



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Scuola Dottorale di Interateneo Ca' Foscari - IUAV -  
Università degli Studi di Verona

Dottorato di ricerca in Storia delle Arti

Ciclo XXIX  
(A.A. 2013-2016)  
Anno di discussione 2017

## **La persistenza dell'icona nell'arte russa del XX e XXI secolo**

SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA:  
L-ART/03

Tesi di Dottorato di Alessia Cavallaro, matricola 956119

Coordinatore del Dottorato

Prof. Martina Frank

Tutore del Dottorando

Prof. Silvia Burini

Co-tutore del Dottorando

Prof. Sergej Daniel'

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

Per i cognomi non russi di cittadini dell'Impero zarista/Unione Sovietica si è scelto di mantenere la loro forma originale e, dunque, non seguono la traslitterazione dal cirillico (ad esempio Benois anziché Benua).

Per quanto riguarda i riferimenti bibliografici si è rispettata la grafia riportata nelle fonti, motivo per cui in alcuni casi si può ritrovare la doppia dicitura di uno stesso nome (ad esempio Boris Grojs per le fonti russe, Boris Groys per le edizioni in lingue occidentali).

Le citazioni in lingua straniera sono state mantenute nel caso di testi in inglese e francese; si è optato, invece, per la traduzione per i testi in russo.

# INDICE

**Introduzione**..... p. 6

## **CAPITOLO 1**

**L'icona in Russia: simbolismo e tradizione**..... p. 29

1.1. Genesi dell'immagine sacra nella Rus' kieviana..... p. 34

1.2. Collocazione nello spazio..... p. 38

1.3. L'icona salverà il mondo..... p. 42

1.4. Sviluppo del concetto di immagine..... p. 47

1.5. Declino dell'iconografia russa..... p. 59

1.5.1. La scultura in legno..... p. 62

1.6. Apertura all'Occidente..... p. 68

1.7. L'icona del nostro tempo..... p. 86

## **CAPITOLO 2**

**L'ideologia sovietica tra religione e ateismo.**

**I rapporti tra partito comunista e chiesa ortodossa**..... p. 95

2.1. Febbraio – ottobre 1922:

campagna anticlericale per la confisca dei beni ecclesiali..... p. 99

2.2. 10 gennaio 1930 – 15 maggio 1932.

Il “quinquennio” senza Dio..... p. 103

2.2.1 Un luogo sacro non è vuoto:

l'apertura del Museo Rublev..... p. 110

2.3. 1954: ripresa delle campagne religiose e persecuzioni

di massa dei fedeli..... p. 111

2.3.1 Il cielo è vuoto!..... p. 114

2.4. Brežnev: affievolimento della propaganda anti-religiosa..... p. 118

2.5. Vite di iconografi al tempo del comunismo..... p. 120

2.6. Vita artistica e vita spirituale: fra morte e nuova rinascita.... p. 124

### **CAPITOLO 3**

#### **La vita artistica di Mosca e Leningrado**

**nella seconda metà del XX secolo**..... p. 137

3.1. *Vtoraja kul'tura*: espressioni del dissenso a Mosca..... p. 148

3.2. *Vtoraja kul'tura*: espressioni del dissenso a Leningrado..... p. 167

### **CAPITOLO 4**

#### **«Il vero è il mezzo di conoscenza della verità».**

**L'arte tradizionale del nuovo tempo**..... p. 190

4.1. Il motivo religioso nel paesaggio.

Gli artisti dell'Accademia..... p. 192

4.1.2. Lo stile severo e la presenza dell'icona..... p. 197

4.1.3. Viktor Popkov e le sue variazioni dello stile severo p. 200

4.2. Sviluppo di temi religiosi nella pittura storica e di genere..... p. 208

4.3. *L'eterna Russia* nelle opere di Il'ja Glazunov..... p. 218

4.4. Il mistero delle "tavole nere": Vladimir Solouchin e il rinato  
interesse verso le icone..... p. 222

4.5. La tradizione spirituale nell'underground sovietico..... p. 228

4.6. La persistenza dell'icona nel XXI secolo..... p. 248

### **CAPITOLO 5**

#### **Un caso particolare dell'arte non-ufficiale moscovita:**

**Michail Švarcman e la nuova arte**..... p. 254

5.1. Oltre i confini..... p. 258

5.2. Parola e immagine: la scuola d'arte ieratica..... p. 262

5.3. L'icona come fonte della sua arte?..... p. 265

5.3.1. Il modernismo filosofico-religioso di inizio secolo p. 268

5.3.2. L'avanguardia russa..... p. 271

5.4. L'eredità ierografica..... p. 273

5.4.1. I volti..... p. 275

5.4.2. Le ierature..... p. 278  
5.5. La mistica della *Merkavah*: aleph e heikhalot..... p. 281

**Краткое содержание**..... p. 283

**Слова благодарности**..... p. 287

**Nota bibliografica**..... p. 291

**Nota sitografica**..... p. 332

**Catalogo**..... p. 336

---

## Introduzione

Ed era il fabbro un uomo pio, e dipingeva spesso immagini di santi, e ancor oggi si può vedere nella chiesa di T\*\*\* un suo Luca evangelista. Ma il sommo trionfo dell'arte sua era una pittura che egli aveva dipinta sul muro della chiesa, nell'atrio di destra, nella quale egli aveva raffigurato san Pietro nel giorno del Giudizio universale, con le chiavi in mano, che scacciava dall'inferno lo spirito malvagio; [...] Mentre il pittore lavorava a questo quadro, e lo andava dipingendo su una tavola di legno, il diavolo s'era ingegnato con tutte le sue forze di disturbarlo [...] Nonostante tutto ciò il lavoro venne terminato, la tavola fu portata in chiesa e fissata al muro dell'atrio<sup>1</sup>.

Questo passo, tratto dal racconto *Noč pered Roždestvom*<sup>2</sup> [La notte prima di Natale] del 1832 di Nikolaj Gogol', descrive il pittore d'icona come un uomo semplice, umile, imperturbabile, rappresentante di una cultura popolare ricca e feconda.

È molto insolito trovare in campo letterario una certa attenzione per le icone e per i suoi esecutori, soprattutto dopo il lungo silenzio del XVIII secolo, periodo in cui la letteratura laica

---

<sup>1</sup> SERENA PRIMA (a cura di), *Nikolaj Gogol'. Opere*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1994, pp. 140-141.

<sup>2</sup> Il racconto fa parte della raccolta *Večera na chutore Dikan'ki. Povesti izdannye pasičnikom Rudym Pan'kom* [Veglie alla fattoria di Dikan'ka. Novelle edite dall'apicoltore Rudyj Pan'ko]. Il primo volume del 1831 includeva *Večer nakanune Ivana Kupalo* [La sera della vigilia di Ivan Kupalo], *Soročinskaja jarmarka* [La fiera di Soročincy], *Majskaja noč, ili Utoplennica* [La notte di maggio, ovvero L'annegata] e *Propavšaja gramota* [La lettera perduta]. Il secondo volume dell'anno successivo includeva il racconto in oggetto, *Strašnaja mest'* [La terribile vendetta], *Ivan Fedorovič Špon'ka i ego tetuška* [Ivan Fedorovič Špon'ka e la sua zietta], *Zakoldovannoe mesto* [Il luogo stregato]. Le novelle, con il loro repertorio di diavoli, ubriacconi, streghe, raffigurano il *byt* ucraino, al quale Gogol' si ispirò dalle "testimonianze sulla Piccola Russia" (aneddoti, fiabe, oggetti, storie e informazioni di vario genere) inviategli dalla madre tra il 1829 e il 1931. Per approfondire si veda: GIACOMA STRANO, *Gogol'. Ironia, Polemica, Parodia (1830-1836)*, Soveria Mannelli [Cz], Rubbettino Editore, 2004.

aveva ignorato certe tematiche, avvertite come un pesante retaggio culturale e sociale del passato.

Fu tuttavia proprio in quel periodo, sulla base dell'ideologia di "Mosca Terza Roma"<sup>3</sup> e del suo ruolo cruciale nella difesa della fede ortodossa, in un fitto dibattito tra slavofili e occidentalisti, che inizia a registrarsi un rinato interesse per l'icona russa medievale<sup>4</sup>, interesse che attraversa buona parte del XIX secolo e si estende al Novecento. Nella seconda metà del XIX secolo avvenne insomma un ritorno al *soggetto russo*, inteso come patrimonio da tutelare e trasmettere, e si registrò una progressiva riscoperta della pittura "nazionale"<sup>5</sup>.

La fascinazione esercitata da un remoto passato andò oltre le esigenze poste da esplicite direttive statali<sup>6</sup> e coinvolse studiosi,

---

<sup>3</sup> Per una visione d'insieme della dottrina di Mosca Terza Roma, creata nel 1510 da un abate di Pskov, Filofej, si vedano: ELENA TIMOŠINA, *Teorija «Tre'ego Rima» v sočinenijach «Filofeeva cikla»* [Teoria della «Terza Roma» nel «ciclo di Filofeev»], in "Pravovedenie: Žurnal", 2005, 4, pp. 181-208; ANDREJ USAČEV, «Tretij Rim» ili «Tretij Kiev»? *Moskovskoe carstvo XVI veka v vosprijatijj sovremennikov* [«Terza Roma» o «Terza Kiev»? Il Regno russo nella percezione dei contemporanei], in "Obščestvennye nauki i sovremennost'", 2012, 1, pp. 69-87.

<sup>4</sup> Come è noto, la pittura russa fu unicamente di tema religioso fino al XVII secolo. Le invasioni dei Mongoli e dei Tatarsi avevano isolato il paese dall'Europa; la cultura russa si sviluppò in maniera discontinua, restando legata a un carattere più medievale. Gli influssi stranieri e della pittura profana occidentale cominciarono a penetrare intorno al XVII-XVIII secolo. La Russia entrò nell'ambito del sistema della cultura europea e visse la sua Età dell'Illuminismo, ripercorrendo in un breve periodo storico tutti i grandi stili europei, dal Barocco al Classicismo, che nelle altre nazioni avevano avuto una storia più lunga. La produzione di icone in questi secoli cessò di svilupparsi all'interno dell'alveo culturale principale, ma continuò a esistere come produzione religiosa, rivestendo una posizione secondaria nel sistema culturale. L'evoluzione pittorica è ben spiegata nel testo di ALAN BIRD, *A History of Russian Painting*, Boston, G.K. Hall and Co, 1987.

<sup>5</sup> Per approfondire le ragioni di questa riscoperta, legate principalmente a un graduale interesse verso la questione di una proto-identità nazionale, si vedano: NIKODIM KONDAKOV, *Russkaja Ikona* [L'icona russa], 4 voll., Praha, 1928-1933; GEROL'D VZDORNOV, *Istorija otkrytija i izučenija russkoj srednevekovoj živopisi v XIX veke* [Storia della scoperta e dello studio della pittura medievale russa nel XIX secolo], Moskva, Iskusstvo, 1986.

<sup>6</sup> Ricordiamo che durante gli anni di regno di Nicola I (1825-1855) il ministro dell'educazione Sergej Uvarov aveva vivamente sostenuto il famoso programma "Ortodossia, Autocrazia, Nazionalismo". Secondo lo storico Aleksandr Formozov, anche nell'arte ufficiale Nicola I tentò di «allontanare la

letterati, artisti. Molte sono le figure, alle quali è legata l'idea di riscoperta dell'icona russa. Universalmente riconosciuto è in questo senso il ruolo di padre Pavel Florenskij. Matematico, linguista e filosofo, Florenskij fu una figura di assoluto spicco del pensiero scientifico e filosofico russo del primo Novecento.

Il saggio *Iconostasi* rappresenta efficacemente lo sviluppo delle concezioni filosofico-religiose che si erano sviluppate nella fine dell'Ottocento. Alla base del suo pensiero vi era certamente la teoria della divino-umanità del poeta-filosofo Vladimir Solov'ev, che riconosceva nella sintesi assoluta di arte e religione il concetto di immagine sacra come intrinseco alla coscienza estetica. Il pensiero del filosofo, iniziatore e ispiratore del simbolismo russo attirò molti filosofi che si concentrarono sul problema dell'arte sacra. Evgenij Trubesckoj scrisse ben tre saggi sull'icona: *Umozrenie v kraskach* (Contemplazione nel colore, 1915), *Dva mira v drevnerusskoj ikonopisi* (I due mondi della pittura di icone antico-russa, 1916) e *Rossija v ee ikone* (La Russia nella sua icona, 1917). Sergej Bulgakov nel 1930 scrisse *Ikona i ikonopočitanie. Dogmatičesij očerk* (L'icona e la sua venerazione. Saggio dogmatico) e in seguito inserì una parte sull'icona *Pravoslavie* (Ortodossia).

Tornando a Florenskij, il saggio *Iconostasi* non fu mai completato. Il nucleo originale *Platonizm i ikonopis'* (Platonismo e pittura di icone), risalente al 1919, in cui l'autore affronta la tecnica di esecuzione dell'icona, fu pubblicato solo nel 1994 e ristampato in seguito<sup>7</sup> in un'edizione che incluse anche le parti successive del saggio che Florenskij avrebbe scritto negli anni successivi. Oggi, se si vuole affrontare uno studio sull'icona

---

cultura russa dalle tradizioni occidentali e orientarla verso quella bizantina». Si veda: GINO PIOVESANA, *Russia-Europa nel pensiero filosofico russo. Storia antologica*, Roma, Lipa, 1995.

<sup>7</sup> PAVEL FLORENSKIJ, *Izbrannye trudy po iskusstvu* [Scritti scelti sull'arte], Mosca, 1996.



russe, si deve assolutamente tener conto della sua figura, sempre più analizzata sia in Occidente<sup>8</sup> che in Russia.

In questo risveglio di nuovo interesse verso l'icona, un particolare merito deve essere riconosciuto anche ai collezionisti.

Il'ja Ostrouchov fu uno degli artefici principali del nuovo cambio di direzione che lo status dell'icona assume nei primi anni del Novecento. Pavel Tret'jakov, accortosi del suo talento, lo incaricò degli acquisti e delle esposizioni delle opere nella sua galleria<sup>9</sup>. Nel 1900, grazie alle collezioni dei Vecchi Credenti<sup>10</sup>, Ostrouchov scoprì il valore dell'icona russa medievale, mostrata per la prima volta accanto a opere di pittori russi, francesi e italiani, facendone risaltare così in modo del tutto originale il valore figurativo e artistico. Inoltre, egli fu tra i promotori di uno degli eventi cardine per la promozione dell'icona, ovvero il restauro della *Trinità* di Andrej Rublev<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> Uno dei convegni internazionali a lui dedicati, ai quali ho partecipato in questi anni, si è tenuto nel febbraio del 2012 e ha indagato la multiforme attività di Florenskij nei confronti della tradizione nazionale del suo Paese ma anche a contatto con le Avanguardie artistiche che stavano per mutare radicalmente la prospettiva internazionale dell'arte contemporanea. Cfr. l'importante volume di Atti che è scaturito dal convegno: MATTEO BERTELÉ (a cura di), *Pavel Florenskij tra Icona e Avanguardia*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, Università Ca' Foscari / Vicenza, Palazzo Leoni Montanari 3-4 febbraio 2012), Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma, 2015.

<sup>9</sup> SOF'JA KUDR'AVCEVA, *Il'ja Semenovič Ostrouchov: 1858-1929*, Leningrad, 1982, p. 38.

<sup>10</sup> Gli *starovery*, ossia i Vecchi Credenti, furono un gruppo religioso formatosi tra il 1650-1660, che rifiutò le riforme volute dal patriarca Nikon e dallo zar Aleksej per avvicinare la chiesa ortodossa a quella greca. La riforma liturgica provocò una spaccatura all'interno della chiesa russo-ortodossa. Sull'argomento si veda: TROFIM TULIPOV, *O razdelenii Russkoj Cerkvi* [Sulla separazione della chiesa russa], Moskva, Izdatel'stvo Archeodoksija, 2012.

<sup>11</sup> Il lavoro di restauro fu eseguito dal pittore d'icona Vasilij Gurianov che, tolti gli strati di rifacimenti moderni, scoprì la prima opera autografa del maestro medievale. Si vedano: VASILIJ GURIANOV, *Dve mestnye ikony svjatoj Troicy v Trojskom sobore Svjato-Troickoj lavry i ich restavracija* [Due icone "locali" della santa Trinità nella cattedrale della Trinità nel monastero della Santa Trinità e il loro restauro], Moskva, 1906; XENIA MURATOVA, *La riscoperta delle icone russe e il "revival" bizantino*, in ENRICO CASTELNUOVO, GIUSEPPE SERGI

Il fervore che seguì al periodo rivoluzionario del 1905<sup>12</sup> portò inoltre alla pubblicazione di diversi studi su questo genere espressivo, mentre proseguivano le attività della Società per la Salvaguardia dell'icona. Sulla scia di questa fioritura culturale fu deciso di organizzare nel 1913 una mostra per celebrare il trecentesimo anniversario della dinastia Romanov<sup>13</sup>. Furono mostrate per la prima volta al pubblico russo circa 150 icone medievali, che rivelarono la bellezza, la profondità spirituale e la ricchezza di una radicata tradizione culturale. I capolavori, perlopiù risalenti ai secoli XV-XVI secolo, furono puliti e restaurati; i visitatori poterono finalmente ammirare il volto autentico delle icone, che per lunghi anni era stato coperto da uno spesso strato di *olifa*<sup>14</sup>. I temi centrali dell'esposizione risultarono il trionfo della tecnica del restauro e l'emergere di una nuova storia della pittura medievale alla luce degli interventi di salvaguardia che erano stati effettuati. Così, Trubeckoj parlò della fine definitiva del mito della "icona oscura", segnalando come elemento più pregnante «l'incomparabile gioia che essa annuncia al mondo»<sup>15</sup>. Igor Grabar', nel catalogo della mostra, evocò i motivi di liberazione, emancipazione e illuminazione che avevano consentito alle icone di passare dalla sfera della chiesa a quella del moderno,

---

(a cura di), *Arti e storia del Medioevo*, IV, *Il Medioevo al passato e al presente*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 589-606.

<sup>12</sup> Per approfondire il periodo si veda: RÉGIS GAYRAUD, *La grande mêlée des utopies. La Russie libertaire 1905-1921*, Paris, Nautilus, 2000.

<sup>13</sup> La "Mostra dell'arte dell'antica Rus'" fu organizzata dall'Istituto Archeologico Imperiale di Mosca e sostenuta dall'imperatore Nicola II. Più tardi, nel 1918, fu creato il Comitato panrusso per gli affari museali e la tutela dei monumenti e delle antichità artistiche con a capo Igor Grabar'. Le spedizioni del Comitato si svolsero in molte città dell'antica Rus'. Nel 1929 le icone recuperate negli anni precedenti furono presentate per la prima volta all'estero, all'esposizione del Victoria and Albert Museum di Londra.

<sup>14</sup> OLEG TARASOV, *The Russian Icon and the Culture of the Modern: The Renaissance of Popular Icon Painting in the Reign of Nicholas II*, in "Experiment: A Journal of Russian Culture" 7 (2001), pp. 73-101, qui p. 82.

<sup>15</sup> EVGENIJ TRUBECKOJ, *Umozrenie v kraskach. Dva mira v drevnerusskoj ikonopisi* [La contemplazione nei colori. Due mondi nell'iconografia antico-russa], Mosca, 1916, ristampa del 1990, p. 14.

trasformandole da oggetti “attivi” e portatori di luce a oggetti “passivi” di un’indagine illuminata (facendo, probabilmente, riferimento al ruolo dei raggi-X). Nikolaj Punin equiparò il periodo di massimo splendore dell’isografia russa con il Rinascimento italiano<sup>16</sup>. Jacob Tugendchol’d parlò per la prima volta di un “Quattrocento di Novgorod<sup>17</sup>”, lamentando però le *lacune* della memoria culturale: mentre in Occidente le opere erano state da secoli oggetto di un’accurata analisi storica, studiate e catalogate, in Russia quest’aspetto si era sempre trascurato.

La mostra moscovita ha dimostrato che abbiamo un grande passato artistico del quale dobbiamo essere fieri. Non importa di quante avversità sia ricca la storia del popolo russo; esso è riuscito a creare in forma perfetta la profondità dell’arte spirituale<sup>18</sup>.

A sua volta, Pavel Muratov nelle pagine della rivista *Starje gody* [Vecchi anni] affermava:

Il significato principale della mostra di Mosca sull’arte antica è determinato dal potere straordinario di impressioni artistiche che producono i modelli della vecchia pittura russa di icone. Per molti, quasi per tutti, l’impressione è stata inaspettata. Così improvvisamente di fronte a noi si è aperto un enorme nuovo campo dell’arte, o per meglio dire - un’arte nuova. È strano pensare che nessuno in Occidente abbia mai visto questi colori forti e delicati, quelle linee precise e i volti santificati. La Russia è diventata improvvisamente l’unica proprietaria di un meraviglioso tesoro artistico<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> NIKOLAJ PUNIN, *Vystavka drevne-russkogo iskusstva* [Mostra sull’arte antico-russa], in “Apollon”, II 1913, n° 5, p. 40.

<sup>17</sup> JACOB TUGENDCHOL’D, *Vystavka drevnej ikonopisi v Moskve* [Mostra sull’antica pittura sacra a Mosca], in “Severnye zapiski”, 1913, nn° 5/6, p. 217-218.

<sup>18</sup> Ivi, p. 220.

<sup>19</sup> PAVEL MURATOV, *Vystavka ikonopisi i chudožestvennoj stariny pri Vserossijskom s’ezde chudožnikov* [Mostra di icone e antichità artistiche al Congresso panrusso degli artisti], in “Starye gody”, 1913, pp. 31-38, qui p. 31.

Qualche anno prima, nel 1906, al Salon d'Automne di Parigi, Sergej Diagilev<sup>20</sup> aveva debuttato con l' "Exposition de l'Arte russe", una mostra d'arte che già dal titolo chiariva l'intento del Commissario generale: una retrospettiva sull'arte russa dalla sua nascita fino agli artisti contemporanei. Lo scopo era quello di far conoscere l'identità russa per «...*corriger quelque peu l'idée préconçue et par trop exclusive qu'on a de la grande et mystérieuse Russie*». Furono esposti più di 700 lavori, tra cui 36 esemplari di icone dei secoli XV-XVII di Novgorod, Mosca e della scuola degli Stroganov.

Nello stesso anno, Nikolaj Lichačev pubblicò a San Pietroburgo il suo volume in due tomi sui *Materialy dlja istorii russkogo ikonopisanija* [Materiali per la storia dell'isografia russa].

Attorno alla figura di Muratov si coagulò una cerchia di appassionati che condividevano il suo interesse per l'icona russa antica. Nacquero due periodici: *Sofija* e *Russkaja ikona*<sup>21</sup>. Nel 1911 fu pubblicato anche il primo volume monografico sull'iconografia della Madre di Dio. L'opera in tre volumi – *Ikonografija Bogomateri* pubblicato nel 1911 e i due tomi successivi apparsi rispettivamente nel 1914 – 1915, fu uno dei lavori più importanti di Nikodim Kondakov. Certamente il suo interesse per l'icona russa era di molto antecedente alla pubblicazione dei tomi. Lo studioso, resosi conto della decadenza della produzione artigianale di icone nella regione di

---

<sup>20</sup> Per un approfondimento sulla figura di Sergej Djačilev (1872-1929) e la sua attività come impresario artistico, organizzatore delle "Russkije sezony" [Le stagioni russe] a Parigi e tra i fondatori della rivista *Mir iskusstva* [Mondo dell'arte], si vedano almeno: OLEG BREZGIN, *Sergej Djačilev*, Moskva, Molodaja gvardija, 2016; MARY DAVIS, *Ballets russes style: Diaghilev's dancers and Paris fashion*, London, Reaktion Books, 2010; JOHN BOWLT, *A feast of wonders: Sergei Diaghilev and the Ballets Russes*, Milano, Skira, 2009; VLADIMIR LENJAŠIN, *Djačilev i ego epocha* [Djačilev e la sua epoca], Sankt-Peterburg, Palace Editions, 2001.

<sup>21</sup> A capo del primo periodico «Sofija. Žurnal iskusstva i literatury, izdavaemij v Moskve K.F. Nekrasovym, pod redakciej P.P. Murtova» [Sofija. Rivista d'arte e letteratura pubblicato a Mosca da K. Nekrasov, redazione di P. Muratov] c'era Muratov, mentre il secondo periodico, edito a Pietroburgo, era sotto la direzione di Sergej Makovskij.

Vladimir, aveva organizzato nel 1899 un viaggio per visitare le botteghe delle tre principali cittadine. Gli esiti del viaggio furono resi noti in un volume *O situaci ruskoj narodnoj živopisi* [Riguardo alla situazione della pittura popolare russa] con lo scopo di evidenziare la situazione in cui versava la produzione artigianale, quasi del tutto soppiantata da quella industriale che aveva fatto crollare i prezzi delle icone. Kondakov era fiducioso nella cooperazione tra chiesa ortodossa e stato per promuovere la pittura di icone, attraverso la fondazione di istituti e, più concretamente, aiutando le comunità artigiane con la creazione di strade ferrate per velocizzare l'accesso delle opere sul mercato<sup>22</sup>. Egli fu anche uno dei primi a volere attribuire alle icone il valore di opera d'arte nazionale<sup>23</sup>. Il suo entusiasmo nel pensare di poter salvare l'arte delle icone non fu condiviso da altri letterati. In reazione al testo di Kondakov, Anton Čechov dichiarò che l'arte dell'icona era morta a causa della "migrazione" dei pittori russi dalla *ikonopis'* alla *živopis'* (pittura profana).

Uno dei primi studi monografici sulla pittura medievale fu quello intrapreso da Igor' Grabar', con la partecipazione di Muratov - *Istorija russskogo iskusstva* [Storia dell'arte russa] -, ma molte altre pubblicazioni sul tema videro la luce in quegli anni (tra cui il saggio di Nikolaj Punin<sup>24</sup>) e diverse raccolte di singoli amatori<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> NIKOLAJ KONDAKOV, *O situaci ruskoj narodnoj živopisi* [Riguardo alla situazione della pittura popolare russa], Sankt.Peterburg, 1901, pp. 48-50.

<sup>23</sup> MICHAIL ALPATOV, *Le icone russe. Problemi di storia e di interpretazione artistica*, tr. It., Torino, Einaudi, 1976, p. 8.

<sup>24</sup> IGOR' GRABAR', *Istorija russskogo iskusstva* [Storia dell'arte russa], Moskva, Knebel', 1910-15; NIKOLAJ PUNIN, *K probleme vizantijskogo iskusstva* [Sul problema dell'arte bizantina], in "Apollon", 1913, n. 3, pp. 17-25.

<sup>25</sup> Simbolo di un rinnovato interesse verso la pittura d'icona è la collezione d'arte sacra del Museo Russo di San Pietroburgo. Iniziata nel 1898, anno di fondazione del Museo, la collezione rappresenta con completezza la storia della pittura religiosa dal XII al XIX secolo. I primi lavori furono un lascito del Museo dell'Accademia di Belle Arti. In seguito, la raccolta si arricchì di tavole provenienti da collezioni private, tra cui quella di Nikolaj Lichačev. Nel 1914, nel Museo fu inaugurato il Fondo delle testimonianze della pittura sacra e

Anche al giorno d'oggi l'icona è sempre più oggetto di molti studi. Ciò si deve alla permanente attualità di questa forma d'arte millenaria.

Come è stato già ampiamente dimostrato, a partire dall'Avanguardia russa, da quella schiera di pittori "rivoluzionari" che si batterono per sovvertire l'Antico Regime, si iniziò a rivolgere lo sguardo alle proprie radici<sup>26</sup>. Gli studi pionieristici di Camilla Gray<sup>27</sup> sugli anni Dieci e Venti della pittura russa richiamarono l'attenzione su uno dei periodi artistici meno noti e proibiti della storia dell'arte in Russia. Oggi siamo lontani dall'idea iniziale di un corpus artistico omogeneo e unitario. Anzi, ci troviamo di fronte a una varietà stilistica sfaccettata e multipla, a una schiera di pittori spesso in netta contrapposizione. Tuttavia, anche se non è possibile parlare di un linguaggio comune o stabilire degli esatti confini cronologici e geografici dell'Avanguardia russa, è possibile però individuare dei temi trasversali nei quali di volta in volta l'Avanguardia si riconobbe<sup>28</sup>.

---

dell'antichità religiosa, che rappresenta la più importante raccolta statale di arte antico-russa de Paese.

Tra il 1929 e il 1932 furono organizzate mostre di arte sacra con opere dei musei dell'Unione Sovietica in Germania, Inghilterra e Stati Uniti, e alcuni di questi capolavori andarono poi a confluire nella collezione del Museo Russo. Anche dopo il 1960 la collezione continuò a incrementarsi, grazie alle campagne organizzate per il recupero di oggetti antico-russi.

<sup>26</sup> Per una visione d'insieme dell'influenza che le icone ebbero sui maggiori rappresentanti dell'Avanguardia russa si vedano gli atti del convegno internazionale: GRAZIANO LINGUA (a cura di), *Icona e avanguardie. Percorsi dell'immagine in Russia*, atti del convegno internazionale di studi (luogo e date), Torino, Zamorani, 1999.

<sup>27</sup> CAMILLA GRAY, *The Great Experiment: Russian Art 1863 – 1932*, New York, Harry N. Abrams, 1962.

<sup>28</sup> NICOLETTA MISLER, *Avanguardie russe*, in "Art e Dossier", 1989, N° 41, p. 9.

Il mio lavoro di ricerca, dal titolo *La persistenza dell'icona nell'arte russa del XX e XXI secolo*<sup>29</sup>, sostenuto da una specifica borsa di studio erogata dal Settore Beni Culturali di Banca Intesa Sanpaolo<sup>30</sup>, si propone di indagare e dimostrare le dinamiche di appropriazione di modelli iconografici di matrice bizantina e la persistenza costante di temi religiosi nell'arte russa della seconda metà del XX secolo, con un breve accenno alla situazione artistica del XXI secolo.

Come affermato da Graziano Lingua, la prospettiva di accostare l'estetica dell'antica icona con i fondamenti teorici della nuova arte non è certamente un fatto scontato, se non altro perché sono molti i secoli che separano queste due forme artistiche e rilevante è il contrasto tra le loro scelte formali<sup>31</sup>.

In effetti, una prima dinamica di congruenza si registrò a seguito degli avvenimenti rivoluzionari del 1917. Le chiese

---

<sup>29</sup> È un progetto che è stato ritenuto ammissibile al XXIX ciclo di dottorato all'interno della Scuola dottorale in Storia delle Arti dell'Università Ca' Foscari Venezia, in convenzione con l'Università IUAV di Venezia e l'Università degli Studi di Verona.

<sup>30</sup> Oltre a sostenere meritoriamente il pubblico patrimonio artistico e culturale del Paese, l'istituto bancario da anni si prefigge anche lo scopo di valorizzare e diffondere le vastissime raccolte appartenenti alla banca. Per consolidare questo costante impegno si è deciso di dare avvio a *Progetto Cultura*, un "luogo" in cui diffondere, tutelare, valorizzare e rendere fruibile le bellezze culturali storiche, artistiche, architettoniche. Si è così deciso di dare "vita" a ben tre poli museali che ospitano oggi collezioni d'arte permanenti, mostre, convegni, iniziative musicali e laboratori per bambini: le *Gallerie d'Italia*. Sotto questa denominazione si riuniscono tre palazzi storici ubicati in tre diverse città che sono stati trasformati in sedi espositive per rendere fruibile ai cittadini le ingenti collezioni di proprietà della banca. La più antica sede è nel Palazzo Leoni Montanari. È qui conservato un gruppo di venti opere che comprende, accanto a un'importante serie di vedute sette-ottocentesche della città partenopea e del territorio campano, uno dei maggiori capolavori delle collezioni Intesa Sanpaolo: il celebre *Martirio di sant'Orsola* di Caravaggio, opera della stagione estrema del grande maestro lombardo. La sede di Piazza Scala a Milano è stata inaugurata nel 2011 con una sezione dedicata all'arte dell'Ottocento in cui sono esposte 197 opere del XIX secolo provenienti dalle collezioni della Fondazione Cariplo e di Intesa Sanpaolo, in un percorso intitolato *Da Canova a Boccioni* e curato da Fernando Mazzocca.

<sup>31</sup> GRAZIANO LINGUA (a cura di), *Icona e avanguardie. Percorsi dell'immagine in Russia*, Torino, Zamorani, 1999, p. 13.

furono chiuse, le icone divennero proprietà dello Stato e furono sottratte alla visibilità del pubblico, poiché espressione di una cultura religiosa ostile al bolscevismo. In questo periodo così difficile per la persistenza di quell'antica tradizione culturale, storici dell'arte illuminati compresero almeno l'importanza di interventi di conservazione e restauro delle icone più antiche. E fu in questi anni che, attraverso un intenso lavoro di ricerca, si scoprì l'esistenza di molte scuole d'icone locali.

Che il corso della nuova politica di Mosca abbia avuto effetti anche sull'aspetto culturale divenne evidente negli anni '30. La moltitudine di correnti artistico-letterarie mal si adattava a un sistema politico dogmatico e per nulla liberale. Nel 1932, con una delibera del Comitato Centrale del Partito, *O perestrojke literaturno-chudožestvennych organizacij* [Sul riassetto delle organizzazioni letterarie e artistiche], si proclamò la nascita del Realismo Socialista. La creazione artistica, in accordo con la dottrina marxista-leninista, doveva essere «realista nella forma e sociale nel contenuto». Il compito dell'arte fu di formare ed educare la gente ai principi del socialismo<sup>32</sup>.

Allo scopo di soggiogare e inculcare nelle menti i principi ideologici del socialismo, il potere utilizzò immagini che, come sostiene David Freedberg<sup>33</sup>, proprio per la loro capacità di colpire l'immaginario di chi le guarda, assumono un particolare rilievo culturale. E la soluzione migliore da adottare apparve quella di utilizzare schemi pittorici e lasciti culturali già noti, ma in una nuova ottica comunista.

Gli eventi della seconda guerra mondiale diedero nuovo impulso all'ortodossia, come forza coesiva del paese e base dell'unità nazionale. In campo letterario si registrò un aumento

---

<sup>32</sup> PAUL KROKER, *Il cielo un tempo diviso: letteratura e cultura della DDR*, London, Lulu Enterprise, 2009, p. 25.

<sup>33</sup> DAVID FREEDBERG, *The Power of Images – Studies in the History and Theory of Response*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1989.



delle pubblicazioni in campo artistico-religioso. Nel 1947-1948 uscirono due testi di Viktor Lazarev, *Iskusstvo Novgoroda* [L'arte di Novgorod] e *Istorij vizantijskoj živopisi* [Storia della pittura bizantina]. Negli anni cinquanta apparvero tre altri suoi volumi sulla *Istorija russkogo iskusstva*<sup>34</sup> [Storia dell'arte russa] finanziati dall'Accademia delle Scienze e nel 1958 fu pubblicato, con i contributi dell'UNESCO, *SSSR. Drevnie russkie ikony* [URSS. Antiche icone russe].

Con l'ascesa al potere di Michail Gorbačëv e le riforme economico-sociali avviate dalla *perestrojka* si sviluppò un nuovo atteggiamento verso le icone. Se gli avvenimenti politici del XX secolo avevano relegato le icone al ruolo di semplice oggetto d'arte, con il crollo dell'URSS se ne rivalutò il significato religioso.

Come si cercherà di dimostrare in questo lavoro, i canoni compositivi della pittura d'icona sono stati sempre presenti, anche se spesso in modo celato, nella pittura russa laica per tutto il Novecento, anche durante il Realismo Socialista.

Il rapporto storico tra la pittura d'Avanguardia russa e la riscoperta dell'antica icona è stato già evidenziato in molti studi che hanno dimostrato quanto il processo di ri-appropriazione di coordinate stilistiche ed estetiche e di riferimenti artistico-culturali del mondo iconografico da parte dei pittori

---

<sup>34</sup> Nella *Istorija russkogo iskusstva*, Lazarev traccia la storia della pittura e della scultura russa dal XI al XV secolo. In seguito a questo ciclo monumentale, compilò la monografia su Teofane il Greco (1961), scritto già alla fine della Grande Guerra Patriottica, due monografie su Andrej Rublev (1960, 1966), uno studio dettagliato sugli affreschi di *Staraja Ladoga* (1960), sui mosaici della Cattedrale di Santa Sofia (1960) e sui mosaici di San Michele (1963). I suoi scritti diedero una spinta nell'approccio agli studi bizantini e nel 1955 e nel 1961 furono organizzati due congressi internazionali, che permisero a Lazarev di affinare i suoi studi e preparare la seconda edizione della *Istorija russkogo iskusstva*. Per approfondire si veda l'articolo: SERGEJ GRAŠČENKOV, *Viktor Nikitič Lazarev (K semidesjatiletiju so dnja roždenija)* [Viktor Nikitič Lazarev (Per i settant'anni dalla sua nascita)], in "Vizantijskij vremennik XXIX, 1967, pp. 1-29.

avanguardisti sia stretto e indissolubil<sup>35</sup>. Un tassello importante in questi studi è stato il progetto espositivo *Avanguardia russa. Esperienze di un mondo nuovo*<sup>36</sup>, allestito a Vicenza. La mostra, curata da Giuseppe Barbieri, Silvia Burini, Mikhail Dmitriev e Svetlana Volovenskaya, è stata fruibile al pubblico dall'11 novembre 2011 al 26 febbraio 2012 e ha messo a confronto opere dell'Avanguardia russa dei primi anni del Novecento con la collezione di icone russe<sup>37</sup> di proprietà di Banca Intesa Sanpaolo<sup>38</sup>, offrendo nuovi stimoli e gettando un nuovo sguardo

---

<sup>35</sup> NATAL'JA AVTONOMOVA, *Verso un mondo senza oggetti*, in *Da Giotto a Malevič. La reciproca meraviglia*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale 2 ottobre 2004-9 gennaio 2005), Roma, Mondadori Electa, 2004, pp. 300-307; ROGER LABRUSSE, *Byzance et l'art moderne. La référence Byzantine dans les cercles artistiques d'avant-garde au début du XXe siècle*, in JEAN-MICHEL SPIESER (a cura di), *Présence de Byzance*, Gollion, In Folio, 2007, pp. 55-89; IVAN FOLETTI, *Attrazione reciproca: la riscoperta dell'identità nazionale russa, le icone e le avanguardie*, in VERONICA PROVENZALE (a cura di), *Artisti russi tra Otto e Novecento. Atti delle conferenze e delle manifestazioni*, Ascona, Cahier 2, Museo Comunale d'Arte Moderna, 2012, pp. 28-41.

<sup>36</sup> GIUSEPPE BARBIERI, SILVIA BURINI (a cura di), *Avanguardia russa. Esperienze di un mondo nuovo*, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Leoni Montanari 11 novembre - 26 febbraio 2012), Milano, Silvana Editoriale, 2011.

<sup>37</sup> Nella storica dimora vicentina di Palazzo Leoni Montanari è conservata una collezione d'icone tra le più importanti e vaste in Occidente. La particolarità di questa collezione è data dal fatto che essa ospita opere che vanno dal XIII al XX secolo, mostrando la vastità e la peculiarità della pittura d'icone; inoltre, le opere esposte provengono da diverse regioni della Russia. Oggi il museo espone 138 tavole, mentre le restanti 286 sono conservate in deposito. La formazione di questo immenso patrimonio isografico risale agli anni Novanta del Novecento quando il Banco Ambrosiano Veneto acquisì la collezione di icone della famiglia Orler, gettando le basi per una raccolta e catalogazione più sistematica delle opere che avvenne anche grazie ad acquisti sui mercati anglosassoni e tedeschi. La voglia di comunicazione e l'impegno che la Banca ha mostrato nella fruizione di questo ingente patrimonio hanno portato alla creazione di un laboratorio di restauro e alla formazione di un notevole comitato scientifico internazionale per lo studio e la valorizzazione di questi capolavori. Nonostante la tendenza diffusa ad appiattare i motivi iconografici a una irrealistica omogeneità e ripetitività, l'ampiezza cronologica che abbraccia questa collezione svela un canone iconografico dinamico e cangiante, con molteplici peculiarità dovute ai diversi momenti storici e ai diversi centri di produzione.

<sup>38</sup> Le icone della Collezione Intesa Sanpaolo sono state esaminate da eminenti esperti in materia le cui ricerche si sono concretate nei seguenti cataloghi: CARLO PIROVANO (a cura di), *Icone russe: Gallerie di Palazzo Leoni Montanari*, Milano, Electa, 1999; ID. (a cura di), *Icone russe: collezione Banca Intesa*, Milano, Electa, 2003, catalogo ragionato in 3 volumi.

sulle influenze che i temi religiosi hanno avuto sulle nuove tendenze che in quegli anni stavano nascendo in Russia. Gli 85 lavori esposti, per la prima volta visibili al pubblico italiano, provenivano dai Musei Regionali di Tula, Jaroslavl' e Kostroma. Altrettanto interessante e certamente meno nota in Italia è la situazione dell'arte russa dagli anni '50 in poi. Proprio per questo, Intesa Sanpaolo ha voluto sostenere un possibile passo in avanti nella ricerca, con il suo preziosissimo contributo al mio progetto di ricerca, sulle relazioni tra l'icona e l'arte russa del XX e XXI secolo. Partendo dalla realistica constatazione che in Italia gli studi dedicati all'arte russa del secondo dopoguerra restano ancora lacunosi, l'obiettivo del mio lavoro di ricerca è stato quello di cercare di offrire nuove prospettive di approccio per l'approfondimento di questi temi.

Lo scenario artistico che si prenderà in esame è molto vasto e copre un arco temporale di circa quarant'anni. La data che segna lo spartiacque è il 1985, quando cade in Russia il divieto di rappresentare immagini religiose.

Il tentativo è quello di presentare una visione d'insieme della presenza visibile o celata dell'icona russa nell'arte del secondo Novecento.

Il lavoro di ricerca si presenta suddiviso in cinque capitoli.

Il primo capitolo *L'icona in Russia: simbolismo e tradizione* ha un carattere introduttivo ed è improntato ad analizzare la presenza dell'icona nell'arte russa. Da quest'analisi è possibile trarre tre tendenze, o forse sarebbe meglio utilizzare il termine "funzioni", che l'icona ricopre nei vari periodi storici.

La prima funzione è quella connaturale alla raffigurazione isografica, ovvero la *funzione religiosa*. L'icona rende tangibile l'esperienza del divino e si pone come sua immagine visibile.

La seconda funzione vede l'icona come incarnazione dei valori e dell'identità nazionale russa. Si guarda alla tradizione isografica

come a una sintesi della coscienza comune e della memoria storica, culturale e collettiva<sup>39</sup>. A tal proposito, potremmo utilizzare la proposta della studiosa tedesca Kirsten Dickhaut che considera l'opera d'arte (e in questo caso l'icona) come *mediatore del ricordo* e la inserisce nel campo dell'"iconologia della memoria"<sup>40</sup>.

Nella terza tendenza si rintraccia nell'icona la più scontata funzione di *oggetto*, che si costituisce parte del patrimonio d'arte visiva, configurandosi come duplice patrimonio – dell'arte e della storia dell'arte mondiale.

Queste tre funzioni interagiscono tra loro nei diversi momenti storici e ci mostrano come il significato dell'icona non abbia avuto una posizione fissa nella storia, ma abbia acquisito una *mobilità di senso*. Questa variazione di senso viene spiegata da Hal Foster con la metafora della parallasse, che

[...] implica l'apparente spostamento di un oggetto provocato, in realtà, dal movimento dell'osservatore. Questa immagine ci dice che le categorie in cui racchiudiamo il passato dipendono dalle nostre posizioni nel presente, e che queste ultime sono definite proprio da tali categorie<sup>41</sup>.

Ecco, dunque, che l'icona si presenta come un oggetto in transizione che assume diversi significati, variando sulla base della posizione dell'osservatore e, nel nostro caso, con il susseguirsi di diverse fasi storico-politiche.

L'icona si fa portatrice e generatrice di nuovi significati e si adatta ai mutamenti del contesto culturale in trasformazione. A

---

<sup>39</sup> Il termine *memoria collettiva* fu utilizzato per la prima volta nel campo degli studi culturali dal sociologo francese Maurice Halbwachs. Si veda il suo fondamentale saggio del 1950: ID, *La mémoire collective*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1950.

<sup>40</sup> KIRSTEN DICKHAUT, *Iconologia della memoria*, in ELENA AGAZZI, VITA FORTUNATI (a cura di), *Memoria e saperi. Percorsi interdisciplinari*, Roma, Meltèmi, 2007, pp. 287-304.

<sup>41</sup> HAL FOSTER, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, 1996, tr. it., Milano, Postmedia, 2006, p. 10.

tal proposito, si potrebbe citare Lotman che, nel suo saggio *Architektura v kontekste kul'tury*<sup>42</sup>, afferma:

Un testo estrapolato dal contesto si presenta come un oggetto esposto in un museo: è depositario di informazioni costanti. È sempre uguale a se stesso, e non è in grado di generare nuovi flussi d'informazione. Il testo nel contesto è un meccanismo in funzione che ricrea continuamente se stesso cambiando fisionomia e che genera nuove informazioni<sup>43</sup>.

Il testo isografico non assume una posizione fissa all'interno del contesto culturale, ma si arricchisce o si libera di alcuni significati. La sua simbolicità è relativa ed entra in un rapporto attivo e d'interazione con il contesto culturale e con il suo ricevente. Questo comporta che l'oggetto artistico operi spesso a più livelli del sistema culturale. Nel caso dell'icona, le tre funzioni individuate in questo primo capitolo non sono da considerarsi come espressioni singole dei diversi periodi storici. Al contrario, esse coesistono e interagiscono in uno stesso arco cronologico.

