira tutte le persone che vi accorrono. [...] Mi sembra che sia per questo, principalmente, che tutti pensano che qualcosa sia drasticamente cambiato nel nostro padiglione³⁰.

Diverse scuole di pensiero, differenti valutazioni. Ma la stessa Commissaria riconosce, nella sua corrispondenza con il Ministero, che era stata notata l'assenza di opere anche vagamente astratte, non figurative o di Nuova Figurazione. Del resto Larissa non poteva certamente aver provveduto alla scelta delle opere. Andrei Kovalev ha puntualmente ricostruito i criteri di selezione allora in uso, che sarebbero risultati confermati anche in molte successive occorrenze:

But what Lazarev [Mikhail, che organizzava le mostre dell'Unione degli Artisti] describes was only the final stage of a truly Kafkaesque process. In order to feature in an All-Union exhibition works had to come through the sieve of several exhibition committees. [...] Vladimir Goryainov, the permanent Commissioner of the Soviet pavillon from the start of the 1960s, notes that most of the art pieces sent to the Biennale would be taken from the stores of the Ministry of Culture and the Union of Artists. So the works had to pass through one more filter in the struggle between groups of artists and boureaucrats, with the issue decided this time less by aesthetic values than by financial issues and the interests of corrupt groups³¹.

L'amara e successiva conclusione di Kovalev sostiene che, mentre negli anni '20 e '30 il Padiglione dell'URSS aveva saputo suscitare un forte dibattito in sede internazionale, negli anni '50 e all'inizio del decennio successivo aveva determinato soltanto risate di scherno. Dobbiamo prendere atto e quindi possiamo sottolineare che tuttavia, almeno in quella circostanza, i dipinti di Koržev, Salachov e Popkov avevano saputo superare i filtri combinati del Ministero della Cultura e dell'Unione degli Artisti (e potrebbe risultare interessante ricostruire nei dettagli il processo).

Che non si trattasse tuttavia di un indirizzo particolarmente cosciente è sufficientemente dimostrato dalla sezione del catalogo generale della Biennale dedicato all'URSS e firmato dalla Salmina. Le illustrazioni che corredano le pagine della Commissaria annoverano infatti un dipinto del 1911 di gusto neo-primitivo – ancora meglio, nei pressi del gruppo Rosa Azzurra³² – come la *Natura morta con uva* di Sar'jan e due sculture, sbazzate in non finito: *Il pescatore, la figlia del pescatore e io*, del 1961, di Mikenas, in legno, e *Il pensatore* di Konenkov, risalente addirittura al 1898, in marmo. Non compaiono né il *Trittico dei comunisti* di Koržev, né *I costruttori di Bratsk* di Popkov. Ad alludere allo stile "severo" solo un'immagine, quella di un dipinto, e non il più convincente, di Tair Salachov, *Il convoglio del mattino* del 1958.

Anche il breve testo di Larissa Salmina non ci appare in grado di evidenziare con precisione le tendenze in atto nella pittura sovietica all'inizio degli anni '60, sebbene la studiosa avesse sa-





puto indicare con un certo acume critico l'emergente esigenza di nuove soluzioni compositive e pittoriche nelle opere dei più giovani artisti convocati nell'esposizione. Il dato generale non si trasferisce alla concretezza degli artisti e delle opere. Per Popkov la Salmina sottolinea appena la sua capacità di fissare «il ritmo intenso della vita nei cantieri edili e nelle regioni delle terre dissodate, l'entusiasmo lavorativo della gioventù sovietica», il che «conferisce alle sue opere un dinamismo particolare e un ardore giovanile...»³³: sono espressioni evidentemente del tutto inadeguate per il grande capolavoro del pittore, *I costruttori di Bratsk*, ma non si tratta proprio di farina del suo sacco. In realtà la Salmina, nell'intervista a Geraldine Norman del 2013, sostiene di aver scritto quasi sotto dettatura che l'arte sovietica rifletteva ottimisticamente la vita sovietica: glielo aveva rimarcato, nel brevissimo periodo di formazione al nuovo incarico, Aleksandr Khalturin, il vice direttore della sezione Belle Arti del Ministero della Cultura.