Nel secondo capitolo della tesi, l'analisi della situazione storico-politico-artistica della seconda metà del Novecento fa da sfondo al complesso sistema di relazioni che si instaurano tra l'icona (intesa come manifestazione delle tre funzioni individuate) e la costruzione dell'immaginario sovietico e fornisce una macroanalisi dei rapporti Stato-Chiesa durante il XX secolo. Questa parte non avrebbe avuto un convincente spessore – come spero si constaterà – se non avessi avuto in tal senso l'essenziale sostegno di Nikita Ochotin, specializzato in letteratura russa e pensiero sociale, membro della società

---

<sup>42</sup> Il saggio *Architektura v kontekste kul'tury* [L'architettura nel contesto della cultura] fu pubblicato per la prima volta nel 1987 a Sofia con la traduzione a fronte in inglese sulla rivista "Architecture and Society/Architektura i obščestvo", 1987, 6, pp. 8-15.

<sup>43</sup> JURIJ LOTMAN, *L'architettura nel contesto della cultura*, 1983, tr. it., in SILVIA BURINI (a cura di), *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998, p. 38.

“Memorial”, segretario del comitato di redazione della serie di materiale archivistico “Archivy Rossii” [Archivi della Russia], grande esperto della repressione staliniana e direttore del Museo “Tvorčestvo i byt GULAGa” [Opera e vita del gulag], che ringrazio per i suoi indispensabili consigli metodologici e per il materiale documentario che grazie a lui ho potuto esaminare.

Nel terzo capitolo *La vita artistica di Mosca e Leningrado nella seconda metà del XX secolo* si delinea il contesto culturale e artistico di Mosca e Leningrado della seconda metà del XX secolo. Il focus specifico è sulle questioni che hanno portato alla nascita dell'arte *andeground*<sup>44</sup> in Unione Sovietica, come espressione di dissenso contro i dettami del Realismo Socialista<sup>45</sup>. Le prime manifestazioni di arte non-totalitaria si

---

<sup>44</sup> *Andeground* è la trascrizione fonetica dell'equivalente inglese “underground”. Fu uno dei termini utilizzati per definire l'arte nata nel periodo post-staliniano e non riconosciuta ufficialmente dal partito. Altri termini utilizzati furono *podpo'le* (sottosuolo), “nonconformismo”, “cultura non ufficiale”, “seconda avanguardia”. Per approfondire la storia dell'underground moscovita si veda: IRINA ALPATOVA, *Drugoe iskusstvo. Moskva 1956-1976. K chronike chudožestvennoj žizni* [L'altra arte. Mosca 1956-1976. Sulla cronaca della vita artistica], Moskva, Galart-Gosudarstvennyj Centr Sovremennogo Iskusstva, 2005. Per la parte leningradese si vedano: STANISLAV SAVICKIJ, *Andeground. Istorija i mify leningradskoj neoficial'noj kul'tury* [Underground. Storia e miti della cultura non ufficiale leningradese], Moskva, Novoe Literaturnoe Obrozenie, 2002; MARCO SABBATINI, «*Quel che si metteva in rima*»: *cultura e poesia underground a Leningrado*, Salerno, Europa Orientalis, 2008; EKATERINA BOBRINSKAJA, *Čužie? Neoficial'noe iskusstvo: mify, strategii, koncepcii* [Estranei? L'arte non ufficiale: miti, strategie, concezioni], Moskva, Breus, 2012; NIKOLAJ KOTRELEV (a cura di), *MOCKBA Underground. Pittura astratta dal 1960. Collezione Aleksandr Reznikov*, catalogo della mostra, (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni 6 – 19 ottobre), Moskva, Virtual'naja Galereja, 2012.

<sup>45</sup> Dottrina sancita il 23 aprile 1932 con una delibera del Comitato Centrale del Partito, *O perestrojke literaturno-chudožestvennych organizacij* [Sul riassetto delle organizzazioni letterarie e artistiche]. Per approfondire si vedano: LUIGI MAGAROTTO, *La letteratura irrealista. Saggio sulle origini del realismo socialista*, Venezia, Marsilio, 1980; ABRAM TERC [ANDREJ SINJAVSKIJ], *Čto to takoe socialističeskij realizm* [Che cosa è questo realismo socialista], in “Literaturnoe obozrenie” 8, 1989, pp. 89-100; GENRICH MITIN, *Ot real'nosti k mifu* [Dalla realtà al mito], in “Voprosy literatury” 4, 1990, pp. 24-53; LEONID GELLER, *Slovo mera mira. Stat'i o russkoj literature XX veka* [Parola della misura del mondo. Saggi sulla letteratura russa del XX secolo], Moskva, MIK, 1994; EVGENIJ DOBRENKO, *The Disaster of Middlebrow Taste, or, who 'Invented'*

ebbero, infatti, solo dopo la morte di Stalin (1953) e l'avvento del "disgelo" chruščeviano.

L'opera degli artisti dell'arte russa non ufficiale si è trovata negli ultimi anni sotto i riflettori, ma ciò nonostante, soprattutto in Italia, resta un argomento poco studiato e con lati ancora del tutto ignoti.

L'arte non ufficiale dell'URSS, a volte identificata anche come "seconda ondata di avanguardia russa", nasce dalla seconda metà del XX secolo. Esso è perlopiù un fenomeno locale, circoscritto all'Unione Sovietica. Il ruolo di Mosca e di Leningrado fu cruciale per creare una società, nell'interazione tra i vari artisti e la vita culturale.

Si possono individuare tre grandi tappe nell'arte non ufficiale:

1. il primo stadio (1953-1964) è legato alla figura di Nikita Chruščev e al clima di "disgelo" e speranza che aveva portato il cambio ai vertici del partito. Gli eventi importanti furono il VI Festival Internazionale dei giovani e degli studenti a Mosca (1957), la mostra di arte occidentale al Museo Puškin. Un momento noto fu la disputa al Manež del 1962, che segnò il confine tra gli artisti ufficiali e i *podpol'nye*, ovvero coloro che furono costretti a lavorare nella marginalità<sup>46</sup>;
2. il secondo periodo (1964-1974) vide un'espansione esponenziale dell'arte dell'underground<sup>47</sup>, l'emergere di nuove forme artistiche. Caratterizzarono questi anni le mostre e le lezioni negli appartamenti privati degli artisti. Diversi gruppi si batterono per i loro diritti e il

---

*Socialist Realism?*, in THOMAS LAHUSEN (a cura di), *Socialist Realism without Shores*, Durham-London, Duke University Press, 1997, pp. 135-164.

<sup>46</sup> Per approfondire il conflitto tra partito e artisti nel biennio 1962-1964 si veda: PRISCILLA JOHNSON, LEOPOLD LABEDZ, *Khrushchev and the Arts: The Politics of Soviet Culture, 1962-1964*, Cambridge, M.I.T. Press, 1965.

<sup>47</sup> ALLA ROSENFELD, NORTON DODGE, *Nonconformist Art: The Soviet Experience 1956—1986*, London, Thames and Hudson, 1995.

risultato fu la *Bul'dozernaja vystavka* e la mostra alla VDNCh;

3. l'ultima tappa (1974-1988) fu caratterizzata da un clima culturale più rilassato. Furono gli anni della perestrojka e della fine dell'Unione Sovietica, che decretò anche profondi cambiamenti nella vita artistica del paese.

Il quarto capitolo, «*Il vero è il mezzo di conoscenza della verità*». *L'arte tradizionale del nuovo tempo*, affronta il nucleo principale di questo lavoro, dunque l'individuazione dei vari modelli di utilizzo dell'icona nella pittura sovietica e i modi in cui sia avvenuto questo "trasferimento" di elementi dalla sfera sacra a quella profana. La storia dell'arte sovietica non ufficiale fu caratterizzata dall'aspirazione a liberarsi dal canone ufficiale, Questo desiderio spinse molti artisti a compiere un viaggio dentro se stessi, alla ricerca di un nuovo linguaggio espressivo. Partendo dalla constatazione che "Noi siamo altri" [*My - drugie*] e "Noi vediamo il mondo a modo nostro" [*My vidim mir vo-svoemu*], pronunciate da Celkov, Rabin, Kropivnickaja e altri, alcuni rappresentanti della nuova generazione iniziarono apertamente a reinterpretare i simboli centrali del sistema ideologico sovietico, sviluppatosi dagli anni '30. Il processo di erosione del realismo socialista, iniziato negli anni '50, condusse parallelamente al processo di formazione di un'arte alternativa, particolarmente interessante dal punto di vista storiografico e tipologico, in cui la trasformazione del codice riguardò soltanto il contenuto e non la forma.

Dall'analisi emerge come ci sia stata una forte immersione dell'*intelligencija* sovietica del 1960-1970 nel mondo spirituale, intesa come una sorta di protesta contro il mondo materialista sovietico "senza anima". Sebbene lo scopo, dunque, sia quasi univoco, la struttura interna dell'arte non ufficiale è piuttosto complessa. Infatti, la dicotomia tra "cultura ufficiale-cultura non ufficiale" non risponde alla reale situazione che di fatto si era creata. Se da una parte abbiamo gli artisti di regime, dall'altra ci sono figure *borderline*, come Viktor Popkov, Oskar Rabin, Il'ja



Glazunov, artisti non ufficiali, come Dmitrij Plavinskij, e gli emarginati, come Vasilij Sitnikov.

Nella quinta parte si prende in analisi l'opera di Michail Švarcman. Michail Matvevič (1926-1997) era pronipote del filosofo esistenzialista Lev Šestov, la cui eredità filosofica influenzò probabilmente anche il credo artistico del maestro. Pittore troppo poco conosciuto nel panorama culturale europeo, fu certamente una delle figure chiave della seconda ondata d'avanguardia russa. Švarcman appartiene a quella schiera di artisti-demiurghi, che non copiano il mondo terreno, ma inventano un proprio universo. Ebbe chiaramente familiarità con i miti della prima avanguardia, con il suprematismo di Malevič o con il "proun"<sup>48</sup> di Lisickij, che certamente furono tra le sue fonti. E con non meno fervore Michail Matvevič costruì il suo stile, lo "ieratismo". Tuttavia, lo ieratismo non doveva essere considerato uno stile pienamente artistico: si trattava più di un sistema filosofico a tutto tondo, che implicava l'essere nel senso religioso-mistico. I segni ieratici del suo mondo dovevano esprimere le leggi dell'universo. In questo sistema l'artista era lo "ierate", il conoscitore universale che creava il "nuovo linguaggio non verbale del terzo millennio". E tra le fonti di questo nuovo linguaggio artistico, Švarcman si ispirò anche alla tradizione isografica popolare, soprattutto nella realizzazione della tecnica artistica, come la pittura su tavola, l'intaglio, la tempera e il dipingere su vecchie immagini altre nuove.

Nell'affrontare questo capitolo prezioso è stato l'incontro con Aleksandr Borovskij, storico dell'arte russo e curatore del Dipartimento d'Arte Contemporanea presso il Museo di Stato Russo di San Pietroburgo, cui va la mia personale riconoscenza. La chiacchierata con Aleksandr Davidovič, grande conoscitore

---

<sup>48</sup> Con il termine, che deriva da "Pro-unovis", Lisickij intese un nuovo campo artistico a metà tra architettura e pittura.

dell'opera di Michail Švarcman, mi ha permesso di approfondire sensibilmente le tematiche analizzate in questo capitolo.

La mia tesi di dottorato è certamente frutto di anni di lavoro personale, ma non sarebbe stata possibile senza la collaborazione e il sostegno di numerose persone ed enti.

In primo luogo, questo progetto è stato consentito dal generoso finanziamento della borsa di dottorato da parte di Banca Intesa Sanpaolo: il mio ringraziamento va dunque all'istituto di credito e nello specifico a Elena Milan, responsabile della sede vicentina delle Gallerie d'Italia, a Palazzo Leoni Montanari, e a Laura Feliciotti, coordinatrice per la tutela e la valorizzazione del patrimonio artistico della banca.

Vorrei ringraziare in secondo luogo l'Università Europea di San Pietroburgo, che mi ha tanto liberalmente "adottata" in questi anni, aiutandomi dal punto di vista scientifico ma anche burocratico (un problema spesso da non sottovalutare, se si parla di Russia). In particolare, vorrei ringraziare i professori del Dipartimento di Storia dell'arte, Sergej Daniel', co-tutor del mio progetto di ricerca, Il'ja Dorončenkov e Arkadij Bljumbaum, che hanno risposto pazientemente alle mie innumerevoli domande, e mi hanno puntualmente indicato molta bibliografia russa difficile da reperire in Italia. Grazie, soprattutto, a Natal'ja Mazur per i suoi consigli e le sue intuizioni sempre brillanti, nonché per le lunghe conversazioni che mi hanno stimolato a pormi alcune domande fondamentali per definire più puntualmente questa ricerca.

Per "vivere" la storia dell'arte russa e coglierne appieno il suo valore, sono state fondamentali le visite al Museo Ermitage di San Pietroburgo. Sono riconoscente a Marija Šlikevič e Ksenja Puškinskaja, collaboratrici scientifiche del museo, per i preziosi cataloghi di cui mi hanno donato e per avermi riservato un trattamento speciale come ospite del museo.

Sono stati particolarmente suggestivi gli incontri con Galina Nikol'skaja, direttrice del fondo dell'artista Vladimir Ševčenko e

collaboratrice della biblioteca dell'Università Statale Pedagogica "A. Herzen" di San Pietroburgo; Svetlana Bobrovskaja, abitante del villaggio di Sergiev Posad, la cui famiglia ha lavorato per decenni presso il Monastero della Trinità di San Sergio; Natal'ja Volkova, ex direttrice dell'Archivio Centrale di Stato di letteratura e arte; Elena Šumilova, che è stata per molti anni vice direttore dell'Istituto di Studi Umanistici dell'Università RGGU di Mosca, amica intima ed esperta conoscitrice dell'opera di molti rappresentanti dell'underground moscovita.

Vorrei esprimere ancora la mia gratitudine a Nikita Ochotin, specializzato in letteratura russa e pensiero sociale, membro della società "Memorial", segretario del comitato di redazione della serie di materiale archivistico "Archivy Rossii" [Archivi della Russia], grande esperto della repressione staliniana e direttore del Museo "Tvorčestvo i byt GULAGa" [Opera e vita del gulag], per i suoi indispensabili consigli metodologici e per il materiale documentario che grazie a lui ho potuto esaminare. E ancora ad Aleksandr Borovskij, storico dell'arte, curatore e direttore del Dipartimento di Arte Contemporanea presso il Museo di Stato russo e grande conoscitore dell'opera di Michail Švarcman.

Le mie ricerche archivistiche si sono svolte in parte presso il Museo d'arte contemporaneo di Mosca "Garaž": ringrazio Valerij Ledenev, critico d'arte e collaboratore del Museo, per l'assistenza nella ricerca del materiale.

Fuori dai confini della Federazione Russa, vorrei ricordare Aleksandr Danilevskij, professore all'Università di Tallinn, leningradese di nascita ed estone di adozione, con cui mi sono confrontata su svariate tematiche della cultura russa.

Studiare l'arte russa ha significato anche studiare l'Unione Sovietica prima e la Federazione Russa poi. Vorrei, perciò, ricordare Nikolaj Alekseevič per la gentile ospitalità, l'affetto paterno e le passeggiate mattutine che mi hanno permesso di capire ogni giorno di più piccole sfumature di questo sconfinato paese. Gli sono infinitamente grata, dal punto di vista personale,

perché la sua amicizia è una delle cose più preziose che mi ha lasciato questo percorso formativo.

Alla conclusione di questo, voglio ricordare il Centro Studi sulle Arti della Russia, l'istituzione nella quale sono cresciuta professionalmente, formata da persone con cui ho condiviso la maggior parte delle mie giornate: la prof. Silvia Burini, tutor della tesi, che mi ha trasmesso la passione per l'arte russa; il prof. Giuseppe Barbieri, che ha chiarito con molta pazienza i miei innumerevoli dubbi e che si è sacrificato nella rilettura del lavoro; e ancora i miei cari colleghi, Matteo Bertelé e Angela Bianco, che ho sempre considerato un po' come due fratelli maggiori.

Da ultimo, e non per importanza, voglio ringraziare i miei veri amici, pochi ma buoni (ciascuno di loro sa a chi mi riferisco), e la mia famiglia, forse un po' imperfetta, ma che in fondo c'è sempre stata e a cui dedico questo lavoro.

---

# CAPITOLO 1

---

## L'icona in Russia: simbolismo e tradizione

Nel film *Čudo*<sup>49</sup> [Il miracolo] Aleksandr Proškin riporta la sua versione di una leggenda<sup>50</sup> della città di Kujbyšev (oggi Samara),

---

<sup>49</sup> In concorso al 31° Festival Internazionale di Mosca, si è aggiudicato il premio “Serebrjanyj Georgij” per la regia. Il film è uscito nelle sale il 12 novembre 2009.

<sup>50</sup> La leggenda narra che nella casa 84 di via Čkalova visse una certa Klavdija Bolonkina. Suo figlio, alla vigilia del Capodanno, invita alcuni amici per i festeggiamenti di fine anno. Tra gli ospiti c'è anche una giovane ragazza, comunista e atea, di nome Zoja Karnauchova. Zoja, operaia in una fabbrica per la produzione di tubi, incontra al lavoro un giovane, Nikolaj, che le promette che la sera sarebbe andato alla festa. Intanto che le amiche ballano con i loro fidanzati, Zoja sta seduta da sola perché il suo ragazzo è in ritardo. Decide allora di prendere l'icona di San Nikolaj, la stringe tra le mani e si dirige verso il centro della sala da ballo. Gli amici, inorriditi, pensano che stia commettendo un grosso peccato, ma lei risponde: “Se Dio esiste, allora mi punirà”. Preme l'icona contro il petto, comincia a muovere i primi passi, ma improvvisamente si blocca. Come pietrificata, la ragazza resta immobile con l'immagine sacra stretta a sé e non è possibile muoverla dal pavimento. Il cuore, però, continua debolmente a battere. La città viene rapidamente a conoscenza dell'accaduto. La polizia teme di avvicinarsi al corpo; ogni tentativo dei medici è vano, gli aghi si spezzano. Soltanto lo ieromonaco Serafino riesce a estrapolare l'oggetto sacro dalle mani della fanciulla, asserendo che avrebbe mantenuto quello stato fino al compimento del 128° giorno, che sarebbe coinciso con il giorno della Santissima Pasqua. E così fu. Il regista ritiene che la storia sia accaduta realmente. L'arciprete Vsevolod Čaplin afferma che, questo “avvenimento misterioso” può essere supportato da una moltitudine di testimoni. Un articolo satirico, intitolato *Dikij slučaj* [Un caso straordinario], è apparso sul giornale *Volžskaja kommuna* del 24 gennaio 1956 su “decisione della conferenza regionale della regione di Kujbyšev in relazione a disordini religiosi in città”. Gli articoli pubblicati su *Moskovskij komsomolec* e *Komsomol'skaja pravda*, riportano le parole del Primo segretario del Partito Comunista della regione di Kujbyšev, Michail Efremov (1952-1959), secondo cui gli avvenimenti non si sono mai verificati e tutta la vicenda è stata inventata dalla proprietaria di casa. L'articolo di *Volžskaja kommuna* è consultabile al seguente link: <http://www.vkonline.ru/newspaper/1.1.1956> (ultima consultazione: 20/02/2017)

i cui eventi si sono verificati presumibilmente nel 1956, all'epoca di Nikita Chruščëv. Vale la pena fornire un breve riassunto della trama.

La storia è ambientata nel 1956. In una casa nella città di Grečansk vivono la madre e la figlia Tat'jana. Entrambe non credono in Dio, ma in un angolo, sopra una mensola si trovano delle icone, lasciate in eredità dalla nonna. La figlia ha un carattere mascolino, burbero e scontroso; la madre è pacata, taciturna e remissiva. Quando Tat'jana la obbliga a portare fuori di casa le icone, lei non può fare altro che acconsentire alle richieste della figlia. Resta solo l'icona di San Nicola, perché, da quanto menzionato nelle scene iniziali del film, si intuisce che Nicola è il nome del ragazzo con cui Tat'jana ha una storia. Il mattino seguente un piccione vola verso una finestra della casa e, rompendo il vetro, cade morto sul tavolo. La madre percepisce che si tratta di un segno negativo.

All'imbrunire, per festeggiare il compleanno di Tat'jana, arrivano alcuni giovani ospiti. Alla madre viene imposto di attendere in strada per non interferire con il divertimento degli invitati. Mentre le giovani coppie danzano, Tat'jana, rimasta sola perché il suo innamorato non era presente, prende dalla mensola l'icona di San Nicola, l'avvicina al petto e comincia a ballare. La madre, in strada, tenta di scaldarsi davanti al fuoco; improvvisamente, avverte che qualcosa di tragico è successo in casa. I ragazzi scappano fuori, dimenandosi, urlando; tutti, tranne Tat'jana.

Poi si scopre che la ragazza è in casa, immobile, pietrificata, con l'icona tra le mani; non è neanche possibile spostarla. Provano a rompere il pavimento senza nessun risultato. Eppure, si avverte ancora qualche segnale di vita nel corpo-statua della giovane fanciulla, come un debole respiro. A questo punto, non si intravede nessuna soluzione se non lasciare la ragazza in casa e far sorvegliare il perimetro dell'abitazione da una pattuglia di poliziotti, affinché nessuno vi acceda.

Data la situazione politica, non è possibile parlare di un miracolo. Tutto deve essere spiegato da una posizione materialistica, perfino quella ragazza fossilizzata con un'icona tra le mani. I funzionari, per la paura, parlano di una provocazione americana, ma di miracolo nessuno parla, tutti temono le ripercussioni.

In seguito è introdotta la figura di Nikolaj. Reporter per il giornale locale "Volžskaja gazeta", aveva recentemente visitato Grečansk. È sposato, ma con una propensione spiccata all'adulterio. Dato che conosce personalmente la ragazza, riesce a trovarla e a constatare le sue reali condizioni. Prova, allora, a scrivere un articolo da un punto di vista materialistico, usando termini medici, come se parlasse di una qualche malattia. Ma il redattore-capo non pubblica l'articolo e lo licenzia.

Nella cittadina arriva anche Chruščev. Sono trascorsi 128 giorni dal momento della pietrificazione della giovane. Alla vista di quest'ultima, il capo del partito resta stordito. Chiede che le venga tolta l'icona dalle braccia. Riesce a farlo soltanto il figlio del prete locale e in quello stesso momento Tat'jana riprende vita. Chruščev vola a Mosca.

La giovane è ricoverata in ospedale per degli accertamenti, ma si scopre che è in buona salute. Supponendo che stesse cospirando contro il regime sovietico, è interrogata, ma resta in silenzio di fronte alle accuse. Neanche le minacce di alcuni uomini sembrano spaventarla, ma al contrario, sono loro a scappare via quando capiscono che si tratta della stessa ragazza sulla quale circolavano voci strane.

Alla fine del film, il personaggio di Tat'jana subisce un cambiamento intenso e radicale. È estranea e indifferente a ciò che le accade intorno, ma non per questo, perde la ragione. Acquisisce poteri miracolosi e con il tocco della mano guarisce le malattie. Credendola pazza, la rinchiudono in un ospedale psichiatrico. Nella scena finale le tagliano i capelli. In quel momento un piccione con un'ala spezzata si avvicina alla finestra della sua stanza. Lei si volta, sorride e l'uccello vola via.

La storia ruota intorno all'icona, elemento caratterizzante della cultura medievale russa, ma che, come si evince dalla leggenda, non perde il suo valore neanche nell'apogeo del periodo comunista. Nell'icona si cela il segreto più profondo della spiritualità russa. Da sempre essa ha rappresentato l'elemento fondante della coscienza comune del popolo russo. Basta tenere a mente la costruzione dell'identità nazionale nella Russia zarista. In un impero, come quello russo, sempre più vasto e che abbracciava al suo interno diverse popolazioni, caratterizzato dall'eterogeneità e dalla non comunanza nazionale, in senso etnico, si fece leva sull'ortodossia come elemento fondante di una identità nazionale. E l'identità religiosa, che nel XIX secolo si trasformò in uno dei tre vertici per la costruzione del "nazionalismo russo", insieme all'autocrazia e all'appartenenza nazional-popolare. La conquista della vasta periferia russa e le politiche adottate nei vari periodi storici nei confronti dei diversi popoli e dei diversi territori che sono stati annessi nel corso dei secoli hanno avuto come scopo la "russificazione" dell'altro<sup>51</sup>. L'ortodossia rappresentò uno dei principi cardine

---

<sup>51</sup> Le conquiste territoriali russe non sono certamente da intendere alla maniera europea. I russi non attraversarono nessun mare od oceano per ottenere i propri possedimenti.

Le conquiste di nuovi territori si svolsero sotto il binomio di "migrazione/colonizzazione". Se in diversi periodi storici, al termine "migrazione" fu associata una connotazione negativa, perché l'emigrazione fu vista come un processo pericoloso e difficilmente controllabile, dato che i migranti erano spesso fuggiaschi e servi della gleba, la "colonizzazione" volle dire innanzitutto *russificazione*, trasformare, rinnovare l'intera società russa, espandere il dominio russo fino in Estremo Oriente, e da fenomeno totalmente spontaneo, si trasformò in oggetto di ambizioni statali con interessi tecnocratici. La politica statale di colonizzazione e ripopolamento (*pereselenie*) di vaste zone di confine fu decisa a tavolino dagli zar, attraverso politiche matrimoniali e "spostamento" di intere popolazioni. Un esempio illuminato nella conduzione della politica coloniale fu quello di Ekaterina che, con il suo *entourage*, decise quando iniziare e quando fermare le ondate di migrazione, quali terre sarebbero state vendute e quali invece semplicemente donate, quanto i coloni avrebbero dovuto pagare di tasse, e quali privilegi o esenzioni avrebbero potuto ricevere. La supervisione del processo migratorio presuppose la totale armonia tra gli interessi statali e



per essere inclusi nello stato, e per la “gente della steppa” ebbe anche il compito di migliorare i propri costumi e la propria morale per approcciarsi al mondo civilizzato.

Anche il potere sovietico importò riti e feste del calendario religioso, trasformandole in nuove festività comuniste per creare il nuovo *homo sovieticus*<sup>52</sup>. Perfino nell'iconografia del capo, rappresentato come guida e padre del popolo, venne utilizzato in alcune rappresentazioni il linguaggio artistico dell'isografia.

Questo preambolo è utile a giustificare l'uso del titolo *La persistenza dell'icona nell'arte russa del XX e XXI secolo* per

---

quelli pubblici. Ognuno avrebbe beneficiato del controllo statale. Come si affermò nei decreti, il popolamento di “terre vuote” sarebbe stato “utile” sia “alla corona che al privato”. (Per approfondire si vedano: ANTHONY CROSS, *Literature, Lives, and Legality in Catherine's Russia*, Nottingham, 1994; WILLIAM SUNDERLAND, *Taming the Wild Field. Colonization and Empire on the Russian Steppe*, Ithaca, Cornell University Press, 2004).

<sup>52</sup> *Homo sovieticus* è un'espressione sarcastica, usata per indicare un uomo sovietico. Nella forma di *homo socialisticus* (uomo socialista) fu utilizzata per la prima volta nel 1918 dal filosofo ortodosso Sergej Bulgakov per descrivere i soldati rivoluzionari. Le parole *homo sovieticus* sono state ampiamente utilizzate in Unione Sovietica nei comunicati ufficiali per sottolineare le qualità positive dei cittadini dell'Unione, grazie all'ausilio del potere sovietico. La stessa espressione, però, si caricò di valenza negativa nella sfera informale, quando servì a indicare tutte le caratteristiche negative del popolo sovietico, causate dal regime oppressivo. Jurij Levada, famoso scienziato e sociologo, dopo molti anni di ricerca sul fenomeno, ha attribuito all'*homo sovieticus* le seguenti caratteristiche negative: indifferenza per la qualità del lavoro; furto; mancanza di iniziativa e rinnego di qualsiasi responsabilità personale; bassa ambizione; sottomissione; sospetto; furbizia; opportunismo.

Il termine, nato dal tentativo bolscevico di creare un “uomo nuovo”, si diffuse in Occidente probabilmente dagli emigrati russi della prima ondata, tra i quali Bulgakov, che scelsero la via dell'emigrazione, con quello che è noto come il “piroscafo dei filosofi” (si veda n. 212).

In URSS il termine ha guadagnato grande popolarità nel tardo periodo sovietico, quando dal suo esilio a Monaco di Baviera, lo scrittore e sociologo sovietico Aleksandr Zinov'ev pubblicò un libro con lo stesso nome. L'autore utilizzò anche la formula abbreviata di *homosos*, giustificando la sua scelta con la gioia che provava ogni uomo sovietico nel ridurre e abbreviare le parole.

Per approfondire si veda: MICHAEL GELLER, *Mašina i vintiki. Istorija formirovanija sovetского čeloveka* [La macchina e le rotelle. Storia della formazione dell'uomo sovietico], Moskva, MIK, 1994.

questa ricerca. Tutta la storia della cultura russa ruota intorno all'icona. La filosofia, la storia dell'arte, la letteratura, il cinema, la musica e qualsiasi altro ambito di studi si è sempre "scontrato" con la presenza indiscussa dell'icona. Lo spirito dell'uomo russo, i suoi riti, le sue preghiere, i miti e le credenze... tutto è imperniato sull'immagine sacra. Nella versione di Proškin, l'icona si fa simbolo di un mondo contadino, di superstizioni e credenze che, come si comprenderà meglio quando si analizzerà il periodo storico, il potere provò tenacemente a debellare. Dal semplice racconto di una leggenda, si può ricavare una chiave di lettura che permetta di capire il complesso sostrato culturale russo.

Il punto di partenza nello sviluppo di questo lavoro è costituito dall'analisi dell'icona. Per rendere ragione di quanto l'icona sia un patrimonio per i paesi ortodossi, ma senza inoltrarmi più del dovuto nel vasto pelago dei dogmi della liturgia ortodossa, occorre delinearne i suoi tratti principali, la sua origine, il suo significato per un credente.

### **1.1. Genesi dell'immagine sacra nella Rus' kieviana**

Per avere un quadro più completo, mi permetto di cominciare questo primo capitolo con un'introduzione sintetica, essenziale e forzatamente lacunosa per chiarire uno dei fenomeni principali della cultura medioevale, l'*icona*, essenza fondamentale dietro la quale si sviluppa questo progetto di ricerca. Ritengo che partire dal suo significato, dalla tradizione religiosa, culturale ed estetica a essa connessa sia necessario per affrontare, nel capitolo successivo, il tema della persistenza della matrice iconografica nell'arte del XX e XXI secolo. A seguire sarà fornito anche un quadro storico per analizzare gli sviluppi della produzione di icone alla luce dei cambiamenti politici, sociali, istituzionali e culturali che hanno portato

permesso l'evolversi "dalla Santa Russia all'Unione Sovietica e ritorno<sup>53</sup>".

Il termine "icona" deriva dal greco *eikon* (immagine) e indica una rappresentazione sacra su tavola di legno di origini bizantine. Si vuole rintracciare la matrice dell'icona nei ritratti funerari degli antichi egizi scoperti nelle necropoli *del Fayum*.

Nella Rus' di Kiev le icone bizantine furono importate quasi alla soglia dell'XI secolo, quando il paese ricevette il battesimo da Bisanzio. Infatti, come descritto nel Manoscritto Nestoriano, ancora nel X secolo la Rus' si presentava come orientata al paganesimo. La cristianizzazione, compiuta in più fasi, risale al 988 circa, quando il principe Vladimir si convertì al cristianesimo e fu battezzato a Cherson<sup>54</sup> nelle acque del Dnepr. La conversione dei popoli slavi al Cristianesimo aprì un nuovo capitolo storico. La Rus' entrò nell'orbita culturale bizantina, ereditando la base teologica e i fondamentali canoni dell'arte ortodossa, cristallizzati in eccellenti forme artistiche, ma sviluppando una propria liturgia in lingua slava<sup>55</sup>. Costantinopoli fu per secoli il riferimento culturale dei vari principati russi, ma dopo la sua caduta (1453) Mosca, diventata nel XV secolo centro effettivo del poter, assunse il ruolo di "Terza Roma" nella protezione della fede ortodossa.

Nella tradizione ortodossa l'icona occupa un posto fondamentale. I padri della Chiesa chiamavano l'icona "Vangelo per gli analfabeti". L'icona è un racconto visivo di avvenimenti miracolosi. Tuttavia, non si può certamente intendere l'icona

---

<sup>53</sup> Titolo di una mostra inaugurata il 2 agosto 2014 presso il Museo delle Icone e della Tradizione Bizantina di Frascineto (CS).

<sup>54</sup> Città dell'Ucraina meridionale.

<sup>55</sup> Per ulteriori approfondimenti sull'argomento si veda: ALEXIS VLASTO, *The Entry of the Slavs into Christendom*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970; GIOVANNI CODEVILLA, *Chiesa e Impero in Russia. Dalla Rus' di Kiev alla Federazione Russa*, Milano, Jaca Book, 2011; GEORGE VERNADSKY, *Kievan Russia*, London, New Haven, 1943.

come una semplice illustrazione del Vangelo o degli avvenimenti della Chiesa.

“L'icona non raffigura nulla, si manifesta”, afferma l'archimandrita Zinon<sup>56</sup>. Essa manifesta al mondo un Dio Invisibile, un Dio che, secondo le parole di Giovanni l'evangelista, “nessuno ha mai visto”, ma che si fa visibile al mondo nel volto del Figlio Gesù Cristo (Gv. 1:18). Nella tradizione isografica russa la rappresentazione di Cristo ha lo scopo di svelare all'uomo la sua bellezza spirituale, lo splendore della sua divinità attraverso la sua perfezione fisica. Ma è all'immagine del volto di Cristo, che si definisce *Spas nerukotvornyj* (Acherotipo, cioè “non fatto da mano umana”), che la tradizione attribuisce origini miracolose. Indica l'icona del volto di Gesù Cristo che raffigurerebbe le sue reali fattezze umane<sup>57</sup>.

La Chiesa ortodossa attribuì all'icona un valore di sacralità, di presenza attiva, poiché l'icona assicura come reale ciò che essa

---

<sup>56</sup> ARCHIMANDRITA ZINON (TEODOR), *Becedy ikonopisca* [Conversazioni di un iconografo], Novgorod, Russkaja provincija, 1993, p. 19.

<sup>57</sup> L'origine della tipologia iconografica del “Salvatore non dipinto da mano umana” è legata a due narrazioni apocrife. Diverse, infatti, sono le versioni occidentali e orientali della leggenda. In Russia si diffuse la leggenda della guarigione miracolosa del re di Edessa Abgar V Ukama, che malato gravemente di lebbra, inviò il suo servo Anania a fare un ritratto del volto di Cristo. Cristo, impietosito dai tentativi del servo di riprodurre su tela la sua effigie, si deterse il viso, lo asciugò su un fazzoletto e lasciò la sua impronta. Il re guarì grazie a questa immagine che fu considerata miracolosa e divenne il prototipo per le successive raffigurazioni di Cristo.

Questo racconto si trova per la prima volta nei testi di Eusebio, storico della Chiesa del IV secolo, ma si diffuse e venne ripreso anche in altri scritti successivi. Papa Gelasio con un decreto bollò questi racconti che furono esclusi dai testi canonici.

Nelle icone bizantine il volto di Cristo viene dipinto senza la corona di spine, poiché la guarigione del re Abgar avvenne prima della crocifissione. Nella versione occidentale, invece, la leggenda narra che durante la salita al monte Golgota, una donna, Veronica, asciugò il sudore dal volto di Cristo con il suo velo. Sul telo rimase l'impronta del volto coronato di spine. Questa raffigurazione è nota con il nome di “Velo di Veronica”.

Se nelle raffigurazioni più antiche veniva raffigurato solo il volto di Gesù Cristo, dal XVI secolo la composizione si complica con l'aggiunta di angeli ai lati.

raffigura, e dunque il Divino, il Dio-logos fattosi uomo. I veneratori di icone a tale proposito rimandano alla prima impronta di Gesù, il sacro *Mandylion*<sup>58</sup>.

È nel dogma dell'incarnazione che si trova il significato più profondo dell'icona. Cristo – umano e divino, carne e spirito – funge da intermediario tra i due mondi. In questo senso, l'immagine iconografica cattura oltre la mente, anche il cuore dello spettatore, ha lo scopo di aiutare, attraverso la contemplazione dell'immagine, l'avvicinarsi al Prototipo. Gli occhi percepiscono la visione delle cose fisiche, ma l'intelletto raggiunge la pace celeste. Come affermava Vladimir Losskij è “uno dei modi per conoscere Dio, una delle vie per unirsi a lui<sup>59</sup>”. In altri termini, essa ha lo stesso significato dogmatico, liturgico e pedagogico assegnato alle Sacre Scritture; e di conseguenza, come il Vangelo, è fondata su dati concreti e precisi e non sull'invenzione umana.

L'icona è parte integrante del servizio religioso e dello spazio liturgico. Essa è mistica, essa è indissolubilmente legata con la vita spirituale del cristiano, con la sua esperienza di comunione con Dio, esperienza di contatto con il mondo celeste. Allo stesso tempo, rappresenta l'esperienza mistica della pienezza della Chiesa. Attraverso la contemplazione dell'icona, l'uomo si avvicina all'esperienza orante dei santi e impara a pregare, e la preghiera, anche la più semplice, è mezzo di comunione con Dio.

---

<sup>58</sup> Per approfondire si veda: GERHARD WOLF, COLETTE DUFOR BOZZO, ANNA ROSA CALDERONI MASETTI (a cura di), *Mandylion. Intorno al Sacro Volto da Oriente a Occidente*, catalogo della mostra (Genova, Museo Diocesano, 18 aprile - 18 luglio 2004), Milano, Skira, 2004; DOMENICO MONTALTO, *Il velo della veronica*, Cologno Monzese (MI), Silvia Editrice, 2006; MASSIMO CENTINI, MARIA LUISA MONCASSOLI TIBONE, *I volti di Cristo*, Torino, Ananke, 2010; GAETA SAVERIO, *L' enigma del volto di Gesù. L'avventurosa storia della Sindone segreta*, Milano, Rizzoli, 2010.

<sup>59</sup> VLADIMIR LOSSKIJ, *Očerki mističeskogo bogoslovija Vostočnoj Cerkvi. Dogmatičeskoe bogoslovie* [Saggio sulla teologia mistica della Chiesa d'Oriente. Teologia dogmatica], in *Bogoslovskie trudy. Sbornik vos'moj, posvjaščennyj Vladimiru Losskomu* [Lavori teologici. Raccolta ottava, dedicata a Vladimir Losskij], Moskva, Izdanie moskovskoj patriarii, 1972, pp. 9-128.

## 1.2. Collocazione nello spazio

È già intuibile come a un elemento così importante dell'ortodossia non possa che spettare una collocazione spaziale ben precisa, che determini il campo semantico del visivo. Certamente, la chiesa è lo spazio naturale delle icone. Esse possono essere appese sopra le cappelle laterali o posizionate sopra i leggi di fronte all'altare nei giorni di festa. Tuttavia, è l'iconostasi<sup>60</sup> a incarnarne pienamente il significato dell'icona.

L'iconostasi è un tramezzo che separa la zona destinata ai fedeli dal presbiterio, luogo riservato alla liturgia: solo i celebranti possono accedervi in determinati momenti della liturgia. Deriva dalla transenna aperta, o *templon* delle chiese bizantine in cui venivano appese le icone. Attorno alla metà del IX secolo, in seguito al trionfo delle immagini sacre contro l'iconoclastia, l'iconostasi si trasformò in una struttura via via più complessa, formata da numerosi ordini d'icone, collocate su strutture orizzontali.

L'iconostasi rappresenta la successione del tempo divino, partendo dai profeti e dai patriarchi del Vecchio Testamento, e attraverso gli eventi evangelici del Nuovo Testamento, giunge alla Nuova Gerusalemme nel Giorno del giudizio universale. La sua composizione è molto rigida e si possono individuare quattro registri:

### *I. Registro "locale"*

L'ordine inferiore d'icone dell'iconostasi è detto *ordine locale* e nella parte centrale si trovano le *Porte regali*, simbolo della buona novella del Vangelo. Le porte regali costituiscono una «barriera», che può essere paragonata al confine tra i due mondi, quello celeste ed eterno di Dio e quello terreno. Sono formate da due battenti e sono, a loro volta, ornate di icone. Generalmente, nella parte superiore si trova l'Annunciazione,

---

<sup>60</sup> Si veda: PAVEL FLORENSKIJ, *Lo spazio e il tempo nell'arte [1923-1924]*, tr.it Milano, Adelphi, 1995; GAETANO PASSARELLI, *Iconostasi. La teologia della bellezza e della luce rigida*, Milano, Mondadori, 2003.

con la Madre di Dio sul battente di destra e l'arcangelo Gabriele a sinistra. Più sotto si trovano i quattro evangelisti, due per lato: sotto l'immagine dell'arcangelo san Giovanni il Teologo e san Luca; sotto quella della Vergine gli evangelisti Matteo e Marco<sup>61</sup>.

Ai lati di queste porte trovano posto le icone di Cristo e, alla sua destra, quella della Madre di Dio. Talvolta, l'icona di Cristo è sostituita da quella del santo o della festa a cui la Chiesa è dedicata<sup>62</sup>. Infatti, le icone di questo registro sono molto varie e la loro scelta dipende dalle esigenze locali. Per questo motivo, quest'ordine ha mantenuto il suo antico nome di «registro della venerazione».

Oltre alle Porte Regali, ci sono altre due porte laterali, *Porta del Nord* e *Porta del Sud*, che immettono negli ambienti minori del santuario.

### *II. Registro delle Feste*

Comprende icone che rappresentano la serie di dodici feste dell'anno liturgico ortodosso, presentate in successione storica, con un intento esegetico e teologico: la Nascita della Madre di Dio, la Presentazione della Madre di Dio al Tempio, l'Annunciazione, la Natività, la Presentazione di Cristo al Tempio, il Battesimo di Cristo, la Trasfigurazione, l'Ingresso a Gerusalemme, la Resurrezione, l'Ascensione, l'Esaltazione della Croce, la Dormizione della Madre di Dio.

### *III. Registro della Deesis*

Presenta l'icona di Cristo Pantocratore affiancato dalla Madre di Dio e da San Giovanni Battista.

### *IV. Registro dei Profeti e dei Patriarchi*

---

<sup>61</sup> Ibidem.

<sup>62</sup> LEONID USPENSKIJ, VLADIMIR LOSSKIJ, *Il senso delle icone*, Milano, Jaca Book, 2007, p. 75.

Presenta le icone dei profeti dell'Antico Testamento e dei progenitori.

#### *V. Registri superiori*

Recentemente, nelle iconostasi più complesse, il registro dei profeti è separato da quello dei patriarchi; si aggiungono altre raffigurazioni dedicate alla passione di Cristo.

“In ogni casa russa, in ogni stanza in albergo, nelle sale d'aspetto delle stazioni, ovunque c'è un'icona”, ha osservato un visitatore in Russia alla vigilia della Prima Guerra Mondiale<sup>63</sup>. A questo proposito, la Russia tardo-imperiale era cambiata poco da quando, nel XVI secolo, ogni cristiano dovette mettere sulla parete di una stanza immagini sante e venerabili, dipinte secondo le regole della Chiesa. Che fosse la cappella privata dello zar o una capanna, le icone divennero parte integrante della vita quotidiana.

La zona della casa designata per le icone è conosciuta come *angolo bello*. L'aggettivo “bello” viene dall'antico slavo *красънъ*, anche se oggi il termine vuol dire “rosso”. L'angolo bello era il luogo più onorevole della casa; era composto da una mensola in cui venivano appoggiate le icone e da un tavolo. La mensola era identificata con la Chiesa Ortodossa, mentre il tavolo con l'altare. La prima azione che compiva un uomo entrando in casa era farsi il segno della croce davanti alle icone<sup>64</sup>. Nelle izbe, solitamente, l'angolo rosso era disposto verso est, nello spazio tra la parete frontale e quella laterale, in opposizione al forno. Alcuni studiosi hanno voluto rintracciare in questa disposizione antiche origini pagane. Infatti, prima dell'adozione del Cristianesimo, nelle case pagane il centro sacro dell'abitazione

---

<sup>63</sup> WENDY SALMOND, *Russian Icons at Hillwood*, Washington, Hillwood Museum & Garden, 1998, p. 38.

<sup>64</sup> OLEG PLATONOV, *Krasnyj ugol. Russkij obraz žizni* [L'angolo bello. L'immagine russa della vita], Moskva, Institut russkoj civilizacii, 2007, pp. 364-365



era una stufa. Le icone, poste in opposizione al forno, potrebbero essere considerate un simbolo per scacciare gli spiriti maligni, il buio<sup>65</sup>. Solitamente, accanto all'angolo c'era anche una finestra, perché quello deve essere il punto di maggiore luminosità della casa e il primo a essere notato entrando in casa. Inoltre, ci doveva essere posta una piccola lampada, lasciata sempre accesa, per illuminarle. Le icone della Madre di Dio e di Cristo erano sempre presenti, e rispecchiavano l'ordine dell'iconostasi. Le altre icone erano scelte dal fedele. Si cercava sempre di rispettare la gerarchia e non mettere le icone dei santi di dimensioni maggiori rispetto a quelle della Vergine o del Salvatore.

Partendo per un viaggio, il cristiano ortodosso portava sempre con sé una piccola iconostasi pieghevole, un trittico o un polittico. In molte occasioni della vita dell'uomo nell'antica Rus', l'icona è stata una presenza costante: nascita o morte di un uomo, matrimonio o altro avvenimento importante, tutto è sempre stato benedetto dall'icona. Anticamente, quando nasceva un bambino, era tradizione regalare al piccolo un'icona che fosse della sua stessa lunghezza. A un matrimonio era consuetudine presentare la sposa con l'icona della Madre di Dio, mentre lo sposo riceveva in dono un'icona del Cristo Pantocratore. Le madri mandavano i loro figli in guerra benedicendoli con un'icona, e gli spiriti maligni potevano essere scacciati da una casa con il potere delle immagini miracolose. Un evento importante nella vita di ogni persona ortodossa era il giorno dell'onomastico, quando la memoria del santo da cui si era preso il nome veniva commemorata. In Russia i fedeli esprimevano le loro esigenze di intercessione e protezione venerando i santi patronali personali e familiari rappresentati nelle icone della loro casa. Spesso, si usava fare dei trittici pieghevoli con le icone venerate da una famiglia. Il committente

---

<sup>65</sup> MARIA SEMENOVA, *My – slavjane! Populjarnaja enciklopedija* [Noi siamo slavi Enciclopedia popolare], Sankt-Peterburg, Azbuka-klassika, 2006, p. 560.

potrebbe richiedere l'aggiunta di una piccola iscrizione con il suo nome o con una frase da dedicare a un familiare deceduto, che veniva incisa sul lato posteriore della tavola. Nei secoli successivi divenne sempre più comune iscrivere il nome del committente sull'icona, specialmente nei casi in cui il proprietario dell'icona l'avrebbe posta in una chiesa per la preghiera collettiva. Solo in tempi molto recenti è diventato accettabile mettere tali iscrizioni sul volto dell'icona. Tali pratiche riflettono l'emergere di un individualismo più evidente nella società russa nel corso dei secoli XVII e XVIII.

### **1.3. L'icona salverà il mondo**

Tutta la storia della Russia si è svolta sotto il segno dell'icona. Molte icone miracolose sono state testimoni dirette dei più profondi cambiamenti che la storia del paese abbia mai registrato.

Come già detto in precedenza, i teologi ortodossi hanno sottolineato il ruolo dell'icona come "quadro per gli analfabeti", un modo per offrire istruzioni visive sulle storie del Vangelo, i giorni di festa, e le vite dei santi. Un esempio diffuso del suo ruolo didattico è l'icona agiografica, in cui la figura del santo è circondata da celle che raccontano gli episodi chiave della sua vita.

Nella tradizione della Chiesa bizantina, il valore essenziale dell'icona è certamente la *bellezza*, che in russo si esprime con il termine *krasota*. Riprendendo la celebre frase di Dostoevskij fatta pronunciare al protagonista de *L'Idiota*, il principe Miškin, *La bellezza salverà il mondo...*, è deducibile che la *krasota* non racchiude in sé il concetto di bellezza inteso come valore puramente estetico, ma esprime un significato ben più profondo, teologico, ed è subordinato a un fine etico e spirituale. Su questa considerazione anticonvenzionale della bellezza, si fonda il suo valore più intimo e nascosto: una bellezza che riuscirà a ridare ordine alla vita, un senso all'esistenza dell'uomo. Ed è proprio l'icona a incarnare questa bellezza, una

bellezza non esprimibile, interiore, invisibile (*nevidimoe*) che diventa visibile (*vidimoe*) nella perfezione dell'immagine. L'icona non è bella per se stessa, come oggetto, ma nel fatto che essa rappresenta la Bellezza<sup>66</sup>. È un modello teologico, secondo il quale bisogna plasmare il mondo e le coscienze. Questa realtà è ben spiegata in un saggio di Silvia Burini, nel quale si asserisce che "l'icona è la forma artistica in grado di esprimere la rivelazione di Dio e lo svelamento della verità dell'uomo, è il veicolo dell'ineffabile che così viene reso presente nella sua realtà simbolica, è un luogo teologico dove la parola è espressa in immagini...<sup>67</sup>".

L'icona non deve rappresentare la realtà o la natura; in essa non trova posto ciò che è casuale e transitorio. Per questa ragione l'icona non rappresenta la carne corruttibile, ma la Carne deificata, trasfigurata, illuminata dalla Luce divina, e si rivela nella somiglianza con il Prototipo<sup>68</sup>. Tutto ciò che fa parte del mondo terreno è estraneo alla natura dell'icona, perché "la carne e il sangue non possono ereditare il regno di Dio, né ciò che è corruttibile può ereditare l'incorruttibilità" (1 Cor 15,50).

Il dogma di Calcedonia del 451 afferma che "...il Signore nostro Gesù Cristo, perfetto nella sua divinità e perfetto nella sua umanità, vero Dio e vero uomo, [composto] di anima razionale e di corpo, [...] consustanziale a noi per l'umanità, [è] «simile in tutto a noi, fuorché nel peccato»" (*Eb* 4,15). Cristo, fattosi uomo, muore nella carne, ma la cristologia orientale, come detto in precedenza, vieta qualsiasi rappresentazione ed esaltazione della sofferenza. Il Cristo rappresentato in croce ha già vinto la morte, e anche se inchiodato<sup>69</sup>, è visto nella gloria della

---

<sup>66</sup> USPENSKIJ, LOSSKIJ, *Il senso delle icone...*, cit. p. 33.

<sup>67</sup> SILVIA BURINI, *La bellezza (delle cose) salverà il mondo*, testo di accompagnamento all'articolo di KATYA MARGOLIS, *Icone quotidiane*, "eSamizdat", 2007(V) 3, p. 268.

<sup>68</sup> USPENSKIJ, LOSSKIJ, *Il senso delle icone...*, cit. p. 33

<sup>69</sup> C'è da notare una sostanziale differenza nella rappresentazione della Crocifissione nelle icone e nelle opere di pittura occidentale. Mentre la

resurrezione. L'arte orientale non è interessata all'aspetto umano e psicologico. La vista dell'icona non deve suscitare sgomento e provocare nell'uomo sentimenti negativi. Motivo per cui, non si ritrova nelle icone russe immagini di Cristo dolorante e sofferente<sup>70</sup>.

L'insistenza a non rappresentare nell'icona la *carne corruttibile* pone in rilievo alcuni problemi. Uno dei principali è dato dall'impossibilità di raffigurare il ritratto di un uomo, dato che

---

tradizione bizantina e russa raffigurano il Cristo in croce con i piedi trafitti da due chiodi e ben distanziati, nella versione occidentale si raffigurano i piedi sovrapposti e perforati da un unico chiodo, per accentuare maggiormente la curva del corpo di Cristo e conferire maggiore senso drammatico.

<sup>70</sup> Il tema del Cristo umano e sofferente nella morte è stato affrontato anche in alcune pagine di un famoso romanzo di Dostoevskij, *L'Idiota*, e trae origine dall'emozioni che suscita in Dostoevskij la visione di un famoso quadro di Hans Holbein il Giovane, *Il corpo di Cristo morto nella tomba* (30.5 x 200 cm). Il dipinto è conosciuto come l'immagine più realistica di Cristo nota fino ad allora. La storia del dipinto è sconosciuta. Secondo la data riportata sulla tela, la data di creazione sarebbe il MDXXI (1521), ma lo studio a raggi X ha permesso di rilevare un'altra lettera "I", spostando dunque la data di esecuzione di un anno in avanti. Gli studiosi hanno ipotizzato che potesse far parte di un altare, ma la ricerca delle restanti parti non ha portato alcun risultato.

Il quadro di Holbein colpisce per la realistica della scena: Cristo è raffigurato come un qualsiasi cadavere, senza nessuna aurea di regalità e maestà. Il corpo porta vivi i segni delle ferite e delle percosse, gli occhi vitrei sono semi aperti e le labbra irrigidite. Sul cadavere sono visibili i segni del processo di decomposizione: mani, piedi e volto. Nessuno della famiglia è raffigurato intorno a lui. È un uomo solo davanti alla morte.

Dostoevskij ebbe modo di vedere il dipinto al museo di Basilea nel 1867 e ne restò profondamente colpito. Il suo turbamento e le impressioni suscitate alla vista dell'opera furono affidate ad Ippolit che ne *L'Idiota* dice: «Il viso di Cristo era atrocemente sfigurato dai colpi, tumefatto, con tremendi lividi sanguinolenti e gonfi, occhi dilatati, pupille storte; il bianco degli occhi, ampio e scoperto, brillava di un riflesso vitreo, cadaverico». Ma il quadro viene citato per due volte. Rogožin ha in casa una copia del lavoro del pittore tedesco e, alla vista del dipinto, il principe Myškin afferma: «Osservando quel quadro c'è da perdere ogni fede». «E infatti si perde», conferma Rogožin.

Per approfondire l'argomento, si vedano: JEFFREY MEYERS, *Holbein and the Idiot*, in *ID, Painting and the Novel*, Manchester, Manchester University Press, 1975; OSKAR BÄTSCHMANN, PASCAL GRIENER, *Hans Holbein*, London, Reaktion Books, 1999.

ciò mostrerebbe solo la sua condizione umana, carnale, non trasfigurata<sup>71</sup>.

Parafrasando Grabar', lo sforzo dell'iconografia bizantina (concentrata sui temi teofanici) è di giungere a delle immagini da guardare "con gli occhi dello spirito<sup>72</sup>". E qui ci potremmo ricollegare alla filosofia neoplatonica. Ciò vuol dire, infatti, che la visione fenomenica offerta abitualmente dall'immagine agli occhi, può essere elevata a una visione più alta (visione intellettuale) poiché, attraverso la stessa, lo spettatore preparato può contemplare la realtà "noumenica", la sola che esista, ovvero il *Noûs* neoplatonico (l'Intelligenza superiore), cioè Dio e il mondo intellegibile che lo circonda<sup>73</sup>. L'unico elemento reale: il resto è il vuoto, il "Non-essere".

Quindi, in una visione che cerca di aprire gli occhi dello spirito alla dimensione di una realtà sovrasensibile, si riducono al minimo, sul piano della raffigurazione pittorica, i punti di

---

<sup>71</sup> Il passaggio che conduce ai primi ritratti profani, dalla *ikonopis'* (rappresentazione di immagini sacre) alla *živopis'* (rappresentazione di ciò che è vivente) inizia a metà tra il XVI e il XVII secolo, quando si avverte un forte influsso della cultura polacca e ucraina su quella russa. In pittura, i cambiamenti riguardano il modo di trattare i personaggi nell'icona: essi perdono la loro parte spirituale, la magrezza, il senso del digiuno e delle sofferenze. I santi vengono dipinti come persone vive, con colori accesi, in cui si dà risalto alla parte carnale, rispettando le naturali dimensioni del corpo umano. La penetrazione dei modelli e dei ritratti europei, soprattutto francesi, spinge molti zar e nobili a farsi ritrarre. Si sviluppa la tradizione del *parsun*, che si potrebbe definire come una forma di "protratto". I dogmi dello stile iconografico tradizionale cedono il passo a una raffigurazione più "veridica": si rispettano i volumi, le luci e le ombre, la prospettiva rovesciata viene abbandonata in favore di una prospettiva più lineare, al fine di trasmettere l'idea della materialità del mondo. Tuttavia, è necessario attendere fino ai primi anni del XVIII secolo, quando i mutamenti nel campo della raffigurazione divengono sostanziali. Il ritratto appare in tutte le sue varianti tipologiche: da cavalletto, da camera, da parata. In esso si sviluppano e si distinguono tutte le caratteristiche semantiche e tipologiche della tradizione pittorica occidentale: la proporzionalità anatomica della figura umana, l'uso reale dei colori, la profondità dello spazio, la tridimensionalità e la plasticità delle forme.

<sup>72</sup> ANDRE GRABAR, *Les Voies de la création en iconographie chrétienne: Antiquité et Moyen*, Paris, Flammarion, 1979, p. 21.

<sup>73</sup> Ibidem.

contatto tra la rappresentazione e la natura. L'immagine *tradizionale* dell'arte classica si "smaterializza" per divenire più conforme a un'evocazione dell'Intelligibile: scompare il volume, l'ombra, lo spazio, il peso, la varietà dei gesti, delle forme e dei colori, scompare ogni punto prospettico; il ritratto – semplificato, depurato, astratto, composto nella sua aspirazione all'immobilità – si serve di tipi precostituiti che ignorano o quasi i tratti individuali<sup>74</sup>.

Rifacendosi alla filosofia di Plotino<sup>75</sup>, al quale, secondo Grabar', risale l'estetica medievale, si può affermare che, per contemplare con gli "occhi interiori" la bellezza e rivelare il riflesso dell'Intelligibile, l'Io deve uscire da sé ed essere assorbito dal tutto<sup>76</sup>.

---

<sup>74</sup> Ivi, p. 23.

<sup>75</sup> Secondo Plotino, la visione fenomenica rimane al servizio della realtà noumenica, della rivelazione divina. Solo abbandonando il rapporto con la realtà sensibile, l'immagine può finalmente accedere alla visione astratta dell'Intelligibile. Si può dedurre che, sul piano della teoria dell'immagine, paganesimo e pensiero cristiano tendono a trovare molti punti di similitudine. Per Plotino, infatti, la materia non è che il riflesso dell'intelligenza: in tal modo il mondo diventa trasparente allo spirito quale mezzo imperfetto per approdare a una verità superiore. Cioè, il mondo spirituale è superiore e preferibile a quello materiale. La bellezza da questo punto di vista, deve essere contemplata con "occhio interiore", poiché l'anima, nel cercare di risalire all'amore del Bene, disdegna le bellezze terrene. Si comprende allora il ruolo dell'arte rispetto al "modello ideale". Si legge nell'*Enneadi* (V, 8, 31): "Se qualcuno disprezzerà le arti perché le loro creazioni sono imitazioni della natura, diremo anzitutto che anche la natura imita un'altra cosa. E poi bisogna sapere che le arti non imitano semplicemente le cose che si vedono, ma si elevano alle forme ideali, dalle quali deriva la natura. E si dica inoltre che esse producono molte cose di per se stesse, in quanto aggiungono alla natura qualcosa che a esse manchi, poiché possiedono in se stesse la bellezza". Cfr: PLOTINO, *Enneadi* [III sec. D. C.], a cura di GIORGIO FAGGIN, Milano, Rusconi, 1992, pp. 905-907.

<sup>76</sup> "Lo stato di contemplazione dell'Intelligibile non è accompagnato da una coscienza di se stessi, ma tutta la nostra attività è diretta verso l'oggetto contemplato: noi diventiamo questo oggetto, noi ci offriamo a lui come materia cui esso dà forma, noi non siamo più noi stessi se non in potenza. Per vedere bisogna perdere la coscienza di sé, e per avere coscienza di questa visione bisogna in qualche modo cessare di vedere. Se dunque vogliamo vedere avendo coscienza della visione, dovremmo distaccarcene sufficientemente..." (Ivi, p. 24).

#### 1.4. Sviluppo del concetto di immagine

Il Libro della Genesi si apre con le parole “In principio Dio creò il cielo e la terra” (Gen. I, 1) e nella preghiera del Credo apostolico affermiamo “Credo in un solo Dio, Creatore del Cielo e della Terra, di tutte le cose visibili e invisibili”.

Questi due mondi, il visibile e l’invisibile, il cielo e la terra, sono in costante contatto e la loro unione si manifesta nell’icona, come «segno dell’esperienza essenzialmente viva dell’invisibile» che «eleva la mente [dei fedeli] dalle immagini agli archetipi»<sup>77</sup>. Come affermava San Dionigi Areopagita, l’icona è “la raffigurazione *visibile di uno spettacolo, misterioso e soprannaturale*”.

Nel mondo cristiano, a partire dalla tradizione bizantina, la più profonda elaborazione del concetto di immagine è stato sviluppata dall’universo ortodosso. Nel 1972 nella sua *Teologia della bellezza* Pavel Evdokimov scrive:

L’iconografia sboccia spontaneamente nel platonismo della patristica orientale, nella sua filosofia della trascendenza, perché questa implica un simbolismo: riconduzione del sensibile alle sue radici celesti. Qui la reminiscenza, l’amnesi è più che una memoria, più che un ricorso, essa è un’evocazione epifanica<sup>78</sup>.

Tra i pensatori russi che hanno raggiunto nelle loro opere la vera profondità teoretica e spirituale dell’icona, si distingue la figura di Pavel Florenskij<sup>79</sup> (1882-1937), matematico, prete

---

<sup>77</sup> PAVEL FLORENSKIJ, *Iconostasi: saggi sull’icona*, tr. it. di G. GIULIANO, Milano, Medusa, 2008, p. 53.

<sup>78</sup> EVDOKIMOV, *La teologia...*, cit. p. 171.

<sup>79</sup> Pavel Florenskij nacque a Yevlax, in Azerbaijan, il 9 gennaio 1882. Condannato a morte e fucilato per ordine del regime sovietico, morì nei pressi di Leningrado l’8 dicembre 1937. Dopo anni di oblio, la sua figura fu riabilitata soltanto alla fine degli anni ’60. Tra le principali opere monografiche sul pensatore russo si vedano: ROBERT SLESINSKI, *A Metaphysics of Love*, New York, St. Vladimir’s Press, 1984; VIKTOR BYČKOV, *Estetičeskij lik bytija. Umozrenija Pavla Florenskogo* [Il volto estetico dell’essere. Speculazioni di Pavel Florenskij], Moskva, Znanie, 1990; NATALINO VALENTINI, *Memoria e risurrezione in Florenskij e Bulgakov*, Verucchio, Pazzini, 1996; LUBOMIR ŽÁK, *Verità come ethos, La teodicea trinitaria di P.A. Florenskij*, Roma,

ortodosso, teorico dell'arte, filosofo che "sapeva tutto"<sup>80</sup>. Anche Florenskij nel suo saggio del 1922 *Le Porte regali* scrive:

L'icona evoca un archetipo, cioè desta nella coscienza una visione spirituale: per chi ha contemplato nitidamente e coscientemente questa visione, questa nuova secondaria visione per mezzo dell'icona è anch'essa nitida e cosciente<sup>81</sup>.

L'icona è la reminiscenza di un archetipo celeste<sup>82</sup>. La sua esperienza è spirituale, sovramondana, non può essere concepita come un modello, ma è rivelazione del sacro, testimonia, tramite un segno visibile<sup>83</sup>, l'invisibile<sup>84</sup>.

---

Città Nuova, 1998; GRAZIANO LINGUA, *Oltre l'illusione dell'Occidente. P.A. Florenskij e i fondamenti della filosofia russa*, Torino, Zamorani, 1999; LUBOMIR ŽÁK, *Pavel A. Florenskij. Invito alla lettura*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2002; NATALINO VALENTINI, *Pavel A. Florenskij*, Brescia, Novecento teologico, 2004; SILVANO TAGLIAGAMBE, *Come leggere Florenskij*, Milano, Bompiani, 2006; BRUNELLA AN TOMARINI, SILVANO TAGLIAGAMBE (a cura di), *La tecnica e il corpo. Riflessioni su uno scritto di Pavel Florenskij*, Milano, Franco Angeli, 2007; RENATO BETTI, *La matematica come abitudine del pensiero. Le idee scientifiche di Pavel Florenskij*, Milano, Centro Pristem Eleusi, 2009; NATALINO VALENTINI, *L'arte di vivere. Seminari di studi su Pavel A. Florenskij*, Firenze, Ed. Santa Brigida, 2009; VINCENZO RIZZO, *Vita e razionalità in Pavel A. Florenskij*, Milano, Jaca Book, 2012; NATALINO VALENTINI, *Pavel A. Florenskij: la sapienza dell'amore. Teologia della bellezza e linguaggio della verità*, Bologna, EDB, 1997, 2012.

<sup>80</sup> NICOLETTA MISLER, *Pavel Florenskij, filosofo del crepuscolo*, in MATTEO BERTELÉ (a cura di), *Pavel Florenskij tra Icona e Avanguardia*, Crocetta del Montello (Tv), Terra Ferma, 2015, p. 23.

<sup>81</sup> PAVEL FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milano, Adelphi, 1977, p. 69

<sup>82</sup> Ivi, p. 87.

<sup>83</sup> Scrive a proposito Florenskij: "L'icona è sempre o più grande di se stessa, quando è una visione celeste, o è meno di se stessa, se essa non apre a una coscienza il mondo soprannaturale, e non si può chiamare altro che una tavola dipinta. [...] L'icona ha lo scopo di sollevare la coscienza al mondo spirituale, di mostrare spettacoli misteriosi e soprannaturali. (Ivi, p. 61). I difensori delle icone tornano innumerevoli volte sul significato evocatorio delle icone: le icone, dicono i Santi Padri e, con le loro parole, il Settimo Concilio Ecumenico – evocano per coloro che pregano i propri archetipi e guardando le icone, il fedele solleva la mente dalle immagini agli archetipi, (ivi, p. 67). Ogni icona è dunque una rivelazione. (Ivi, p. 74). In tal senso, la sua determinazione appartiene al culto e deve essere dipinta conformemente ai modelli della vita spirituale secondo immagine, somiglianza e sostanza. (Ivi, p.94) I pittori, infatti, sono come degli asceti, sono i portatori di una particolare missione ecclesiale, hanno un determinato



Secondo Evdokimov, “l'icona non dimostra nulla, ma mostra; evidenza folgorante, essa si pone come argomento *kalokagatico* dell'esistenza di Dio”<sup>85</sup>. E qualche pagina prima afferma:

Certamente l'icona non ha realtà propria; in se stessa non è che una tavola di legno; precisamente perché trae tutto il suo valore teofanico dalla sua *partecipazione* al totalmente altro mediante la rassomiglianza, non può racchiudere niente in se stessa, ma diviene come uno schema d'irradiazione. L'assenza di volume esclude ogni materializzazione; l'icona traduce una presenza dinamica che non è localizzata né rinchiusa, ma irradia intorno al suo punto di condensazione”. [...] È questa teologia liturgica della presenza, affermata nel rito della consacrazione, che distingue nettamente l'icona da un quadro a soggetto religioso e traccia la linea di demarcazione tra i due. [...] L'artista scompare dietro la tradizione che parla; le icone non sono quasi mai firmate; l'opera d'arte lascia posto ad una teofania; ogni spettatore alla ricerca di uno spettacolo qui si trova spaesato; l'uomo, colto da una rivelazione folgorante, si prostra in atto di adorazione e preghiera<sup>86</sup>. [...] Per incontrare la Bellezza a volto svelato, per attingere alla ricchezza della sua grazia, occorre, mediante una

---

grado nell'organizzazione ecclesiale del culto, occupano un posto determinato nella teocrazia e alla docenza della Chiesa partecipano appunto nella loro qualità di pittori d'icone. (Ivi, p. 93). L'icona si costituisce tale soltanto quando la Chiesa ha riconosciuto la conformità dell'immagine raffigurata alla Protoimmagine di ciò che è raffigurato o in altre parole l'ha dichiarata icona”. (Ivi, p. 95).

<sup>84</sup> Da non dimenticare è anche un'altra dimensione, che secondo Florenskij, caratterizza l'icona, ovvero il legame che la unisce all'Antico Egitto, da dove trae origine la pittura d'icone. “L'icona culturalmente e storicamente ereditò la sua funzione dalla maschera rituale, elevando al massimo grado questa funzione – di mostrare passato nell'eterno riposo e deificato lo spirito del defunto. E avendo ereditato questa funzione, l'icona insieme ad essa adottò la tecnica particolare caratteristica della preparazione della maschera sacra e i fenomeni culturali connessi, e perciò anche il patrimonio di una millenaria elaborazione dei metodi artistici”. (Ivi, p. 85).

<sup>85</sup> EVDOKIMOV, *La teologia...* p. 185.

Scrive ancora Evdokimov: “Lo stesso termine *icona* esclude già ogni identificazione e sottolinea la *differenza di natura* tra immagine e il suo prototipo, tra la rappresentazione e ciò che è rappresentato. Non si può mai dire “l'icona del Cristo è il Cristo”, come si dice “questo pane è il corpo del Cristo”, poiché sarebbe un'idolatria evidente. L'icona è un'immagine che testimonia una presenza di un ordine ben definito: essa permette una comunione orante, che non è comunione eucaristica, sostanziale, con la natura glorificata del Cristo, bensì comunione spirituale, mistica con la sua Persona”. (Ivi, p. 196).

<sup>86</sup> Ivi, p. 182-183.

trans-ascendenza, mediante un superamento del sensibile e dell'intelligibile, oltrepassare le porte segrete del Tempio ed è l'icona. Non è più l'invocazione ma la Parusia; la Bellezza viene incontro al nostro spirito non per rapirlo, bensì per aprirlo alla prossimità bruciante del Dio personale. È la discesa della Sapienza celeste che fa delle *Sophia* terrestre il suo raggianti ricettacolo, il rosetto ardente. L'arte dell'icona non è autonoma, è inclusa nel Mistero liturgico e rifugge di presenze sacramentali. Essa fa sua una certa astrazione; si potrebbe dire una certa trasfigurazione<sup>87</sup>.

L'icona, come ci ricorda questo passo di Evdokimov, non ha valore in quanto oggetto d'arte che raffigura Dio, poiché essa non è altro che una tavola di legno dipinta, che non contiene in sé la grazia divina. Essa diventa mezzo di comunione con Dio solo dopo la sua benedizione. La consacrazione di un'icona avviene con l'aspersione di acqua santa, in un rito molto sentito di canti e preghiere. È allora che l'icona si fa rivelazione di un mondo *altro*, al quale l'uomo può accedere con la preghiera, la meditazione e l'obbedienza. Oltrepassando la soglia del mondo terrestre, si giunge alla realtà del mondo divino, che il filosofo russo Vladimir Solov'ev<sup>88</sup>, descrive come:

---

<sup>87</sup> Ivi, p. 104.

<sup>88</sup> Fu un filosofo, matematico, mistico, poeta e saggista russo (1853-1900). È considerata una delle figure centrali della scienza russa del XIX secolo e il suo contributo scientifico esercitò un'enorme influenza sulle opinioni di altri intellettuali, tra cui Nikolaj Berdjaev, Pavel Florenskij, Sergej Bulgakov e Semen Frank, e sul lavoro dei poeti simbolisti, tra cui Aleksandr Blok e Andrej Belyj. Vladimir Sergeevič sviluppò una nuova concezione filosofica, conosciuta come filosofia cristiana. Egli si oppose alla divisione tra cristianesimo cattolico e ortodosso e difese l'idea di ecumenismo. L'idea principale della sua filosofia religiosa fu la *Sophia*, l'Anima del Mondo, essere cosmico mistico che inisce Dio con il mondo terreno. L'idea della Sofia si realizzava in modo triplice: 1) la teosofia, ovvero la saggezza divina, che rappresenta una sintesi delle scoperte scientifiche con la conoscenza mistica; la fede non è contraria alla ragione, ma la integra; 2) la teurgia, ovvero la divinizzazione, che consiste in una pratica sacra senza la quale è impossibile accedere alla verità; 3) la teocrazia, o potenza di Dio, che permette all'uomo di interpretare la volontà divina.

Per un approfondimento sulla figura e sul pensiero del filosofo russo, si rimanda a: ALEKSEJ LOSEV, *Vladimir Solov'ev i ego vremja* [Vladimir Solov'ev e il suo tempo], Moskva, Progress, 1990; ALEKSEJ KOZYREV, *Solov'ev i gnostiki* [Solov'ev e gli gnostici], Moskva, Savin, 2007; ALEKSEJ LOSEV, *Vladimir Solov'ev*, Moskva, Moladaja Gvardija, 2009

[...] infinitamente più ricco del nostro mondo visibile, e può evidentemente essere accessibile totalmente solo a chi appartiene effettivamente allo stesso mondo. Ma siccome anche il nostro mondo naturale si trova necessariamente in stretto nesso con questo mondo divino, siccome tra questi due mondi non c'è né ci può essere un abisso incolmabile, raggi e riflessi singoli del mondo divino devono penetrare anche nella nostra realtà e costruirne tutto il contenuto ideale, tutta la bellezza e tutta la verità che vi scopriamo. L'uomo, che appartiene ad ambedue i mondi, può e deve con l'atto della contemplazione intellettuale attingere il mondo divino e pur restando ancora nel mondo della lotta e dell'oscura ansia, entrare in contatto con le chiare immagini del regno della gloria e della eterna bellezza<sup>89</sup>.

E dunque, all'uomo, pur nella sua condizione di umanità, è concesso il raggiungimento di uno stato di grazia, poiché Dio è nell'intimo dell'uomo stesso. L'incolmabile differenza tra il mondo terrestre e quello celeste non è ostacolo alla presenza della perfezione divina. Il dualismo viene superato con la contemplazione, che inoltra l'uomo alla perfezione e alla bellezza. E qui ci ricollegiamo al concetto di *bellezza* in senso dostoevskiano, in quanto essa non è più concepita come concetto estetico, ma come esperienza spirituale. Colui che si trova di fronte a un'icona non è mai solo, ma è inserito in uno spazio liturgico, comunitario<sup>90</sup>. Scrive Evdokimov:

L'icona è una rappresentazione simbolico-ipostatica che invita a trascendere il simbolo, a comunicare all'Ipostasi, per partecipare all'indescrivibile. Essa è una via attraverso la quale si deve passare per superarla. Non si tratta di sopprimerla, ma di scoprire la sua dimensione trascendente. Essa incontra l'Ipostasi ed introduce all'esperienza della Presenza spogliata di forme empiriche. [...] Dunque l'icona non conduce verso assenza pura e semplice dell'immagine, ma, al di sopra e al di là dell'immagine, verso l'*Iper-*

---

<sup>89</sup> VLADIMIR SOLOV'EV, *Sulla divinumanità e altri scritti [1881-1887]*, Milano, Jaca Book, 1990, p. 148.

<sup>90</sup> Secondo i fondamenti dogmatici stabiliti ancora al Concilio Ecumenico di Nicea del 787 ciò che è venerato non è l'icona in sé, ma il suo "archetipo", cioè l'apostasi di Colui che viene raffigurato.

*icona* indescrivibile, ed è questo il suo aspetto apofatico, l'*apofasi iconografica*<sup>91</sup>.

L'icona apre un varco verso l'"altro" e richiede una visione che si spinga oltre i confini ordinari dell'io e della personalità umana, verso una continua ricerca di una realtà extra-corporale. Essa conduce all'indescrivibile, che non è il nulla, ma la pienezza, la forma massima di realizzazione dell'essere, attraverso presupposti antitetici all'empirismo. L'icona racchiude in sé la potenzialità del divino e, di conseguenza, non si lascia racchiudere dallo sguardo, poiché essa, come osserva Jean-Lu Marion, si oppone all'idolo<sup>92</sup>. Mentre l'idolo si lascia catturare dallo sguardo, diventa il suo oggetto e resta ancorato al visibile e alla pura rappresentazione, l'icona rimanda a un'alterità irriducibile, che Charles Peirce denomina *Primità, Orienza, Originarietà*, in cui "qualcosa è ciò che è senza riferimento ad alcunché d'altro fuori di esso, sciolto da qualsivoglia ragione<sup>93</sup>".

Non essendo ritratto, imitazione, copia visibile di un mondo visibile e naturale, ma strumento che rimanda "al di là dell'immagine", si capisce perché l'icona richieda uno "strappo" dalle consuete regole prospettiche.

Come ha analizzato Xavier Barral i Altet nel suo contributo *Pavel Florenskij: uno sguardo originale verso l'opera d'arte medievale*<sup>94</sup>, in occasione del convegno *Pavel Florenskij tra Icona e Avanguardia*<sup>95</sup>, Pavel Aleksandrovič si focalizzava su una

---

<sup>91</sup> EVDOKIMOV, *La teologia...* p. 226.

<sup>92</sup> JEAN-LU MARION, *L'idole et la distance*, Paris, Gasset & Fasquelle, 1977.

<sup>93</sup> CHARLES PEIRCE, *Collected Papers*, Cambridge, Harvard University Press, 1931-58, 2.85, 2.89.

<sup>94</sup> XAVIER BARRAL I ALTET, *Pavel Florenskij: uno sguardo originale verso l'opera d'arte medievale*, in BERTELÉ, *Pavel Florenskij*, pp. 39-56, qui p. 42.

<sup>95</sup> Il convegno si è tenuto il 3 e il 4 febbraio 2012, rispettivamente all'Università Ca' Foscari Venezia e a Palazzo Leoni Montanari, a Vicenza. Il convegno, curato da Silvia Burini e Nicoletta Mislner, è nato contestualmente alla mostra *Avanguardia russa. Esperienze di un mondo nuovo*, allestita proprio nelle sale del palazzo vicentino.

determinata tipologia di icona, quella russa medievale. Nella relazione redatta nell'ottobre del 1919<sup>96</sup>, destinata alla Commissione per la Tutela dei Monumenti e dell'Antichità del Monastero della Trinità e di San Sergio<sup>97</sup>, Florenskij analizzò come quei dipinti non rispettassero le elementari leggi prospettiche e che la prospettiva dell'icona era ben diversa dalla prospettiva rinascimentale<sup>98</sup>. L'incongruenza delle proporzioni era ben visibile, in particolare nella resa degli oggetti e delle costruzioni architettoniche. Per questo Florenskij la definisce *obratnaja perspektiva* o *prospettiva rovesciata*. Nel suo testo del 1919 Florenskij afferma:

In quei periodi storici della creazione artistica in cui non si nota l'uso della prospettiva, gli artisti figurativi non è che non sappiano, ma non vogliono usarla, o più precisamente, vogliono servirsi di un altro principio di rappresentazione che non sia la prospettiva, e vogliono così perché il genio del tempo comprende e sente il mondo in un modo cui è immanente anche questo mezzo di rappresentazione<sup>99</sup>.

---

<sup>96</sup> Nel novembre del 1918, presso il Monastero della Trinità di San Sergio, fu istituita una Commissione per la tutela dei monumenti e dell'arte di quello che era il fulcro dell'ortodossia russa. Florenskij fu nominato segretario accademico e per i successivi due anni lavorò per riordinare e classificare i caotici magazzini della Lavra, che erano custodi di tesori inestimabili e manufatti di varia provenienza. Insieme al conte Jurij Olsufev, Pavel Aleksandrovič mise a punto un'eccezionale descrizione ricca di sfumature in cui classificò le icone per data di esecuzione e provenienza.

<sup>97</sup> Sulla Commissione si veda: MARIJA TRUBAČEVA, *Iz istorii okrapy pamjatnikov v pervje gody sovetskoj vlasti. Komissija po ochrane pamjatnikov starimy i iskusstva Troice-Sergievoj Lavry 1918-1925 godov* [Dalla storia della tutela dei monumenti nei primi anni del regime sovietico. Commissione per la Tutela dei Monumenti e dell'Antichità del Monastero della Trinità e di San Sergio negli anni 1918-1925], in "Muzej", 1984, n.5, pp. 152-164.

<sup>98</sup> Secondo Evdokimov "si può dire che, misticamente, il Medio Evo si spegne precisamente quando scompaiono gli angeli, quando l'icona cede il posto all'immagine allegorica e didattica e il pensiero indiretto al pensiero diretto. È la fine dell'arte romanica, arte essenzialmente iconografica, ed è qui che l'Occidente si distacca dall'Oriente". Cfr. Ivi, p. 173.

<sup>99</sup> PAVEL FLORENSKIJ, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Roma, Gangemi Editore, 2003, p. 91.

Da questo passo, si evince che non è, dunque, per mancanza di conoscenza o di tecnica che l'arte cristiana rappresenta i suoi modelli in modo stilizzato<sup>100</sup>. La teatralità della rappresentazione prospettica è portatrice di finzione, simulacro di elementi di un mondo irreali e fittizio. Gli isografi rinunciarono alla teatralità prospettica per rappresentare un mondo ideale, non carnale e corruttibile. Ciò implica che, la raffigurazione doveva risultare bidimensionale, le figure si liberavano di ogni materialità corporea, si tramutavano in forme prive di plasticità, bloccate in un'immobilità ieratica, per cui apparivano prive di ogni fondamento spaziale e temporale. L'artista medievale si sforzava di rappresentare un oggetto in tutti i suoi dettagli reali e, per poterlo rappresentare nella sua totalità, era costretto a ridurre le dimensioni. Ecco, dunque, che capitava spesso che in un'icona gli edifici avessero la stessa altezza di un uomo o fossero anche più bassi, se inseriti sullo sfondo. Altre volte, l'artista dipingeva anche i piani laterali o posteriori, che non si sarebbero dovuti vedere. Nulla di ciò che era considerato essenziale nella raffigurazione, poteva fuoriuscire dai limiti della cornice<sup>101</sup>.

L'intuizione rivoluzionaria di Florenskij fu una chiara risposta alle accuse di molti storici dell'arte europei che vedevano nell'icona una forma d'arte primitiva e ingenua, una sorta di

---

<sup>100</sup> Scrive Todorov: "Il cristianesimo primitivo privilegia l'individuo, senza anteporre alcun rimedio tra lui e Dio; il cristianesimo istituzionalizzato favorirà la funzione e il rango all'interno di una gerarchia, in deterimento dell'individuo. L'eresia iconoclasta sarà sconfitta ed eliminata dalla corrente centrale della Chiesa cristiana, ma possiamo domandarci se non assistiamo, allo stesso tempo, alla sua vittoria sotterranea. Le immagini sono ancora mantenute, ma il loro valore deriva ora da ciò che esse significano, da ciò che è al di là di esse. Il mondo visibile non merita di essere contemplato, né possiede alcuna dignità propria. Qualsiasi legame tra l'alto e il basso è rotto: il cielo non comunica con la terra". Cfr. TZVETAN TODOROV, *Elogio dell'individuo. Saggio sulla pittura fiamminga del Rinascimento*, Roma, Apeiron, 2001, p. 39.

<sup>101</sup> DMITRIJ LICHACĚV, *Russkoe iskusstvo ot drevnosti do avangarda* [L'arte russa dal medioevo all'avanguardia], Moskva, Iskusstvo, 1992, p. 83.

balbettio infantile, un'arte meccanica profondamente antinaturalistica e antirazionale<sup>102</sup>.

Questa inversione del punto di fuga rende possibile un'organizzazione policentrica dello spazio e fa sì che un oggetto possa essere rappresentato da vari punti di vista<sup>103</sup>. Le molteplici linee convergono verso lo spettatore. Questo procedimento permette a chi guarda di non entrare in un mondo illusionistico. È il Regno di Dio ad andare incontro al fedele.

L'immagine si fa icona sacra: si predilige il volto frontale, il viso diviene "il centro di tutte le relazioni e contiene in sé tutto lo spazio", e citando Florenskij "questo è il mondo, così come viene contenuto nel viso"<sup>104</sup>.

La *prospettiva rovesciata o inversa* dell'icona, così definita da Florenskij, segna questo capovolgimento, questo passaggio all'invisibile. L'icona è una *finestra* aperta sul mondo spirituale, spazio e tempo sono "capovolti", una "porta", come l'ha definita Simmel "che riversa la vita al di fuori della limitatezza di un essere-per-sé isolato verso l'illimitato in tutte le sue direzioni" che consente "il meraviglioso sentimento di essere sospesi per un istante tra cielo e terra"<sup>105</sup>.

L'icona è l'incarnazione in chiave artistica della Tradizione ecclesiastica, il cui principale veicolo è il *canone della pittura delle icone*<sup>106</sup>. Il canone non limita, ma disciplina la libertà

---

<sup>102</sup> BARRAL I ALTET, *Pavel Florenskij...*, cit. p. 44.

<sup>103</sup> Per approfondire si veda: LEV ŽEGIN, *Le montagne delle icone. Unità spazio-temporale dell'opera pittorica*, in REMO FACCANI, UMBERTO ECO, *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, Milano, Bompiani, 1969, pp. 211-239.

<sup>104</sup> PAVEL FLORENSKIJ, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Milano, Adelphi, 1995, p. 191.

<sup>105</sup> GEORGE SIMMEL, *Ponte e porta*, in ANDREA BORSARI, CRISTIAN BRONZINO (a cura di), *Ponte e porta. Saggi di estetica*, Bologna, Archetipolibri, 2011, p. 4.

<sup>106</sup> VIKTOR BYČKOV, *L'Avanguardia sulle tracce dell'icona*, in LINGUA, *Icona...*, cit. p. 99.

creativa del pittore, assecondando l'espressione dell'esperienza spirituale per mezzo del linguaggio artistico<sup>107</sup>.

L'icona non si può inventare. Essa è rivelazione divina. L'arte liturgica è dunque, come la Sacra Scrittura, lontana da ogni forza di immaginazione. La creatività, il talento, gli elementi soggettivi non possono sostituire una conoscenza positiva «che proviene dalla visione e dalla contemplazione<sup>108</sup>». Gli isografi, per poter accedere alla conoscenza divina, dovevano vivere una vita consacrata alla Chiesa e alla Tradizione. Non dipingevano secondo la loro immaginazione, ma seguivano canoni precisi stabiliti dai Santi Padri della Chiesa. Non eseguivano una creazione individuale, ma ecclesiastica, di fatti non visti direttamente da loro, ma da testimone autentico. Per potere ricevere questa testimonianza, gli isografi dovevano ripercorrere lo stesso cammino del testimone, e attraverso la preghiera e una vita ascetica, dovevano liberarsi dai bisogni umani e materiali, svincolarsi da ogni piacere dei sensi per accedere al mondo superiore. Questa dottrina antiartistica era prova del fatto che la Chiesa considerasse i Santi Padri come veri pittori di icone, come coloro che erano riusciti a raffigurare ciò che avevano veduto. Ai pittori d'icona spettava soltanto l'esecuzione, la tecnica. Chiunque agisse secondo il libero arbitrio, senza rispettare i canoni imposti dalla Tradizione, era destinato all'eterno tormento. Non sono gli isografi a rivelare l'esistenza di Dio o dei santi attraverso i loro lavori, ma è il Verbo di Dio a incarnarsi nell'icona per mezzo della tavola. Poiché il pittore d'icona è solo un mezzo di Dio, era usanza comune non firmare le opere, dato che non sarebbe stato corretto rivelare il nome del "servo di Dio". Gli isografi non lavoravano per la loro gloria, ma per la gloria di Dio<sup>109</sup>. Tuttavia,

---

<sup>107</sup> Ibidem.

<sup>108</sup> SAN SIMEONE IL NUOVO TEOLOGO, *Traité théologiques et éthiques*, a cura di A. DARROUZÈS, Paris, 1967, p. 115.

<sup>109</sup> USPENSKIJ, LOSSKIJ, *Il senso delle icone...*, cit. p. 43.



a partire dal 1440 si ha qualche notizia della vita di questi uomini. Il primo monaco-pittore d'icone del quale si ha qualche dato è Andrej Rublev<sup>110</sup>. Egli fu il primo a conferire alla pittura un senso di gioia e letizia, con l'utilizzo di colori chiari, e a esaltare i motivi del perdono dei peccati. La sua icona più celebre è certamente *La Trinità*, che si basa sul racconto della *Ospitalità di Abramo*<sup>111</sup> (Genesi 18). La forza di spiritualità e unione emanata dall'icona trinitaria di Rublev è tale, che Florenskij l'annovera tra le dimostrazioni tangibili

---

<sup>110</sup> Per approfondire la figura del monaco, si vedano: DMITRIJ LICHACEV, *Kul'tura Rusi vremeni Andreja Rubleva i Epifanija Premudrovo* [La cultura della Rus' al tempo di Andrej Rublev e l'Epifania del Saggio], Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR, 1962; VIKTOR LAZAREV, *Andrej Rublev i ego škola* [Andrej Rublev e la sua scuola], Moskva, Iskusstvo, 1966; MICHAIL ALPATOV, *Andrej Rublev*, Moskva, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1972; VLADIMIR PLUGIN, *Mirovozzrenie Andreja Rubleva. Drevnerusskaja živopis' kak istoričeskij istočnik* [La concezione del mondo di Andrej Rublev. La pittura antico-russa come fonte storica], Moskva, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, 1974; NIKOLAJ SERGEEV, *Andrej Rublev*, Moskva, Terra, 1998; VLADIMIR PLUGIN, *Master "Svjatoj Troicy". Trudy i dni Andreja Rubleva* [Il maestro della "Sacra Trinità". I lavori e i giorni di Andrej Rublev], Moskva, Izdatel'stvo ob'edinenija Mosgorarchiv, 2001; GENNADIJ POPOV, *Andrej Rublev*, Moskva, Severnyj mapomnik, 2007.

<sup>111</sup> Si tratta di un racconto ambientato a Efron, alle querce di Mamre. Si narra che il Signore apparve a Mosè, mentre egli era seduto all'ingresso della tenda nell'ora più calda del giorno. Mosè alzò lo sguardo e vide tre uomini; allora corse loro incontro e, inchinandosi a terra, li invitò a sedere e offrì loro acqua, pane, latte, carne di vitello. Uno dei pellegrini predisse ad Abramo che la moglie Sara avrebbe avuto un figlio. A quel tempo Abramo aveva 99 anni e Sara 89. Sara, che era in piedi dietro di loro, all'ingresso della tenda, non credette alle parole dello sconosciuto e risse dentro di sé. Allora il pellegrino denunciò la sua mancanza di fede, dicendo: "È qualcosa di troppo difficile per il Signore?". Allora i giusti si resero conto che sotto l'apparenza dei tre sconosciuti, Dio stesso li aveva visitati.

L'icona di Rublev, scritta su una tavola verticale, raffigura tre angeli seduti a un tavolo e al centro una coppa con la testa di un vitello. L'angelo sulla sinistra è la rappresentazione di Dio Padre, al centro c'è Gesù, mentre sulla destra è raffigurato lo Spirito Santo. I simboli alle loro spalle, casa, albero e montagna, sembrano prolungare la posa del personaggio di riferimento. Le figure degli angeli sono disposte quasi a formare un cerchio esterno, simbolo di unità, eternità e pace. L'andamento delle vesti dei due personaggi esterni forma, invece, una coppa che unisce all'interno tutte e tre le figure. Filarete, metropolita di Mosca, in un'omelia del 1816 spiegò così il significato di quest'immagine celata: "La coppa, punto di convergenza dei tre, contiene il mistero dell'amore del Padre che crocifigge, l'amore del Figlio crocifisso, l'amore dello Spirito che trionfa con la forza della croce".

dell'esistenza di Dio: "Esiste la Trinità di Rublev, perciò Dio è"<sup>112</sup>.