Anche Salachov risultava ai suoi occhi soprattutto impegnato nell'esaltare «il lavoro creativo del popolo azerbaigiano. Il romanticismo austero del lavoro dei petrolieri del Caspio si riflette nella sua arte». La sua cifra di fondo – e almeno in questo caso Salmina la coglie con esattezza – è «l'impressione di monumentalità»: che non gli impedisce tuttavia «di rendere a perfezione le sfumature dello stato d'animo dei suoi protagonisti: nel ritratto del compositore Kara-Karaiev [l'opera più efficace tra le sue sei esposte, oggi alla Galleria Tret'jakov di Mosca] è riuscito a rendere la bellezza, la tensione dell'attività creativa»³⁴.

Gelij Koržev a Venezia e il Trittico dei comunisti

Lo stesso avviene anche per Koržev: «Le opere del giovane [aveva 37 anni, era riconosciuto come il caposcuola della sua generazione, ma così doveva apparire agli occhi non troppo esperti della Commissaria e nelle indicazioni del Ministero] pittore Korjev di Mosca si distinguono per il profondo contenuto ideologico, per la semplicità e la pregnanza della pittura. Nel

suo trittico *I comunisti* è racchiusa una profonda idea filosofica. La classe operaia, a prezzo di una dura lotta, conquista i propri diritti e diventa la vera erede dei tesori della cultura mondiale. Korjev ottiene dalle sue opere un'immensa espressività e una vera monumentalità senza perdere la concretezza delle immagini». Non tocca certo a noi presentare in questa circostanza la figura, il percorso, la ricerca di Gelij Koržev, compito che spetta alle colleghe russe che hanno con noi curato l'esposizione e alle lucide notazioni di Aleksandr Borovskij che proponiamo in catalogo. Vogliamo limitarci ad accompagnare con qualche osservazione il trittico *I comunisti* (l'unica opera elencata in catalogo, realizzata tra il 1957 e il 1960) e un altro dipinto di mano dell'*Artista*, proprio così eponimamente intitolato, del 1961, non inserito in catalogo ma comunque attestato³⁵.

Come abbiamo appena letto, la Salmina aveva voluto rimarcare la profonda "filosofia" del Trittico: se non abbiamo alcun dubbio sul «profondo contenuto ideologico» dei suoi segni, che il pittore manterrà pressoché inalterato anche dopo la dissoluzione dell'URSS, la "filosofia" è prima di tutto ed evidentemente marxiana, origina dalla lotta della classe operaia e ha stavolta come obiettivo «i tesori della cultura mondiale». Il che rende sufficientemente pertinente il soggetto del pannello di sinistra, *Omero*, ma non ci dice invece abbastanza sul senso complessivo del Trittico, che è davvero strano come Trittico, soprattutto nei collegamenti tra *Omero (studio)* e i due altri scomparti, *Alza la bandiera*, al centro della composizione, e *L'internazionale*.

Molti anni dopo la mostra della Biennale, nel 2000, Korzhev ci avrebbe fornito almeno qualche sommaria indicazione sulla genesi del *motif* del pannello centrale, destinato alla maggiore risonanza nel pubblico e tra i critici (non casualmente l'immagine compare come quarta di copertina nel catalogo della mostra "Russia!" del Guggenheim di New York del 2005³⁶): Gelij riconobbe di essere stato profondamente influenzato in merito da una remota idea dello scultore Ivan Šadr (1887-1941), quella di costituire un museo della sofferenza umana, e rimarcò nel contempo l'importanza del fattore plastico della sua pittura, in analogia con la scultura di Šadr. Originalmente, aveva aggiun-

to, la sua idea era stata quella di dipingere un uomo che rialza la bandiera caduta a terra dalle mani di un compagno colpito e ucciso; un gesto per molti aspetti simile a quello che compare nel celebre bronzo di Šadr del 1927 (*Il ciottolo è l'arma del proletariato*), il che dovrebbe condurci a considerare la bandiera come una specie di arma: «per un bel po' di tempo ho cercato l'immagine giusta: gli abiti, la posa, lo stato d'animo del mio personaggio e la situazione generale. Solo più tardi sono tornato alla forma plastica di Šadr. Questo è quanto è veramente successo»³⁷. Qualcosa di più sul senso complessivo del Trittico compare in corrispondenza dell'opera sul recente catalogo generale e ragionato del pittore³⁸:

Il tema della mia pittura – vi leggiamo – non è la guerra, sebbene essa sia entrata nella mia vita negli anni che vedono formarsi la personalità, e quindi non poteva non lasciare una traccia indelebile sia sul piano meramente biografico che artistico. Sono morti uomini, a milioni, senza aver potuto dispiegare le loro potenzialità e le loro forze, o addirittura senza aver cominciato propriamente a vivere. Sono cose, queste, troppo serie perché io ne possa parlare a lungo. Ma nei quadri “bellici” avevo un intendimento più vasto: trasmettere le qualità elevate, eroiche dell'uomo, il loro severo, e finanche tragico, trionfo, il grado di disillusione a cui giunge l'uomo scontrandosi con il risvolto capitalistico della vita, il quale calpesta le imprese spirituali... Non saprei dire, qui, di nuovo, quanto io sia riuscito a esprimere tutto ciò, e molto altro, nelle mie immagini. Ritengo, comunque, di non essermi espresso fino in fondo, poiché mi manca quel senso interiore di finitezza del lavoro. E continuo a lavorare su quell'intendimento. E la cosa, evidentemente, non si limiterà a un trittico.

Anche in questo caso, come si può notare, Larissa Salmina non aveva travisato quelle che potremmo definire, baxandallianamente parlando, i *patterns of intention* dell'artista, dall'ideologia che combatte l'antispiritualità del capitalismo alla concretezza del segno, alla prorompente espressività del Trittico, la cui monumentalità – lo comprendiamo meglio dalle parole dell'autore – si incarna nei milioni di lutti e nella drammaticità della storia e del tempo.

Resta ancora sullo sfondo, tuttavia, il nesso tra le tre porzioni dell'opera. Non abbiamo la pretesa di un'interpretazione esau-

stiva, probabilmente impossibile. Nel suo saggio in catalogo, Aleksandr Borovskij ha suggerito, per l'assetto della composizione, alcuni opportuni richiami alla tradizione del Realismo socialista; Faina Balachovskaja e Natal'ja Aleksandrova, nel loro contributo, hanno segnalato la mancanza di organicità del Trittico, realizzato nel corso di almeno tre anni. Ciononostante un indizio sul perché il Trittico possa essere considerato come tale compare in un saggio di Anna Dyakonitsyna³⁹: in esso la studiosa ha sottolineato un'affermazione in cui Koržev ricorda di essere stato ammesso alla Scuola d'Arte nell'agosto del 1939, un mese prima dello scoppio della guerra. A questo apprendistato di formazione potrebbe dunque fare riferimento in qualche modo il pannello di sinistra del Trittico [*Omero (studio)*]. Il giovane artista che vi viene fissato è in abiti militari, e sembra alla vigilia della sua chiamata alle armi. Dyakonitsyna sembra pertanto suggerirci che l'opera nel suo insieme fissi in qualche modo, con gli evidenti ricorsi a un codice cinematografico rimarcati da Borovskij, il film della vicenda personale dell'artista, prima che l'ideologia del comunismo, della lotta di classe per la conquista del *Cultural Heritage* dell'umanità. Questa capacità di individualizzazione della macrostoria in una personale contingenza è del resto, come sappiamo, una delle caratteristiche salienti del percorso di Gelij Koržev.

Affacciamo infine anche l'ipotesi che il pittore abbia voluto riprendere, con accenti per altro molto diversi, l'assetto e il senso di questa prima porzione del Trittico in un'opera molto successiva: *La conversazione* del 1980-85. Si notino in questo senso le somiglianze formali tra il busto di Omero e quello del vecchio muzik, cieco come l'antico poeta greco, e quelle semantiche tra la dichiarata ideologia del dipinto, riferita da Larissa Salmina, e la figura di Lenin come guida della lotta proletaria. È quasi inutile aggiungere – e si vedano soprattutto le considerazioni di Borovskij in questo stesso catalogo – come nel frattempo fosse mutata la percezione di Koržev nei confronti della storia: allora di fiduciosa conquista, qui di per altro non doma rassegnazione, ma insieme di presa d'atto di un fallimento, sociale e culturale.



*Gelij Koržev, I comunisti,
trattico (San Pietroburgo, Museo
Russo di Stato): tre olii su tela.
A sinistra, Omero (studio),
290 x 140 cm, 1958-60;
al centro, Alza la bandiera, 156*

*x 290 cm, 1959-60;
a destra, L'Internazionale,
285 x 128 cm, 1957-58.
Alle pagine successive, Alza
la bandiera, 156 x 290 cm,
1959-60, particolare*



*alle pagine 34-35: a sinistra,
Omero (studio), 290 x 140 cm,
1958-60, particolare; a destra,
Gelij Koržev, La conversazione,
olio su tela, 150 x 200 cm,
1980-85, particolare*