L'immagine umana di Gesù Cristo è una testimonianza della sua venuta, del suo abbassarsi alla condizione umana. Ed è per mezzo della pittura di icone che l'uomo acquisisce la consapevolezza della reale esistenza di Cristo e dei santi, prova tangibile del loro operato sulla Terra. La tavola si fa portatrice del Verbo divino che per mezzo della mano dell'isografo si rivela all'umanità

Non crediamo alla santità dei santi perché voi ne testimoniate con le icone che avete dipinto, ma sentiamo emanare da loro stessi attraverso l'opera del vostro pennello l'autotestimonianza dei santi e non con parole ma con le loro sembianze. Noi stessi sentiamo la soave voce del Verbo di Dio, del verace Testimone, il soprannaturale suono della cui voce compenetra tutto l'essere dei santi generandone la perfetta armonia. Ma non siete stati voi a creare queste immagini, non siete stati voi a rivelare queste vive idee ai nostri occhi festanti – loro stessi si sono rivelati alla nostra coscienza; voi vi siete limitati a rimuovere ciò che ce ne velava la luce. Voi ci avete aiutato a liberarci delle scaglie che coprivano gli occhi dello spirito. E adesso noi, grazie a voi, vediamo, ma non già la vostra maestria vediamo, bensì la vita realissima degli sguardi stessi. Ecco, osservo l'icona e dico dentro di me: - è Lei stessa - non la sua raffigurazione, ma Lei stessa, contemplata attraverso la mediazione, con l'aiuto dell'arte dell'icona. Come attraverso una finestra vedo la Madre di Dio, la Madre di Dio in persona, e Lei prego, faccia a faccia, non la sua raffigurazione. [...] Il pittore d'icona me l'ha indicata, sì, però non l'ha creata: egli ha tirato la cortina, ma Colei che sta dietro la cortina è una realtà oggettiva non soltanto per me, ma così per me come per colui che ha tirato la cortina e l'ha rivelata, e non è stata composta da lui, sia pure nell'empito della sua alta ispirazione. L'icona [...] non deve incagliarsi nelle interpretazioni psicologiche, associative che la riducono a rappresentazione. Ogni rappresentazione, secondo la sua necessaria simbolicità, svela il suo contenuto spirituale non diversamente da come accade nella nostra ascesa "dall'immagine all'archetipo", cioè nel nostro contatto ontologico con l'archetipo; allora e soltanto allora il segno sensibile trabocca di linfa vitale e proprio perciò, essendo inscindibile dal suo archetipo, diventa non una "rappresentazione", bensì un'onda propagatrice o una delle

---

<sup>112</sup> FLORENSKIJ, *Lo spazio...*, cit. p. 64.

ondi propagatrici della realtà stessa che l'ha suscitata. [...] Anche l'icona, essendo manifestazione, energia, luce di un'essenza spirituale, e per essere precisi, della misericordia di Dio, è più grande di come la vuole considerare il pensiero che si attribuisce l'attestato di "sobrio", ovvero, se quel contatto con l'essenza spirituale non si è prodotto, essa non ha nessun significato<sup>113</sup>.

Questa citazione di Florenskij credo che riafferri e riassume perfettamente quanto detto fino ad ora. La "realtà" a cui si riferisce Pavel Aleksandrovič è una realtà soprannaturale, celeste. L'icona abbandona il "criterio estetico", spesso ingannevole e irreali, per "mostrare la verità". Tuttavia, vorrei concludere, sulla base di quanto già affermato in queste pagine, ribadendo il concetto essenziale, attorno a cui ruota tutta la storia dell'isografia orientale, e che forse, per un occidentale, è la questione più complessa da comprendere. L'icona rende in immagini ciò che il Vangelo rende con la scrittura. Essa, infatti, non è da considerarsi come una semplice illustrazione, ma possiede lo stesso valore dogmatico delle Sacre Scritture<sup>114</sup>. Riprendendo le parole di San Basilio, "ciò che la parola comunica attraverso l'udito, la pittura lo mostra silenziosamente, per mezzo della parola e attraverso questi due mezzi che mutuamente si accompagnano [...] noi riceviamo la conoscenza della medesima realtà<sup>115</sup>".

### **1.5. Declino dell'iconografia russa**

Da quanto affermato fino ad adesso, si comprende come l'icona non sia uno degli aspetti della Chiesa ortodossa, ma ne rappresenti l'essenza, fondamento incrollabile dell'ortodossia. Essa non può essere recepita semplicemente come semplice oggetto artistico. Nel libro *Teologia dell'icona. Iconografia e storia* pubblicato nel 1960, Leonid Uspenskij afferma:

---

<sup>113</sup> FLORENSKIJ, *Le porte regali...*, pp. 65-67.

<sup>114</sup> USPENSKIJ, LOSSKIJ, *Il senso delle icone...*, p. 27.

<sup>115</sup> SAN BASILIO, *Omelia 19 sui quaranta martiri di Sebaste*, p.31, col 509°.

La Chiesa ortodossa non vede nell'icona uno fra i tanti aspetti della sua dottrina, bensì l'espressione dell'ortodossia nel suo complesso, dell'ortodossia come tale. Non si può dunque né comprendere, né spiegare l'immagine sacra prescindendo dalla Chiesa e dalla sua vita. L'icona, immagine sacra, è una delle manifestazioni della Tradizione della Chiesa allo stesso titolo della Tradizione scritta e di quella orale... È dunque comprensibile che il suo contenuto e significato appartengano allo studio della teologia esattamente come la Sacra Scrittura. La Chiesa ortodossa ha sempre lottato per difendere la sua arte sacra dal secolarismo. Mediante le voci dei suoi Concili, dei suoi vescovi, dei suoi fedeli, ha sempre lottato per la purezza dell'immagine sacra contro la penetrazione di elementi estranei, propri dell'arte profana... La Chiesa ha sempre lottato non tanto per il livello artistico della sua arte quando per la sua autenticità, non per la sua bellezza ma per la sua verità<sup>116</sup>.

La tradizione patristica intende l'icona come una delle forme di teologia. È, dunque, comprensibile come le controversie che hanno scosso Chiesa ortodossa nel corso dei secoli hanno avuto effetti diretti sull'arte delle icone.

Non è mio obiettivo un esame minuzioso della storia della pittura russa, argomento già ampiamente affrontato da eminenti studiosi e specialisti, né questa sarebbe la sede più opportuna<sup>117</sup>, ma certamente vale la pena ripercorrerne le tappe fondamentali.

L'identità culturale della Russia è indissolubilmente legata a quella religiosa. L'incontro con Bisanzio, se da una parte significò l'apertura a una cultura ricca e raffinata, dall'altra contribuì probabilmente a un "secolare silenzio<sup>118</sup>", e pochi furono i contributi culturali prodotti dalla Russia. Questa lunga "preistoria" e la persistente dipendenza dall'Occidente sono spiegati dagli studiosi secondo diversi punti di vista. Alcuni li imputano ai numerosi attacchi dei popoli nomadi ai confini

---

<sup>116</sup> LEONID USPENSKIJ, *Teologia dell'icona. Iconografia e storia*, Milano, La Casa di Matriona, 1995, pp. 3-4.

<sup>117</sup> LEONID USPENSKIJ, *La théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*, Paris, 1980, p. 74.

<sup>118</sup> GEORGIJ FLOROVSKIJ, *Le vie della teologia russa*, Genova, Dabar, 1987.

dello stato, che evitarono il diffondersi di stimoli culturali dall'Occidente, costringendo la Russia a una situazione di stallo, che perdurerà per molti secoli. Altri nei dogmi rigorosi e conservatori imposti dalla chiesa ortodossa, mentre altri imputarono le cause al consolidamento di una cultura raffinata nella tecnica, ma con una tradizione conservatrice e conformista<sup>119</sup>. Questo spiega perché l'icona restò l'unica "forma d'arte"<sup>120</sup> praticata.

A partire dalla seconda metà del XVI secolo, nonostante si continuassero a produrre icone di qualità, si avvertirono alcuni cambiamenti nella composizione: comparve una tendenza alla complessità compositiva e alla ricchezza dei dettagli.

Molti i cambiamenti che si registrarono nel XVII secolo, periodo legato principalmente al nome degli Stroganov, una famiglia di mecenati, nella cui scuola si realizzarono icone che si distinsero per la straordinaria finezza e per il disegno complesso. Esse avevano però poco a che fare con i canoni classici della pittura medievale, essendo già cominciato l'inarrestabile processo di contaminazione con le mode pittoriche post-rinascimentali dell'Occidente e rispondendo al gusto dei collezionisti più che alle esigenze liturgiche<sup>121</sup>. Nonostante la pittura religiosa rimase la forma di "arte" per eccellenza, molti processi interni, tra cui anche l'apparizione del *parsun*<sup>122</sup> portarono alla secolarizzazione dell'arte. In quel momento, però, la Russia fu investita da una forte crisi spirituale, che portò alla rottura con la Tradizione. La pittura sacra cominciò un veloce processo di desacralizzazione e l'icona perse il suo significato dogmatico. Nuove tecniche apparvero nelle icone di Kostroma e di

---

<sup>119</sup> NYNFA BOSCO, *La filosofia russa come filocalia*, in LINGUA, *Icona...*, cit. p. 27.

<sup>120</sup> Ho scelto di mettere "forma d'arte" tra virgolette, perché, come spiegato precedentemente, l'icona non era considerata un oggetto artistico, ma teologico e spirituale. Acquisirà un valore commerciale solo dal XIX-XX secolo.

<sup>121</sup> LINGUA, *Icona...*, cit. p. 15.

<sup>122</sup> Si rimanda alla nota n. 71

Jaroslavl' <sup>123</sup> . Queste nuove tendenze, che portarono all'evoluzione della pittura d'icona, furono legate al nome di Simon Ušakov, primo maestro di pittore presso il Palazzo delle Armi del Cremlino. Tuttavia, queste innovazioni non erano dovute solo alla relazione con la tradizione europea dell'arte naturalistica profana. Infatti, in quel periodo l'arte occidentale era ancora poco nota in Russia. Inoltre, era anche molto difficile da copiare, in quanto presentava complessi paesaggi tonali con chiaroscuri realizzati a pittura a olio, difficili da realizzare con la tecnica della pittura a tempera. La copia diretta dei maestri europei avvenne verso la metà del XVII secolo, quando si diffuse la tecnica "italiana" e fu introdotta la prospettiva centrale.

### **1.5.1. La scultura in legno**

L'icona è il simbolo per antonomasia della religione ortodossa. La prima associazione che fa un uomo quando pensa alla Russia ortodossa è certamente collegarla con la maestria dell'arte isografica. Un importante passaggio, che spesso si tende a sottovalutare, è che la Russia cristiana, prima di diventare tale nel X secolo, era originariamente dedita al culto pagano. Gli oggetti del culto religioso erano delle statuette policrome a figura intera o a mezzo busto. La Rus', prima di praticare l'arte delle icone, era il fulcro di un'arte decorativa che si basava su una tradizione millenaria. La scultura popolare in legno è, dunque, il genere di arte applicata più arcaico che la terra russa abbia sperimentato.

Questa antica pratica artistica custodiva al suo interno un sistema di tradizioni solide, poco inclini ai cambiamenti. Il passato precristiano aveva rappresentato un periodo di grande fioritura di opere che avevano acquisito un significato sacro:

---

<sup>123</sup> Si è constatato che i maestri di Jaroslavl' per dipingere la Chiesa di sant'Elia abbiano utilizzato le incisioni della Bibbia di Johannes Piscator, noto teologo calvinista che curò la versione della Bibbia in lingua tedesca nel 1600. La Bibbia fu pubblicata in Olanda a metà del XVII secolo ed ebbe molta fortuna.

l'uomo, infatti, cercava di difendere la sua casa dalle forze malvagie con simboli magici, talismani e idoli<sup>124</sup>.

Con la cristianizzazione, la tradizione scultorea di matrice pagana si sviluppò in diverse direzioni. Una di queste fu la produzione di raffigurazioni sacre<sup>125</sup>. Si sviluppò il fenomeno dell'"icona a intaglio", derivata dalla tipica icona dipinta. Tuttavia, come afferma Galina Klokova, in seguito alla sistematica lotta condotta contro il paganesimo e il successivo divieto imposto dal Sinodo nel 1722 di scolpire raffigurazioni di santi e feste cristiane, lo studio della scultura russa antica è stato trascurato<sup>126</sup>. Solo negli ultimi tempi, nel campo della storia dell'arte, si è manifestato un particolare interesse per questo tema e per il posto che la scultura ha occupato nello

---

<sup>124</sup> Nella cultura popolare russa ogni oggetto e ogni raffigurazione erano destinati a occupare un posto ben preciso. Il loro compito non era quello di abbellire l'ambiente; si trattava più di una funzionalità, della salvaguardia dell'ambiente dalle forze oscure. Ogni angolo della casa – tetti, finestre, ambienti esterni, porte – era coperto da figure magiche, quali cavalli (spesso bicipiti per rafforzarne la potenza), uccelli, leoni. (Per approfondire si veda: GEORGIJ SIDORENKO, *Skulptura* (Scultura), in *Drevnerusskoe iskusstvo X-načala XV veka. Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja. Katalog sobranija* (Arte russa antica dal X all'inizio del XV secolo. Catalogo della collezione della Galleria Tret'jakov), I, Moskva, 1995.

<sup>125</sup> Le più antiche raffigurazioni rappresentano santi russi. Si tratta di sculture ricavate da un unico blocco di legno, spesso a figura intera, incise a bassorilievo, collocate in edicole a tre ante. Esattamente come le icone pittoriche, anche le "icone a intaglio" non erano progettate per essere viste da dietro. Un lato, infatti, aderiva completamente alla parete dell'edicola. A differenza delle icone, però, i principi di esecuzione mutarono impercettibilmente nel corso dei secoli e anche la tipologia dei soggetti rappresentati fu molto ridotta. Nel periodo compreso tra il XIV e il XVII secolo molto diffuse erano le figure di: san Nicola arcivescovo di Myra, raffigurato nel tipo iconografico di Nicola di Možajsk con la spada nella mano destra e la chiesa in quella sinistra; santa Parasceve (in greco "venerdì" è il giorno in cui la santa nacque, da cui deriva il suo nome) era la patrona del commercio e molte delle sue statue venivano collocate nei pressi delle piazze del mercato; san Giorgio, nella variante di santo guerriero che sconfigge il drago. Le croci ebbero ampia diffusione in Russia, nelle diverse varianti: processionale, devozionale, d'altare. A partire dal XV secolo si diffusero anche le statue lignee della Madre di Dio, chiese da viaggio e Deesis.

<sup>126</sup> GALINA KLOKOVA, *Tecniche di esecuzione della scultura lignea russa, Il materiale e l'artista*, in CARLO PIROVANO (a cura di), *Scultura lignea dalle terre russe. Dall'antichità al XIX secolo*, Milano, Mondadori Electa, 2006, pp. 52-53.

spazio sacro, insieme alle icone<sup>127</sup>. Com'è successo con le icone tradizionali e la loro riscoperta all'inizio del secolo precedente, anche le icone lignee sono state esaminate e valutate secondo i canoni estetici del Novecento<sup>128</sup>.

La produzione lignea ebbe grande fioritura in Russia, soprattutto a cavallo tra il XVI e il XVII secolo<sup>129</sup>. Ciò vale anche per le "icone intagliate" di cui però sopravvivono pochi esemplari. D'altra parte, l'interdizione all'esposizione nelle chiese di immagini scolpite, con l'eccezione del Crocifisso, sancita da decreti sinodali non favorirono di certo la conservazione della produzione di destinazione religiosa<sup>130</sup>.

---

<sup>127</sup> Per approfondire l'argomento si vedano: RICHARD KRAUTHEIMER, *Three Christian capitals. Topography and Politics*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1983; ALEKSEJ LIDOV (a cura di), *Ierotopija. Issledovanija sakral'nysh prostranstv. Materialy mezhdunarodnogo simpoziuma* [Ierotopia. Studi sugli spazi sacri. Atti del convegno internazionale], Moskva, 2004.

<sup>128</sup> NIKOLAJ SOBOLEV, *Russkaja narodnaja rez'ba po derevu* [Intaglio russo popolare in legno], Moskva-Leningrad, 1934.

<sup>129</sup> Per approfondire si veda: TAT'JANA KOL'COVA (a cura di), *Reznye ikonostasi i derevjannaja skul'ptura Russkogo Severa* [Iconostasi intagliate e scultura antica della Russia del Nord], catalogo della mostra, Archangel'sk-Moskva, Novosti, 1995; IRINA SOKOLOVA, *Russkaja derevjannaja skul'ptura XV-XVIII vekov* [La scultura antica russa dei secoli XV-XVIII], catalogo della mostra, Moskva, Moskovskij Kreml', 2003.

<sup>130</sup> Il patrimonio artistico della tradizione ortodossa è notoriamente consacrato all'icona dipinta su tavola. La scultura, che aveva rappresentato una tradizione millenaria, in seguito alla lotta condotta contro il paganesimo e al successivo divieto di scolpire immagini sacre, resta ai margini della tradizione ortodossa.

Il XVI secolo rappresentò un momento di grande fioritura per la scultura. Il metropolita Makarij, che guardava al luteranesimo con grande preoccupazione, incitò la produzione di icone lignee. Mosca divenne il centro di maggiore produzione. Di qui, poi, si diffusero in tutta la Russia.

Nei lavori del Grande Concilio di Mosca del 1666-1667 i padri della Chiesa formularono misure di "veto" nei confronti della scultura. La questione venne ripresa nel Sinodo del 1720-1730, quando le opere sculture furono dichiarate estranee alla Chiesa.

Il divieto alla rappresentazione sacra su legno non aveva legami con il culto originario delle immagini ed era piuttosto legato a una relativa "ignoranza" della tradizione precedente. Nel Concilio di Nicea del 787 (VII concilio ecumenico) si era data una definizione ampia circa il materiale da adoperare per la realizzazione di un'icona: colori, tasselli di pietre o "altro materiale idoneo a ciò". Il secondo Patriarca di Costantinopoli, Giovanni Crisostomo,



La presenza di questa forma di rappresentazione sacra, tuttavia, continuò a essere costante nelle tradizioni artistiche di una città degli Urali. Infatti, lontano dal diretto controllo statale, tra il XVII e il XIX secolo, nella città di Perm' si diffuse la scultura lignea, i cui esemplari sono noti per l'incredibile espressività artistica, che non ha precedenti nel resto del paese. I divieti e le ammonizioni della Chiesa ortodossa nel rappresentare il Divino con un'immagine tridimensionale non impedirono lo sviluppo della tradizione scultorea in quest'area. Neanche le imposizioni del Sinodo, che ordinò l'eliminazione di qualsiasi statua presente nelle chiese, ebbe gli effetti sperati.

I maestri scultori seppero esprimere nei loro lavori una profonda comprensione delle idee del cristianesimo. I volti di Cristo esprimevano dolcezza, umiltà, sacrificio e le sofferenze del martirio<sup>131</sup>. E gli artisti di Perm' gli conferirono un nuovo contenuto spirituale. Alcuni tratti fisici dei volti delle persone raffigurate andavano rintracciati nella nazionalità dell'artista, e spesso corrispondevano o al tipo baschiro o al tipo di Perm', con occhi a mandorla e zigomi alti. L'immagine più comune nella

---

aveva affermato che la dignità dell'immagine non sarebbe stata offesa dalla varietà del materiale. Giovanni Damasceno biasimava le raffigurazioni tridimensionali pagane non per il materiale, ma solo a causa della loro funzione di ricettacolo di demoni. O ancora si possono ricordare le parole di Simeone di Tessalonica che in un suo scritto aveva affermato la necessità di portare reverenza a ogni oggetto dedicato a Dio, a prescindere dal materiale in cui esso sia stato realizzato.

L'abolizione della scultura lignea dalle chiese russe rappresenta, come affermato da A. Kartašëv, solo una profonda ignoranza dei padri della Chiesa sul tema della teologia dell'icona. È paradossale che il sistema sinodale fosse assai più tollerante nei confronti degli influssi occidentali, che non verso una un'antica arte, radicata nell'ortodossia, che esso riteneva solo una chiara derivazione pagana. (Per approfondire l'argomento si veda il saggio di ANNA RYNDINA, *La scultura lignea nel tempio russo. Significati sacrali ed evoluzioni stilistiche*, in PIROVANO (a cura di), *Scultura lignea*, pp. 14-40.

<sup>131</sup> ANNA RYNDINA, *Tema Strastej Gospodnich v russkoj derevjannoj skul'pture XVIII-XIX vekov. Staroe i novoe* [Il tema della Passione del Signore nella scultura lignea russa del XVIII-XIX secolo. Elementi vecchi e nuovi], in "Iskusstvoznanie. Žurnal po istorii i teorii iskusstva" ["Critica d'arte. Rivista di storia e teoria dell'arte"], 1/03, 2003, pp. 232-249.

scultura permiana è il *Cristo in carcere*<sup>132</sup> o *Cristo nelle Tenebre*. Nell'iconografia russa questo motivo è apparso solo nel XVII secolo<sup>133</sup>. Esso raffigura la salita di Cristo al Calvario: si mostrava Gesù seduto con la corona di spine in testa poco prima della crocifissione sul Golgota. Altre scene rappresentavano la Crocifissione di Cristo e vi erano rappresentate numerose sculture.

La tradizione russa raccomandava di vestire le statue con vesti di tessuto. Le leggende raccontano, infatti, che gli adoratori attribuivano alle statue la capacità di camminare; per questo motivo si portavano in dono viveri, abbigliamento e scarpe, che dovevano essere cambiate spesso, poiché le statue la notte prendevano vita e camminavano per il tempio. Naturalmente, tutti questi erano elementi di chiara derivazione pagana.

Come si può percepire, gli elementi iconografici della scultura erano totalmente altri rispetto ai rigidi canoni imposti dall'icona. L'ortodossia richiedeva che l'immagine del Divino fosse stilizzata; gli artisti della regione di Perm' cercarono, invece, di trasmettere l'idea di realtà, raffigurando Cristo non solo con fattezze umane, con tratti tipici della gente del posto. Anche la

---

<sup>132</sup> Il *Cristo in carcere* è solitamente rappresentato con la mano destra poggiata sul ginocchio, mentre la sinistra tocca la guancia, tenendo il gomito sul ginocchio. L'immagine, nota anche con il nome di "Cristo seduto" si sviluppa sulla base dei vangeli apocrifi che raccontano gli ultimi giorni di vita terrena di Gesù. Essa rappresenta uno degli episodi del ciclo della Passione. La scultura era solitamente eseguita a grandezza naturale ed era destinata a un apposito locale della chiesa, che riproduceva il carcere.

<sup>133</sup> Esistono più versioni circa l'apparire dell'immagine del *Cristo in carcere* nell'arte russa. Secondo alcuni, il prototipo di questa scultura arrivò in terra russa dopo la costruzione, su decisione del patriarca Nikon, del complesso monastico della Nuova Gerusalemme nelle vicinanze di Mosca. All'interno dell'edificio, in una cappella dedicata alla Resurrezione, fu allestito un carcere. Nell'iconostasi della cappella fu collocata un'icona di *Cristo in carcere*. Un altro filone di studi, invece, vuole rintracciare la matrice iconografica del *Cristo in carcere* nella tradizione funeraria degli slavi pagani, che seppellivano i morti seduti, rivolti verso Oriente, in attesa della resurrezione.

componente del dolore era fortemente presente. La sofferenza di Cristo fatto uomo trasudava dalle statue di Perm'<sup>134</sup>.

L'interesse verso questa forma d'arte fu molto vivo nel secondo decennio del XX secolo. Dalle memorie di Nikolaj Serebrennikov, uno dei primi collezionisti di sculture di Perm', sappiamo che dal 1923 al 1926 furono organizzate sei spedizioni per la raccolta di oggetti d'arte e statue nella regione di Perm'.

Sono passati più di quarant'anni, ma ricordo chiaramente l'evento. Si è svolto nel villaggio di Il'insk nel governatorato di Perm'. Ero stanco e stavo andando verso casa. C'erano forti raffiche di vento. Nella cappella del cimitero [...] improvvisamente notai qualcosa che mi colpì molto. La parete principale della cappella era occupata da cinque sculture in legno. Ma non dovevano trovarsi lì – l'ortodossia non accetta la scultura. Mi sorprese soprattutto la statua di Cristo con i tratti del volto tatarsi. Andammo al comitato esecutivo locale, rapidamente ottenemmo il permesso di spostare le sculture al museo regionale [...]<sup>135</sup>.

Così Serebrennikov descrisse il suo primo incontro con gli idoli di legno. Dalle sue parole, si può cogliere quella che presumibilmente poteva essere la loro collocazione all'interno di una chiesa. Serebrennikov parla, infatti, di parete principale della cappella. C'è da supporre, quindi che le statue, alla stregua delle icone, fossero pensate per essere inserite in un'iconostasi. Uomo di grande talento, figlio di un sacerdote, Serebrennikov riuscì a sopravvivere ai duri periodi rivoluzionari e a trovare la forza di preservare l'arte russa. La sua determinazione suscitò un vivo interesse verso questa forma d'arte, specialmente nella prima metà del XX secolo. Anche Anatolij Lunačarskij, commissario del popolo per l'istruzione, visitò ripetutamente

---

<sup>134</sup> Il fondamento della raffigurazione divennero le parole di Gesù Cristo nella predica sul Monte degli Ulivi: "Ero forestiero e mi avete ospitato, nudo e mi avete vestito, malato e mi avete visitato, carcerato e siete venuti a trovarmi" (Matteo 25, 35-44).

<sup>135</sup> NIKOLAJ SEREBRENNIKOV, *Permskaja derevjannaja skul'ptura* [La scultura lignea di Perm'], Perm', Permskoe knižnoe izdatel'stvo, 1967, p. 3.

Perm' e diede a Serebrennikov l'autorizzazione di pubblicare il suo libro *Permskaja derevjannaja skul'ptura* [La scultura lignea di Perm'], che si trasformò in un evento significativo nella vita scientifica e culturale della Russia sovietica. Inoltre, Lunačarskij scrisse anche la parte introduttiva del libro e, subito dopo la sua pubblicazione, gli assegnò il premio del Commissariato del popolo per l'istruzione.

Le sei spedizioni organizzate tra il 1923 e il 1926 ebbero risultati fenomenali: 195 sculture furono salvate, insieme a oggetti d'oro e antichi. Le chiese rurali del nord si rivelarono una grande fonte: lì venne raccolta la maggior parte dei pezzi che oggi è possibile visitare alla Galleria Statale d'Arte di Perm', che conta circa 370 sculture. Il forte interesse scaturito in quegli anni portò all'apertura della prima mostra di sculture lignee in Russia, che aprì il 27 aprile 1924 e suscitò grandissimo interesse. Grazie al lavoro di raccolta e conservazione di Serebrennikov, questi esemplari furono salvati dal triste destino che li avrebbe attesi nei duri anni di lotta alla religione.

### **1.6. Apertura all'Occidente**

Facciamo un passo indietro e ritorniamo alla pittura d'icona. Dall'epoca di Pietro I (1672-1725) l'Occidente fu concepito come un modello da imitare. Come ha osservato Vittorio Strada<sup>136</sup>, con Pietro si concluse la fase storica della "prima Russia" per intraprendere il cammino verso la "seconda Russia", che durò fino alla Rivoluzione d'Ottobre. Pietro, infatti, mirò a spezzare tutti i legami con la vecchia Russia e a dare forme nuove agli elementi che restarono del passato. La comprensione della cultura russa medievale divenne fuorviante e lacunosa. Nel 1721 fu creato il Santo Sinodo, in sostituzione al patriarcato di Mosca, un'autorità burocratica che assicurava la dipendenza della Chiesa allo Stato e che operava in accordo con lo Zar.

---

<sup>136</sup> VITTORIO STRADA, *La questione russa. Identità e destino*, Venezia, Marsilio, 1991, p. 116.

L'interferenza dello Stato, gli inviti che lo Zar rivolse agli artisti europei affinché affiorassero nella nuova capitale russa, commissionando loro opere e ritratti, contribuì alla secolarizzazione della pittura sacra, immettendo nelle icone stili e tecniche di chiara derivazione occidentale<sup>137</sup>.

Si sviluppò il ruolo dell'individualità nei vari campi, soprattutto artistico. Il riconoscimento del valore della personalità umana, la professionalizzazione dell'arte, la comparsa di talenti artistici furono tra quegli elementi che segnarono il passaggio dalla Russia medievale alla Russia dell'età moderna.

Le riforme petrine influirono sull'intero sistema segnico culturale: si indossarono abiti europei, si dovette accorciare le barbe, si riformò la terminologia statale e militare. La rottura con il passato fu così forte che in un discorso del 1818 Nikolaj Karamzin disse:

Pietro il Grande, dopo aver trasformato la patria con la sua mano possente, ci ha reso simili agli europei ed è inutile lamentarsi. Il legame tra la mentalità dei russi antichi e di quelli moderni si è spezzato per sempre.

---

<sup>137</sup> In questo periodo non venne scritto nulla sulle icone. Questa situazione di stallo in campo letterario si riflesse nel forte indebolimento dell'interesse che gli artisti mostrarono per le tradizioni della cultura ortodossa. L'unico documento degno di nota è un trattato *Ob ikonografii* [Sull'iconografia] del 1845 dell'arcivescovo di Mogilëv Anatolij (1793-1872). Lo stesso Anatolij era un attivo iconografo e si occupava di pubblicazioni religiose. Il trattato fu importante, poiché ribadì, dal punto di vista di un sacerdote contemporaneo, l'essenziale valore che le icone hanno per la vita della Chiesa, di "strumento che aiuta i fedeli a illuminare la fede". Nelle sue pagine, prese a bersaglio la pittura moderna di matrice occidentale, che la chiesa aveva iniziato a guardare, discostandosi dalla tradizione patristica. In particolare, il male era rappresentato dalla tradizione italiana. Artisti, come Raffaello e Leonardo da Vinci, si discostavano dagli eventi evangelici e raffiguravano episodi liberamente dettati dalla fantasia e dal gusto del tempo. I santi e la Madonna indossavano abiti tipici dell'Italia del XVI secolo e questa mescolanza di realtà e finzione era, per Anatolij, "incompatibile con il vero spirito del cristianesimo". Perlopiù, i nuovi artisti non erano avvezzi al sacrificio, alla contemplazione, al digiuno, non erano puri di spirito come, invece, erano i veri isografi. Questa situazione, secondo l'arcivescovo, avrebbe dovuto offendere l'animo russo, unico amatore vero dei puri dogmi religiosi. (ANATOLIJ MARTYNOVSKIJ, *Ob ikonopisanii* [Sull'iconografia], Kiev, Izdatel'skij sojuz Andronum, 2016, pp. 1-10)

Nel XVIII secolo la letteratura russa ha rotto con le antiche forme letterarie nazionali. Perciò, ciò che conta sono ormai le differenze, non le somiglianze<sup>138</sup>.

Nel 1757 fu fondata dal conte Ivan Šuvalov a San Pietroburgo l'Accademia Imperiale di Belle Arti. L'istituto, fortemente voluto dalla zarina Elizaveta I, diede ai suoi studenti una formazione di tipo accademico con forti influenze del Neoclassicismo e del Romanticismo francese.

La *nuova* società russa apprezzò i lavori dell'Accademia Russa di Belle Arti di stampo naturalistico, orientati alla tradizione rinascimentale europea, prediligendo l'arte profana a quella sacra, considerata retaggio del passato, se non senso di ignoranza in campo artistico. L'icona, infatti, compì una transizione dalla sfera religiosa a quella artistica. Per la prima volta, non fu concepita più solo come un mezzo di preghiera, ma acquisì anche un valore artistico che per secoli le era stato negato.

È necessario, qui, capire questa doppia valenza che caratterizzò l'icona. In campo artistico, essa cominciò a essere analizzata secondo i criteri dell'arte occidentale, e conseguentemente considerata una forma d'arte antiquata, primitiva, reminiscenza del passato, mentre, sul piano religioso, non perse la sua importanza e i grandi eventi furono sempre "supportati" da

---

<sup>138</sup> Nikolaj Karamzin (1766-1826) fu un famoso scrittore e storico russo, il più grande rappresentante dell'era del sentimentalismo. Fu un riformatore della lingua russa e arricchì il vocabolario di un gran numero di nuove parole. Compì numerosi viaggi per l'Europa occidentale, dove incontrò figure di spicco del movimento massonico, ma anche grandi pensatori. Le impressioni dei suoi viaggi furono la base per *Pis'ma russkogo putešestvennika* [Lettere di un viaggiatore russo] apparso sul "Moskovskij žurnal" [Il Giornale di Mosca], di cui fu editore. Un nuovo corso della sua vita coincise con l'ascesa al trono di Russia di Alessandro I che lo nominò storico ufficiale di corte. Il suo lavoro si concretizzò nella sua monumentale opera *Istorija gosudarstva Rossijskogo* [Storia dello Stato russo], al quale l'autore lavorò dal 1804 fino alla sua morte. I primi otto volumi furono pubblicati nel febbraio del 1818 e si vendettero più di 3000 copie (vendita senza precedenti in quegli anni). Altri tre volumi furono pubblicati negli anni successivi e tradotti in diverse lingue europee, mentre il dodicesimo volume fu pubblicato postumo.

un'immagine sacra. Basta ricordare la battaglia di Borodino del 1812 durante l'invasione francese in Russia da parte dell'esercito napoleonico: fu proprio l'icona della Madre di Dio Odigitria di Smolensk a essere portata sul campo e tutto l'esercito russo si mise in ginocchio per pregare davanti all'immagine miracolosa.

All'Accademia di Belle Arti, invece, l'idealismo classico continuò a divagare. Gli artisti russi, supportati da maestri francesi, italiani e tedeschi, eseguirono numerose copie di quadri europei. Il principe Grigorij Gagarin, vicepresidente russo dell'Accademia, artista, storico dell'arte e architetto, nella sua *Kratkaja chronologičeskaja tablica v posobii istorii vizantijskogo iskusstva* [Breve tabella cronologica nel manuale di storia dell'arte bizantina], scrisse:

Basta solo portare il discorso sulla pittura bizantina, e subito si sentono scherzi e continue battute. Vi fanno un mucchio di sarcastiche osservazioni sulla bruttezza delle proporzioni, sull'angolosità delle forme, sulla goffaggine delle pose, sulla rozzezza e incoerenza delle composizioni, il tutto accompagnato da smorfie che vorrebbero esprimere più adeguatamente la mostruosità della pittura così bollata<sup>139</sup>.

La percezione estetica dell'epoca si imbevete di cultura europea. I pittori sostituirono alla rigida solennità della pittura delle icone una sorprendente libertà di modi espressivi. Le scene dipinte crearono l'illusione della profondità dello spazio, grazie alla tecnica della prospettiva. L'arte sacra mutò nel modo della rappresentazione. Le Madonne furono simili a sofisticate signore in abiti dell'epoca con i loro bambini pienotti e ben nutriti, e i dipinti furono eseguiti con la tecnica della pittura ad olio. Frequenti in opere di pittura furono anche i ritratti

---

<sup>139</sup> GRIGORIJ GAGARIN, *Kratkaja chronologičeskaja tablica v posobii istorii vizantijskogo iskusstva* [Breve tabella cronologica nel manuale di storia dell'arte bizantina], Tiflis, Tip. Kancelijarii Namestnika Kavkazskavo, 1856, pp. 4-5.

celebrativi, prova che i potenti si auspicassero di tramandare ai posteri le loro immagini. Come afferma Uspenskij, in un decreto del 27 marzo 1880 del Sinodo, possiamo leggere:

Affinché la pittura ecclesiale, pur preservando rigorosamente le tradizioni, corrisponda anche alle esigenze dell'arte e possa perciò, al di là del suo significato religioso, esercitare un influsso adeguato per raffinare il gusto artistico delle masse, il Santo Sinodo ritiene molto opportuna una mediazione dell'Imperiale Accademia di Belle Arti fra i clienti e i pittori in occasione della composizione di iconostasi, di icone e relative cornici<sup>140</sup>.

Nelle sue memorie, scritte nel 1920, Nikodim Kondakov ricorda che ancora all'inizio degli anni Settanta parlare d'arte bizantina era considerato in buona società quasi inopportuno e imbarazzante data la "bruttezza" di tale espressione artistica<sup>141</sup>. Eppure, dopo le guerre napoleoniche e dopo la guerra d'indipendenza greca, in cui Mosca recuperò il suo ruolo di "Terza Roma" nella difesa della cristianità ortodossa, parte dell'élite russa si distaccò da quell'Occidente prima tanto ammirato <sup>142</sup>. Cominciò un lento recupero dell'estetica ortodossa. Anche in politica interna, soprattutto a seguito della rivolta dei Decabristi, l'orientamento di Nicola I (1825-1855) fu più conservatore, rivolto alla riscoperta dei valori tradizionali, e contrario a qualsiasi tendenza europeizzante<sup>143</sup>.

In campo artistico, uno dei personaggi chiave fu l'archimandrita Porfirij Uspenskij (1804-1885). Quest'ultimo, dopo aver

---

<sup>140</sup> USPENSKIJ, *La théologie de l'icône...*, cit. p. 313.

<sup>141</sup> NIKODIM KONDAKOV, *Očerki i zametki po istorii srednevekovogo iskusstva i kul'tury* [Note e appunti sulla storia dell'arte e della cultura medievale], Prague, Izdanie Češskoj akademi nauk i iskusstv, 1929, p. 313.

<sup>142</sup> IVAN FOLETTI, *Tra classicismi e avanguardie: la ricezione dell'estetica bizantina in Francia e in Russia a cavallo tra Otto e Novecento*, in VALENTINA CANTONE, SILVIA PEDONE (a cura di), *ΦANTAZONTEΣ. Visioni dell'arte bizantina*, Padova, Cleup, 2013, pp. 175-255, qui p. 208.

<sup>143</sup> Fu durante gli anni del suo regno, nel 1833, che il ministro dell'educazione Sergej Uvarov proclamò il famoso programma "Ortodossia, Autocrazia, Nazionalismo".



viaggiato molto negli anni Trenta e Quaranta in Grecia, Palestina ed Egitto, raccolse una collezione di icone databili dal VI al XVIII secolo. Tornato in Russia, negli anni Cinquanta, egli volle costituire, con la sua collezione, una storia generale della pittura d'icone nell'Oriente cristiano<sup>144</sup>.

Qualche decennio più tardi, un circolo di artisti volle svincolarsi dai temi europei per creare un'arte nazionale, qualcosa di totalmente nuovo in Russia, che ne rispecchiasse lo spirito. L'artista Ivan Kramskoj nel XIX secolo fu a capo della "rivolta dei 14", un gruppo di pittori che decise di rompere con le convenzioni stilistiche imposte dall'Accademia. Proposero un'arte che potesse scuotere le coscienze e stimolare un rinnovamento sociale. I loro soggetti preferiti furono la gente comune, il *mužik* (contadino russo), le situazioni quotidiane di vita reale, in linea con le idee populista che circolavano tra gli intellettuali. Si diedero il nome di *Peredvižniki* (Ambulanti), perché si spostarono e viaggiarono per il paese per propagandare la loro arte<sup>145</sup>. Furono i primi pittori realistici russi.

---

<sup>144</sup> FOLETTI, *Tra classicismi e avanguardie...*, cit. p. 206.

<sup>145</sup> L'Associazione dei pittori ambulanti fu un'unione di artisti russi che si formò negli ultimi trent'anni del XIX secolo. Furono i primi pittori realistici che deliberatamente si opposero al dominio dell'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo, dove maestri italiani e francesi impartivano lezioni sulla pittura europea.

Negli anni '60 del XIX secolo l'Impero russo era entrato nell'era delle grandi riforme di Alessandro II, tra cui l'abolizione della servitù, la riforma militare, l'ammodernamento di tutte le sfere della vita pubblica e della società. Una parte integrante della riforma dell'istruzione aveva riguardato l'Accademia Imperiale delle Arti. Nel 1859 era stata adottata una nuova carta, che aveva introdotto una serie di cambiamenti progressivi nel lavoro dell'istituto. Tuttavia, un approccio ancora troppo conservativo nelle forme di accesso al concorso per la medaglia d'oro aveva portato al conflitto: il 9 novembre 1863 14 studenti dell'Accademia Imperiale delle Arti, ammessi al concorso per la prima medaglia d'oro, avevano fatto appello al Consiglio dell'Accademia con la richiesta di sostituire il compito di ammissione (la rappresentazione di un'immagine tratta da un racconto dalla mitologia norrena, "Festa del dio Odino nel Valhalla") con un quadro a tema libero. Sul rifiuto del Consiglio, i 14 artisti lasciarono l'Accademia. Questo evento passò alla storia come la "rivolta dei quattordici". Tra i 14 c'erano molti di quelli

Alla fine del XIX secolo le fonti d'ispirazione dell'arte russa cominciarono nuovamente a rintracciarsi nei temi nazionali e religiosi. A un primo sguardo, però, sembrò che l'identità tipicamente ortodossa dei temi sacri e religiosi cessò di esistere di per sé. La secolare tradizione isografica sembrò essere permeata da contaminazioni esterne. La religiosità, in campo

---

che sarebbero diventati tra i più importanti artisti russi del periodo, come Nikolaj Ge, Vasilij Perov, Aleksej Savrasov, Lev Kamenev, Ivan Kramskoj, Konstantin Makovskij, che nel novembre del 1870 costituirono la Società per le Esposizioni Itineranti con lo scopo di organizzare mostre per tutto il Paese, non solo nelle grandi città della Russia, e permettere a tutti di entrare in contatto con l'arte. La prima mostra dell'Associazione fu inaugurata a San Pietroburgo il 29 novembre del 1871 presso l'edificio dell'Accademia. La mostra, che presentò i lavori di 16 artisti, fu esposta in seguito a Mosca, Kiev e Char'kov.

Un ruolo importante per lo sviluppo dell'Arte degli Ambulanti fu giocato da Pavel Tret'jakov, industriale tessile e collezionista che nel 1892 donò alla città di Mosca la Galleria che porta il suo nome. Tret'jakov commissionò molte opere e ritratti di uomini importanti dell'epoca. Gli Ambulanti si rivelarono amabilissimi ritrattisti, perché seppero esprimere la profondità d'animo, i conflitti interiori, la lucidità di pensiero di ogni loro personaggio. La stessa attenzione all'individualità venne data alla gente più povera e al *mužik*, il contadino russo: Kramskoj realizzò il bellissimo ritratto di un contadino, *Mina Moiseev*, del quale restò affascinato per il carattere allegro e la bontà d'animo. La scelta di ritrarre il personaggio seduto, in una posizione naturale, fu una novità per l'epoca e diede dignità anche ai più umili. In Europa, infatti, si continuava a dipingere i contadini al lavoro.

Anche nella pittura paesaggistica gli Ambulanti ridiedero dignità al paesaggio russo, che per diversi secoli era stato accantonato, in favore di paesaggi alpini, vedute di città italiane e francesi. I soggetti preferiti furono scorsi realistici, nel quale lo spettatore poteva rintracciare luoghi a lui familiari.

Si vedano: ALEKSEJ NOVICKIJ, *Peredvižniki i vlijanie ich na russkoe iskusstvo. 1872-1897 g.* [Gli Ambulanti e la loro influenza nell'arte russa. 1872-1897], Moskva, Grosman i Knebel', 1897; ALEKSANDR BENOIS, *Istorija russkoj živopisi v XIX veke* [Storia della pittura russa nel XIX secolo], Sankt-Peterburg, Znanie, 1902; LEV VARŠAVSKIJ, *Peredvižniki. Ich proichoždenie i značenie v russkom iskusstve* [Gli Ambulanti. La loro origine e il loro significato nell'arte russa], Moskva, Izogiz, 1937; ELIZABETH VALKENIER, *Russian Realist Art. The State and Society: The Peredvizhniki and Their Tradition*, Ann Arbor (Mich.), Ardis, 1977; FRIDA ROGINSKAJA, *Tovariščestvo peredvižnych chudožestvennyh vystavok* [Associazione delle mostre d'arte ambulanti], Moskva, Iskusstvo, 1993; ELENA NESTEROVA, *The Itinerants. The Masters of Russian Realism. Second Half of the 19th and Early 20th Centuries*, Bournemouth, Parkstone Aurora, 1996; DMITRIJ SARAB'JANOV, *The Rise and Fall of the Peredvizhniki*, in "Experiment. A Journal of Russian Culture", 2008, vol. 14, p. 1-17

artistico, non fu più soltanto espressione della cultura bizantina e slavo-ecclesiastica, ma incluse anche associazioni e rimandi diretti alla sfera cristiano-cattolica.

Ai temi biblici nella pittura da cavalletto si dedicarono molti pittori, alla ricerca attiva di nuove forme di comprensione dei racconti evangelici e dell'immagine di Cristo. Così, dal 1862 Ge si avvicinò al tema dell'anima e dell'eternità dello spirito, il quale inizio è da collocarsi fuori dai limiti temporali, e privilegiò paesaggi biblici. Vasnecov s'ispirò ai mosaici bizantini, mentre Nesterov si dedicò a temi mistico-religiosi e fu impegnato nella decorazione interna con affreschi della cattedrale di San Vladimir a Kiev.

Furono anche gli anni in cui, a cavallo tra il 1880 e il 1890, si svilupparono, sulla base della filosofia religiosa russa, gli studi di Vladimir Solov'ev, che sviluppò la teoria dell'unità ortodossa-cattolica e ritrovò nel concetto di *Sophia* (Sapienza) la figura chiave per comprendere la Divinità.

A cavallo tra il XIX e il XX si registrò un ritorno a una più alta forma di conoscenza, la "religione del cosmo". Nell'estetica del *Serebrjanyj vek*<sup>146</sup> [Secolo d'argento] il concetto di bellezza acquistò una sfumatura trascendente. In campo filosofico, Nikolaj Berdjaev insistette sul fatto che «la contemplazione estetica della bellezza della natura presume una breccia aperta verso un altro mondo. La bellezza è già un mondo diverso da questo. La contemplazione di un mondo "intelligente", diverso e

---

<sup>146</sup> Periodo nella storia della cultura russa che coincide con l'inizio del XX secolo, l'età del modernismo. Questa definizione, però, si diffuse solo nella seconda metà del secolo. Nella cultura europea del XIX-XX secolo il periodo viene indicato con l'espressione francese *fin de siècle*. Il termine è stato coniato solo dopo il completamento del periodo in questione. Si pensa che il concetto sia nato nell'ambiente dell'emigrazione russa; sulla paternità del termine il possibile coniatore è da rintracciare o nel filosofo N. Berdjaev o negli scrittori N. Ocup e S. Makovskij.

Il concetto indica il momento di seconda fioritura della cultura russa, dopo il *secolo d'oro* del periodo puškiniano. In contrasto con il paneuropeo *fin de siècle*, il *secolo d'argento* indica solo il fenomeno tipicamente russo.

spirituale, presume il superamento di questo mondo, che ci separa da Dio e dal mondo spirituale»<sup>147</sup>. In campo artistico, invece, Nikolaj Rerich fu il promulgatore dell'idea dell'“unità del tutto”, che si realizza nella ricerca di Dio. Rerich intravide nella bellezza dell'arte le potenzialità per fondere il mondo e l'universo, per approdare a una Verità spersonalizzata. Molte furono le ricerche filosofico-religiose dei pittori russi del XIX e XX secolo che nel complesso si possono caratterizzare come «un percorso dal concreto Uomo-Dio (A. Ivanov) alla quasi impersonale Bellezza del Cosmo, o “Anima del mondo” (N. Rerich)<sup>148</sup>».

Non si può non ricordare che il processo di ricerca spirituale nella seconda metà del XIX secolo avviene sullo sfondo della crescita dell'auto-consapevolezza storica e nazionale, delle manifestazioni e poi del rafforzamento dell'interesse per l'eredità artistica dell'antica Rus'<sup>149</sup>. La continua presenza dello stile «neorusso» in diverse sue manifestazioni, condusse alla fine del secolo da una parte allo studio serio degli antichi monumenti, e dall'altra a coraggiose ricerche artistiche.

Gli artisti si rivolsero alle fonti, ovvero alle tradizioni dell'antica Rus', alla vita e al *byt* dei contadini, si riscoprì l'arte popolare. In questo contesto, cominciò a rinascere anche un certo interesse per le icone. Ancora in quegli anni, in questa nuova fase di riscoperta, all'icona come fenomeno estetico non furono riconosciute le sue potenzialità espressive. I gusti dell'élite erano impregnati di estetica classica, e il fascino per l'esotico, scaturito dalla visione di oggetti d'arte cinese e giapponese non fu meno rilevante. L'icona era un indicatore dell'identità nazionale e, come ha ricordato Gerol'd Vzdorony, nelle mostre

---

<sup>147</sup> GEORGIJ VAGNER, *V poiskach istiny* [Alla ricerca della verità], Moskva, RIP-Cholding, 2014, p. 156.

<sup>148</sup> Ivi, p. 159.

<sup>149</sup> Già nel 1851, presso la Società Archeologica di Pietroburgo, fu pubblicata *Zapiska dlja obozrnija russkich drevnostej* [Nota per l'osservazione delle antichità russe].

temporanee, le icone facevano parte degli “elementi ecclesiastici, archeologici ed etnografici” e venivano esposte insieme a manoscritti, marmi antichi, oggetti rinvenuti durante alcuni scavi e fotografie d’epoca<sup>150</sup>.

Lo studio accademico della pittura d’icone divenne più intensivo alla fine del XIX secolo, anche se l’iconografia russa era ancora considerata priva di originalità e analizzata come uno dei rami periferici dell’arte bizantina<sup>151</sup>. Andrew Jenks ha dimostrato in maniera convincente che, nonostante la posizione dominante nel discorso dell’*intelligencija* dell’idea del “declino” dell’artigianato iconografico, la produzione d’icone nei centri tradizionali di pittura, come la provincia Vladimir, costituì nella seconda metà del XIX secolo un settore di successo e in forte espansione, con un suo sistema d’istruzione, una gerarchia professionale e manageriale, e l’offerta di prodotti diversificati<sup>152</sup>. Avanzando nella loro posizione circa il declino dell’icona, i rappresentanti della classe colta furono impossibilitati a immaginare realmente la pittura iconografica nel pieno delle sue capacità istituzionali ed estetiche, come parte della sua tradizione. A questo punto l’iconografia avrebbe dovuto essere inclusa nel progetto di ammodernamento. Un certo numero di sforzi in questa direzione furono compiuti nel 1880, quando nei due villaggi di produzione di icone di Mstëra e Choluj furono create delle scuole statali di pittura di icone con il patrocinio della Confraternita di S. Aleksandr Nevskij. Un tentativo allo stesso tempo di creare una scuola simile a Palech, come centro tra i più sviluppati nella pittura d’icone non ebbe

---

<sup>150</sup> GEROL'D VZDORNOV, *Istorija otkrytija i izučenija russoj srednevekovoj živopisi v XIX veke* [Storia della scoperta e dello studio della pittura medievale russa nel XIX secolo], Moskva, Iskusstvo, 1986, pp. 169-209.

<sup>151</sup> IRINA ŠEVELENKO, «Suzdal'skie bogomazy», «novgorodskoe kvatročento» i *rusckij avangard* [«I pittori di icone di Suzdal'», «il Quattrocento di Novgorod» e l'avanguardia russa], “Nezavisimyj filologičeskij žurnal”, 2013 №124, p. 3, (ultima consultazione: 18/07/16).

<sup>152</sup> ANDREW JENKS, *Russia in a Box: Art and Identity in an Age of Revolution*, DeKalb, Northern Illinois University Press, 2005, pp. 39-60.

successo: i maestri pittori non accettarono di rilegare la loro produzione agli standard di controllo imposti dall'alto, trasformare la religione in un settore di successo commerciale nelle mani di "impostori" della burocrazia statale<sup>153</sup>. Tuttavia, come già spiegato da Gian Piero Piretto nel volume *Gli occhi di Stalin*<sup>154</sup>, la situazione all'interno del villaggio di Palech non era affatto semplice. Infatti, già a partire dal XVIII secolo a "scrivere" le icone non erano più i monaci, ma degli artigiani laici che lavoravano su ordinazione e assecondavano i gusti dei committenti. L'interesse economico prevalse sulla creazione artistico-artigianale e per velocizzare la tecnica e garantire un lavoro più rapido, si crearono nuove figure specializzate in un determinato settore. In pratica, l'attività, svolta all'interno di gruppi familiari, aveva portato alla creazione di una primitiva catena di montaggio, in cui ogni membro si dedicava a una specifica fase di scrittura dell'icona. Nacquero così nuove figure, come i *platičniki* (specializzati nella pittura degli abiti), *ličniki* (dei volti), *pozolotčiki* (delle dorature), *gruntovščiki* (dei paesaggi). Gli *starinščiki*, i vecchi maestri d'icone, gli unici in grado di "scrivere" interamente un'icona in tutte le sue fasi, cercarono di conservare la tradizione<sup>155</sup>.

Un altro tentativo di ammodernamento dell'iconografia tradizionale fu compiuto agli inizi del '900. Il 19 marzo 1901 Nicola II emanò un decreto con il quale istituì la Commissione per la salvaguardia delle icone russe. La creazione del Comitato fu il risultato degli sforzi compiuti da alcuni rappresentanti della comunità scientifica: il membro del Consiglio di stato Sergej Šeremetev (Presidente) e il bizantinista Kondakov (Amministratore delegato) ne rappresentarono le figure chiave.

---

<sup>153</sup> Ivi, p. 48-50.

<sup>154</sup> In particolare si rimanda al saggio *Icone "popolari" sovietiche*, in Id., *Gli occhi di Stalin. La cultura visuale sovietica nell'era staliniana*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2010, pp. 85-102.

<sup>155</sup> Ivi, p. 87.

Tra i membri del comitato vi furono il vice-presidente dell'Accademia Imperiale delle Arti, il conte Tolstoj e il professore dell'Accademia Teologica di San Pietroburgo nel dipartimento di archeologia ecclesiastica, Nikolaj Pokrovskij, ma nessun rappresentante della chiesa fu coinvolto nella creazione del comitato e nelle sue attività future.

Alla base della decisione dello zar di istituire la commissione pare ci fosse una petizione, firmata dai pittori di Mstëra, Palech e Choluj. Gli artigiani lamentarono la preoccupazione per il benessere economico delle persone coinvolte in quest'attività, poiché le nuove tecniche a stampa avevano ridotto la vendita di immagini sacre artigianali e costretto i maestri pittori a trascurare la tecnica, che da secoli era trasmessa da generazione in generazione, per velocizzare i processi di creazione. Essi si posero come i veri custodi dell'anima nazional-popolare della Russia e dunque necessitavano di provvedimenti statali che potessero tutelarne le peculiarità. In realtà, come dimostrò Jenks, si trattò solo di una messa in scena di Vasilij Georgevskij, esperto di archeologia chiesistica e membro della Confraternita di Aleksandr Nevskij<sup>156</sup>.

Tuttavia, l'importanza di proteggere l'isografia come incarnazione della tradizione nazionale si inserì perfettamente nella logica della politica culturale del regno di Nicola II, che fece dell'Ortodossia il baluardo della "monarchia popolare"<sup>157</sup>.

La scelta di Nicola II di inaugurare una commissione speciale fu preceduta da una relazione di viaggio, compiuto nella provincia di Vladimir da Kondakov e intitolata *Nynešnjaja situacija*

---

<sup>156</sup> Ivi, p. 51-54.

<sup>157</sup> Per approfondire l'argomento si vedano: RICHARD WORTMAN, *Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy*, Vol. II. Princeton, Princeton University Press, 2000, pp. 365-391 (Capitolo 11: Demonstration of Godliness); OLEG TARASOV, *The Russian Icon and the Culture of the Modern: The Renaissance of Popular Icon Painting in the Reign of Nicholas II*, in "Experiment", 2001, Vol. 7, pp. 73-88; ROBERT NICHOLS, *Nicholas II and the Russian Icon*, in *Alter Icons: The Russian Icon and Modernity*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2010, pp. 74-87.

*populjarnoj ikonografii* [La situazione attuale dell'iconografia popolare], in cui dipinse un'arte decadente, isolata e suggerì misure per superare la crisi<sup>158</sup>. Kondakov individuò nell'icona la base dell'identità nazionale e un motivo di vanto da preservare, come ogni paese europeo aveva fatto in passato con le proprie opere d'arte nazionali<sup>159</sup>.

L'arte russa del XX secolo cambiò direzione. Una nuova sensibilità verso la pittura d'icone iniziò a svilupparsi nel primo decennio del XX secolo. L'immagine più nota dell'arte orientale, la *Trinità* di Andrej Rublev, fu riscoperta e restaurata nel 1904<sup>160</sup>. Nel 1905, dopo la Rivoluzione, ai Vecchi Credenti che custodivano le icone dipinte prima dello scisma ecclesiastico, fu concesso di costruire chiese e realizzare delle grandi iconostasi. Nel circolo dei Vecchi Credenti, molti iconografi conoscevano i segreti dell'antica icona e iniziarono un processo di restauro, liberando i dipinti dai molteplici strati di rifacimenti secolari. Dal 1908 al 1913 i più grandi collezionisti russi d'arte, tra cui Il'ja Ostrouchov e Stepan Rjabušinskij, rivolsero la propria attenzione alle antiche icone. Grazie ai loro sforzi e su loro iniziativa, furono restaurati, classificati e conservati pezzi antichi di grande valore<sup>161</sup>. Fu proprio Ostrouchov a introdurre il pittore Henri Matisse nel mondo dell'iconografia russa<sup>162</sup>.

---

<sup>158</sup> NIKODIM KONDAKOV, *Vospominanija i dumy* [Ricordi e considerazioni], Praha, 1927, p. 73.

<sup>159</sup> Ivi, p. 74.

<sup>160</sup> Fu scoperta del pittore di icone Vasilij Gur'janov su incarico dei monaci della laura della Trinità di San Sergio. L'icona versava in uno stato di deterioramento e abbandono, coperta dalla fuliggine e dall'olio di lino annerito. Questo avvenimento divenne il punto di partenza dei restauri di molte icone antiche e dello sviluppo di un largo collezionismo.

<sup>161</sup> Le loro collezioni, in seguito, avrebbero costituito il nucleo principale della collezione di icone della Galleria Tret'jakov. A San Pietroburgo, invece, si ricorda la figura di Nikolaj Lichačëv, che cedette la sua collezione al Museo Russo.

<sup>162</sup> TEODOR GRIC, NIKOLAJ CHARDŽIEV, *Matiss v Moskve* [Matisse a Mosca], in *Matiss. Sbornik statej o tvorčestve* [Matisse. Raccolta di articoli sulla sua opera], Moskva, 1958, pp. 9-10.



L'artista francese restò così colpito dalla ricchezza estetica di queste immagini da affermare:

Les icônes sont un spécimen des plus intéressants de la peinture primitive. Je n'ai vu nulle part ailleurs une telle richesse et pureté des couleurs, une telle spontanéité dans la représentation. C'est le meilleur patrimoine de Moscou<sup>163</sup>.

E se nel XIX secolo i collezionisti si focalizzarono sulle icone dei secoli XVI-XVII, adesso iniziarono a essere considerate e acquisite soprattutto le icone di Novgorod risalenti al XIV-XV secolo. Da subito si formarono collezioni private che, con grande volontà dei collezionisti, si poterono ammirare in alcune mostre. Le prime esposizioni organizzate a Mosca si ebbero nel 1913. Una fu voluta dal pittore avanguardista Michail Larionov che rese pubblica la sua collezione di icone di fattura più povera<sup>164</sup>. L'altra, nel febbraio dello stesso anno, fu allestita a Mosca, al Delovoj Dvor<sup>165</sup>, con il patrocinio dell'Istituto Imperiale di Archeologia. Si trattò di una grande esposizione di monumenti antichi, allestita in occasione del tricentenario della dinastia dei Romanov<sup>166</sup>. Furono mostrate per la prima volta al pubblico russo circa 150 icone medievali, che rivelarono la bellezza, la profondità spirituale e la ricchezza del mondo artistico. I capolavori, perlopiù risalenti ai secoli XV-XVI secolo,

---

<sup>163</sup> GERALDINE LEARDI, *'Tout est dans la mesure'. Matisse davanti alle icone russe nel 1911*, in IVAN FOLETTI (a cura di), *La Russie et l'Occident, Relations intellectuelles et artistiques au temps des révolutions russes*, atti del convegno (Université de Lausanne, 20-21 marzo 2009), Roma, Viella, 2010, pp. 11-30.

<sup>164</sup> LINGUA, *Icona...*, cit. p. 15.

<sup>165</sup> Si tratta di un complesso di uffici e strutture alberghiere, sito in Slavjanskaja Ploščad', costruito tra il 1911 e il 1913 dall'architetto Igor' Kuznecov, in stile neoclassico.

<sup>166</sup> La «Mostra dell'arte dell'antica Rus'» fu organizzata dall'Istituto Archeologico Imperiale di Mosca e sostenuta dall'imperatore Nicola II. Più tardi, nel 1918, fu creato il Comitato panrusso per gli affari museali e la tutela dei monumenti e delle antichità artistiche con a capo Igor Grabar'. Le spedizioni del Comitato si svolsero nelle città dell'antica Rus'. Nel 1929 le icone recuperate negli anni precedenti furono presentate per la prima volta all'estero, all'esposizione del Victoria and Albert Museum di Londra.

furono puliti e restaurati; i visitatori videro il volto autentico delle icone, che per lunghi anni era stato coperto da uno spesso strato di *olifa*<sup>167</sup>. I temi centrali dell'esposizione furono il trionfo del restauro e l'emergere di una nuova storia della pittura medievale alla luce degli interventi di salvaguardia che erano stati effettuati. Così, Trubeckoj parlò della fine definitiva del mito della "icona oscura", segnalando come elemento più pregnante "l'incomparabile gioia che essa annuncia al mondo"<sup>168</sup>. I successi e le impressioni che la mostra produsse furono noti anche in Europa e, come vedremo più avanti, l'esposizione influenzò notevolmente gli artisti dell'epoca. Igor Grabar', nel catalogo della mostra, evocò i motivi di liberazione, emancipazione e illuminazione che permisero alle icone di passare dalla sfera della chiesa a quella del moderno, trasformandole da oggetti "attivi" e portatori di luce a oggetti "passivi" di un'indagine illuminata (facendo, probabilmente, riferimento al ruolo dei raggi-X). Nikolaj Punin equiparò il periodo di massimo splendore dell'isografia russa con il Rinascimento italiano<sup>169</sup>. Jacob Tugendchol'd parlò per la prima volta di un "Quattrocento di Novgorod"<sup>170</sup>, lamentando però le *lacune* della memoria culturale: mentre in Occidente le opere erano state da secoli oggetto di un'accurata analisi storica, studiate e catalogate, in Russia quest'aspetto si era sempre trascurato.

La mostra moscovita ha dimostrato che abbiamo un grande passato artistico del quale dobbiamo essere fieri. Non importa di

---

<sup>167</sup> TARASOV, *The Russian Icon...*, cit. pp. 73-101, qui p. 82.

<sup>168</sup> EVGENIJ TRUBECKOJ, *Umozrenie v kraskach. Dva mira v drevnerusskoj ikonopisi* [La contemplazione nei colori. Due mondi nell'iconografia antico-russa], Mosca, 1916, ristampa del 1990, p. 14.

<sup>169</sup> NIKOLAJ PUNIN, *Vystavka drevne-russkogo iskusstva* [Mostra sull'arte antico-russa], II, "Apollon", 1913, № 5, p. 40.

<sup>170</sup> JACOB TUGENDCHOL'D, *Vystavka drevnej ikonopisi v Moskve* [Mostra di antica pittura sacra a Mosca], in "Severnye zapiski", 1913, № 5/6, p. 217-218.

quante avversità sia ricca la storia del popolo russo; esso è riuscito a creare in forma perfetta la profondità dell'arte spirituale<sup>171</sup>.

Pavel Muratov nelle pagine della rivista *Starje gody* [Vecchi anni] affermò:

Il significato principale della mostra di Mosca sull'arte antica è determinato dal potere straordinario di impressioni artistiche che producono i modelli della vecchia pittura russa di icone. Per molti, quasi per tutti, l'impressione è stata inaspettata. Così improvvisamente di fronte a noi si è aperto un enorme nuovo campo dell'arte, o per meglio dire - un'arte nuova. È strano pensare che nessuno in Occidente abbia mai visto questi colori forti e delicati, quelle linee precise e i volti santificati. La Russia è diventata improvvisamente l'unica proprietaria di un meraviglioso tesoro artistico<sup>172</sup>.

L'Impero russo stava riscoprendo le proprie potenzialità. La perenne corsa per ripercorrere tutte le tappe letterarie e artistiche, che erano state prima sperimentate in Occidente, stava per volgere al termine. La Russia stava finalmente guardando al proprio patrimonio culturale che non aveva eguali nella cultura occidentale, perché in essa affondano le radici dell'arte, della storia e della fede di un paese.

E ancora Muratov aprì il primo numero della rivista *Sofia* con una prefazione dedicata all'antica tradizione iconografica:

Un nuovo sguardo verso le antiche icone russe, reso ancora più diffuso nei vari circoli della società dalla mostra moscovita di un anno fa, porta inevitabilmente a un cambiamento dei concetti troppo diffusi sull'età della Russia. L'idea diffusa sulla giovinezza della Russia si scontra con il fatto ormai innegabile della fioritura di una così bella e grande arte, ovvero la pittura russa sperimentata nei secoli XIV e XV. [...] Un paese, che ha avuto un tale passato non può considerarsi giovane, non importa quale abisso lo separa da quel passato. La Russia non è l'America, scoperta solo nel periodo pietroburghese della sua storia. Precedente a questo

---

<sup>171</sup> Ivi, p. 220.

<sup>172</sup> PAVEL MURATOV, *Vystavka ikonopisi i chudožestvennoj stariny pri Vserossijskom s'ezde chudožnikov* [Mostra di icone e antichità artistiche al Congresso panrusso degli artisti], in "Starye gody", 1913, pp. 31-38, qui p. 31.

periodo c'era la Russia degli zar di Mosca, che non era ancora uno stato unito, esistito fino a Pietro, la Rus'. L'icona moscovita della fine del secolo XVII è infinitamente lontana dalla Trinità di Rublev. Grazie all'arte abbiamo oggi l'immagine della prima Russia, più cavalleresca, lucente e leggera [...] L'incomparabile bellezza dello stile pittorico delle icone di Novgorod, l'indescrivibile fascino degli antichi racconti, questo è il nostro retaggio storico, così come l'arte medievale e la poesia per i paesi latini. Lo abbiamo negato troppo a lungo, lo abbiamo dimenticato, assorbendo le catastrofi storiche della seconda e della terza Russia. Preoccupandoci per il futuro, ci siamo più volte ingannati pensando di poter ricominciare da capo, iniziare come un paese giovane, un paese senza passato. Ma in Russia è impossibile non sentire il passato, esserne estranei<sup>173</sup> [...]

L'apertura della mostra d'icone spinse l'élite artistica alla riflessione sulle peculiarità del percorso artistico della Russia. È noto che dopo lo scisma del XVII secolo tutte le icone dei vecchi credenti furono distrutte dalla Chiesa ufficiale o, in alcuni casi, "corrette". Tuttavia, anche quelle che non avevano bisogno di nessuna correzione, furono ridipinte semplicemente perché quella era la prassi, poiché i cambi di gusti dettavano nuovi cambiamenti stilistici nei modelli<sup>174</sup>. I vecchi credenti, tuttavia, tentarono con tenacia di conservare le vecchie icone. Nel 1905 fu concesso loro di costruire nuove chiese e ristrutturare le vecchie e, secondo le parole di Muratov, una "nuova antichità si precipitò a Mosca dal nord del paese, portando con sé molte icone di Novgorod di grandi misure<sup>175</sup>".

Nel 1906, al Salon d'Automne di Parigi, Sergej Djagilev<sup>176</sup> debuttò con l'Exposition de l'Arte russe, una mostra d'arte che

---

<sup>173</sup> PAVEL MURATOV, *Vozrast Rossii* [L'età della Russia], in "Sofia", 1914, № 1, pp. 3-4.

<sup>174</sup> TUGENDCHOL'D, *Vystavka drevnej ikonopisi...*, cit. pp. 215-221.

<sup>175</sup> MURATOV, *Vystavka ikonopisi...*, cit. p. 31.

<sup>176</sup> Per un approfondimento sulla figura di Sergej Djagilev (1872-1929) e la sua attività come impresario artistico, organizzatore delle "Russkije sezony" [Le stagioni russe] a Parigi e tra i fondatori della rivista *Mir iskusstva* [Mondo dell'arte], si vedano: VLADIMIR LENJAŠIN, *Djagilev i ego epocha* [Djagilev e la sua epoca], Sankt-Peterburg, Palace Editions, 2001; JOHN BOWLT, *A feast of wonders: Sergei Diaghilev and the Ballets Russes*, Milano, Skira, 2009; MARY DAVIS, *Ballets russes style: Diaghilev's dancers and Paris*

già dal titolo chiari l'intento del Commissario generale: una retrospettiva sull'arte russa dalla sua nascita fino agli artisti contemporanei. Lo scopo fu di far conoscere l'identità russa per “...corriger quelque peu l'idée prèconçue et par trop exclusive qu'on a de la grande et mystérieuse Russie”. Furono esposti più di 700 lavori, tra cui 36 esemplari di icone dei secoli XV-XVII di Novgorod, Mosca e della scuola degli Stroganov. Aleksandr Benois<sup>177</sup>, uno dei membri della commissione<sup>178</sup>, nella prefazione al catalogo, fece un breve excursus sui periodi principali dell'arte figurativa in Russia: parte dalla pittura religiosa<sup>179</sup>, analizza il “cambiamento burrascoso” del periodo

---

*fashion*, London, Reaktion Books, 2010; OLEG BREZGIN, *Sergej Djagilev*, Moskva, Molodaja gvardija, 2016.

<sup>177</sup> Aleksandr Benois o Benua, se si segue la traslitterazione dal cirillico, (1870-1960) fu un uomo dai molteplici interessi. Studiò legge, ma fu pittore, illustratore, scenografo e regista, critico, storico dell'arte, viaggiatore, letterato e scrittore di memorie. Fu tra i membri di Mir iskusstva, oltre a Léon Bakst, i pittori Mstislav Dobužinskij, Konstantin Somov e Vasilij Denisov. Per approfondire la sua figura si vedano: ALEKSANDR BENUA, *Moi vospominanija* [I miei ricordi], Moskva, Nauka, 1980; MARK ETKIND, *Aleksandr Benua kak chudožestvennyj kritik. Dvadcat' let chudožestvennoj žizni Rossii. 1898-1917* [Aleksandr Benua come critico d'arte. Vent'anni di vita artistica della Russia. 1898-1917], Sankt-Peterburg, Zvezda, 2008.

<sup>178</sup> Tra i membri della commissione, ricordiamo: A. Hitroff, D. de Beckendorff. S. Botkine, I. Morosoff, W. Hirschmann, R. Wostiakoff. Il principe W. Argoutinsky-Dolgoroukov, W. Von Meck; tra i membri onorari compaiono: F. Jourdain, J. Desvallièrè, L. Bénédite, A. Saglio, mentre il presidente era il Conte I. Tolstoï (per la traslitterazione dei nomi, si fa riferimento alla versione ufficiale del catalogo).

<sup>179</sup> Vale la pena riportare una parte del testo per meglio comprendere come venivano percepiti i vari periodi artistici all'epoca: “La peinture russe, avant Pierre le Grand, c'est-à-dire jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, n'était, en quelque sorte, qu'une des manifestations du rite religieux de l'église grecque et, à ce titre, elle fut dominée d'une façon presque exclusive par les traditions byzantines. Pourtant, en regardant de plus près, on y distingue une originalité remarquable et plusieurs styles bien différents les uns des autres. – La peinture des icônes, en Russie, traversa plusieurs phases qui sont communément désignées sous les noms d'école de Novgorod, qui florissait au XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup> siècles, d'école de Moscou, au siècle suivant et d'école Stroganof, ainsi appelée d'après le nom des riches industriels qui favorisèrent le mouvement artistique en faisant travailler les peintres. L'école de Novgorod qui se distingue par la grande sobriété de ses compositions et sa coloration, dans laquelle les blancs dominent souvent, a quelque chose de particulièrement robuste.

di Pietro I, l'influsso degli artisti francesi nel XVIII secolo, l'*âge de bronze* e lo stile impero dei primi decenni del XIX secolo, fino al periodo più contemporaneo. Nello stesso anno, Nikolaj Lichačev pubblicò a San Pietroburgo il suo libro in 2 volumi *Materialy dlja istorii russkogo ikonopisanija* [Materiali per la storia dell'isografia russa].

I colori vividi e puri delle icone rispondevano alle aspirazioni pittoriche degli artisti dell'Avanguardia e alle ricerche stilistiche di quegli anni. Com'è noto, infatti, l'Avanguardia si discostò dalla tradizione precedente e rintracciò i propri modelli nella cultura popolare, nei *lubok*<sup>180</sup>, nella vita contadina e nelle icone.

### 1.7. L'icona del nostro tempo

Già nel XIII secolo Tommaso d'Aquino aveva concentrato la sua attenzione sulla questione dell'immagine:

---

L'école de Moscou manifeste une tendance vers une certaine mièvrerie de style, mais elle gagne en finesse par ses procédés techniques et par un savoir-faire remarquable ce qu'elle perd en grandiose.

Enfin, sous le nom de l'école Stroganof, on comprend ordinairement la peinture raffinée du XVII<sup>e</sup> siècle qui, tout en conservant encore les schémas anciens, devient plus recherchée dans ses détails, plus riche dans ses ornements et plus fade dans son coloris.

La fin du XVII<sup>e</sup> siècle vit le commencement du déclin de cet art national qui, peu à peu, commença à subir l'influence de la peinture occidentale.

L'ordonnance de toutes ces peintures d'origine byzantine subissait le joug immuable des canons de l'Église. Par contre, l'originalité des artistes russes se faisait jour non seulement dans la coloration plus o moins libre, dans les représentations de quelques saints de l'Église russe proprement dite, mais aussi dans la bizarrerie charmante et souvent émue de certaines allégories mystiques.

[...] nous y trouvons une grande harmonie calme, une beau rythme conventionnel et un profond sentiment religieux qui souvent atteint l'extase mystique. En contemplant ces images vénérables par leur ancienneté. Leur beauté et par la fois ardente dont elles furent l'objet pendant de longs siècles, on est saisi par la même sensation délicieuse et poignante qui vous étreint quand on pénètre dans les anciennes églises de Moscou, ces temples étroits et obscurs, parfumés d'encens, éclairés çà et là de petits cierges jaunes qui font miroiter les ors assombris de l'immense iconostase montant vers les ténèbres de la voûte". (BENOIS, *Salon d'Automne*, pp.9-10).

<sup>180</sup> Si tratta di figurazione popolare nata nel XVIII secolo e sviluppatasi nel corso del XIX secolo eseguita con diverse tecniche. Il *lubok*, composto da immagini e testo, si caratterizza per la semplicità e l'immediatezza dell'immagine.

L'immagine può essere considerata come oggetto particolare, o come immagine di un altro: nel primo caso l'oggetto è la cosa stessa che al contempo ne rappresenta un'altra, nel secondo l'aspetto dominante è ciò che l'immagine rappresenta. Sembra, dunque, che rispetto a un'immagine l'attenzione si rivolga o all'immagine in se stessa – all'immagine come fine – o a ciò che l'immagine rappresenta – all'immagine come mezzo<sup>181</sup>.

In pittura, le questioni legate all'immagine hanno sempre offerto spunti per una riflessione profonda. La tradizione occidentale ha incentrato la sua attenzione sul problema dell'immagine, tralasciando i suoi aspetti iconici.

A distanza di secoli, l'arte astratta russa fece appello all'occhio spirituale, ossia allo sguardo, in quanto, come analizzato da Giuseppe Di Giacomo, ciò comportò il rifiuto della tradizionale distinzione soggetto-oggetto, dal momento che l'oggetto è in tale prospettiva un soggetto che ci cattura proprio mentre lo guardiamo<sup>182</sup>.

Analizzando i due aspetti dell'immagine, "presentazione" e "rappresentazione", possiamo dire che la storia dell'arte ha volto la sua attenzione principalmente alla sola "rappresentazione" dell'immagine. L'Avanguardia, dunque, riprese le idee che gli antichi Padri della Chiesa avevano formulato riguardo al problema dell'icona, all'epoca della disputa tra iconoduli e iconoclasti, e diede legittimità all'immagine iconica.

Il tratto dominante della natura iconica è il suo antinaturalismo. L'Avanguardia, aspirando all'astrattismo, si allontanò da una rappresentazione naturalistica per un contatto diretto con il mondo *altro* e trovò nella pratica iconografica un valido aggancio. L'affermazione di Kandinskij "[il pittore] deve infrangere il patto che ha da sempre stretto con il mondo quale

---

<sup>181</sup> GIUSEPPE DI GIACOMO, *Icona e arte astratta*, Palermo, Aesthetica Preprint, 55, 1999, p. 7.

<sup>182</sup> Ivi, p. 11.

noi lo vediamo per dipingere l'invisibile<sup>183</sup>” si può ricollegare al pensiero di Florenskij che vede nell'icona una finestra sul mondo spirituale.

Sebbene, come sostenuto da Viktor Byčkov al convegno *Icona e Avanguardia. Percorsi dell'immagine in Russia*<sup>184</sup>, l'estetica avanguardista comprenda, al suo interno, correnti che si contrappongono per definizione all'essenza iconica, come il futurismo e il costruttivismo, basta rivolgersi a figure quali Kandinskij, Chagall, Gončarova o Malevič per trovare affinità tra la concezione filosofico-teologica dell'icona e le ricerche spirituali ed estetiche degli esponenti dell'Avanguardia<sup>185</sup>. Majakovskij nel suo saggio *Rossija. Iskusstvo. My* [La Russia. L'arte. Noi] sosteneva: “Una pleiade di giovani artisti – Gončarova, Burljuk, Larionov, Maškov, Lentulov e altri – ha già cominciato a risuscitare l'antica pittura russa, la semplice bellezza degli archi sui finimenti, delle insegne, delle antiche icone, non meno notevoli di Leonardo e di Raffaello<sup>186</sup>”. Lo stesso Kandinskij affermava: “In effetti, la fonte della mia pittura astratta è da ricercarsi nei pittori d'icone russe dal X al XIV secolo e nell'arte popolare russa, che ho visto per la prima volta durante un viaggio nel Nord della Russia”.<sup>187</sup> E ancora per citare Malevič: “Sono sempre rimasto dalla parte dell'arte contadina e ho cominciato a dipingere quadri in stile primitivista. All'inizio imitavo la pittura d'icone<sup>188</sup>”.

---

<sup>183</sup> MARIE HENRY, *Il mistero delle ultime opere*, in JELENA HAHL-KOCH (a cura di), *Kandinsky*, Stuttgart, 1993, p. 375.

<sup>184</sup> Simposio tenutosi presso l'ex convento dei Cappuccini di Caraglio nel maggio del 1997 e promosso dall'Associazione Marcovaldo

<sup>185</sup> BYČKOV, *L'Avanguardia...*, cit. p. 97.

<sup>186</sup> ANGELO MARIA RIPELLINO, *Majakovskij e il teatro russo d'Avanguardia*, Torino, Einaudi, 1989, p. 33.

<sup>187</sup> LINGUA, *Icona...*, cit. p.16.

<sup>188</sup> KAZIMIR MALEVIČ, *Una retrospettiva*, Firenze, 1993, p. 94.



L'esposizione a Palazzo Leoni Montanari del 2011 ha mostrato il rapporto di somiglianza, di profonda *omologia* tra l'arte sacra delle icone e la ricerca dell'Avanguardia russa.

Il ritorno alla dimensione iconica dell'Avanguardia è visibile in vari aspetti dell'arte avanguardista. C'è, ad esempio, una sorprendente somiglianza nell'organizzazione dello spazio tra l'icona *Madre di Dio del Segno* e alcuni quadri di Chagall, così come nell'uso del colore senza chiaroscuro che ricorda le superfici di Malevič. Ma non si tratta semplicemente della ripresa, nella pittura russa degli anni Dieci e Venti, di motivi e tecniche dell'icona. Ciò che dall'icona è ripreso è la concezione dell'immagine come raffigurazione che sposti dall'ordine mondano – il mondo dell'oggetto – a un *aldilà* rispetto a esso. Per dirla con Bachtin, una logica dell'ambivalenza, dell'alterità, una dia-logica, che apra lo spazio finito del monologismo all'infinito del dialogismo<sup>189</sup>.

Così diceva una delle più apprezzate esponenti dell'Avanguardia, Natal'ja Gončarova:

Sono passata attraverso tutto ciò che poteva dare l'Occidente fino al presente, e anche attraverso tutto quello che, partendo dall'Occidente, la mia patria ha creato. Ora scuoto la polvere dai miei piedi e mi allontano dall'Occidente... La mia strada va verso la fonte originaria di tutte le arti, verso l'Oriente. L'arte del mio paese è incomparabilmente più profonda di tutto ciò che conosce l'Occidente<sup>190</sup>.

Gončarova visse in un'epoca in rapida evoluzione, che si tradusse in nuove possibilità artistiche. Sentì la necessità di rispondere alle questioni etiche del suo tempo e calmare i bisogni spirituali dell'uomo. A tal fine, diede il suo contributo per portare la Russia nel futuro, ma legandola al suo passato. Fu stimolata dall'Occidente, ma come forza opposta che potesse

---

<sup>189</sup> Ivi, p. 177.

<sup>190</sup> NICOLETTA MISLER, JOHN BOWLT, *Con gli occhi dell'Oriente. Il primitivismo e l'Avanguardia russa*, in *Arte russa e sovietica, 1870-1930*, Milano, Fabbri Editori, 1989, p.79.

darle gli stimoli per rivitalizzare le radici russe. Indagò i concetti ortodossi, esplorò racconti, mitologie e immagini di un passato occultato per trovare fonti generative per la creazione artistica<sup>191</sup>. Fu nel 1912 che Gončarova, insieme al compagno di vita Michail Larionov, creò il gruppo artistico “Oslinyj chvost” [Coda d’asino]. L’arte non era solo il dominio di auto-espressione, come la modernità professava, ma apparteneva a qualsiasi popolo. E dalla cultura si poteva trarre l’impulso creativo. Per Gončarova, lo spirito dell’arte russa stava nella sua accessibilità e profondità. In una lettera a un amico scrisse: “Si può comprendere la più astratta delle cose solo nelle forme che si vedono più spesso, e anche attraverso qualsiasi opera d’arte che hai visto<sup>192</sup>”. In questo modo i suoi dipinti servirebbero da mezzo di congiunzione verso l’unità sociale.

Le icone dipinte da Gončarova furono più di un esercizio formale pittorico in cui un artista è alla ricerca di nuovi paradigmi attraverso forme primitive di espressione. Lei intese seriamente se stessa come un profeta in piedi, in prima linea sulla soglia del cambiamento, e lo scopo dell’arte fu di aprire la strada verso una nuova era moderna. Tale potere creativo ebbe la capacità di influenzare sia il cambiamento individuale che le trasformazioni sociali. Come un profeta, Gončarova invocò la forma d’arte dell’icona e le immagini bibliche per affrontare l’insoddisfazione sociale del tempo. Infatti, prima della Rivoluzione d’Ottobre, l’immaginario apocalittico era emerso in molte opere artistiche della letteratura e della pittura, in particolare quelle relative al libro dell’Apocalisse di San Giovanni. Questo tema, secondo Nicoletta Misler, raffigurava l’ansia dell’età; ma ha anche affermato “la natura profetica di ciò

---

<sup>191</sup> MARIJA NEKLJUDOVA, *Tradicii i novatorstvo v russkom iskusstve konca XIX – načala XX veka* [Tradizione e innovazione nell’arte russa della fine del XIX – inizio del XX secolo], Moskva, Iskusstvo, 1991, p. 314.

<sup>192</sup> JOHN BOWLT, MATTHEW DRUTT, *Amazons of the Avant-Garde*, New York, Guggenheim Museum, 2000, p.309.

che [gli artisti] hanno espresso con la scrittura o la pittura<sup>193</sup>". Gli artisti furono i primi a rilevare i segni di un cambiamento radicale.

Vasilij Kandinskij ne fu un esempio. Nel 1966, lo storico finlandese Sixten Ringbom pubblicò su "The Journal of Warburg and Courtauld Institute" il suo primo articolo, *Art in the 'Epoch of Great Spiritual'*<sup>194</sup>, sul pittore russo, in cui per la prima volta si affermò che l'interesse di Kandinskij per la teosofia e l'esoterismo non era da considerarsi un divertimento strettamente privato, ma svolse un ruolo non trascurabile nella formazione della sua visione artistica. L'argomento, che causò scandalo e controversie, si sviluppò nel libro *The Sounding Cosmos* del 1970<sup>195</sup>. L'artista astratto percepì che il tema biblico dell'Apocalisse segnasse una rottura con il vecchio per far posto al nuovo. L'Apocalisse gli mostrò come la distruzione fosse necessaria alla salvezza. Kandinskij scelse questo percorso di discontinuità, lasciando lentamente dietro di sé il figurativismo per entrare in un mondo di astrazione. De-materializzando i resti della cultura dell'Occidente, Kandinskij aderì al movimento simbolista che cercò una spiritualità interiore<sup>196</sup>. Vasilij Vasil'evič ritenne che la creazione artistica non dovesse sottomettersi all'arbitrio dell'artista, ma che addirittura fosse lei a incitarlo e a condurlo verso una nuova forma d'arte<sup>197</sup>. Nel processo creativo, oltre alla logica e all'intuizione, interveniva anche lo spirito creativo dell'artista, che era a sua volta guidato

---

<sup>193</sup> NICOLETTA MISLER, *Apocalypse and the Russian Peasantry: The Great War in Natalia Goncharova's Primitivist Paintings*, in "Experiment: A Journal of Russian Culture" 4, 1998, p. 74.

<sup>194</sup> SIXTEN RINGBOM, *Art in the 'Epoch of Great Spiritual'. Occult Elements in the early theory of abstract painting*, in "The Journal of Warburg and Courtauld Institute", 1966, n. 29, pp. 386-418.

<sup>195</sup> ID, *The sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Abo, Abo Akademi, 1970.

<sup>196</sup> Ivi, p. 76.

<sup>197</sup> BYČKOV, *L'Avanguardia...*, cit. p. 101.

dallo Spirito Divino, per giungere a un “ordine cosmico” dell’opera d’arte<sup>198</sup>.

Al contrario, Gončarova utilizzò immagini bibliche dal libro dell’Apocalisse per fare riferimento all’avvicinarsi dell’ora del giudizio. A differenza di Kandinskij, rivelò l’umanità con il figurativismo, non la oscurò nell’astrazione. Vide i mali del mondo nella secolarizzazione, nell’industrializzazione, nell’urbanizzazione che hanno cercato di ridurre al minimo la ricchezza della cultura russa e dei suoi popoli<sup>199</sup>.

La produzione artistica di Malevič, com’è noto, risentì di varie influenze. Fu, però, l’incontro con Larionov e Gončarova e la loro pittura primitiva, con chiari rimandi all’icona, che lo condussero a una pittura non-figurativa, dove esplorò gli spazi del «niente», liberati da ogni figurativismo.

La Mosca delle icone rovesciò tutte le mie teorie e mi condusse al terzo stadio di sviluppo. Attraverso l’arte iconografica compresi l’arte impressionista dei contadini, che amavo anche prima, ma di cui non avevo chiarito tutto il significato, che mi si era svelato dopo lo studio delle icone<sup>200</sup>.

Come mai quest’arte aveva rovesciato la mia tendenza alla natura, alle scienze, all’anatomia, alla prospettiva, allo studio della natura attraverso i miei bozzetti? Tutte le concezioni sulla natura e il naturalismo dei *peredvižniki* furono demolite dal fatto che i pittori d’icone, raggiunta una grande maestria tecnica, riproducevano il contenuto in una verità antianatomica, fuori della prospettiva spaziale e lineare<sup>201</sup>.

L’arte popolare ebbe per Malevič la capacità di offrire la possibilità di porsi fuori delle forme ordinarie di rapportarsi al mondo, evitare la naturalizzazione degli oggetti, di uscire dalla

---

<sup>198</sup> Ivi, p. 102.

<sup>199</sup> ANTHONY PARTON, *Goncharova: The Art and Design of Natalia Goncharova*, Suffolk, Antique Collectors Club Limited, 2010, p. 175.

<sup>200</sup> LUCIANO PONZIO, *Dalla sacra icona all’“icona del nostro tempo”*, XXVI n.s., №. 76, 2012, p. 179.

<sup>201</sup> Ibidem.

rappresentazione ordinaria, dal modo ordinario di vedere e usare le cose, dalla loro trasformazione in oggetti nella prospettiva sovrana di un soggetto allontanandolo dallo studio accademico della natura, dall'illusionismo<sup>202</sup>.

Questa necessità di un rapporto *altro* nell'arte, lontano dagli indirizzi artistici vigenti all'epoca, condusse Malevič a creare il suo *Černyj kvadrat* [Quadrato nero], che egli definì "icona del nostro tempo"<sup>203</sup>. Quest'opera ebbe una natura non iconoclastica, non simbolica, bensì *apofatica*<sup>204</sup>. Con il *suprematismo*, infatti, l'artista giunse all'*apofatismo artistico*, metodo teologico che non penetrò nell'icona medievale che, al contrario, si basava sulla *teologia catafatica*. Malevič, negando la rappresentazione materiale, approdò al *Nulla* assoluto, che non è da intendersi con il vuoto, ma con un *Qualcosa* che non si presta a nessuna descrizione, giungendo all'ultimo livello dello sviluppo logico dell'icona.<sup>205</sup>

Ed è proprio in quanto inteso come icona che nel 1915 alla mostra "0-10" (zero, dieci) collocò il suo dipinto in un angolo, sul punto più altro della stanza, chiaro rimando all'angolo bello e al posto d'onore che nelle case russe spettava alle icone.

Il *Quadrato nero* si rese "icona del nostro tempo" proprio perché risultò essere un "volto aperto", "una presenza in *absentia*"<sup>206</sup>, in cui la "sua rivelazione offre un abisso che gli occhi umani non potranno mai sondare sino in fondo". Tra il *Quadrato nero* e l'immagine di *Cristo Acheropita* si instaura un rapporto di *omologia*. Fra i due *estremi* pittorici sussiste un ordine genetico

---

<sup>202</sup> Ibidem.

<sup>203</sup> KAZIMIR MALEVITCH, *Ecrits II. Le Miroir Suprématisse*, Lausanne, L'Age de l'Homme, 1977, p. 46.

<sup>204</sup> DI GIACOMO, *Icona...*, cit. p. 51.

<sup>205</sup> BYČKOV, *L'Avanguardia...*, cit. p. 104.

<sup>206</sup> JEAN-LUC NANCY, *Il ritratto e il suo sguardo*, tr. it. di R. Kirchmayr, Milano, Cortina, 2002, p. 35.

e strutturale, che Michail Bachtin chiama “comprensione rispondente<sup>207</sup>”.

Questa comparazione e reciproca interdipendenza tra l'icona e le avanguardie artistiche di inizio secolo è un discorso molto recente. Infatti, fino al 1970, in Occidente, gli unici studi sul Novecento russo erano stati compiuti da Camilla Grey<sup>208</sup>. Certamente, l'impossibilità di accedere agli archivi e di vedere fisicamente le opere ha determinato una scarsissima attenzione degli studiosi verso le opere dell'Avanguardia. Ma come sappiamo, dalla dissoluzione dell'URSS si sono aperte nuove prospettive di studio. Una riscoperta, un'emersione dall'oblio alla quale l'Avanguardia era stata condannata, ha permesso di rintracciare nell'icona una nuova chiave di lettura per comprendere la *filosofia* avanguardista. Le caratteristiche figurative specifiche dell'antica pittura religiosa suggerirono spunti molteplici nell'elaborazione delle immagini pittoriche così innovative che rivoluzionarono il mondo dell'arte, in quanto entrambe le esperienze estetiche assumono un atteggiamento *contemplativo* di fronte al loro oggetto.