Appena più agevole è intendere il senso dell'altra opera del pittore, per altro anch'essa molto discussa da storici dell'arte e critici, esposta a Venezia nel 1962, *L'Artista*. In un'altra delle sue molte dichiarazioni Koržev⁴⁰ ricorda Cesare Zavattini e l'influenza profonda esercitata sulla sua pittura dal neorealismo italiano. Il dato è sin troppo risaputo, ma serve al pittore russo per affermare, meno banalmente, che cosa rappresenti per lui l'essenza del realismo: è – sostiene – la quotidiana lotta, per quanto sovente nascosta, contro le bugie. Combattere le bugie, continua Koržev, è un atteggiamento assai più esigente di quello che combatte per la verità; non prevede interruzioni o riposi, diviene una responsabilità personale. «È la lotta contro le bugie che conferisce all'opera di un artista un alto significato morale». Proviamo a interrogare da questo punto di vista il dipinto di Koržev: quante finzioni, quanta assenza di verità, quante piccole bugie si affacciano sulla scena? Tra una modella e un pittore (di strada) che non si guardano (anche se sembra davvero lei quella ritratta sul selciato); tra il ruolo dell'artista e il basco con qualche moneta accanto a lui, che lo riduce a un accattone *sui generis*; tra le informazioni emblemizzate da giornali e riviste che qui compaiono solo come supporto di fortuna per non rovinare degli abiti; tra le scarpe di persone insieme presenti e assenti, invisibili e percepibili. Sono tutti questi quesiti che collocano senza dubbio Geliy Koržev nel cuore dell'arte contemporanea, e addirittura in anticipo sull'imminente codice della Pop Art. *L'Artista* è un'opera interamente intessuta di *aboutness*, nel senso di Danto, e contribuisce a conferire alla presenza di Koržev in Biennale un alone di incertezza difficilmente dissipabile.

Note

* Nel testo italiano seguiremo la traslitterazione scientifica, usando la variante Geliy Koržev.

¹ Cfr. per esempio NANCY JACHEC, *Politics and painting at the Venice Biennale, 1948-64*, Manchester, Manchester University Press, 2007, pp. 124-125.

² GIAN ALBERTO DELL'ACQUA, in *Catalogo della XXXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1962, p. XVIII; *Le Musée Imaginaire* di André Malraux era stato pubblicato nel 1947, e lo scrit-

Back to Venice

È ben nota, almeno da una certa data in avanti, la diffidenza di Koržev nei confronti delle mostre: questa invece segna addirittura un ritorno, il suo ritorno tra le acque della Laguna. Abbiamo provato a restituire in qualche misura lo storico precedente del suo passaggio in Biennale. Abbiamo provato a farlo ricorrendo a quella capacità di ricreazione di un contesto storico e visivo che appartiene alle Information and Communication Technologies, quando siano bene utilizzate: per dare allo spettatore un anche pallido riscontro dello spazio del Padiglione dell'URSS del 1962, in cui compariva, come ci ha detto Larissa Salmina, «la cangiante macchia rossa che attira tutte le persone» della bandiera sollevata. E se, come scrive in questo stesso catalogo Silvia Burini, "Back to Venice" è una mostra sul corpo, l'antologica di Koržev a Ca' Foscari Esposizioni, cinque anni dopo quella di Popkov, è anche, allo stesso tempo, una mostra sulla memoria: sulle memorie, meglio, quelle laceranti della storia e quelle meno problematiche (per quanto ricche di spunti) di un'esposizione. Che non si limita stavolta, tuttavia, alle quattro tele del 1962. Per questo, in un'altra installazione e in forme più interattive, abbiamo cercato di mettere a disposizione del pubblico una sorta di grammatica visiva del linguaggio del pittore, i lemmi fondamentali del suo discorso sull'arte e sulla vita.

tore, alla fine del 1959, era diventato ministro nel governo De Gaulle.

³ *Inaugurata dal Presidente della Repubblica la XXXI Biennale di Venezia*, in "La Biennale di Venezia", nn. 46-47 (XII), dicembre 1962, p. 93.

⁴ Cfr. PASCALE BUDILLON PUMA, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi 1948-1968*, Bari, Palomar, 1995, p. 113.