In questa prospettiva, si può affermare che l'identità dell'esperienza plastica avanguardista si è costituita attraverso il confronto con la pittura d'icona, facendo emergere un rapporto di stretta, quanto paradossale continuità<sup>209</sup>.

---

<sup>207</sup> PONZIO, *Dalla sacra icona...*, cit. p. 176.

<sup>208</sup> CAMILLA GRAY, *The Great Experiment: Russian Art, 1863-1922*, New York, Harry N. Abrams, 1962.

<sup>209</sup> Si veda il saggio di CHIARA CANTELLI, *L'iconicità delle avanguardie russe*, in LINGUA, *Icona*, pp. 137-160, qui p. 137.

---

# CAPITOLO 2

---

## L'ideologia sovietica tra religione e ateismo.

### I rapporti tra partito comunista e chiesa ortodossa

Il 1917 segnò la vittoria dei bolscevichi e la fine dell'era zarista. Il nuovo *leitmotiv* fu "spazzare via l'odiato passato" per costruire un "luminoso futuro", in cui non ci fosse posto per nessun Dio. La distruzione delle credenze religiose non avrebbe creato un vuoto nella vita del cittadino sovietico, perché i riti ecclesiastici sarebbero stati sostituiti dall'ideologia marxista-leninista. Per questo motivo, il sistema ateo sovietico viene spesso paragonato a una religione<sup>210</sup>. I bolscevichi nel loro linguaggio di propaganda usarono i ritratti di Lenin conferendogli un'aura di sacralità, come se si trattasse di un'icona.

La lotta contro la religione, oppio dei poveri, fu aspra e portata avanti con ogni mezzo, poiché considerata un retaggio culturale della vecchia epoca, elemento superfluo e pericoloso che dava alle masse la speranza in un Dio inesistente. Le chiese furono chiuse, o in molti casi demolite. Gli oggetti di culto furono venduti all'estero o diventarono oggetto da esposizione nei "musei dell'ateismo". La produzione di icone cominciò a vivere

---

<sup>210</sup> E non è l'unico caso. Infatti, subito dopo la Rivoluzione Francese Alexis de Tocqueville ha affrontato il rapporto tra ideologia politica e religione nel processo rivoluzionario e ha osservato che, nonostante la sua retorica anti-religiosa, la Rivoluzione Francese "ha assunto tutti gli aspetti di una rinascita religiosa". (ALEXIS DE TOCQUEVILLE, *The Old Regime and the French Revolution*, New York, Anchor Books, 1983, p.13).

nella clandestinità<sup>211</sup>. Nei primi anni del regime bolscevico, chi non accettava di partecipare alla costruzione della nuova società comunista, poteva scegliere la via dell'emigrazione<sup>212</sup>. Com'è noto, la situazione si inasprì negli anni '30, anni del "Grande terrore staliniano" con la creazione dei *gulag*.

Per quasi settant'anni, in Unione Sovietica, l'ortodossia e la tradizione dell'icona furono costrette a "vivere nel sottosuolo". Nonostante le minacce, la tradizione iconografica non cessò mai di esistere, pur essendo ridotta al minimo. L'esodo forzato dell'*intelligencija* russa contribuì a conservare e tramandare l'enorme patrimonio culturale e artistico della Russia, tra cui la pittura d'icona. Si crearono anche dei gruppi culturali all'estero, tra cui l'associazione «Ikona», fondata a Parigi nel 1925 da Vladimir Rjabušinskij<sup>213</sup>.

Tuttavia, i rapporti tra Stato e Chiesa si svilupparono spesso secondo due linee opposte e il partito, nei momenti più tumultuosi, sfruttò a suo favore l'influenza che la religione poteva esercitare sul popolo, come durante La Grande Guerra Patriottica<sup>214</sup>. Stalin fu così spaventò, che fu costretto a scendere a patti con il clero. Alcuni vescovi furono richiamati

---

<sup>211</sup> Secondo l'articolo 162 del Codice Penale dell'URSS, chiunque fosse stato trovato a dipingere immagini proibite, sarebbe stato accusato di «attività produttiva illegale», e avrebbe dovuto scontare una pena pari a 4 anni di carcere.

<sup>212</sup> Gli "uomini di cultura" che non accettarono le imposizioni del regime bolscevico per la creazione della nuova cultura proletaria, furono spediti inizialmente in Occidente. L'ultimo piroscampo partì nel 1922 portandosi via le migliori menti della Russia, tra cui Nikolaj Berdjaev, Sergej Bulgakov, Semen Frank. Non a caso venne chiamato il "piroscafo dei filosofi". (IRINA JAZYKOVA, *Io faccio nuova ogni cosa. L'icona nel XX secolo*, Milano, La Casa di Matriona, 2000, p. 25).

<sup>213</sup> L'associazione si dedicò a preservare i canoni e le tradizioni delle antiche icone e raccolse tra le sue fila anche molti Vecchi Credenti, iconografi, accademici e credenti, come Grigorij Trubeckoj, Andrej Grabar', Leonid Uspenskij. Questa società contribuì alla creazione di nuove chiese, organizzò mostre, lezioni, convegni e svolse un ruolo importante nella conservazione e divulgazione della cultura ortodossa.

<sup>214</sup> Locuzione utilizzata in Russia e in alcuni paesi dell'ex Unione Sovietica per indicare la resistenza al regime nazista durante la Seconda Guerra Mondiale.



dal confino e si riaprirono decine di chiese e monasteri in tutto il paese.

Al disgelo degli anni '60, noti per un *rilassamento* del regime, seguirono anni più duri, con l'intensificarsi del controllo ideologico e il soffocamento di ogni forma di dissenso o possibile risveglio culturale. Anche nei confronti della Chiesa, il partito mantenne la linea dura e di controllo su ogni attività o forma di espressione.

Oggigiorno, molti studiosi che si dedicano all'analisi dei rapporti tra Stato, società e Chiesa Ortodossa russa sono soliti individuare e delimitare dei periodi, in cui questi tre elementi hanno interagito tra loro. Secondo Michail Škarovskij, uno degli autori artefici di questa concretizzazione cronologica, questi periodi coincidono con i grandi cambiamenti che si sono registrati nella sfera politica. Dal suo punto di vista, "questa coincidenza non è casuale, poiché la politica ecclesiale riflette al suo interno le totali strutture del potere... E la Chiesa non si è mai separata dagli interessi della società<sup>215</sup>". La tesi sopra citata potrebbe, però, risultare assiomatica. Adottare l'approccio proposto dagli storici dell'arte negherebbe l'attività di tanti uomini di fede e di patriarchi, in pieno disaccordo con le leggi dello stato socialista.

L'individuazione di macro-linee di pensiero e di azione nel rapporto Stato-Chiesa non è condizionata solo dai grandi avvenimenti storici (basti pensare alla II Guerra Mondiale), ma anche e soprattutto dal singolo capo di governo che in quel momento si trovava alla guida del Paese. Certamente ogni eventuale fluttuazione non si è mai discostata dalla linea prevalente di pensiero, ovvero l'ateismo di Stato. Si deve inoltre ricordare che, i momenti di "ammorbidimento" e finta

---

<sup>215</sup> MICHAİL ŠKAROVSKIJ, *Russkaja pravoslavnaja cerkov' pri Staline i Chruščeve (gosudarstvenno-cerkovnye otnošenija v 1943-1964 gg.)*, [La chiesa russo-ortodossa al tempo di Stalin e Chruščev (i rapporti tra stato e chiesa negli anni 1943-1964)], Moskva, Krutickoe podvor'e, 1999, p. 8.

tolleranza religiosa, furono espedienti tattici utilizzati dal regime sovietico per ottenere aiuti internazionali.

Ogni analisi del rapporto Stato-Chiesa non deve prescindere da fattori chiave, come la spinta industriale che caratterizzò gli anni sovietici, la crescita demografica e la migrazione interna. Una nuova chiave di lettura ci viene offerta dallo storico Oleg Molodov. Egli individua “l’esistenza di modelli regionali di rapporto Stato-Chiesa, che differiscono in tratti sostanziali, dal modello nazionale, e pone agli storici contemporanei il compito di identificare e limitare il campo di studi, basandosi sui criteri oggettivi delle diverse repubbliche o diocesi<sup>216</sup>”. L’autore, nel suo testo, sottovaluta tuttavia il grado di centralizzazione del potere nel periodo sovietico.

Proviamo a periodizzare la storia dei rapporti tra politica, religione, società nel quadro cronologico compreso tra gli anni '30 e il 1991. Tra gli anni '30 e la fine degli anni '50 due pesanti offensive dello Stato verso la Chiesa coincisero con due tappe della rivoluzione industriale. Alla fine degli anni '70 iniziò una transizione incompleta a una fase di post-industrializzazione di sviluppo della società sovietica, che implicò anche una certa variazione dello stato vettoriale della politica statale in materia religiosa. La fine degli anni 1980 segnò un revival religioso sullo sfondo della ricostruzione radicale della società.

La storia delle relazioni tra Stato e Chiesa può essere divisa così: Rivoluzione d'Ottobre – fine anni '30; fine anni '30 – fine degli anni '50; fine anni '50 – fine anni '70; fine anni '70 – 1991. Prima di passare ad analizzare più nel dettaglio questa suddivisione, è opportuno chiarire la differenza tra i concetti di “periodo” e

---

<sup>216</sup> OLEG MOLODOV, *K voprosu o periodizacii istorii gosudarstvenno-cerkovnyx otnošenij v CCCR vo vtoroj polovine XX v.* [Sulla questione della periodizzazione della storia dei rapporti tra stato e chiesa in URSS nella seconda metà del XX secolo], in *Vlast' i obščestvo v Rossii: tradicii i sovremennost'* [Potere e società in Russia: tradizione e contemporaneità], Materiali della IV conferenza scientifica panrusa, 12-13 aprile 2008, Rjazan', 2008.

“tappa”. Per “periodo”, si intende quella fase cronologica dell’evoluzione della società, il cui sviluppo è determinato dalle peculiarità dei processi socio-economico e dall’ambiente socio-politico. In ogni periodo, è possibile rintracciare fasi distinte – tappe – che determinano particolari momenti nello sviluppo delle relazioni tra la Chiesa ortodossa russa, la società e le autorità, a causa delle specificità della situazione storica in quel determinato momento.

Questo processo di evoluzione fu dettato da cambiamenti socio-economici, politici e ideologici, scientifici e da altri fattori. Se gli anni '20 furono il periodo di affermazione del potere bolscevico e comportò l’eliminazione fisica di ogni eventuale nemico, dalla fine degli anni '30 alla fine degli anni '50 ci fu una sostanziale stabilizzazione forzata dei rapporti tra politica e religione, determinati non solo dalle circostanze di politica estera; infatti, gli sforzi fatti nel periodo precedente per sradicare la religione, costruire una società socialista lontana dagli archetipi culturali della società tradizionale, risultarono vani. Il terzo periodo fu caratterizzato da una profonda crisi nei rapporti tra potere temporale e potere spirituale, avvenuti sullo sfondo di una modernizzazione di massa dell’URSS e di una dinamica sfocatura degli elementi della società tradizionale e della sua cultura.

Proviamo ad analizzare più specificatamente le dinamiche che caratterizzarono ogni macro-periodo.

### **2.1. Febbraio – ottobre 1922: campagna anticlericale per la confisca dei beni ecclesiali**

La persecuzione della Chiesa e il massacro dei sacerdoti, la chiusura dei templi di culto e la confisca dei beni iniziarono fin dai primi giorni del regime bolscevico. L’adozione del *Decreto sulla separazione della Chiesa dallo Stato*, nel gennaio del 1918, abolì ogni forma di unione tra stato e chiesa e limitò la religione a un fatto assolutamente personale e privato. In realtà, ciò si trasformò in pratica nella persecuzione di massa dei fedeli:

sparatorie, arresti, eliminazione fisica degli uomini di chiesa e chiusura dei monasteri erano diventati “all’ordine del giorno”. Alla fine della Guerra civile, quando la maggior parte del territorio dell’ex impero russo era ormai sotto il controllo del partito bolscevico, le misure promosse dai bolscevichi diedero avvio a una seconda e ancora più violenta ondata repressiva contro la Chiesa. Il 25 agosto 1920 fu emanata una circolare del Commissariato di Giustizia che prevedeva la totale eliminazione di tutte le reliquie. Quest’atto sacrilego serviva per fornire al partito un pretesto per la totale liquidazione della Chiesa ortodossa nel paese, dato che erano certi di un’azione di protesta da parte di quest’ultima.

Nell’estate del 1921, a causa di una lunga siccità, le regioni del Volga furono colpite da una carestia di massa. Nel luglio dello stesso anno fu creato il *Comitato Panrusso di aiuto agli affamati*<sup>217</sup>, autorizzato a reperire beni alimentari da distribuire alla popolazione. Anche il patriarca Tichon costituì un’organizzazione ecclesiale per gli aiuti, a cui aderirono uomini di cultura, scienziati, artisti, lontani dall’inquadramento bolscevico. Il patriarca si rivolse al popolo e propose di raccogliere tutti i beni della Chiesa, che non avessero valore sacramentale, per aiutare i fratelli in difficoltà. Il partito, come farà per tutto il corso della sua storia, sfruttò l’influenza della Chiesa sui fedeli e la sua autorità e prestigio all’estero, per chiedere aiuti internazionali. Quando questi ultimi cominciarono a palesarsi, il governo sciolse l’organizzazione ecclesiale e decretò la requisizione forzata di ogni bene della Chiesa. Ciò provocò un’ondata di resistenza spontanea che sfociò in duri scontri. Il potere sovietico rispose con una dura repressione. Il 19 marzo 1922 Lenin scrisse una missiva

---

<sup>217</sup> Conosciuto anche con la sigla *Pomgol* (*Vserossijskij obščestvennyj komitet pomošči golodajuščim*). La Commissione Centrale del Pomgol (*Central’naja komissija pomošči golodajuščim pri VCIK*) operò dal luglio 1921 all’ottobre del 1922. Fu capeggiata da Michail Kalinin, presidente del *Comitato esecutivo centrale panrusso* dei Soviet.

segreta, indirizzata non solo ai membri della direzione centrale, ma anche ai locali. Le istruzioni dovevano attuarsi con “la massima rapidità e con la soppressione del clero rivoluzionario”, poiché ogni situazione “si presenta non solo come un momento eccezionalmente favorevole, ma anche unico, nel quale abbiamo 99 chance su 100 di distruggere del tutto il nemico e assicurarci le condizioni necessarie a mantenere la nostra posizione per molte decine d’anni... Più rappresentanti del clero reazionario e della borghesia riusciamo a fucilare, meglio sarà”<sup>218</sup>. Le istruzioni di Lenin ebbero i loro effetti. Nel 1922 in tutto il paese ci furono duemila processi giudiziari, furono fucilati più di mille credenti, diecimila furono spediti nei lager. Anche il Patriarca Tichon fu arrestato; il suo isolamento servì al potere per agevolare l’eliminazione fisica dei credenti, e per intraprendere misure necessarie per un possibile scisma della Chiesa. Giocò un ruolo cruciale un processo tenutosi a Pietrogrado (10 giugno – 5 luglio 1922), conosciuto come *Delo petrogradskich cerkovnikov* [L’affare del clero di Pietrogrado]. Il principale accusato fu il Metropolita Benjamin; oltre a lui, furono coinvolte 86 persone. Il pretesto fu il rifiuto del Metropolita di dare la propria benedizione nella “promozione” alla confisca dei santuari e dei beni ecclesiali considerati “proprietà dello stato”. L’inizio della requisizione dei valori della Chiesa creò scontri violenti e agitazione tra le masse che si conclusero con l’arresto del Metropolita (29 maggio) e degli altri uomini coinvolti nel processo. Le riunioni del Tribunale si svolsero in una sala gremita di gente. Davanti all’edificio infuriò una folla di sostenitori degli imputati. Il punto focale dell’accusa fu una frase scritta dal Metropolita in una lettera, nella quale affermava che la confisca violenta rappresenta un atto blasfemo

---

<sup>218</sup> *Russkaja Pravoslavnaja Cerkov' i kommunističeskoe gosudarstvo 1917-1941. Dokumenty i fotomaterialy* [La chiesa russa ortodossa e lo stato comunista 1917-1941. Documenti e fotografie], Moskva, BBISAA, 1996, pp. 74-75.

e sacrilego. La difesa di Beniamin fu effettuata dal famoso avvocato Ja. Gurovič; ma neanche il suo splendido discorso di difesa riuscì a evitare una condanna già stabilita. Sei prigionieri furono uccisi subito. Sei fucilazioni furono convertite in lunghi periodi detentivi. I restanti furono fucilati la notte tra il 12 e il 13 agosto.

Il risultato delle requisizioni dei beni ecclesiali aveva portato i frutti sperati solo nelle regioni di Mosca e Pietrogrado; nei restanti governatorati, le azioni furono intraprese con minore ferocia. La ricchezza ottenuta non giustificò i soldi e i mezzi spesi per realizzare le confische. L'oro, le pietre preziose e l'argento furono venduti all'estero per ricavarne valuta più pregiata; niente fu speso per aiutare il popolo colpito dalla grave carestia, mentre il 5% fu investito per le spese dell'esercito.

Un altro mezzo che il partito utilizzò per legittimare il suo potere fu la *storia*, strumento principale per la formazione dell'uomo sovietico e per la costruzione dell'*imagined community*<sup>219</sup>. Come si vedrà più avanti, i concetti di storia e storiografia non furono univoci e cambiarono nel corso degli anni. Essi influirono nella formazione del concetto di ideologia nazionale.

Negli anni '20 tutti gli elementi nazionalistici furono esclusi dall'ideologia ufficiale e sostituiti con l'idea dell'internazionalismo del proletariato (come riteneva Marx, "il proletariato non ha patria"). Ma la rinuncia al nazionalismo non fu univoca. Con i popoli minori dell'Unione i bolscevichi tentarono di stimolare la formazione di una coscienza nazionale, con una politica di russificazione a livello linguistico, storico e culturale. Lo scopo fu di minimizzare le possibile

---

<sup>219</sup> Termine proposto da Benedict Anderson nel saggio *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London-New York, Verso, 1991.

rivolte e creare uno stato multi-etnico<sup>220</sup>. Per i russi, invece, la situazione fu diversa. Essi furono assoggettati all'ideologia statalista, priva di qualsiasi elemento rivoluzionario. La base era costituita dal messianismo rivoluzionario, che presupponeva la nascita di uno stato nuovo e che, conseguentemente, non avesse alcun legame o traccia del passato.

## **2.2. 10 gennaio 1930 - 15 maggio 1932. Il "quinquennio" senza Dio**

Nel gennaio del 1930 la direzione della *Sojuz voinstvjuščich bezbožnikov*<sup>221</sup> [Lega degli atei militanti] dichiarò il primo *bezbožnaja pjatiletka* [quinquennio ateo]. La campagna, lanciata

---

<sup>220</sup> I bolscevichi usarono anche l'espedito del *divide et impera* e così, stimolando la coscienza nazionale delle etnie più piccole, frantumarono le aggregazioni maggiori che avrebbero potuto ottenere un'autonomia dallo stato. Per esempio, il Turkestan fu diviso nelle tre repubbliche di Tagikistan, Uzbekistan, Turkmenistan.

<sup>221</sup> La *Lega dei militanti Atei* (conosciuta anche come *Unione degli Atei belligeranti* o *Società dei senza dio*) fu un'organizzazione di volontariato, fondata in Unione Sovietica nel 1925. Il suo scopo fu la lotta ideologica contro la religione in tutte le sue forme. La figura leader fu Emel'jan Jaroslavskij. Il ruolo decisivo nella nascita di quest'ente fu giocato nel 1922 dal quotidiano *Bezbožnik* (Senza Dio). Molti simpatizzanti e lettori si raccolsero attorno al giornale e, nell'agosto del 1924, crearono la *Obščestvo družej gazety Bezbožnik* (Società degli amici del giornale "Senza Dio"). Il primo congresso fu istituito nell'aprile del 1925 e si decise di creare una società anti-religiosa, chiamata *Sojuz bezbožnikov* (Unione degli atei). Si pensò di pubblicare un mensile scientifico-metodologico, *Antireligioznik* (Antireligioso), che divenne un organo del Consiglio Centrale dell'Unione degli atei sovietici. Nel 1929 (11-15 giugno) si organizzò il secondo congresso, al quale parteciparono 1200 persone (tra i quali 109 agricoltori, 264 operai, 575 impiegati e molti studenti); numerose furono anche le delegazioni dei proletari dal resto d'Europa (Germania, Austria, Belgio, Francia). Tra i relatori si ricordano Maxim Gor'kij, e Vladimir Majakovskij. Il congresso ribattezzò l'organizzazione e approvò uno statuto. I lavori per promuovere l'ateismo furono molteplici e coinvolsero ogni aspetto della vita del cittadino. Aumentarono le riviste e le pubblicazioni sulla letteratura ateistica. Furono condotte campagne di formazione nelle scuole, nelle fabbriche, nelle fattorie. Fu data molta attenzione alla preparazione del personale ateo, con l'organizzazione di corsi anche per corrispondenza. Nel 1940 l'organizzazione contava ben 96.000 iscritti. Dopo la Grande Guerra Patriottica, dati i cambiamenti nei rapporti tra Stato e Chiesa e la nuova politica condotta da Stalin, l'organizzazione cessò la sua attività e nel 1946 venne ufficialmente sciolta.

contemporaneamente con l'inizio della collettivizzazione totale, incarnò, agli occhi degli organizzatori, il passo decisivo verso l'ateismo. In sostanza, il "piano quinquennale senza Dio" non fu altro che la logica conseguenza delle azioni che erano state già intraprese qualche anno prima dai bolscevichi. Come già detto nel paragrafo precedente, i saccheggi, gli omicidi di preti, monaci e credenti, i tentativi del governo di subentrare alla Chiesa caratterizzarono gli anni '20. Con la fine della guerra civile, la campagna antireligiosa acquisì un carattere più sistematico e "sostanziale". La morte del Patriarca Tichon fu un pretesto per intensificare le persecuzioni. Il 6 luglio del 1927 il metropolita (poi Patriarca) Sergej dichiarò la fedeltà della Chiesa al regime sovietico. Molti i movimenti reazionari che si opposero alla decisione del *locum tenens* del Patriarca. Si formarono, in seno alla Chiesa, alcuni gruppi separati<sup>222</sup> il cui nome faceva in genere riferimento al Vescovo locale: ricordiamo i *Kirillovcy*, i *Mečeevcy*, i *Nepomjanuščie*, ovvero la chiesa dei

---

<sup>222</sup> Nell'ambito della Chiesa catacombale nascono gli *Iosifljane*, legati al Vescovo di Pietrogrado Iosif (Petrovyč), i *Buevcy*, legati al Vescovo Aleksej (Buj) di Voronež, i *Viktoriane*, legati al Vescovo di Glazovsk Viktor (Ostrovidov), gli *Andreevcy*, legati al Vescovo di Ufa Andrej (Uchtomskij), la *Jaroslavskaja Opposicija*, che raggruppa una parte dei Vescovi della Diocesi di Jaroslavl', guidati dal Metropolita Agafangel (Preobraženskij). Accanto a questi raggruppamenti si costituiscono nella clandestinità diverse comunità prevalentemente a carattere locale, come per esempio: i *Čerdašniki* (da *čerdak*, solaio), i *Fëdorovcy*, gli *Anochovcy*, i *Massalovcy*, gli *Stefanovcy*, i *Samarjane*, i *Nikolaevcy* (che si ispirano a Nicola II), i *Michailovcy*, i *Revniteli Cervi* (gli Zelanti della Chiesa), il *Kozlovskoe Podpol'e* (la clandestinità di Kozlov), gli *Evlampievcy*, gli *Erofeevcy*, i *Vasil'evcy*, i *Sedmincy* (dal numero sette, settimana), lo *Osnovnoe zveno Christa* (anello fondamentale di Cristo), il *Pravil'nyj put' k spaseniju* (la retta via per la salvezza), la *Buevščina* (che si richiama al Vescovo Buj), i *Krasnodrakonovcy* (il gruppo del drago rosso), i *Mol'čal'niki* (taciturni), gli *Imjaslavcy* (che venerano il nome del Signore: praticano, infatti, l'esicismo, allontanati dall'Athos e giunti in Russia nel 1923) e altri. Per approfondire l'argomento si rimanda a GIOVANNI CODEVILLA, *Laicità dello Stato e separatismo nella Russia di Putin*, in ANTONIO GIUSEPPE CHIZZONITI (a cura di), *Chiesa cattolica ed Europa centro-orientale. Libertà religiosa e processo di democratizzazione*, Milano, Vita e Pensiero, 2004, p. 250.



“non commemoranti”, che si rifiutarono di menzionare il Metropolita nella funzione liturgica<sup>223</sup>.

Già all’inizio degli anni '30 i successi sul fronte anti-religioso compiuti dalle autorità comuniste furono stupefacenti. Nelle città di medie e grandi dimensioni soltanto poche chiese erano rimaste attive (nei centri piccoli non ce n’era neanche una), quasi tutti i monasteri erano stati distrutti e migliaia di sacerdoti e laici si ritrovarono a dover scontare pene durissime nei gulag.

Nei piccoli centri rurali, lontani dalle sedi del potere, le chiese sfuggirono a questa sorte. Inoltre, il governo fu costretto a tollerare e a convivere con i pregiudizi e con le credenze, radicati nelle menti e nelle vite degli abitanti. Tuttavia, il processo di collettivizzazione di massa spezzò il secolare corso della vita contadina e cambiò profondamente la psicologia del contadino, obbligato a rigettare ogni forma di vita religiosa. La società sovietica doveva essere completamente irreligiosa, e ogni cittadino sovietico un ateo militante.

Il piano quinquennale, annunciato nel 1930, aveva lo scopo di “eliminare” il problema della religione e la presenza della Chiesa. Ma, risolvere in “tempi brevi” questo compito, in un paese in cui più della metà della popolazione era rimasta credente, non fu semplice come immaginato. Si decise di ripetere la campagna. Poco prima dell’annuncio del secondo piano quinquennale ateistico, il Consiglio Centrale dell’”Unione degli Atei Militanti” adottò alcune risoluzioni, tra cui “Ob očerednych zadačach sredi molodeži” [Sulla regolarizzazione dei compiti tra i giovani], “O rabote sredi verujuščich” [Sul lavoro tra i credenti], ed altri. La stessa unione li definì come “il colpo decisivo per la distruzione totale e definitiva delle concezioni religiose nella coscienza delle masse lavoratrici”.

---

<sup>223</sup> IL’JA SEMENKO-BASIN, PAVEL PROCENKO, *Anatolij Žurakovskij*, Milano, La Casa di Matrona, 1999, p. 122.

Secondo i piani di Stalin, nel 1937 nessuno avrebbe più dovuto ricordare il nome di Dio.

Questi anni, conosciuti con il nome di “Grande Terrore”, permisero a Stalin di accrescere il proprio potere. La polizia compì deportazioni di interi villaggi, arresti, procedimenti giuridici approssimativi e processi pubblici, per scoraggiare ogni atto che fosse ostile al regime<sup>224</sup>.

In questo contesto, anche la sfera artistica fu arruolata per la costruzione del “radioso avvenire” promulgato da Stalin e fu posta al servizio dell’ideologia. I genocidi di massa, infatti, furono presentati come un atto necessario per la costruzione di una nuova civiltà e di un nuovo “stile” di vita: la *sovieticità* che, secondo il gergo marxista-leninista, era “socialista” in quanto fase iniziale del futuro ordinamento comunista. L’arte e la letteratura vi dovevano svolgere una funzione pedagogico-formativa dell’“uomo nuovo”, ed estetico-decorativa del nuovo potere<sup>225</sup>. Il “radioso avvenire”, quindi, doveva essere mostrato in tutto il suo splendore attraverso ogni forma d’arte: pittura, cinema, architettura, letteratura. Nel 1934 fu decretata la nascita del *realismo socialista*. L’arte fu posta al servizio del popolo, e in quanto tale doveva essere mediata il meno possibile dalla soggettività, dai gusti personali e dallo stile di un artista. Il realismo socialista fu uno stile senza autore, generatosi per volontà del suo creatore, e il cui risultato ultimo fu quello di produrre delle vere e proprie icone acheropite, ovvero delle immagini “non fatte da mano umana<sup>226</sup>”.

Relativamente al piano scolastico e alle materie da insegnare nelle scuole, furono perseguitate tutte le discipline che

---

<sup>224</sup> Si veda: WILLIAM CHASE, *Enemies within the Gates? The Comintern and the Stalinist Repression, 1934-1939*, Yale, Yale University Press, 2001, pp. 146-216.

<sup>225</sup> GIUSEPPE BARBIERI, SILVIA BURINI, (a cura di), *RUSSIE! Memoria, Mistificazione, Immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti*, Crocetta del Montello (Tv), Terra Ferma Edizioni, 2010, p. 40.

<sup>226</sup> Ivi, p. 93.

proponevano un “indirizzo nazionale”. Nel 1934 alcuni eminenti slavisti (Viktor Vinogradov, Michail Speranskij e altri) furono accusati di avere creato un’organizzazione nazional-fascista<sup>227</sup>. I processi all’epoca furono molti e colpirono più di 200 professori, vittime delle epurazioni staliniste, che si mostrarono avversi all’ideologia marxista<sup>228</sup>.

A fianco della storiografia marxista, Stalin avvallò anche un altro tipo di approccio, definito di «autoidentificazione negativa <sup>229</sup> ». I problemi della Russia zarista furono l’arretratezza, la povertà, la mancanza di uno stato centralizzato e di un *leader* forte. Il capo sovietico ritornò alle grandi figure dell’Impero russo, modificandone, tuttavia, alcuni aspetti importanti della loro personalità. Si prese ad esempio la figura di Pietro il Grande<sup>230</sup>, celando, però il suo amore per l’occidente. Nel 1937 Ejzenštejn girò il film *Aleksandr Nevskij* e nel 1945 *Ivan Groznyj* [Ivan il terribile]. Del principe di Novgorod e Vladimir e dello zar furono resi noti aspetti prima celati, come l’uccisione dei figli da parte di entrambi che, nell’epoca di Stalin, divenne l’esempio della sottomissione dei sentimenti personali alla logica e agli interessi di stato. Il personaggio di Ivan IV fu dipinto come un intelligente e astuto stratega, protettore dello stato. Il terrore fu giustificato come una necessità storica per salvare gli interessi del popolo.

Con l’invasione nazista in URSS nel 1941 la politica di annientamento della Chiesa fu rivista. L’ortodossia divenne un

---

<sup>227</sup> La vicenda è nota come il processo del Partito nazionale russo [*Russkaja nacional'naja partija*]. Per approfondire si veda: FEDOR AŠNIN, VLADIMIR ALPATOV, «*Delo slavistov*»: 1930-e gody [“L’affaire degli slavisti”: anni ‘30], Moskva, Nasledie, 1994.

<sup>228</sup> FELIKS PERČJONOK, “Akademija nauk na «velikom perelome»” “[L’accademia delle scienze nella “grande svolta”], in *Zvenija*, I, Moskva, Feniks, 1991, pp. 163-235.

<sup>229</sup> NATALIA MAZOUR, *L’idea nazionale nella storiografia sovietica*, in *Cento anni di storiografia sul Risorgimento. Atti del LX congresso di storia del Risorgimento italiano*, Rieti, 18-21 ottobre 2000, Roma, 2002, pp. 371-391.

<sup>230</sup> Nel 1934 fu pubblicato il romanzo di Aleksej Tolstoj *Pietro il Grande*.

alleato del partito nella mobilitazione patriottica della popolazione.<sup>231</sup> Furono riaperti alcuni luoghi di culto e molti sacerdoti vennero richiamati dai confini. Nella primavera del 1942, le autorità contribuirono all'organizzazione per la celebrazione della Pasqua e, nel 1943, Stalin concesse la sua approvazione per l'apertura di un conto bancario ecclesiastico, che potesse raccogliere aiuti e donazioni per le vittime dell'invasione tedesca. Certamente, questa distensione nei rapporti favorì la crescita della coscienza nazionale e patriottica, soprattutto tra la popolazione che viveva nei territori occupati.

Dopo l'invasione tedesca, il pensiero ideologico mutò. Si trovarono profonde analogie con l'invasione di Napoleone del 1812 e il repertorio ideologico utilizzato dallo zar Alessandro I servì anche a Stalin. La Seconda Guerra Mondiale in Russia assunse le caratteristiche di una guerra nazionale e fu identificata come *Velikaja Otečestvennaja vojna*, ovvero Grande Guerra Patriottica. Stalin ripropose l'esempio dei grandi eroi del passato e disse:

La guerra che stiamo conducendo è una guerra di liberazione, una guerra giusta. Lasciatevi ispirare dalle immagini virili dei nostri grandi antenati, Aleksandr Nevskij, Dmitrij Donskoj, Kuz'ma Minin, Dmitrij Požarskij, Aleksandr Suvorov, Michail Kutuzov<sup>232</sup>.

Qualche anno più tardi le sue parole furono incise su una lastra di marmo posta nella sala d'ingresso della stazione Komsomol'skaja della metropolitana di Mosca<sup>233</sup>.

---

<sup>231</sup> WILLIAM FLETCHER, *Religion and Soviet Foreign Policy. 1945-1970*, London, Oxford University Press, 1973, p. 3.

<sup>232</sup> IOSIF STALIN, *O Velikoj Otečestvennoj vojne Sovetskogo Sojuza* [Sulla Grande Guerra Patriottica dell'Unione Sovietica], Moskva, 1950.

<sup>233</sup> Nel pieno rispetto dell'ideologia ufficiale, le immagini di questi grandi eroi e antenati del passato furono utilizzate qualche anno più tardi per decorare una delle più belle stazioni della metropolitana di Mosca, la *Komsomol'skaja*. La stazione Komsomol'skaja fu inaugurata il 30 gennaio 1952 e appartiene alla *Kol'cevaja linija* [linea dell'anello]. È lunga 190 metri, la larghezza della navata centrale è di 10 metri, mentre l'altezza della sala è

La politica di tolleranza verso la Chiesa giocò un ruolo chiave anche in campo diplomatico, permettendo un miglioramento delle relazioni con i paesi della coalizione anti-hitleriana. Anche nel dopoguerra i rapporti tra politica e religione furono piuttosto stabili. Inoltre, si registrò una crescita attiva della popolazione (33% con picchi del 52% in alcune aree) e una migrazione attiva dalle aree rurali a quelle urbane<sup>234</sup>.

Con l'inizio della guerra fredda, però, un nuovo pericolo sembrò minacciare l'Unione Sovietica. L'Occidente fu visto come il male da evitare e nella storiografia e nell'ideologia, si consolidò il modello nazional-isolazionistico. Il concetto principale ruotò attorno all'idea della supremazia del popolo russo, sostenuto da un'ossessiva campagna anti-occidentalista. Nell'introduzione a un suo libro sull'ammiraglio Ušakov, lo scrittore Evgenij Tarle accusa la società russa di servilismo e rintraccia il male della società nel rispetto verso lo straniero:

Così, nella storia delle macchine a vapore abbiamo dimenticato il nome di Ivan Polzunov, che inventò questo tipo di macchina quasi

---

di 9 metri. Fu progettata dall'architetto Aleksandr Ščusev, in collaborazione con l'artista Pavel Korin. Dal punto di vista architettonico, la fermata è l'apoteosi dello stile imperiale stalinista, caratterizzato da grandiosità, pomposità, con una combinazione di elementi del classicismo e del barocco. La stazione fu considerata una delle "porte" di accesso alla città di Mosca (l'edificio è infatti situato tra due stazioni ferroviarie, Leningradskij e Jaroslavskij). Il trionfo del popolo sovietico nella Grande Guerra Patriottica è il tema della decorazione interna, che si riflette nella grande portata della costruzione, nella luminosità dei colori e nell'illuminazione. Il soffitto è decorato con otto grandi mosaici di smalti e pietre preziose. Sei mosaici raffigurano appunto Aleksandr Nevskij, Dmitrij Donskoj, Kuz'ma Minin, Dmitrij Požarskij, Aleksandr Suvorov, Michail Kutuzov, mentre altri due raffiguravano Stalin e le grandi parate. Nel 1963, dopo aver sfatato il mito del culto del leader, i due pannelli sono stati rimossi e sostituiti.

Korin, che si occupò delle decorazioni, era già artefice di un trittico su A. Nevskij realizzato nel 1942. Un particolare molto curioso è che tutti i grandi eroi sono rappresentati con delle bandiere che raffigurano immagini religiose, croci e volti del "Cristo non fatto da mano umana". Anche visivamente, dunque, si fece appello alla memoria storica, alla Santa Russia, come a legittimare la guerra e le scelte prese da Stalin.

<sup>234</sup> JURIJ POLJAKOV (a cura di), *Naselenie Rossii v XX veke: istoričeskie očerki* [La popolazione della Russia nel XX secolo: saggi storici], II tomo: 1949-1959, Moskva, ROSSPEN, 2001, p. 290.

vent'anni prima dell'inglese Watt; la fama di Lavoisier offuscò e soppiantò tutto ciò che Lomonosov fece tanti anni prima del chimico francese; così, quando era vivo l'ingegnere Jabločkov nessuno pensò di dimostrare il primato dei russi nell'invenzione dell'elettricità e, nella storia della radio Marconi rubò la fama ad Aleksandr Popov e, proprio così, per decenni, i russi pensarono che il primato e la supremazia nelle tattica e nelle strategie delle operazioni navali appartenessero all'inglese Nelson e non al russo Ušakov<sup>235</sup>.

Oltre alla minaccia esterna dell'Occidente, si consolidò la paura di una doppia minaccia, quella interna, rappresentata da coloro che in patria mostrarono interesse e adulazione per i paesi dell'oltre cortina. In molti furono accusati di "cosmopolitismo". Gli studi comparati furono tolti dai programmi di studio. Iniziò un'estrema repressione contro ogni fenomeno considerato sospetto<sup>236</sup>.

Solo con la morte di Stalin e l'ascesa al potere di Chruščev la politica nazionale diventò più tollerante. In campo religioso, invece, si avviarono nuove campagne repressive contro la Chiesa e i credenti.

### **2.2.1 *Uno luogo sacro non è vuoto*<sup>237</sup>: l'apertura del Museo Rublev**

Nel 1947, sulla scia dell'entusiasmo patriottico del dopoguerra, nell'anno che segnò l'800° anniversario della fondazione di Mosca, sul territorio del monastero Spaso-Andronikov, fu fondato il Museo Centrale della cultura antico-russa e dell'arte

---

<sup>235</sup> EVGENIJ TARLE, *Admiral Ušakov na Sredizemnom more, 1798- 1800* [L'ammiraglio Ušakov nel Mar Mediterraneo, 1798-1800], Moskva, Voenizdat, 1948, pp. 3-4.

<sup>236</sup> Dopo che Israele rafforzò i suoi rapporti con l'Occidente, iniziò una forte campagna antisemita. Le persecuzioni per motivi legati alla nazionalità erano già avvenute in Unione Sovietica; basti pensare alla deportazione dei coreani in Estremo Oriente prima della Seconda guerra Mondiale o all'esilio in Siberia del 1943-44 dei popoli accusati di collaborazionismo, come i tartari e i Calmucchi.

<sup>237</sup> Dal proverbio russo *Svjato mesto pusto ne byvaet*.

Andrej Rublev<sup>238</sup>. Il suo primo direttore fu David Arsenišvili (1905-1963).

Al momento della fondazione del Museo il monastero era completamente distrutto. La collezione del museo si sarebbe formata letteralmente a poco a poco, in un clima di atteggiamento estremamente negativo dello stato nei confronti del patrimonio religioso nazionale. Le opere raccolte spesso richiesero un restauro accurato e lungo. Tuttavia, 13 anni dopo, il 21 settembre 1960, in piena epoca chruščeviana, in occasione dei 600 anni della nascita di Andrej Rublev, il museo fu inaugurato e furono presentati ai visitatori sale con decine di icone recuperate dai depositi e dalle pareti delle chiese in rovina. La raccolta di attività e restauro lavoro continua fino ai giorni nostri ed è parte integrante della vita quotidiana del museo.

Tutt'oggi il museo conserva ed esplora le opere d'arte sacra russa del periodo pre-petrino. L'esposizione, che si sviluppa su 4 piani, occupa più di dieci sale e introduce i visitatori a eccellenti esempi di arte religiosa dei secoli XI-XVII.

### **2.3. 1954: ripresa delle campagne religiose e persecuzioni di massa dei fedeli**

La lotta alla religione, che si era affievolita negli ultimi dieci anni di vita di Stalin, riprese con maggior vigore dal 1954. La fede in Dio fu un elemento di dissonanza con la nuova fase di sviluppo della ricerca scientifica e tecnologica. La politica anti-religiosa fu una manifestazione del processo di modernizzazione della società sovietica. Non fu colpita soltanto la Chiesa come istituzione, ma si cercò di penetrare nel profondo, iniziando dall'ideologia.

Il momento più acuto si registrò nella primavera del 1958. A maggio, il Comitato Centrale del Partito Comunista tenne una

---

<sup>238</sup> *FGBUK - Central'nyj muzej drevnerusskoj kul'tury i iskusstva imeni Andreja Rubleva.*

riunione, in cui si discusse delle possibilità e dei mezzi da impiegare per rafforzare la campagna scientifico-ateista. Nel mese di ottobre, la Direzione del PCUS emanò un decreto, nel quale si obbligavano le sedi dei partiti locali e le organizzazioni pubbliche a condurre un'offensiva per sottrarre al popolo tutti i "resti di vita religiosa". Si attuarono una serie di iniziative volte a moderare le attività culturali delle organizzazioni religiose; il Consiglio dei Ministri approvò due risoluzioni per limitare e controllare anche l'aspetto economico della Chiesa Ortodossa: *O monastyrjach v SSSR* [Sui monasteri in URSS] e *O nalogovom obložēnii dochodov predprijatij eparchial'nych upravlenij* [Sulla tassazione del reddito degli uffici diocesani, e sui ricavi dei monasteri]. Sulla base di questi emendamenti, ci fu un aumento sulle tasse che ogni monastero dovette versare al governo e si vietò loro di ospitare persone al di sotto dei 30 anni.

Nacquero speciali organi statali per il controllo sulle organizzazioni religiose (il "Consiglio per gli affari della Chiesa Ortodossa Russa" e il "Consiglio per gli affari dei culti religiosi"), che ostacolarono l'ingresso dei giovani sovietici agli istituti di formazione religiosi. Nel novembre del 1958 il Comitato Centrale del Partito adottò una risoluzione *O merach po prekraščēniju palomničestv i tak nazyvaemym 'svjatym mestam'* [Sulle misure per arrestare il pellegrinaggio nei cosiddetti «luoghi santi»]. Furono distrutte tombe e reliquie, aumentò il controllo sulla letteratura religiosa, furono prese "misure speciali" per ripulire le biblioteche dai "resti del passato" e si limitò la letteratura straniera. Per facilitare la propaganda ateista, si produssero decine di film a tema anti-religioso e si pubblicarono "lettere aperte" di sacerdoti che negavano la fede e rivedevano la propria posizione. Dal settembre 1959 vide la luce una speciale rivista mensile "Nauka i religija" [Scienza e religione]; il periodico si prefiggeva la formazione scientifica e atea del popolo, supportato dall'organizzazione di cicli di lezioni, convegni, seminari, scuole serali e corsi nelle università.



Nelle scuole superiori fu introdotto il corso obbligatorio di “ateismo scientifico”.

Nel 1961, la politica di controllo e limitazione si convertì in un vero attacco alla religione. Il 16 marzo il Consiglio dei Ministri varò due risoluzioni *Ob usilenii kontrolja za vypolneniem zakonodatel'stva o kul'tach* [Rafforzamento del controllo sull'applicazione della legislazione sui culti] e *Ob uveličenii naloga na služitelej religioznych kul'tov* [Sull'aumento delle imposte per i ministri dei culti religiosi]. Il primo emendamento diede pieni poteri alle autorità locali, che poterono decidere liberamente la chiusura degli edifici religiosi, snellendo e velocizzando le procedure di liquidazione. Il risultato fu la chiusura di 2992 chiese ortodosse, 31 sinagoghe e lo scioglimento di circa 2000 comunità musulmane. Con il secondo decreto, invece, si aumentò la tassazione sui servizi per tutti coloro che fossero coinvolti in attività religiose. Alle organizzazioni religiose fu vietato di “attirare” i bambini verso il culto della religione, organizzare assemblee e riunioni, fare la carità, investire i fondi per la ristrutturazione di chiese e monasteri, pubblicare articoli e letteratura. Il clero perse ogni funzione; i preti erano solo lavoratori dipendenti, eletti da un organo del governo, per soddisfare il “fabbisogno religioso”.

Il 13 settembre 1961 fu emanato un ulteriore provvedimento che riduceva in maniera drastica la lista dei beneficiari della protezione sindacale. In pratica, tutti i dipendenti delle organizzazioni religiose furono discriminati e non poterono iscriversi ai sindacati e godere della loro protezione. Il controllo dello stato scese fino al più piccolo dettaglio della vita di un uomo di chiesa: gli furono vietati gli spostamenti, anche nelle cittadine vicine; gli fu negato di fare riti religiosi in casa; non gli fu permesso di assistere i laici; gli fu negata la possibilità di scegliere il contenuto del sermone. Molti preti vennero arrestati per “violazione delle leggi sovietiche”. Chi non sottostava alle regole e veniva sospettato di dissidenza, veniva percosso bruscamente e in pubblico, a scuola o sul luogo di lavoro. Fu

rafforzata la repressione contro i fedeli e il clero. Nello stesso anno cominciarono i primi processi giudiziari contro i fedeli che non rispettavano il Codice Penale della Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa, in particolare: l'articolo 142 che sanzionava la violazione delle leggi sulla separazione della Chiesa dallo Stato e della scuola dalla Chiesa, con una pena che poteva arrivare fino a 3 anni di carcere; mentre l'articolo 227 puniva le attività di proselitismo e in sostanza quelle che avvenivano al di fuori dei luoghi di culto<sup>239</sup>. Nel biennio 1961-1964 furono condannate diverse migliaia di rappresentanti di fedi religiose. Le misure prese in questi anni furono più aspre e dure del periodo precedente; si rafforzarono i programmi per diffondere l'educazione atea nelle scuole e si stabilì che, entro il 1980, si sarebbe costituita una società comunista integralmente atea. Oltre alle misure sopra descritte, si pensò di cancellare ogni festa religiosa e di sostituirla con nuovi riti sovietici.

Durante gli anni della campagna anti-religiosa, il numero di studenti iscritti alle scuole teologiche diminuì drasticamente rispetto al 1958, così come il numero di sacerdoti. Tuttavia, le misure prese non portarono i risultati sperati. La religiosità diminuì solo dell'1-2% nella popolazione e, in alcune regioni dell'Ucraina e della Moldavia, era addirittura aumentata.

### **2.3.1 Il cielo è vuoto!**

Tradizionalmente il 12 aprile è la giornata mondiale del trasporto aereo e dei cosmonautici. In questo giorno, nel 1961, la navicella Vostok 1 [Oriente 1] compì il suo primo viaggio nello spazio. Il lancio avvenne dall'impianto cosmodromo di Bajkonur, in Kazachstan. Il veicolo spaziale portò in orbita terrestre il pilota sovietico Jurij Gagarin per un'ora e quarantotto minuti. Il primo cosmonauta della storia, appena

---

<sup>239</sup> GIOVANNI CIMBALO, *Prime note sulla tutela penale dei culti nei Paesi dell'Est Europa*, in *Stato, Chiese e pluralismo confessionale*, Rivista telematica, settembre 2008 ([www.statoechiese.it](http://www.statoechiese.it)). Consultato il 25/06/2015.

ventisettenne, fu ribattezzato il “Cristoforo Colombo dei Cieli”. Chruščev gli conferì l’Ordine di Lenin, lo proclamò Eroe dell’Unione Sovietica e il giorno del suo volo fu dichiarato festa nazionale.

Nel 1962 la rivista “Nauka i religija”<sup>240</sup> celebrò il “primo piano quinquennale nello spazio”. Infatti, erano passati cinque anni dal lancio del primo Sputnik, il 4 ottobre 1957; poi ci fu l’impresa di Gagarin; nell’agosto dello stesso anno il tedesco German Titov ripeté l’impresa; e due mesi più tardi i cosmonauti Adrian Nikolaev e Pavel Popovič completarono insieme il primo giro intorno alla Terra. L’editoriale sottolineò le conquiste fatte dal paese, in un “campo prima assolutamente inimmaginabile, che esisteva solo nel regno della fantasia<sup>241</sup>”. In particolare, si esaltò la crescita della nazione, che da una “Russia contadina e zarista” si era trasformata nella grande Unione Sovietica, riuscendo a dare il suo contributo nella lotta per il progresso, in concorrenza con i paesi più sviluppati<sup>242</sup>. Inoltre, a compiere l’impresa era stato un uomo, figlio di un operaio, proveniente da una famiglia di contadini sovietici e atei, che aveva raggiunto tale risultato non grazie alla potenza dei suoi muscoli, ma con la forza della ragione<sup>243</sup>.

L’impresa compiuta da Gagarin ebbe un’importanza sensazionale per l’Unione Sovietica. Negli anni della Guerra Fredda e di forti contrapposizioni ideologiche, il primo giro intorno al mondo realizzato dai sovietici sancì la supremazia russa nella corsa allo spazio. I vertici del Partito Comunista utilizzarono l’eroica impresa a loro favore nella lotta per eliminare i “residui” religiosi in favore dell’ateismo di Stato.

---

<sup>240</sup> “Piat’ let šturmu kosmosa” [Cinque anni dall’assalto del cosmo], “Nauka i religija”, n. 10, ottobre 1962, pp. 3-8.

<sup>241</sup> Ibidem.

<sup>242</sup> *Novaja era v istorii* [Una nuova era nella storia], “Komsomol’skaja pravda”, n. 88, 13 aprile 1961, pp. 2-3.

<sup>243</sup> *Estafeta pokolenii* [Staffetta della generazione], “Nauka i religija”, n. 9, settembre 1962, p. 4.

Infatti, al pilota sovietico venne attribuita una celebre frase, utilizzata dai leader sovietici per debellare la religione “Non vedo nessun Dio quassù!”. Le parole pronunciate mentre era in orbita in realtà sarebbero frutto dell’invenzione di Chruščev, che utilizzò la missione spaziale per creare una situazione a lui favorevole<sup>244</sup>. Come già detto poc’anzi, gli anni chruščeviani segnarono un periodo di forte repressione religiosa. Secondo le fonti storiche, Gagarin non pronunciò mai quella frase che, infatti, non compare nella registrazione ufficiale della comunicazione dallo spazio<sup>245</sup>.

---

<sup>244</sup> In realtà, non fu Gagarin, bensì Chruščev a pronunciare la celebre frase nel corso della riunione plenaria del Comitato centrale del Partito dedicata al tema della propaganda antireligiosa. Il leader diede alle organizzazioni del Komsomol (abbreviazione di *Kommunističeskij Sojuz Moloděži*, ovvero Unione comunista della gioventù) l’ordine di impegnarsi in questa propaganda e disse: “Perché si dovrebbe credere in Dio? Gagarin è volato nello spazio, ma non ha visto nessun Dio”. Qualche tempo dopo. La frase ha cominciato a circolare in forma diversa. Il riferimento fu fatto a Gagarin e non a Chruščev, poiché si pensò che la gente avrebbe potuto credere più facilmente a un eroe della patria.

<sup>245</sup> È difficile dire con certezza che Jurij Gagarin fosse un credente, ma molte sono le informazioni a disposizione che fanno supporre che lo fosse. Il colonnello Valentin Petrov, coetaneo di Gagarin e professore associato all’accademia aeronautica Gagarin, in un’intervista rilasciata a Interfaks-religija confermò la visita che lui e il primo astronauta della storia avevano compiuto nella Lavra della Trinità di San Sergio, nel 1964, il giorno del trentesimo compleanno del pilota. Ricorda che il padre superiore li invitò nella sua cella e Gagarin, in ricordo, tirò fuori una sua foto e fece una dedica personalizzata al religioso. Su invito del padre, andarono a visitare il Museo Archeologico presso l’Accademia Teologica di Mosca. Lì Gagarin si soffermò a guardare il modello della Chiesa di Cristo Salvatore e ne restò affascinato. Qualche tempo dopo, intervenendo alla sessione plenaria del Comitato Centrale per l’istruzione dei giovani, Gagarin suggerì apertamente il ripristino della Chiesa di Cristo Salvatore come monumento alla gloria militare e un eccellente lavoro dell’ortodossia. Allo stesso tempo, propose di ristrutturare l’Arco di Trionfo, perché il patriottismo non poteva essere promosso senza la conoscenza delle proprie radici. E ancora affermò che Gagarin, come tutti i russi nati in quegli anni, era stato battezzato. (Per leggere l’intervista completa *I am proud to be accused of having introduced Yury Gagarin to Orthodoxy* in “Interfax Religion” del 12 aprile 2006 si rimanda alla pagina <http://www.interfax-religion.com/?act=interview&div=24>, ultima consultazione: 05/06/2016). Il cosmonauta Aleksej Leonov ricordò che prima della missione dell’aprile del ’61, Gagarin volle che anche la figlia Elena fosse battezzata e assicura che la famiglia del pilota fosse credente e tenesse in casa icone e oggetti di culto.

Anche prima che Gagarin compisse la sua eroica missione, la rivista "Nauka i religija" pubblicò una lettera inviata al direttore da un lavoratore della Circassia, Ivan Dovgal, che sosteneva che l'invio dei satelliti artificiali nello spazio era già un argomento sufficiente contro la lotta alla fede religiosa. Dovgal sosteneva il suo sgomento nel vedere "le credenze religiose persistenti tra i suoi collaboratori"; non riusciva a capire come potessero continuare a credere in un paradiso dopo la morte, dato che i razzi inviati, che avevano volato intorno al Sole, non avevano scoperto nessun cielo<sup>246</sup>". Sulla stessa riga, qualche tempo dopo, anche l'editore della rivista "Izvestija" che riconobbe il merito di Gagarin nell'aver dato "un terribile mal di testa ai credenti! Volando dritto verso i palazzi celesti non ha visto né l'Onnipotente, né l'Arcangelo Gabriele, né gli angeli del cielo. Sembra, quindi, che il cielo sia vuoto<sup>247</sup>!"

L'artificiosa affermazione attribuita al pilota costituì, dunque, solo un ottimo pretesto per promuovere il materialismo scientifico e inasprire la lotta alla religione, in una delle pagine più terribili nella storia del comunismo sovietico<sup>248</sup>.

---

(Si veda il sito interamente dedicato al cosmonauta <http://gagarin.ortox.ru/glavnaja>, ultima consultazione: 05/06/2016).

Un'altra testimonianza fu offerta da Gennadij Durasov, scrittore della biografia della santa Madre Makarija. L'autore raccontò che Gagarin amava molto sua madre e non rifiutò di accontentare la sua richiesta di andare a trovare Madre Makarija nel marzo del 1968 nel villaggio di Temkino. La gente del posto affermò delle ripetute visite che l'astronauta fece alla monaca e dell'aiuto che cercò di darle, data la pensione minima con la quale la madre doveva sostentarsi. Pare che la madre avesse detto espressamente a Gagarin di non volare più in futuro, quasi avesse predetto l'incidente che da lì a poco avrebbe portato via il giovane pilota. Tuttavia, non si ha certezza di quanto riportato, perché non c'è nessuna testimonianza scritta della monaca.

<sup>246</sup> *1000 Pisem* [1000 lettere], "Nauka i religija", n. 2, febbraio 1960: 8.

<sup>247</sup> *Survey of Letters: What is God?*, "Izvestija", 23 maggio 1961, 4, in "Current Digest of the Soviet Press", 13, n. 21, 1961: 28.

<sup>248</sup> Nel racconto *Gagarin i Malyš* [Gagarin e il giovane], l'autore Andrej Efremov riporta un episodio molto singolare. Si racconta che sia stato chiesto all'arcivescovo di Alma-Ata, nell'aprile del 1961, di pronunciare davanti alla sua comunità un sermone sul tema del volo nello spazio del pilota sovietico e di pronunciare la frase "Gagarin è volato nello spazio, ma non ha visto nessun Dio", minacciandolo che se non lo avesse detto, avrebbero

#### **2.4. Brežnev: affievolimento della propaganda anti-religiosa**

Con il ritiro forzato di Chruščev dalla scena politica, si registrarono dei mutamenti parziali nella politica in materia di religione. Il controllo dei fedeli e la propaganda atea s'indebolirono, diventando semplici pratiche di routine. Con un decreto del 27 gennaio 1965, *O nekotorych faktach narušenija socialističeskoj zakonnosti v otnošenii verujuščich* [Su alcune violazioni della legge socialista in relazione ai fedeli], si rividero tutti i casi dei prigionieri arrestati nel biennio 1962-1964, sulla base degli articoli 142 e 227, e molti furono rilasciati.

La leadership politica di Brežnev si diresse verso un'ulteriore apertura alla Chiesa. Le azioni anti-religiose su larga scala diminuirono, così come la propaganda ateista. La coscienza di massa ortodossa rimase una rete di comunicazione unica nel suo genere, nelle società rurali, sfuggendo ai tentativi di distruzione imposti dall'alto. Anche con la chiusura di chiese e monasteri, i riti e le espressioni culturali, sebbene in forma semplificata, restarono vivi nelle memorie dei credenti. Certamente, la trasformazione e la crescita demografica, le mutazioni nella suddivisione delle popolazioni nelle varie aree geografiche e l'abbandono definitivo di molti piccoli centri rurali, contribuirono a modificare certi aspetti nella vita religiosa del popolo. Il contadino perse il suo legame con la

---

trasformato la chiesa in una biblioteca e sciolto la parrocchia. E così la domenica, durante la predica, il sacerdote ha detto: "Carissimi fratelli e sorelle, gentili ospiti, qui dicono che Gagarin sia volato nello spazio e non abbia visto nessun Dio! Ma Dio ha visto molto bene Gagarin e, immaginate, lo ha pure benedetto!". Una risposta simile pare sia stata data anche dall'archimandrita Alipij, ex priore del monastero di Pskov. Durante una visita di alcuni ospiti arrivati dalla Finlandia, un finlandese ripeté la celebre frase di Gagarin. Il priore rispose: "Una cosa del genere è successa anche a voi: siete stati a Helsinki, ma il presidente non lo avete visto". Pare che l'archimandrita Alipij abbia dato un'altra risposta sulla questione. Alla domanda "Perché gli astronauti che volano nello spazio non vedono Dio?", l'archimandrita ha risposto: "Nello Stato russo la Chiesa è per decreto isolata dal paese. Noi osserviamo fermamente questo decreto e possiamo dire che nel programma del volo spaziale l'incontro con Dio non era incluso".

terra, e di conseguenza, molte feste religiose, legate strettamente al raccolto, persero d'importanza. Il concetto di "famiglia patriarcale" cominciò a sfumare; si registrò un aumento nel numero di aborti, e ci furono sempre più coppie che vissero nell'illegalità, con conseguenti figli illegittimi.

Nella seconda metà degli anni '70 si registrò anche il fenomeno della "rinascita religiosa". Ciò fu dovuto in parte alla crisi di valori del popolo sovietico, disillusi dall'attesa del "paradiso comunista" promesso sulla Terra, e dalla crisi del "socialismo sviluppato", che era stato previsto nel 1977 dalla Costituzione dell'URSS. Furono anche gli anni in cui l'attività culturale si esprime per mezzo della circolazione del *samizdat*<sup>249</sup>, delle riunioni negli appartamenti privati e con gruppi di discussione. Iniziarono a trapelare notizie da oltre la cortina di ferro con un conseguente risveglio della coscienza. Un'esplosione di religiosità si registrò tra la fine degli anni '80 e i primi anni '90. Nel 1988 si festeggiò il millenario della nascita della Chiesa Ortodossa Russa e del battesimo della Rus', che come detto poco fa, fu un evento di eccezionale importanza e rappresenta un punto di svolta per il ritorno alla vita religiosa di molti cittadini. Nello stesso anno il Presidium del Soviet Supremo e il Consiglio dei Ministri votarono un progetto di legge "Sulla libertà di coscienza e le istituzioni religiose".

Nonostante la propaganda antireligiosa avesse perso il suo vigore iniziale, la linea di pensiero restò indiscussa fino alla fine delle *perestrojka* gorbačeviana: luoghi di culto in maggioranza chiusi e attivisti, il cui comportamento fosse in aperta contraddizione con la vita sovietica, picchiati e arrestati.

---

<sup>249</sup> Padre Scalfi, sacerdote che negli anni '60 varcò la Cortina di ferro per recarsi in Unione Sovietica. In un'intervista rilasciata ad Antonio Giuliano il 31/03/2010 per il quotidiano "Avvenire", *Padre Scalfi, 50 anni di samizdat*, parla del samizdat definendolo «uno dei più grossi miracoli del XX secolo», prova che la Chiesa Ortodossa esistesse ancora e comunicasse ai fedeli. È possibile leggere l'intervista completa al sito [https://www.avvenire.it/agora/pagine/padre-scalfi-50-anni-di-samizdat\\_201003310817228830000](https://www.avvenire.it/agora/pagine/padre-scalfi-50-anni-di-samizdat_201003310817228830000) (Ultima consultazione: 13/09/2015).

In conclusione, si può asserire che il XX secolo in Russia è stato un'epoca di rivoluzioni in campo storico-politico, ma anche artistico e religioso. I settant'anni di esistenza del potere sovietico hanno costretto la Chiesa a scendere nel "sottosuolo", assumendo, a volte, anche i connotati di un setta. Ma al suo interno, si è mantenuta viva la necessità di ridare lustro all'icona, che a dispetto di ogni logica, ha continuato a esistere. Anzi, proprio il XX secolo è entrato nella storia come il secolo della riscoperta dell'iconografia.

## **2.5. Vite di iconografi al tempo del comunismo**

"Se nel corso del periodo dell'iconoclastia<sup>250</sup>, la chiesa ha lottato per l'icona, l'icona del nostro tempo è in lotta per la Chiesa<sup>251</sup>". Con queste parole, lo storico d'arte Leonid Uspenskij sottolinea il ruolo chiave dell'icona nella rinascita della Chiesa ortodossa tra il XX e il XXI secolo. Questa sua affermazione, però, sembra in qualche misura intessere lo sfondo anche di altri periodi storici, accomunati da un graduale allontanamento dai canoni iconografici, mostrandosi particolarmente interessati, invece, a una tradizione visiva di chiara derivazione occidentale.

Ripercorrendo le tappe della storia russa, certamente, il periodo sinodale inflisse un duro colpo alla tradizione iconografica, ma non fu certo il culmine delle "sciagure" che investì la Chiesa ortodossa. L'avvento del XX secolo cambiò le sorti della storia dell'Impero russo e dell'Europa, modificandone confini, istituzioni, visione del mondo, concezioni teologiche.

---

<sup>250</sup> Le questioni nate dal tentare di definire il concetto d'immagine hanno scosso profondamente la Chiesa dal IV al IX secolo e si sono concluse solo nell'843, con il Concilio di Costantinopoli, che ha sancito l'abolizione definitiva dell'iconoclastia da Papa Gregorio IV, il ristabilimento del culto delle icone e il trionfo dell'Ortodossia, trionfo che la Chiesa celebra ancora oggi la prima domenica di Quaresima.

<sup>251</sup> LEONID USPENSKIJ, *Bogoslovie ikony v Pravoslavnoj Cerkvi* [La teologia dell'icona nella Chiesa ortodossa], Paris, Izdate'stvo Zapadno-Evropskogo ekzarchata Moskovskogo Patriarchata, 1989, p. 467.



Tornando alle icone, se il XVIII e il XIX secolo furono il tempo dell'oblio, l'inizio del XX secolo segnò una graduale e lenta riacquisizione della grande eredità dell'antica iconografia. Iniziato con grande vigore nei primi anni del secolo, questo processo venne rallentato dall'ascesa del potere sovietico. Rallentato, ma non distrutto. Nelle condizioni di persecuzione, l'icona continuò la propria vita nelle chiese rimaste in piedi, nei sotterranei dei musei, nelle case private e perfino in alcuni istituti artistici, dove in occasione della preparazione di specialisti nel restauro di pittura monumentale, si acquisirono competenze di iconografia e di pittura religiosa. Uno sviluppo costante dell'arte iconografica si registrò all'estero – in Europa, America, Canada e Australia – luoghi di emigrazione del popolo ortodosso prima della rivoluzione russa. A loro venne affidata un'importante missione. Moltissime figure dell'emigrazione furono pittori d'icone.

Tra i personaggi che lavorarono oltre i confini russi, è doveroso ricordare la figura di Dmitrij Semënovič Stelleckij (1875-1947). Membro dell'«Unione degli artisti russi» (1910) e del «Mondo dell'arte» (1912), all'estero si dedicò alla pittura d'icone. Tra i suoi lavori, si cita la chiesa di San Sergio presso l'Istituto teologico ortodosso di Parigi, dove eseguì un'iconostasi a tre registri. Per quanto fosse ispirato dallo stile dell'antica Rus', i suoi lavori furono un connubio tra canone bizantino e *Art Nouveau*. I compatrioti riconoscono gli sforzi fatti, ricordando le durissime condizioni di vita degli emigrati; tuttavia, i suoi lavori sono considerati dilettantistici e inappropriati per portare in auge lo splendore dell'antica icona medioevale.

Una delle figure che si stagliò risoluta nel panorama dei tragici anni sovietici fu Elizaveta Jur'evna Pilenko<sup>252</sup> (1891-1945),

---

<sup>252</sup> Elizaveta Jur'evna Pilenko, detta Liza, nacque a Riga, in Lettonia, nel 1891. Ebbe una personalità anticonformista per l'epoca e i suoi interessi la portarono a partecipare attivamente alla vita artistica e sociale del paese. A San Pietroburgo conobbe molti membri dell'*intelligencija*, tra cui Andrej Belyj, Anna Achmatova, Vjačeslav Ivanov. Nel 1912 sposò l'avvocato Dmitrij

conosciuta come *mat'* (madre) *Marija*<sup>253</sup>. La sua fu una delle personalità più sfaccettate del periodo del “secolo d’argento” della letteratura russa, un momento storico che, secondo la definizione di Jurij Lotman, può essere visto come un’“esplosione” culturale<sup>254</sup>. Si dedicò alla scrittura di poesie e di articoli di teologia e ridiede nuovo impulso alla produzione lirica, dopo un lungo periodo di dominio della prosa<sup>255</sup>. Si occupò anche di pittura d’icone, di decorazione di pareti e ricamo di paramenti. Tra le sue opere più importanti si ricorda la raffigurazione di San Basilio, il folle in Cristo vissuto all’epoca di Ivan il Terribile, e attualmente conservata nel Monastero della Madre di Dio del Segno, a Mercenat, in Francia. *Mat' Marija* morì in una camera a gas di Ravensbruck<sup>256</sup>.

---

Kuz'min-Karavaev, ma il matrimonio fu molto breve. L'anno successivo nacque la figlia Gajana. Trascorse parte degli anni della Prima Guerra Mondiale nella città di Anapa. Nel 1918, per avere opposto resistenza all'occupazione bolscevica di Mosca, fu condannata a morte, ma fu salvata da Daniil Skobcov (membro del governo provvisorio) che si innamorò di lei, e l'anno successivo diventò il suo secondo marito. Da qui ebbe inizio una tormentata vicenda che vide Liza spostarsi dalla Georgia, alla Serbia, fino a Parigi. Nel 1932, dopo aver ottenuto il divorzio, prese i voti monacali. La sua scelta destò scalpore nella Russia sovietica, scandalizzata da una donna divorziata due volte e madre di tre figli fattasi monaca. Comincerà un lungo percorso di lavoro e assistenza ai bisognosi, fino al 31 marzo 1945 quando morì nel *Jugendlager*, pochi giorni prima dell'arrivo degli alleati.

<sup>253</sup> Per un approfondimento biografico si vedano: ELENA MIKULINA, *Mat' Marija*, Moskva, 1983; ELISABETH BEHR-SIGEL, “Mère Marie Skobtsov (1891-1945)”, in *Le Messenger Orthodoxe III*, 1989; NINA KAUCHTSCHISCHWILI, *Mat' Marija il cammino di una monaca*, Magnano, Edizioni Qiqajon, 1997.

<sup>254</sup> JURIJ LOTMAN, *Kul'tura i vzryv*, Moskva, 1992 [tr. it: CATERRINA VALENTINO (a cura di), *La cultura e l'esplosione*, Milano Feltrinelli, , 1993].

<sup>255</sup> Scrisse le sue opere utilizzando diversi nomi: Elizaveta Jur'evna Kuz'mina-Karavaeva; con lo pseudonimo Jurij Danilov; a partire dal 1929 si firmò E. Skobcova.

<sup>256</sup> Tra coloro che si sono dedicati a ricostruire gli anni trascorsi dalla madre nel lager tedesco, ricordiamo Aleksandra Tveritina, anch'essa deportata in un campo, che nel 1960 pubblicò i suoi ricordi per testimoniare la grandezza fisica e spirituale della monaca, che sopportò sempre il freddo, la fame e l'umiliazione con grande dignità, non dimenticando mai la sua missione di supporto a più bisognosi. Si veda: ALEKSANDRA TVERITINOVA, *Vospominanija* (Ricordi), in "Zvezda 4", 1960, con il sottotitolo "Fort Romenvil".

Julija Nikolaevna Rejtlinger (1899-1988) lavorò sia in patria che all'estero. È conosciuta con il nome di Monaca Ioanna, poiché nel 1937 prese i voti monastici. Ebbe modo di avere un contatto visivo con le icone solo nel 1928, quando a Monaco organizzarono una mostra di pittura russa antica dai musei dell'Unione Sovietica. Ioanna utilizzò tutti i suoi risparmi per pagarsi il viaggio e imprimersi nella memoria quelle immagini. I suoi lavori si distinsero perché unirono elementi e tecniche dell'iconografia canonica con una misurata libertà artistica.

Infine, si ricorda la figura di Georgij Ivanovič Krug (1908-1969), conosciuto semplicemente come padre Grigorij (in memoria di Gregorio l'iconografo), che è il simbolo della pittura russa dell'emigrazione in Occidente. Studente all'Accademia di Belle Arti di Parigi, si appassionò all'icona e prese le distanze dall'arte contemporanea. Apprese le tecniche dai Vecchi Credenti, ma con gli anni preferì dedicarsi a una vita solitaria e ascetica. Le sue icone furono una rivelazione per l'Occidente, che lo definì «l'ultimo autentico iconografo» e il «secondo Andrej Rublëv»<sup>257</sup>. Nonostante le persecuzioni, l'iconografia in Russia fu praticata a livelli professionali già dagli anni '50 con la monaca Iulianija<sup>258</sup> (al secolo Mari'ja Sokolova, 1899-1981) e, più tardi, con i suoi allievi. Iulianija, restauratrice, isografa, direttrice del circolo di pittori d'icona della Lavra della Trinità di San Sergio, ammirò Andrej Rublëv, esempio di beatitudine e perfezione per una profonda creazione spirituale, e la Scuola di Mosca del XV secolo. Nel corso della sua vita, nonostante le difficoltà del tempo, custodì la tradizione, lavorò alle immagini dei santi (intercessori per la salvezza della patria), si dedicò alle riproduzioni pittoriche, creò nuove icone e viaggiò per le città medievali – Novgorod, Pskov, Jaroslavl' – per preservare e trasmettere alle generazioni future l'esperienza spirituale

---

<sup>257</sup> Ivi, pp. 27-46.

<sup>258</sup> Prende i voti segretamente solo nel 1970.

dell'arte del passato. Suo padre spirituale fu lo *starec* Aleksej Mecëv (1859-1923), che celebrava nella Chiesa di San Nicola, in via Marosejka, a Mosca.

Un ruolo particolare nella storia dell'icona nell'ultimo quarto del XX secolo – inizio del XXI appartiene all'archimandrita Zinon (al secolo Vladimir Teodor, 1953), oggi l'iconografo più conosciuto e apprezzato in tutta la Russia. La sua opera segue la via segnata dall'iconografia tradizionale del XV secolo e le sue fonti d'ispirazione sono da rintracciare nella cultura bizantina. Agli inizi degli anni '90 si poteva già parlare di una sua scuola e di una sua maniera pittorica, che ha segnato la direzione in cui si sta sviluppando tutt'oggi la tradizione iconografica. Come la monaca Iulianija, dedica la sua vita a una profonda missione: la rinascita dell'icona in Russia.

## **2.6. Vita artistica e vita spirituale: fra morte e nuova rinascita**

Se nel corso degli anni Cinquanta e Settanta la vita spirituale rappresentava una certa sfera misteriosa della vita artistica, dalla metà degli anni Ottanta essa cominciava già a definirsi autonomamente<sup>259</sup>. Gli anni che segnarono una profonda svolta furono, in particolar modo, il 1988 e il 2000. Vediamo la situazione più nel dettaglio.

Sulle rive della Neva la vita spirituale rinacque in gran parte grazie agli sforzi di padre Aleksij (Ridiger), nominato nel giugno 1986 Metropolita di Leningrado e Novgorod (con l'incarico di dirigere l'Eparchia di Tallinn). Nel periodo in cui resse l'Eparchia di Leningrado fu aperta e consacrata la cappella di Santa Ksenija di Pietroburgo nel cimitero Smolenskij (1987), furono riportate le reliquie di Aleksandr Nevskij nella

---

<sup>259</sup> Segnaliamo che in questo periodo era avvertito un significativo grado di libertà. A partire dal 1986, quando il Ministero della Cultura confermò le «Disposizioni in materia di associazioni amatoriali e club», fu legalizzata la maggior parte delle associazioni indipendenti.

Cattedrale della Santa Trinità della lavra a lui intitolata (1989), furono dati alla chiesa parte dei locali dell'ex monastero femminile Ioannovskij, e molto altro<sup>260</sup>.

Divennero eventi particolarmente significativi quelli organizzati e guidati da Aleksij a Leningrado in occasione dei festeggiamenti per il millenario del Battesimo della Rus' (1988), eventi che assunsero un carattere nazionale e offrirono occasione di cambiamento dei rapporti fra potere e Chiesa. Con questa data «altisonante» furono fatte coincidere le conferenze (precedentemente organizzate nella primavera del 1988): «I valori della cultura cristiana» e «Tradizioni della cultura russa nella moderna vita spirituale», l'assemblea fondante della Società dell'istruzione cristiana (il 14 Settembre) e, ovviamente, la consacrazione da parte di Aleksij della restaurata chiesa di Santa Caterina nel paese di Murino (il 7 Dicembre): e proprio questo avvenimento significativo segnò l'inizio del ritorno, a Leningrado, dei templi ai credenti<sup>261</sup>, ma anche la ripresa del servizio divino nelle chiese. Così nel 1990, dopo la sua riapertura al culto, nella Cattedrale di S. Isacco condusse per primo la liturgia divina, il Santissimo Patriarca di Mosca e di tutte le Russie, il già eletto Aleksij II<sup>262</sup>.

---

<sup>260</sup> Si veda: VALERIJ KONOVALOV, MICHAIL SERDJUKOV, *Patriarch Aleksij II: žizn' i služenie. Na perelome tysjačeljetij* [Il Patriarca Aleksij II: vita e servizio. Alla svolta del millennio], Moskva, Eskmo, 2012.

<sup>261</sup> Si veda: OLGA ANSBERG, ALEKSANDR MARGOLIS (a cura di), *Obščestvennaja žizn' Leningrada v gody perestrojki. 1985-1991* [La vita pubblica di Leningrado negli anni della perestrojka. 1985 – 1991], Sankt-Petersburg, Serebrjanyj vek, 2009.

<sup>262</sup> È interessante il fatto che, nel 1988, fu varata anche la «Legge sulla cooperazione», dopo la quale furono aperte le prime gallerie di commercio non statali, che diedero inizio al mercato dell'arte a Leningrado (sulla formazione del mercato dell'arte, vedi: VALERIJ VAL'LAN, *Formirovanie chudožestvennogo rynka v Leningrade-Peterburge* [Formazione del mercato dell'arte a Leningrado-Pietroburgo], Sankt-Peterburg, Novyj chudožestvennyj Peterburg, 2003, pp. 37 – 58). Ma la mostra che partiva quell'anno presso la sala esposizioni del Maneggio, «Arte moderna di Leningrado», per prima riunì in una sola esposizione i membri dell'Associazione dei pittori (in prevalenza della sua ala “sinistra”), i pittori indipendenti e i rappresentanti dell'«arte non ufficiale», consentendo di

Il 1988 divenne il punto di partenza per la riorganizzazione anche del Museo di storia della religione e dell'ateismo; nel 1990 gli venne restituito il nome originario, Museo statale di storia della religione, e nel maggio del 1991 viene presa la decisione di destinare al Museo l'edificio in via Počtamckaja. In generale, gli anni Novanta si possono considerare l'inizio di una nuova tappa nella vita della capitale del nord: nel 1991, su iniziativa del primo sindaco, Anatolij Sobčak, fu restituito alla città il nome storico, San Pietroburgo; e alle strade le vecchie denominazioni. In questi anni la Russia passò da un regime totalitario a un rapporto liberale reciproco tra potere e artisti<sup>263</sup>.

Di fatto, tutti gli anni dopo il 1988 furono la preparazione ad una data di ancora più grande portata: i duemila anni della Cristianità. Negli anni Novanta al Museo Russo si svolsero una serie di mostre che svelarono agli spettatori le opere della pittura russa antica: «La Tua immacolata immagine veneriamo!»<sup>264</sup> (1995), «Icane della collezione Stroganov» (1996), «Monasteri russi. Arte e tradizioni» e «Il colore rosso nell'arte russa» (entrambe nel 1997), «Gli affreschi della Chiesa del Salvatore sul colle Nereditsa a Novgorod» (1999)<sup>265</sup>, e molte

---

apprezzare le direzioni di ricerca e il livello delle opere degli autori presenti. Già nell'autunno del 1990 al Maneggio si svolse il primo Festival delle gallerie di Leningrado, mentre nell'estate del 1994 fu allestita la mostra «Arte contemporanea dalle raccolte dei collezionisti pietroburghesi».

<sup>263</sup> Segnaliamo che in questi anni aumentò la quantità di musei: per le esposizioni si destinarono i palazzi Stroganov, Menšikov, Mramornyj, il palazzo Belozerskij-Beloselskij, il castello Michajlovskij, occupato in precedenza da diversi enti; aprirono nuove gallerie private e teatri.

<sup>264</sup> *Incipit* di una delle litanie “generalì”, non legate ad una festività precisa, cantate durante il servizio liturgico ortodosso e rivolte alla Madre di Dio.

<sup>265</sup> Vedi i cataloghi delle mostre del Museo Russo: *La Tua immacolata immagine veneriamo! L'immagine della Madre di Dio nelle opere raccolte dal Museo Russo*, Sankt-Peterburg Russkij Muzej, 1995; *Icane della collezione Stroganov*, Sankt-Peterburg, Russkij Muzej, 1996; *Monasteri russi. Arte e tradizioni*, Sankt-Peterburg, Russkij Muzej, 1997; *Il colore rosso nell'arte russa*, Sankt-Peterburg, Russkij Muzej, 1997; nella stessa serie: *Gli affreschi della Chiesa del Salvatore sul colle Neredica a Novgorod [per gli ottocento anni*

altre. Nel 1994, nella galleria «Rosart», fu aperta la prima esposizione di pittura moderna delle icone, mentre la seconda al Museo di scultura cittadino (1999). Nel 1998, nel centro espositivo per la grafica «Nevograf» del giornale «Neva», si tenne la prima (sebbene postuma) mostra personale di Sergej Šeff *Ot suprematičeskoj ikonopisi do propovedi pticam* [Dal suprematismo nella pittura delle icone alla predica agli uccelli], dove furono presentate le sue opere grafiche, poetiche e pittoriche <sup>266</sup>. Dai ricordi degli anticonformisti (Sergej Koval'skij), Šeff ancora negli anni Ottanta teneva relazioni *O duchovnosti v sovremennom iskusstve* [Sulla spiritualità nell'arte contemporanea].

Si deve segnalare che un ruolo significativo nella rinascita dell'arte ortodossa a cavallo tra il XX e XXI secolo lo giocò l'Accademia russa di Belle Arti. Essendo il fondamentale centro creativo e scientifico della vita artistica del Paese, essa fu in grado di conservare le migliori tradizioni del sistema d'istruzione classico-artistico e continuò a orientare i propri allievi nella formazione di alti ideali, morali e spirituali. Nel corso di tutto il periodo sovietico non fu interrotto l'insegnamento di materie legate alla scoperta della cultura e dell'arte figurativa dell'antica Rus', e nei vecchi centri medievali proseguirono le attività didattiche. Così, all'Istituto Repin, la conoscenza con l'eredità spirituale avveniva grazie all'attività pedagogica e scientifica degli specialisti della Cattedra di arte

---

dalla costruzione]. Copie dalla raccolta del Museo russo, Sankt-Peterburg, Russkij Muzej, 1999.

<sup>266</sup> SERGEJ ŠEFF, *Ot suprematičeskoj ikonopisi do propovedi pticam. Živopis' – grafika – poezija. Chudožestvennaja kul'tura Peterburga – XX vek* [Dal suprematismo nella pittura delle icone alla predica agli uccelli. Pittura – grafica – poesia. Cultura artistica di Pietroburgo – XX secolo], Sankt-Peterburg, Neva, 1998.

I lavori di Šeff furono esposti anche alla mostra *Abstrakcija v Rossii. XX vek* [L'astrattismo in Russia. XX secolo] al Museo Russo di San Pietroburgo nel 2000.

russa della Facoltà di teoria e storia delle arti, aperta già nel 1937.

Difficile sopravvalutare anche il significato degli artisti – pedagoghi della generazione precedente alla guerra, nella cui opera le tematiche morali occupano un posto particolare (tra gli altri Evsej Moiseenko, Adrej Myl'nikov, Jurij Neprincev, Boris Ugarov). Come vedremo nel IV capitolo, per molti di loro fu di primaria importanza il tema della Grande Guerra Patriottica (1941 – 1945), parte della memoria storica, come se avessero preso su di sé parte della problematica religiosa, del problema della rinascita spirituale. Precisamente nelle opere sul tema della guerra, attraverso il richiamarsi dei soggetti, nei loro destini creativi in un determinato momento avviene anche il contatto con la Bibbia.

Nel 1971, alla facoltà di pittura, fu aperto un laboratorio di restauro di pittura a tempera e a olio da cavalletto (diretto dal prof. Jurij Bobrov), nel quale vi fu l'incontro diretto con le antichità della Rus'; nel 1992 fu organizzato un laboratorio di pittura storico-ecclesiastica (diretto dal prof. A. Krylov): in esso, come nel laboratorio di pittura monumentale, parte integrante del programma didattico divenne quasi subito la pratica di copiare gli affreschi<sup>267</sup>. Come temi per le composizioni semestrali in tutte le facoltà d'arte vennero assegnati in modo mirato soggetti evangelici<sup>268</sup>.

Per questo, grazie proprio all'Accademia, il problema dello sviluppo dell'arte ortodossa, emerso negli anni Novanta, divenne parte organica e imprescindibile della cultura russa.

Per i festeggiamenti per il bimillenario della cristianità furono impiegate praticamente tutte le sale espositive a disposizione in

---

<sup>267</sup> A partire dagli anni Novanta qui, come anche nell'Accademia intitolata a Vera Muchina, trova riflesso nel cambiamento dell'organizzazione dell'istruzione un aumento di attenzione per la cultura storica e nazionale.

<sup>268</sup> A tal proposito si veda: ELENA NIKOLAEVA, *Religioznye temy v proizvedenijach studentov fakul'teta živopisi* [Temi religiosi nei lavori degli studenti della facoltà di pittura], Sankt-Peterburg, Institut Repin, 2003.



città, sia statali che private, e a questo avvenimento furono legate anche le successive due mostre di moderna pittura delle icone. Nel 2000 furono aperte, tra le altre, le grandi esposizioni *Sinaj. Vizantija. Rus'* [Sinai, Bisanzio, Rus'] (Ermitage)<sup>269</sup> e *Iisus Christov v christianskom iskusstve i kul'ture XIV-XX vv.* [Gesù Cristo nell'arte e nella cultura cristiane dal XIV al XX secolo] (Museo Russo)<sup>270</sup>; al Maneggio si tenne la mostra intermuseale *Istinno, istinno govoriu vam...* [In verità, in verità vi dico...]<sup>271</sup>. Proprio in quel periodo anche il Museo statale di storia della religione si trasferì in altri locali, e per la prima volta in Russia, dopo un intervallo durato quasi un secolo, il complesso museale fu disposto in uno speciale edificio attrezzato. Il grande evento, spartiacque tra il secondo e terzo millennio, divenne a suo modo l'occasione per "tirare le somme" e per affrontare problemi prima eludibili.

Gli anni Duemila confermarono ancora di più il ritorno della società alla religione. Nel maggio del 2001 al Museo di scultura cittadino fu aperta la mostra di pittura, grafica, collage e versi *Golosa Gefsimanskogo sada* [Voci del giardino del Getsemani], che rifletteva le ricerche interiori degli artisti operanti a cavallo tra il XX e XXI secolo. Nel 2002 al Museo di arte applicata dell'Accademia Vera Muchina per la prima volta si poterono ammirare lavori monumentali (frammenti di mosaici, di affreschi, copie). La grande esposizione *Religioznyj Peterburg* [Pietroburgo religiosa] (Museo Russo, 2004) presentava una panoramica di tre secoli sulla vita spirituale della città<sup>272</sup>. Nel

---

<sup>269</sup> ORIANA BADDLEJ, E. BRJUNNER, JURIJ PJAŤNITSKIJ (a cura di), *Sinaj. Vizantija. Rus'. Pravoslavnoe iskusstvo s 6 do načala 20 veka* [Sinai, Bisanzio, Rus'. Arte ortodossa dal VI all'inizio del XX secolo], Sankt-Peterburg, Ermitaž, 2000.

<sup>270</sup> *Iisus Christov v christianskom iskusstve i kul'ture XIV-XX vv.* [Gesù Cristo nell'arte e nella cultura cristiane dal XIV al XX secolo], Sankt-Peterburg, Palace editions, 2000.

<sup>271</sup> TAT'JANA DIMITREVA (a cura di), *"Istinno, istinno govoriu vam..."*. *Vystavka k 2000—letiju Christianstva* ["In verità, in verità vi dico...". Mostra per il bimillenario della Cristianità], Sankt-Peterburg, Manež, 2000.

<sup>272</sup> PAVEL KLIMOV (a cura di), *Religioznyj Peterburg* [Pietroburgo religiosa], Sankt-Peterburg, Palace edition, , 2004.

2007, nell'Art-gallery «Liberty», nell'ambito del progetto *Roždennye v SSSR* [Nati in URSS], fu allestita una mostra di paesaggi di pittori della passata «scuola accademica» intitolata *Russkie chramy v epochu velikich stroek* [Chiese russe all'epoca delle grandi costruzioni] (Petr Bučkin, Sergej Tumakov, Vladimir Choluev, e altri). Nel 2009, nella postierla e nella casamatta del bastione dello Zar della Fortezza di Pietro e Paolo, fu aperta l'esposizione *Svjatyni Drevnej Rusi v sovremennoj živopisi* [Sacri dell'antica Rus' nella pittura contemporanea]; nello stesso periodo al centro di Illuminazione spirituale *Svjatoduchovskij* [Spirito Santo] presso la lavra Aleksandr Nevskij, furono presentati all'interno della mostra *Pravoslavnaja Rus'* [La Rus' ortodossa] i lavori dei giovani pittori del gruppo artistico “Avtorskij Peterburg” [Pietroburgo d'autore].

L'attività espositiva dell'Associazione dei pittori di Pietroburgo nel 2010 cominciò con l'esposizione *Mučeničestvo i svjatost'* [Martirio e santità]; nello stesso luogo, a luglio, aprì la mostra per i 770 anni dalla battaglia della Neva e i 790 anni dalla nascita di Aleksandr Nevskij. Dell'Associazione dei pittori di San Pietroburgo attualmente fanno parte, oltre ai rappresentanti della linea prima “ufficiale”, i discendenti dell'arte non ufficiale (tra gli altri «i seguaci di Sterligov» (*sterligovcy*), «i seguaci di Sidlin» (*sidlincy*), gli allievi della «scuola dell'Ermitage»); con l'Associazione è collegata anche l'attività di una serie di unioni artistiche, come il “Gruppa odinnadcati” [Gruppo degli undici], l'Accademia di arte moderna, o altre.

Questa rinascita spirituale, veloce e inarrestabile, investì però ogni angolo della Russia. Agli albori del XXI secolo, in pratica, ogni monastero possedette la propria scuola di pittura. La prima tra queste scuole nacque a Mosca, sorse dal circolo di studenti di Iulianija e fu fondata dal prete Nikolaj Černyšev. Egli, insieme al direttore della scuola, l'igumeno Luka (Golovkov), comprese il ruolo della tradizione, l'eredità di Iulianija, e continuò su questa strada. Nell'anno 2000 si registrarono nella

sola capitale di Mosca la presenza di 30 scuole di iconografia, in cui lavorano Aleksandr Čaškin, Igor' Kislicyn, Aleksej Vronskij, Il'ja Glazunov, Elena Knjazeva, Aleksandr Lavdanskij, e molti altri.

Non bisogna di certo tralasciare l'importanza che le varie scuole medievali ebbero nello sviluppo dell'icona, le cui tradizioni locali spesso ancora oggi influiscono sulla stilistica. Questa eredità fu visibile nei lavori dei maestri di Jaroslavl', Pskov, Palech, ovvero nei centri medievali dell'iconografia. Non meno intenso e di successo fu il lavoro nei monasteri provinciali, tra cui Omsk, Archangel'sk e Kursk.

Fu di notevole portata la comprensione morale della tragedia che colpì la Russia nel XX secolo, tanto che ai pittori fu richiesta una forte tensione intellettuale, ma anche creativa e fisica. Un'impresa difficile, perché non ci si dovette limitare a dipingere solo un determinato evento, ma bisognò essere in grado di interpretarne il significato religioso. E in questo l'archimandrita Zinon riuscì nell'impresa. Infatti, nell'icona "Kreščenie Rusi" [Battesimo della Rus'] commissionatagli dal patriarcato di Mosca, Zinon materializzò l'essenza teologica e interpretò l'arrivo in Russia della Santa Sapienza. Il ripensamento teologico dei soggetti tradizionali condusse alla notevole creazione di una nuova icona dedicata alla Trinità di un maestro iconografo di Syktyvkar, G. Tankov, che ben interpretò le inquietudini del momento: essa emanava l'ansia dell'uomo moderno, la "sete di recupero della moralità" richiesto dalla Chiesa Ortodossa.

Gli avvenimenti che scossero la Russia nel XX secolo restarono indelebili nelle menti del popolo russo; il ricordo dei tragici eventi del periodo rivoluzionario trovò espressione in molti monasteri e chiese, in cui furono dipinte icone dei nuovi santi canonizzati. E infatti, l'unicità del periodo post-sovietico si caratterizzò proprio per l'elevatissimo numero di canonizzazioni – più di mille. Solo tra il 1988 e il 1992 furono canonizzati 21 martiri, un numero due volte maggiore a quello

dell'intero periodo sinodale (1721-1917). Nell'anno 2000 la Chiesa decise di glorificare quasi 1000 santi. Le icone dei maestri che hanno operato all'estero sono spesso modelli da seguire per i pittori russi e la canonizzazione di nuovi martiri ha portato allo sviluppo di nuove icone agiografiche. Certamente, anche la tragica eliminazione della famiglia reale dei Romanov trova espressione nell'iconografia. Se all'estero il Sinodo decide di canonizzare la famiglia reale alla fine degli anni '80, in Russia i Romanov sono stati canonizzati come «santi che hanno subito la passione<sup>273</sup>» solo nel corso del Concilio del 2000<sup>274</sup>.