⁵ Che torna proprio quest'anno a Ca' Pesaro, nella mostra curata da Gabriella Belli ed Edith Devaney, 27 anni dopo l'altra straordinaria rassegna veneziana, limitata tuttavia alle opere su carta, alla Fondazione Guggenheim.



a sinistra
*Ivan Šadr, Il ciottolo è l'arma
del proletariato, bronzo,
h. 125 cm, 1927, particolare,
Mosca, Galleria Tret'jakov*



a destra
*Gelij Koržev, Alza la
bandiera, 156 x 290 cm,
1959-60, particolare*

⁶ L'esposizione degli Espressionisti astratti a Mosca (1959), assieme al VI Festival internazionale della gioventù e degli studenti al Parco Gor'kij di Mosca, nell'estate del 1957, a un anno dalla denuncia del «culto della personalità» staliniano durante il XX Congresso del PCUS, aveva comunque contribuito in modo non irrilevante al costituirsi di quel fenomeno culturale complesso, sviluppatosi in URSS fra la metà degli anni '50 e la metà degli anni '70 e indicato con molti nomi, *podpol'e* [sottosuolo], *underground*, *cultura non-ufficiale*, *nonconformismo*: sulla questione si veda Margarita Tupitsyn [Tupicyna], *Margins of Soviet Art. Socialist Realism to the Present*, Milano, Distributed Art Pub inc, 1989; Leonid Taločkin, Irina Antonova (a cura di), *"Drugoe iskusstvo": Moskva 1956-76. K hronike chudožestvennoj žizni*, Moskva, Chudožestvennaja galereja "Moskovskaja Kollekcija" - Interbuk, 1991.

⁷ Cfr. "Dream Reality/Sogno Realtà Viktor Popkov 1932-1974", a cura di Natal'ja Aleksandrova e Faina Balachovskaja, con la direzione scientifica di Giuseppe Barbieri, Silvia Burini e Zelfira Tregulova, Ca' Foscari Esposizioni, 19 febbraio-27 aprile 2014. In precedenza la rassegna era stata ospitata a Mosca (Centro museale-espositivo Rosizo, 13 dicembre 2013 - 26 gennaio 2014) e sarebbe poi passata a Londra, nella West Wing di Somerset House (22 maggio - 24 giugno).

⁸ Cfr. MATTEO BERTELE, *Dall'"ardore giovanile" all'omaggio postumo. Viktor Popkov alla Biennale di Venezia (1962, 1982)*, in *Dream Reality/Sogno Realtà Viktor Popkov 1932-1974*, catalogo della mostra a cura di Giuseppe Barbieri, Matteo Bertelé, Silvia Burini, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma, 2014, pp. 107-117.

⁹ Il 1956 aveva segnato, pur tra accoglienze sconcertate, il ritorno dell'URSS alla Biennale di Venezia, dopo 22 anni dal boicottaggio dell'Italia fascista.

¹⁰ VICENTE AGUILERA CERNI, *Aspetti del realismo internazionale*, in "La Biennale di Venezia", nn. 46-47 (XII), dicembre 1962, p. 32.

¹¹ *Ibidem*. Nell'articolo, ricco di illustrazioni di opere di artisti europei, l'unico contributo russo è costituito dal pathos della tela *Il giuramento dei partigiani siberiani*, realizzato da Gerasimov nel 1933 ed esposto l'anno successivo a Venezia come *Il seppellimento di un camerata*, all'interno dell'ultimo padiglione allestito sotto Stalin.

¹² *Ibidem*. Si veda anche LUIGI MATTEI, *La Biennale di mezzo*, Roma, Privitera editore, 1972, p. 50.

¹³ Cfr. ALEKSANDR KAMENSKIJ, *Real'nast' metaforj* in "Tvorčestvo", n. 8, 1969, pp. 13-15.

¹⁴ MARZIANO BERNARDI, *Scarso e freddo il pubblico nella Biennale di Venezia*, "La Stampa", 27 giugno 1962, p. 5.

¹⁵ DARIO MICACCHI, *Il Padiglione sovietico*, "L'Unità", 29 settembre 1962, p. 6.

¹⁶ BERTELE, *Dall'"ardore giovanile"...* cit., p. 110.

¹⁷ MICACCHI, *Il Padiglione...* p. 6.

¹⁸ DELL'ACQUA, in *Catalogo della 31...* cit., p. XX.

¹⁹ Si veda a tale proposito anche VLADIMIR GORYAINOV, *The choice of works was an affair of State, in 1895-2013 Russian Artists at the Venice Biennale*, a cura di Nikolai Molok, Moscow, Stella Art Foundation, 2013, p. 402.

²⁰ Vedila *ivi*, pp. 389-391.

²¹ Cfr. *The Hermitage: The Biography of a Great Museum*, New York, Fromm International, 1998

²² Anche in termini personali: nell'agosto di quell'anno Larissa conosce-

rà a Venezia il grande storico dell'arte inglese Francis Haskell e ne diventerà la moglie. Trasferitasi in Gran Bretagna, sarà assunta all'Ashmolean Museum come conservatrice per l'arte russa e continuerà a occuparsi, con celebri volumi (come *Russian Paintings and Drawings in the Ashmolean Museum*, prima ed. 1970), della tradizione grafica e pittorica del suo Paese di origine.

²³ Nel dicembre di quell'anno Chruščëv avrebbe visitato il cosiddetto Manež (Maneggio) di Mosca, dove era in corso una mostra che doveva celebrare i trent'anni della più prestigiosa istituzione artistica sovietica, la Sezione moscovita dell'Unione degli Artisti. La visita si concluse invece con una terribile sfuriata di Chruščëv contro l'arte contemporanea ivi rappresentata, dove spiccavano le opere di alcuni artisti - Elj Beljutin, Jurij Sobolev, Jurij Sooster, Vladimir Jankilevskij, Ernst Neizvestnyj - non allineate ai canoni del Realismo socialista.

²⁴ Cfr. *Vystavka ital'janskich risunkov XVII-XVIII vekov*, a cura di Larissa Salmi-na, Leningrad, Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitaža, 1959.

²⁵ JOHN RUSSELL, in *Catalogo della 31...* cit., p. 183.

²⁶ Cfr. *ivi*, pp. 237-241.

²⁷ Telegramma di Italo Siciliano, Presidente della Biennale, al Ministero della Cultura dell'URSS, 21 maggio 1962, ASAC, Fondo storico, serie Paesi, b. 31, fasc. XXXI, Biennale 1962, U.R.S.S.

²⁸ ANGELO DRAGONE, *Si dice che superi i 12 miliardi il valore delle tremila opere esposte*, "La Stampa", 15-16 giugno 1962, p. 5.

²⁹ RGALI [Rossijskij gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva (Archivio di Stato Russo di Letteratura e Arte)] F. 2329. Op. 4. Ed. chr. 1650. L. 62.

³⁰ RGALI F. 2329. Op. 4. Ed. chr. 1650. L. 61.

³¹ ANDREI KOVALEV, *Empty Space? The Soviet Pavilion During the Cold War, in 1895-2013 Russian Artists...* cit., pp. 70-78, qui p. 75.

³² Su questa diramazione della tendenza neo-primitivista della pittura russa del secondo decennio del XX secolo si veda il recente intervento di JOHN E. BOWLT, *1905 - La musica del colore e della linea*, in *La rivoluzione russa. L'arte da Djagilev all'Astrattismo 1898-1922*, catalogo della mostra a cura di Silvia Burini e Giuseppe Barbieri (Gorizia, Musei Provinciali, 21 dicembre 2017 - 25 marzo 2018), Crocetta del Montello (TV), Antiga Edizioni, 2017, pp. 79-81.

³³ SALMINA in *Catalogo della 31...* cit., p. 237.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ La Biennale di Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporaneo [ASAC], 19 ottobre 1962, Serie ufficio trasporti n° 121 busta URSS.

³⁶ Cfr. *Russia! None Hundred Years of Masterpieces and Master Collections*, catalogo della mostra (New York, Museo Guggenheim, 16 settembre 2005 - 11 gennaio 2006), New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 2005.

³⁷ Cfr. *Gely Koržhev*, catalogo della mostra (Mosca, State Tretyakov Gallery at Krymsky Val, 23 marzo - 14 giugno 2016), a cura di Natalya Alexandrova, Moscow, State Tretyakov Gallery, p. 289.

³⁸ Cfr. T.S. ŽELJUKINA, L.A. KARNAUCHOVA, M.V. LIPATOVA, E.A. ILJUCHINA, G.S. ČURAK, A.V. SVOKS, A.M. TERENT'eva, M.A. KONČATOVA, Ju.M. KUDINOV, a cura di, *Gelij Koržhev*, Moskva, Fond kul'turnogo i istoričeskogo nasledija Gelija Korževa, 2015, p. 52.

³⁹ Cfr. *Gelij Koržhev*, catalogo della mostra... cit., p. 42.

⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 269.



Gelij Koržev, *L'artista*,
olio su tela, 159,5 x 195 cm, 1961,
Mosca, Galleria Tret'jakov

*Gelij Koržev, I mutanti,
olio su tela, 55 x 65 cm, 1973,
Mosca, IRRI*



Finito di stampare
da Grafiche Antiga spa
Crocetta del Montello (TV)
maggio 2019