Anche se gli avvenimenti della vita della Chiesa contribuirono alla creazione di nuovi soggetti, ciò pose anche un certo numero di difficoltà, connesse sia con la necessità di trasmettere nell'immagine l'essenza spirituale, sia con la pratica dei maestri moderni di evitare nell'espressione dei volti la plasticità e gli effetti delle fonti fotografiche. E così si guardò anche ad altre "sfumature" iconografiche, dato che, come abbiamo visto la tendenza a rivolgersi alle tradizioni dell'antica pittura d'icone non rappresentò l'unica possibilità. Circa tre secoli di periodo sinodale non potevano restare senza conseguenze. L'appello alla pittura religiosa di stampo accademico-naturalistico si ode sia nei grandi centri metropolitani, così come nelle regioni più lontane.

Come già illustrato, la rinascita spirituale della Russia fece perno sull'anniversario per i 1000 anni del Battesimo della Rus'. L'evento ebbe grande risonanza in tutta l'Unione Sovietica: nella capitale, come a Leningrado, furono restaurati i primi monasteri<sup>275</sup>, ricomparvero gli ordini monastici e fu inaugurata

---

<sup>273</sup> Carisma di santità tipico della Russia.

<sup>274</sup> JAZYKOVA, *Io faccio nuova ogni cosa...*, cit. p. 210.

<sup>275</sup> Fra i primi monasteri a essere ristrutturati, compare il Monastero di San Danilov, fondato nel XIII secolo dal santo principe Daniil. Il monastero ebbe una storia travagliata. Negli anni '30 gli era toccata la sorte di tutti i santuari russi: era stato profanato, chiuso e al suo interno i bolscevichi organizzarono un carcere minorile, funzionante fino agli anni '80. Al momento della sua

la prima mostra d'arte sacra<sup>276</sup>. A Mosca la circostanza cruciale fu certamente la ricostruzione della Cattedrale di Cristo Salvatore<sup>277</sup>, un evento di portata storica e nazionale nella vita del mondo ortodosso.

Tra la fine del XX secolo e l'inizio del XXI, la pittura in Russia fece registrare un forte ritorno all'iconografia e contribuì a innescare un processo di profonda introspezione interiore nella società. Anche all'estero, la popolarità dell'icona aumentò. Tutt'oggi molti maestri russi lavorano costantemente in altri paesi, per restaurare chiese e decorarne di nuove (ad esempio Zinon in Finlandia, USA e sul Monte Athos). Questo processo, se da un lato manifesta la rinascita dell'Ortodossia, dall'altro sta portando alla creazione di diverse collezioni d'icona anche fuori dai confini russi.

La "riscoperta" dell'icona fece registrare in campo letterario, sia in Russia che all'estero, una vastissima e variegata produzione con testi sui fondamenti della dottrina ortodossa o sull'eredità

---

restituzione, la struttura era totalmente devastata. I lavori di restauro durano 5 anni, dal 1983 al 1988. I lavori di ristrutturazione furono seguiti dall'archimandrita Evlogij Smirnov. I lavori iconografici furono diretti da un monaco del monastero di Pskov, padre Zinon Teodor. Con lui lavorarono numerosi artisti, tra cui: Andrej Bubnov, Andrej Alekseev, Aleksandr Sokolov, e altri. La Chiesa monastica della Trinità, costruita nel 1833-38 nello stile del classicismo e decorata nel XIX secolo secondo la maniera accademica, fu restaurata nelle sue forme storiche, con un accento prevalentemente accademico. Nella Chiesa dei Santi Padri dei Sette Concili Ecumenici fu conservato lo stile russo antico, così come nei mosaici delle facciate esterne degli edifici monastici. (Ivi, p. 88).

<sup>276</sup> Nel 1989, nella Chiesa della Madre di Dio del Segno (a quel tempo ancora semplice sala d'esposizione dell'Associazione russa per la salvaguardia delle opere d'arte e di cultura) si svolse la mostra "Sovremennaja ikona" (Icona contemporanea). Fu la prima mostra d'arte sacra in Russia - in precedenza erano stati esposti esclusivamente collezioni museali - e permise agli iconografi di uscire dalla clandestinità. (Ivi, pp. 91-92).

<sup>277</sup> La Cattedrale fu demolita nel 1931. Sulle sue rovine sarebbe dovuto sorgere il Palazzo dei Soviet, un palazzo dall'altezza di 415 metri. Tuttavia, i lavori non furono mai ultimati. Dal 1960 al 1994 sulle fondamenta del Palazzo dei Soviet si costruì la piscina a cielo aperto *Moskva*, la più grande al mondo; nel 1996 venne ricostruita la cattedrale di Cristo Salvatore.

spirituale e teologica dei santi. Cosicché, anche in lingua italiana, il XXI secolo ha conosciuto un gran proliferare di traduzioni e pubblicazioni sull'argomento<sup>278</sup>.

Oggigiorno molte pellicole e programmi radio trattano la problematica religiosa. Sono diventati popolari tra i Pietroburghesi di varie generazioni dieci film, usciti dagli studi «Ostrov» [L'isola] a partire dal 2004, sulla storia della Chiesa Ortodossa: «Zemnoe i Nebesnoe» [Il terreno e l'ultraterreno], con la partecipazione di Aleksij II, «Ostrov» [L'isola] di Pavel Lungin (2006), «Pop» [Il prete] di Vladimir Chotinenko (2009), e altri. Nel febbraio del 2009 si tenne a San Pietroburgo la lungamente attesa *première* de «Sejatel'» [Il seminatore], quarto film della serie «Apostol ljubvi» [L'apostolo dell'amore] sul metropolita Antonij Surožskij (per la regia di Valentina Matveeva).

La prima stazione radio ortodossa indipendente della «nuova» Russia, che divenne voce ufficiale della Chiesa Russa, fu «Radonež<sup>279</sup>», e andò in onda già nei giorni di Pasqua del 1991 con la benedizione di Aleksij II. Dal 2000 trasmette anche la stazione radio «Grad Petrov<sup>280</sup>» [La città di Pietro], dall'orientamento ecclesiale e culturale, che racconta la vita della Chiesa di oggi; i suoi programmi letterari, storici e musicali sono preparati con la collaborazione di ministri di culto dell'Eparchia di San Pietroburgo, di professori del Seminario e dell'Università di studi umanistici di San Pietroburgo, di specialisti dei principali centri culturali e scientifici di Pietroburgo. Dal 2001 a Pietroburgo trasmette anche l'internazionale «Radio Maria». Dal 2000 esce la rinnovata pubblicazione ufficiale dell'Eparchia di San Pietroburgo, la

---

<sup>278</sup> Si rimanda alla bibliografia finale.

<sup>279</sup> Dal nome di un antico villaggio nei pressi di Sergiev Posad, di cui era originario San Sergio.

<sup>280</sup> Formula usata anche da Puškin nel *Cavaliere di bronzo*.

rivista «Voda živaja»<sup>281</sup> [Acqua viva], che studia la tradizione della cultura ortodossa e i problemi della vita spirituale della società contemporanea e informa sugli avvenimenti della vita ecclesiale di San Pietroburgo e della sua regione.

Negli anni 2000 si festeggiano gli anniversari dei monumenti «rinati»: il centenario dalla fine della costruzione e dalla consacrazione della Chiesa della Resurrezione di Cristo (del Salvatore sul sangue, 2007), il centocinquantesimo della Cattedrale di S. Isacco (2008), il tricentenario dalla fondazione della chiesa del Beato Sansone (2009), e i 175 anni dalla consacrazione della Cattedrale della Resurrezione allo Smol'nyj (2010). Il 27 giugno 2010 il Patriarca di tutte le Russie Kirill consacrò la restaurata Chiesa di Santa Caterina a Carskoe Selo. Il 28 luglio dello stesso anno fu festeggiata per la prima volta la data del battesimo della Rus'.

E così le esposizioni di opere a tema religioso, così come altri avvenimenti della vita artistica, sono diventati normali nel nostro millennio, così come concerti e festival di musica sacra. All'inizio del XXI secolo la vita spirituale diventa un aspetto peculiare della vita artistica.

Notizie generali sugli eventi capaci di esercitare un'influenza nella formazione di un "senso della presenza nel mondo" ortodosso, aiutano a creare una cartina obiettiva della vita artistica di Leningrado – San Pietroburgo dalla metà del XX secolo all'inizio del XXI e costituiscono lo sfondo indispensabile, l'intreccio, senza il quale sarebbe impossibile, nello studio delle opere artistiche, un discorso sui profondi processi proprio dell'arte figurativa a tema religioso di questo periodo.

Nonostante l'enorme quantità di date nella propria cronistoria, è difficile indicare il momento della fine (così come l'inizio)

---

<sup>281</sup> Dal 2000 il nome della pubblicazione era «Il messaggero ecclesiastico», dal 2005 «Il messaggero ecclesiastico di San Pietroburgo», e dal 2007 «Acqua viva. Il messaggero ecclesiastico di San Pietroburgo».

della battaglia tra il potere e i «non allineati»: entrambi avevano un carattere segreto. A fronte di tale attaccamento di massa degli artisti al tema religioso, il livello delle opere fu vario; tuttavia è importante sottolineare che, come approfondiremo nel capitolo successivo di questo lavoro, molti di loro lavorarono a questo tema.



---

# CAPITOLO 3

---

## La vita artistica di Mosca e Leningrado nella seconda metà del XX secolo

L'ambiente sociale dell'Unione Sovietica dei primi anni del periodo postbellico non fu caratterizzato dal benessere e dalla libertà di pensiero. Nella pratica culturale la libera espressione artistica fu ostacolata. Gli artisti e gli scrittori spesso si trasformarono in "lottatori" per affermare i propri diritti, ma la loro "lotta" fu sempre interpretata in chiave politica, e non sociale.

Per comprendere meglio quest'atmosfera sociale della Russia sovietica e la posizione assunta dall'*intelligencija* credo sia necessario fare un passo indietro e guardare alla storia sociale dell'Unione Sovietica nella prima metà del XX secolo.

Nel 1932 con una delibera del Comitato Centrale del Partito *O perestrojke literaturno-chudožestvennych organizacij* [Sul riassetto delle organizzazioni letterarie e artistiche] tutte le associazioni artistiche e le scuole d'arte furono abolite e furono create delle unioni ufficiali di artisti, scrittori, musicisti, compositori e sceneggiatori teatrali. Nacque il *Socrealism*, il Realismo Socialista, dogma ideologico imposto a tutti i settori artistici, per consolidare il ruolo del partito in campo artistico e porre fine alla moltitudine di correnti artistiche<sup>282</sup>. Si decretò che "la verità artistica è la verità alla vita stessa, compresa con una visione comunista del mondo, che definisce i concetti di ideologia, appartenenza al partito, nazionalità e i principi più

---

<sup>282</sup> PAUL SJEKLOCHA, IGOR MEAD, *Unofficial Art in the Soviet Union*, Los Angeles, University of California Press, 1967, p. 42.

importanti dell'arte del realismo socialista" <sup>283</sup> . Si presupponevano l'imitazione della natura e la mancanza di qualsiasi ricerca "formalista" e di soluzioni artistiche originali, per promuovere un'arte funzionale e a sostegno della causa rivoluzionaria. Il metodo da seguire fu quello dei *peredvižniki*, il realismo ottocentesco dei pittori ambulanti, che nel 1922 avevano creato l'Associazione dei pittori della Russia rivoluzionaria (*Associacija chudožnikov revolucionnoj Rossii - AChRR*):

Noi consideriamo come nostro dovere civico riprodurre in modo artistico e documentario i maggiori momenti della nostra storia nella loro dimensione rivoluzionaria. Rappresenteremo la vita quotidiana, l'Armata rossa degli operai, dei contadini, degli eroi, della rivoluzione e del lavoro<sup>284</sup>.

Qualsiasi sperimentazione, la ricerca di nuovi temi e tecniche nel campo delle arti visive furono ostacolati ufficialmente e condannati come ideologicamente nocivi e alieni.

Il compagno Stalin ha chiamato i nostri scrittori gli "ingegneri delle anime". Che cosa significa ciò? Che obbligo vi impone questo titolo? Ciò vuol dire, da subito, conoscere la vita del popolo per poterla rappresentare verosimilmente nelle opere d'arte, rappresentarla niente affatto in modo scolastico, morto, non semplicemente come la 'realtà oggettiva', ma rappresentare la realtà nel suo sviluppo rivoluzionario. E qui la verità e il carattere storico concreto della rappresentazione artistica devono unirsi al compito di trasformazione ideologica e di educazione dei lavoratori nello spirito del socialismo. Questo metodo della letteratura e della critica è quello che noi chiamiamo il metodo del realismo socialista<sup>285</sup>.

---

<sup>283</sup> ISAAK KUŠNIR (a cura di), *Leningradskij andegraund* [L'underground leningradese], Sankt-Peterburg, Avangard na Neve, 2015, p. 6.

<sup>284</sup> IGOR GOLOMSTOCK, *Arte totalitaria nell'URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*, Leonardo, Milano, 1990, p. 51, cit. in SILVIA BURINI, *Realismo socialista e arti figurative e arti figurative: propaganda e costruzione del mito*, "eSamizdat" 2005(III) 2-3, p. 68.

<sup>285</sup> ANDREJ ŽDANOV, *Arte e socialismo*, Milano, Cooperativa editrice nuova cultura, 1970, p. 69.

Questo decreto fu solo il punto d'arrivo di una lunga serie di provvedimenti cominciati all'indomani della Rivoluzione d'Ottobre per sottomettere la creazione artistica alle necessità statali<sup>286</sup>. Lo Stato si pose come "Unico Autore", ponendo fine ai singoli esperimenti artistici. Nacquero unioni creative di artisti in tutta l'Unione Sovietica e a Mosca, il 25 giugno 1932, fu fondata l'Unione degli Artisti moscoviti. Dal 1939 queste organizzazioni si fusero nell'Unione degli artisti dell'Urss<sup>287</sup>.

Diventare un membro dell'unione non era per nulla semplice. La condizione necessaria era ottenere una specializzazione, ma, soprattutto, tutti i membri erano obbligati a imprimere nella propria attività i principi del realismo socialista. I canoni non erano chiari e ben determinati, doveva essere l'artista a dimostrare di aver colto le linee guida dell'ideologia comunista e di saperle trasmettere nei propri lavori sotto forma di ottimismo, ateismo, realismo. Bisognava semplificare l'oggetto, eliminare ogni *nuance* psicologica.

---

<sup>286</sup> Nel 1918 si stabilì la nascita del Commissariato del popolo per l'istruzione (*Narodnyj Komissariat Prosveščeniija* o *NARKOMPROS*), con all'interno la Sezione di arti figurative (*Izobrazitel'nyj Otdel* o *IZO*), sotto la direzione di Pavel Mansurov, sostituito l'anno seguente da David Šterenberg. Su decisione del *Narkompros* tutti gli istituti d'arte furono trasformati in Liberi Studi d'Arte di Stato (*Svobodnye gosudarstvennyje chudožestvennyje masterskie – SGChM*). Per "oggettivare" il metodo d'insegnamento e creare un ponte tra arte e industria, il Consiglio dei Commissari del Popolo varò il 19 dicembre 1920 un decreto, firmato da Lenin, nel quale si affermò la creazione del VChUTEMAS (acronimo di *Vyššie chudožestvenno-techničeskie masterskie*, ovvero Laboratori tecnico-artistici Superiori di Stato) con lo scopo di preparare artisti-progettisti altamente qualificati per l'industria e per il mondo della produzione artistica di massa. Nel maggio del 1920 venne creato l'Istituto di Cultura Artistica (*Institut chudožestvennoj kul'tury – INChUK*). Il primo presidente fu Kandinskij; a Malevič fu invece affidata la sezione di Pietrogrado, dove nel 1918 era stata chiusa l'Accademia di Belle Arti per dare vita, sempre sotto la giurisdizione dell'IZO, agli Studi liberi (*Svobodnye masterskie* o *Svomas*), chiusi tuttavia nel 1921-22 e fatti confluire nell'INChUK.

Per approfondire si veda: MARCO ELIA, *Vchutemas: design e avanguardie nella Russia dei Soviet*, Milano, Lupetti, 2008.

<sup>287</sup> SILVIA BURINI, *Vedere le Russie: memoria, mistificazioni, immaginario nell'arte russa del '900*, in BARBIERI, BURINI, *Russie!...*, pp. 47-69, qui p.51.

In epoca sovietica gli organi di partito e dei consigli speciali controllarono ogni attività espositiva. Il Ministero della cultura si occupò delle commissioni statali<sup>288</sup>, mentre l'Accademia degli Artisti dell'Unione Sovietica raggruppò i pittori più meritevoli, vincitori del Premio Stalin<sup>289</sup>. Le mostre furono spesso legate a date, ricorrenze ed eventi del partito e si caratterizzavano per la povertà e la ripetitività dei temi proposti: comunismo, guerra, lotta alla religione.

Entrare nell'unione, tuttavia, fu un passo inevitabile per ogni artista che volesse svolgere la propria professione. Oltre a una scelta ideologica, spesso si trattò di una scelta di vita. Chi non si iscriveva all'Unione poteva essere accusato di parassitismo.

Non solo si preoccupava di fornire i materiali necessari, l'Unione ospitava anche mostre periodiche e permanenti, pagava i viaggi creativi in tutto il paese e all'estero, dava all'artista la possibilità di mostrare i propri lavori, di farsi conoscere dalla società e di vedere il proprio nome all'interno di un cartellone pubblicitario o nella pubblicazione di un catalogo. Inoltre, le uniche possibili commesse erano statali, legate agli avvenimenti politici del partito<sup>290</sup>.

Essere artisti in Unione Sovietica volle dire dapprima essere riconosciuto come tale dallo Stato e dunque essere iscritto all'Unione degli Artisti<sup>291</sup>. Solo dopo aver ricevuto tale status, l'artista poteva esercitare la sua professione, ricevendo dal partito il necessario per vivere e lavorare.

Già dai banchi di scuola sapevamo che non si può essere un artista "libero", esattamente come non si può vivere senza essere

---

<sup>288</sup> IGOR GOLOMSHTOK, ALEXANDER GLEZER, *Unofficial Art from the Soviet Union*, London, Secker & Warburg, 1977, pp. 91-92.

<sup>289</sup> MARTA VANIN, *Il mio colore preferito è quello che non fa male*: Vladimir Jakovlev all'interno della cultura andegraund moscovita, "eSamizdat" 2005 (III), 1, p. 143.

<sup>290</sup> Ivi, p. 52.

<sup>291</sup> IL'JA KABAKOV, *60-e – 70-e... Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve* [Anni '60-'70... Memorie sulla vita non ufficiale], Wien, 1999, p. 202.

registrati all'anagrafe. Ognuno di noi doveva essere inserito in un'organizzazione, e anche chi lavorava a domicilio doveva avere il permesso per farlo, cioè il permesso per non lavorare in fabbrica ma in casa. Ci si doveva inserire in una struttura artistica ufficiale, come l'Unione degli artisti o il Comitato dei grafici, e così via<sup>292</sup>.

Alla morte di Stalin, avvenuta il 5 marzo 1953, l'arte ufficiale sovietica appariva come un blocco omogeneo all'interno dell'alveo culturale social-realista. Dall'esterno, sembrava non ci fosse nessuna opposizione al fenomeno. In realtà, la situazione era molto differente.

Nel 1953 Nikita Chruščev divenne il nuovo segretario del Partito Comunista Sovietico e intraprese un nuovo corso politico conosciuto come *Ottepel'*<sup>293</sup>, ovvero "disgelo". Si trattò di una nuova era del partito sovietico, un periodo di "modernizzazione", con il tentativo di costruire un "comunismo dal volto umano".

Con l'avvio del processo di destalinizzazione e la condanna al culto della personalità di Stalin durante il XX Congresso del PCUS<sup>294</sup>, nel clima del disgelo "chruščeviano", si assistette ai primi fenomeni di incontri amichevoli tra giovani artisti che, in un clima di confronto e aiuto reciproco, si scambiavano opinioni sulle comuni esperienze di lavoro. Il regime si mostrò abbastanza tollerante e, anche se non incentivò, quanto meno non ostacolò queste attività<sup>295</sup>. Furono riabilitati molti artisti

---

<sup>292</sup> Ivi, pp. 142-143.

<sup>293</sup> Dal titolo dell'omonimo romanzo di El'ja Erenburg, pubblicato nel 1954.

<sup>294</sup> NIKITA CHRUSČEV, *Otčetnij doklad Central'nogo Komiteta Kommunističeskoj partii Sovetskogo Sojuza XX s'ezdu 14 fevralja 1956 goda* [Relazione del Comitato Centrale del Partito Comunista dell'Unione Sovietica del XX congresso del 14 febbraio 1956], Moskva, 1956.

<sup>295</sup> La studiosa Ekaterina Andreeva ci offre un altro punto di vista sull'argomento e rintraccia la nascita delle prime "associazioni amichevoli" di non conformisti già alla fine del 1946. In quegli anni si avvertiva già una forte voglia di libertà, dovuta anche alla vittoria nella Seconda guerra mondiale. In particolare modo, a Leningrado, sopravvissuta al blocco tedesco, in cui tra l'*intelligencija* le figure di spicco ci furono Anna Achmatova e Michail Zošenko. Ma non casualmente la repressione a Leningrado fu molto forte. Negli anni del blocco, infatti, la città sviluppò un proprio centro di

che nei successivi dieci anni sarebbero diventati gli eroi dell'arte non-ufficiale, come Jurij Sobolev, Ŭlo Sooster, Il'ja Kabakov e nel 1956, a Mosca, fu inaugurata la prima mostra d'arte moderna "Ot Men'e do Permeke" [Da Monet a Permeke]. Fu sul terreno di questi incontri che, nei tempi politicamente più ostili, si racchiuse il nucleo per lo sviluppo dell'arte non ufficiale o *andegraund*<sup>296</sup> sovietico: semplici persone, artisti, letterati accomunati dalla voglia di trovare vie alternative al realismo sovietico.

Il termine "non ufficiale", "del sottosuolo", "nonconformista" comparve nel corso dello scontro tra lo stato sovietico e gli *inakomysljaščie*<sup>297</sup>, i dissidenti, che reclamarono il loro diritto al libero pensiero. Il non conformismo fu un rifiuto a seguire il pensiero statale e la sedimentazione del loro atteggiamento verso l'espressione artistica.

Già negli anni Trenta si erano manifestati episodi di opposizione al realismo sovietico che durarono molte decadi. Tra i partecipanti vi furono quegli artisti formati negli anni '20 e

---

potere, diventando il nucleo di forze rivoluzionarie che, se non fermate in tempo, avrebbero potuto minacciare l'intero ordine sovietico. Il celebre storico dell'arte Nikolaj Punin, ideologo dell'avanguardia sovietica, autore della teoria del "realismo pittorico" e fanatico sostenitore della pittura modernista, fu spedito in un lager. Lev Rakov, fondatore del Museo della difesa di Leningrado fu costretto alla prigionia. Nei primi anni di Guerra Fredda si poté essere accusati di «formalismo» o «cosmopolitismo». Per approfondire si veda: ID, *Ugol Nesootvetstvija. Školy nonkonformizma Moskva-Leningrad 1946-1991* [L'angolo dell'incompatibilità. La scuola del non conformismo di Mosca e Leningrado 1946-1991], Moskva, Iskusstvo-XXI vek, 2012, p. 22.

<sup>296</sup> Trascrizione fonetica dell'equivalente inglese "underground" per definire l'arte nata nel periodo post-staliniano e non riconosciuta ufficialmente dal partito. Altri termini utilizzati furono *podpo'le* (sottosuolo), "nonconformismo", "cultura non ufficiale", "seconda avanguardia".

<sup>297</sup> Lo studioso Boris Firsov utilizza il termine *raznomyslie* [differenza di opinione] per indicare «il cosciente strappo dal corpo dell'ordine statale. [...] Proprio il virus del *raznomyslie* distrugge il monolite del sistema sovietico». Per approfondire si veda: ID, *Raznomyslie v SSSR. 1940-1960 gody. Istorija, teorija i praktiki* [Divergenze di opinione in URSS. 1940-1960. Storia, teoria e pratica], Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Evropejskogo Universiteta v Sankt-Peterburge, 2008.

che erano cresciuti preservando nelle loro memorie elementi della cultura del passato. Una delle fonti dell'arte non ufficiale fu la tradizione del simbolismo russo del Secolo d'Argento, chiamato il rinascimento russo (1880-1914), ma anche l'avanguardia. Gli avanguardisti russi a priori si schierarono in opposizione al gusto di massa. Se la maggior parte degli artisti del secolo d'argento non condivise le idee rivoluzionarie e scelse la via dell'emigrazione, gli avanguardisti, condividendo i nuovi ideali, inizialmente parteciparono o appoggiarono attivamente gli eventi del potere sovietico, ma successivamente furono costretti a emigrare e molti furono tacciati di formalismo<sup>298</sup>.

Fu proprio tra la vecchia opposizione che si creò un nuovo movimento di giovani artisti che si prodigò con entusiasmo e convinzione per un violento cambio nelle tendenze dell'arte sovietica. Tra di loro, ci furono appunto anche grandi esponenti dell'avanguardia, che il tempo e le vicende politiche avevano fatto finire nel dimenticatoio. In un primo momento, i desideri di entrambe le opposizioni non furono legate a delle comuni premesse artistiche, quanto al desiderio generale di screditamento del realismo socialista per trovare un nuovo pathos artistico.

I giovani artisti, che non avevano ricevuto un'educazione artistica formale e che, dunque, non erano stati ammessi all'Unione degli Artisti dell'URSS, spinti da un desiderio irrefrenabile di fare arte, decisero di sviluppare autonomamente la propria attività artistica. Già alla fine degli anni '40 i primi artisti non conformisti mostrarono la loro creatività a una cerchia ristrettissima di amici, colleghi, vicini di casa, organizzando piccole esposizioni in alloggi privati o nelle cucine delle *kommunalki*. Secondo Kabakov, l'arte ufficiale soffrì

---

<sup>298</sup> MARGARITA TUPITSYN, *Arte sovietica contemporanea: dal Realismo Socialista ad oggi*, Milano, Giancarlo Politi editore, 1989, p. 8.

di quella che lui ha definito *samoneslyšimost'*<sup>299</sup>, ovvero l'impossibilità di sentirsi: l'arte, non avendo a disposizione uno spazio proprio in cui manifestarsi, non riesce a definire il proprio posto nella storia e il proprio valore<sup>300</sup>. Il valore fu una problematica molto sentita dagli artisti dell'*andegraund*, soprattutto negli anni Settanta, quando comparvero i primi compratori esteri<sup>301</sup>. I pittori non avevano idea di che prezzo dare alle proprie opere, poiché in Unione Sovietica non c'era possibilità di vendita e i loro lavori furono soltanto un mezzo di espressione artistica, e non una possibilità di guadagno.

A lungo gli artisti *andegraund* si vergognarono di dare un prezzo ai propri quadri, anche perché non sapevano come determinarlo. Allora cercarono degli espedienti. Vasja Sitnikov, per esempio, stabiliva il prezzo di un quadro a seconda del numero di fiocchi di neve in esso rappresentati: "un fiocco = un rublo"; Charitonov e Oleg Celkov chiedevano un rublo per centimetro quadrato; Zverev per trecento rubli faceva tre quadri, compreso il ritratto del committente, ma poteva anche abbassare il prezzo, oppure semplicemente dipingere una cosa "per un bicchierino"; Volodja Jakovlev, invece, rapportava i prezzi dei propri lavori con la paga di un ingegnere, in media 120 rubli<sup>302</sup>.

L'arte non conformista comparve sullo sfondo dei processi socio-psicologici avvenuti nel mondo interiore dell'artista.

---

<sup>299</sup> KABAКOV, *60-e - 70-e...*, p. 147.

<sup>300</sup> Ibidem.

<sup>301</sup> In quegli anni nacque il fenomeno del Dip-Art, ovvero di un'arte per diplomatici. I diplomatici occidentali furono tra i maggiori acquirenti dell'arte non-conformista. Ebbero la possibilità di frequentare gli appartamenti degli artisti e acquistare lavori per poche copeche. Dato che non erano riconosciuti ufficialmente, questi lavori potevano facilmente lasciare il paese. Oggigiorno si sta rivedendo l'intero fenomeno della dip-art e il valore artistico di opere dell'underground. Si stanno mettendo in luce i rapporti che gli artisti non ufficiali avevano con i corrispondenti esteri e pare che esistesse anche una lista ufficiale di appartamenti da visitare. In sostanza, gli artisti seppero sfruttare al meglio la loro posizione di emarginati, creando uno sviluppo accelerato del fenomeno, anche intermini di attenzione e investimenti.

<sup>302</sup> MARK URAL'SKIJ, *Nemuchinskie monologi. Portet chudožnika v inter'ere andegraunda* [I monologhi di Nemuchin. Ritratto dell'artista all'interno dell'underground], Moskva, Aletejja, 1999, p. 9.



Come affermò lo stesso Kabakov, spesso non si trattò di un bisogno culturale, ma di un'“azione esistenziale<sup>303</sup>”. Così, negli anni della “stagnazione sociale” molte persone vissero una doppia vita, attenendosi a dei diversi codici comportamentali e di pensiero. Nella vita “ufficiale” interpretarono il ruolo di lavoratori rispettosi dei dettami politici, conformi alle regole imposte dallo stato, facendo un lavoro “politicamente corretto”<sup>304</sup>. In quegli anni l'interesse verso i vari campi della cultura artistica iniziò a rafforzarsi. La collezione e catalogazione di libri per uso privato, gli scambi e l'acquisto di pubblicazioni a tiratura limitata divenne una pratica di prestigio. I teatri e i musei cominciarono a riempire le loro sale. Negli appartamenti privati cominciarono le prime mostre di artisti non-conformisti, così come letture di poesia e di letteratura. La formazione umanistica acquisì un valore prestigioso. In questo modo, sullo sfondo del regime comunista, della stagnazione economica, del conformismo generale, dello scetticismo, l'arte si convertì probabilmente nell'unico rimedio al decadimento dell'immagine della vita sovietica. Tuttavia, lo stato finanziò raramente lo sviluppo artistico, limitandosi alle rappresentazioni classiche, come il balletto e l'opera, nei grandi teatri cittadini. Nacque una situazione paradossale: un impegno sociale nella vita artistica sullo sfondo di una mancanza assoluta di libertà e di un'imposizione ideologica schiacciante. In questo contesto culturale nacque il non conformismo.

Tra gli anni '70 e gli anni '80 i confini del *podpol'e* iniziarono a farsi meno netti. Come ricordò lo scrittore Jurij Mamleev:

Alla fine degli anni Sessanta, primi anni Settanta, ad alcuni livelli, il mondo “sotterraneo” anticonformista cessò di esistere: i suoi interessi umanistici iniziarono a essere condivisi anche dalla parte dell'*intelligencija* ufficiale. Tutto si complicò e si mescolò: in una

---

<sup>303</sup> IL'JA KABAKOV, *Klassifikacija 60-ch godov* [Classificazione degli anni '60], Moskva, Drugoe iskusstvo, 2005, pp. 161-162.

<sup>304</sup> GOLOMSHTOK, GLEZER, *Unofficial Art...*, cit. p. 145.

sera stessa, o in una lettura si incontravano professori, scienziati, rappresentanti dell'ordinaria classe intellettuale, i più disperati poeti e artisti, non conformisti che lavoravano come guardiani notturni<sup>305</sup>.

A partire dagli anni '70 la sfida esistenzialista imposta dal sistema, l'alienazione e l'allontanamento dai *realia* furono percepiti in maniera nuova. L'artista percepì se stesso come un estraneo in un mondo "altro", impegnandosi in una ricerca "scientifica" e ironica al tempo stesso<sup>306</sup>. Nel circolo dei concettualisti moscoviti questa posizione fu sintetizzata dall'espressione "Livingston v Afrike"<sup>307</sup>.

La cultura del "sottosuolo" degli anni 1950-1960 fu significativamente ampia e sfaccettata. Di essa fecero parte poeti, artisti, musicisti, critici, filosofi, ricercatori, mistici, ma anche semplici simpatizzanti e appassionati d'arte. Ci furono circoli letterari, poetici, artistici, mistici. Il non conformismo artistico fu solo uno dei volti della cultura non ufficiale. Spesso, i temi e i motivi di molte opere giunsero all'artista dal mondo del "sottosuolo spirituale" e molti lavori di quegli anni (ad esempio, quelli di Aleksandr Charitonov, Boris Svešnikov, Vladimir Pjatnickij, Michail Švarcman) poterono essere percepiti solo in rapporto alle idee filosofiche e religiose che circolavano tra le varie sette.

Il "sottosuolo" non fu un semplicemente un circolo amichevole di pensatori. Al suo interno si formarono, invece, vari gruppi spesso in lotta tra loro per far colpo su collezionisti e compratori. Si crearono diverse correnti artistiche, dal figurativismo simbolico al figurativismo al confine con

---

<sup>305</sup> JURIJ MAMLEEV, *Moskovskij gambit* [Il gambetto moscovita], Moskva, Zebra-E, 1999, p.57.

<sup>306</sup> BOBRINSKAJA, *Čužie?...*, cit. p. 49.

<sup>307</sup> "Livingstone in Africa" fu il concetto di autoidentificazione della posizione culturale e dell'atteggiamento assunto dai partecipanti alla scuola del concettualismo moscovita in Russia. Il termine fu coniato da Andrej Monastyrskij.

l'astrazione, fino all'arte astratta. Per temperamento e peculiarità individuali è possibile parlare di: minimalismo, pittura meditativa, astrattismo lirico o espressionismo, composizioni tematiche, neomitologismo, motivi folclorici. Nei lavori si avvertono influssi dell'iconografia russa, dell'arte popolare, delle tradizioni folcloristiche, in una sintesi con elementi artistici delle correnti moderniste: postimpressionismo, cubismo, fauvismo, espressionismo, surrealismo, astrattismo, costruttivismo, surrealismo, minimalismo.

Interessanti sono le chiavi di lettura proposte da Il'ja Kabakov con cui tenta di classificare le tendenze artistiche sorte tra gli anni '60 e i primi anni '70. Kabakov riconosce 3 aree di interesse:

- il primo "strato" è composto da artisti che sviluppano un linguaggio espressivo basato sulla sensibilità, come Masterkova, Nemuchin, Sitnikov, Ruchin, Rabin, Zverev. Furono artisti che rappresentarono una "cultura non-ufficiale classica";
- il secondo "strato" riguarda quegli artisti che vedono loro stessi come dei creatori. Questi artisti esprimono semplicemente qualcosa nato nel loro subconscio, senza lasciarsi influenzare da avvenimenti esterni. La loro arte è più un fatto "esistenziale" che "culturale". La loro creazione "psicologica", introspettiva, nasce dall'isolamento. In questo gruppo, rientrano personalità come Švarcman, Ždan, Ždanov, Pjatnickij, Vorošilov, Kuročkin, Stesin;
- la terza area, invece, è legata a quella schiera di artisti che tentano di stabilire un contatto con le zone creative che esistono oltre i confini di quel mondo invadente e senza speranza che soffoca il respiro di ogni artista non-ufficiale. Facendo un parallelismo con la filosofia, si potrebbe dire che questi artisti manipolino le categorie artistiche e i concetti. In questo gruppo è possibile rintracciare due schiere: quelli che manipolano i concetti e le astrazioni con i limiti della cultura, e quelli che si spingono verso l'occulto, il mistico, lo spirituale. Il primo

sottogruppo include Sobolev, Jankilevskij, Sooster, Neizvestnyj; il secondo, invece, Švarcman, Štejnberg, Smirnov.

Cerchiamo, adesso, di analizzare la situazione creatasi nelle due principali città, Mosca e Leningrado.

### **3.1. *Vtoraja kul'tura*<sup>308</sup>: espressioni del dissenso a Mosca**

Nella capitale, tra gli storici dell'arte che insegnarono all'Istituto Surikov, soltanto Michail Alpatov tentò di far familiarizzare i suoi studenti con l'arte della Scuola di Parigi, sviluppatasi a cavallo dei due secoli. E fece ciò non solo all'istituto Surikov, ma anche nel suo appartamento, dove mostrava periodicamente repliche dei lavori di Matisse, Picasso, Derain e di altri pittori dei primi anni '20. All'Istituto Surikov, verso la fine degli anni '50, I. Danilova propose un seminario sull'arte europea tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, ma la sua proposta venne boicottata dagli studenti, che protestarono contro l'arte di Van Gogh e di Picasso. Tra la fine degli anni '40 e i primi anni '50, gli artisti interessati all'arte contemporanea furono costretti all'auto-apprendimento o a frequentare gli appartamenti di alcune figure che rompevano gli schemi della tradizione.

Uno dei primi gruppi artistici che si formò a Mosca ruotò attorno alla figura di Evgenij Kropivnickij, un pittore e poeta che viveva in un quartiere di Mosca, Lianozovo, dal quale il gruppo prese il nome, la cosiddetta *lianozovskaja grupa* [gruppo di Lianozovo] o *lianozovskaja škola* [scuola di Lianozovo]. Kropivnickij fu una figura carismatica e negli anni '40 iniziò a tenere seminari di arte e poesia per le nuove generazioni. E fu a uno di questi incontri che nacque l'amicizia con quelli che saranno poi le figure di spicco nella vita artistica moscovita degli anni '50, il poeta Genrich Sapgir, Oskar Rabin<sup>309</sup> e Jurij

---

<sup>308</sup> *Vtoraja kul'tura* ovvero *seconda cultura* è il termine che spesso viene utilizzato per indicare l'arte sovietica sviluppatasi dopo la morte di Stalin e non riconosciuta ufficialmente dal regime.

<sup>309</sup> Nel 1949 Rabin fu espulso dall'Istituto Statale di Mosca – MGChI. Già in quell'anno continuò gli studi presso lo studio-abitazione di Kropivnickij.

Vasilev. Negli anni Kropivnickij intrattenne rapporti con il poeta Igor' Cholin, successivamente con Vsevolod Nekrasov, così come con il pittore Nikolaj Večtomov, che viveva nel vicino villaggio di Vinogradovo. Večtomov introdusse a Kropivnickij i giovani artisti Vladimir Nemuchin e Lidija Masterkova.

Nemuchin aveva già avuto alcune esperienze artistiche quando incontrò il gruppo di Lianozovo. Nei primi anni '40, infatti, aveva fatto conoscenza con Petr Sokolov, dal quale prese lezioni private. Sokolov, a sua volta, aveva studiato sotto Il'ja Maškov e nei suoi lavori riprendeva la tradizione di Cézanne. Avendo studiato la collezione di repliche di Sokolov, Nemuchin era a conoscenza della scuola di Parigi dei primi anni '20. Aveva anche tentato di copiare le repliche dei lavori del Fante di Quadri.

La personalità versatile di Kropivnicki – pittore e poeta – contribuì alla collaborazione proficua e creativa tra i pittori e i poeti de gruppo di Lianozovo. I poeti ispiravano i pittori. I pittori ispiravano i poeti. Si suppone, ad esempio, che la poesia “barocca” di Kropivnicki e di Igor' Cholin abbia fornito la base di ispirazione a Oskar Rabin per i suoi lavori.

Alla soglia degli anni '60, la località di Dolgoprudnaja, dove risiedeva Kropivnicki, e la vicina Lianozovo, dove risiedevano Oskar Rabin e Valentina Kropivnicka (figlia di Evgenij Kropivnicki) divennero un attivo centro culturale. Nei loro giorni di riposo, l'*intelligencija* moscovita visitava i due villaggi per l'analisi dei quadri e le sessioni di poesia. C'erano scrittori e poeti come Il'ja Erenburg<sup>310</sup>, Nazym Chikmet, Vasilij Aksenov, il pianista Svjatoslav Richter e molti altri.

Un altro centro culturale che emerse verso gli anni '50 fu rappresentato dall'appartamento di Igor' Cirlin. Alla fine del decennio, Cirlin divenne dirigente della cattedra di arti

---

<sup>310</sup> Sulla sua figura si veda: RUSSELL KIRK, *The Death of Art: Ehrenburg's Thaw*, Chicago, Regnery, 1955.

figurative al VGIK<sup>311</sup> e tenne un corso di arte straniera. Parallelamente, fu uno degli editori della casa editrice ISKUSSTVO. Possedette anche una magnifica biblioteca personale e la sua profonda conoscenza sia di arte classica che di arte contemporanea, incoraggiarono la formazione di un altro “centro universitario domestico”. Tra il 1958 e il 1960, l'appartamento di Cirlin fu frequentemente visitato dagli scrittori Andrej Bitov e Konstantin Paustovskij, dagli artisti Alisa Poret, Anatolij Nikič, Boris Alimov e dal musicista Andrej Volkonskij. Tra i giovani artisti che provarono a cercare ancora la loro strada e raccolsero gli stimoli che nascevano dagli incontri in casa di Cirlin, si ricordano Aleksandr Charitonov, Dmitrij Plavinskij, Michail Kulakov, Oleg Prokof'ev. Spesso anche Nemuchin e Masterkova facevano visita. Nell'appartamento si organizzarono anche mostre e gli artisti ebbero la possibilità di appendere i propri lavori per qualche ora o perfino per giorni e attendere le critiche degli ospiti di Cirlin.

La formazione della nuova cultura non-ufficiale moscovita avvenne non solo a Mosca e nei suoi sobborghi, ma anche a chilometri di distanza dal centro. Infatti, *l'intelligencija* liberata dai campi di prigionia e successivamente riabilitata fu obbligata a risiedere al “km 101”. Centri di cultura non ufficiale furono fondati a Tarusa, Ruza, Zvenigorod. Essendo da sempre stato un centro di interesse nella formazione della cultura russa, Tarusa giocò un ruolo molto speciale. La cittadina, collocata a circa 130 km da Mosca, divenne il centro della vita artistica sovietica: un gruppo di letterati (tra cui Nikolaj Zabolockij, Nadežda Maldelstam) divenne assiduo frequentatore della città, e presto iniziò il costante pellegrinaggio di giovani artisti e poeti (Dmitrij Plavinskij si trasferì nel 1962 e Anatolij Zverev e Aleksandr Charitonov erano suoi assidui visitatori).

---

<sup>311</sup> *Vserossijskij gosudarstvennyj institut kinematografii imeni S.A. Gerasomova* [Università statale pan-russa di cinematografia S.A. Gerasimov].

Negli anni '50 un nuovo gruppo di artisti si concentrò intorno alla figura di Arkadij Šteinberg – poeta, traduttore e pittore, riabilitato nel 1937. Tra essi, si ricordano Boris Svešnikov (anch'egli relegato in un lager per circa 9 anni) e Dmitrij Plavinskij.

Nello stesso periodo, i giovani artisti dell'arte non ufficiale si guadagnarono l'appoggio del collezionista Georgij Kostaki<sup>312</sup>. La conoscenza di Kostaki fu importante non solo da un punto di vista morale e materiale – ricordiamo che lui fu il primo ad acquistare le loro opere – ma anche perché la sua collezione rappresentò per i giovani artisti un'occasione unica di vedere dal vivo le opere dell'avanguardia russa delle prime due decadi del XX secolo, con lavori di Kandinskij, Masterkova, Chagall, Popova, Malevič, Rozanova, Udal'cova, Gončarova, e molti altri artisti dell'epoca<sup>313</sup>. La sua casa raccolse e avvicinò tutti gli estimatori dell'arte *underground* e la sua collezione si arricchì con opere di Rabin, Nemuchin, Plavinskij e Kropivnickij.

I legami che questi giovani artisti ebbero con le organizzazioni artistiche ufficiali prima del 1962 permise loro di prendere parte all'Esposizione dei lavori dei giovani artisti di Mosca, nella quale Rabin, Zverev, Nemuchin, Krasnopevcev esposero i propri lavori. Ovviamente, i pezzi più “modernisti” furono rigettati dalla giuria. Tuttavia, i lavori di Rabin e Celkov trovarono spazio al sesto Festival internazionale della gioventù e degli studenti che si svolse nell'estate del 1957 a Mosca, al Parco Gor'kij. Al Festival fu prevista una mostra di artisti sovietici e occidentali e

---

<sup>312</sup> Georgij Kostaki (o Costakis) fu un funzionario dell'ambasciata canadese, con passaporto greco, e residenza moscovita. Grazie a importanti conoscenze, riuscì ad acquistare numerose opere e a creare una tra le più importanti collezioni di avanguardia russa.

<sup>313</sup> Lo ricorda lo stesso Francisco Infante in un'intervista rilasciata a Maia Aguiriano, dal titolo: “Cosa è infinito in una creazione è condizionato da ciò che è infinito nella vita”, Mosca, 19 dicembre 1994. <http://www.usc.edu/dept/LAS/IMRC/infante/italian/italianinterview.htm> (ultima consultazione: 04/04/16)

permise ai giovani dell'*underground* moscovita<sup>314</sup> di poter incontrare per la prima volta gli stranieri e di poter lavorare fianco a fianco con loro<sup>315</sup>. Nello stesso anno Picasso organizzò una retrospettiva individuale proprio nella capitale russa, organizzata grazie alla mediazione di Il'ja Erenburg, suo amico personale.

I tardi anni '50 e i primi anni '60 furono segnati da un'apertura verso la cultura mondiale; i giovani artisti furono attratti dall'Espressionismo astratto e dal suo equivalente europeo – il Tachisme francese. Nell'estate del 1959 l'evento più importante, organizzato al Parco Sokol'niki di Mosca, fu l'esposizione d'arte nazionale proveniente dagli Stati Uniti, dove furono esposte le opere degli espressionisti astratti: Jackson Pollock, Mark Rothko, Willem De Kooning, Adolph Gottlieb e altri<sup>316</sup>. Il giudizio della critica sovietica fu aspro e sdegnato. Una cultura simile avrebbe solo portato alla morte dell'arte e dell'artista, negando la dimensione sociale della creazione<sup>317</sup>.

Sempre nello stesso anno, al Central'nyj Dom Literatov [Casa Centrale dei Letterati], fu aperta una mostra di pittura che ottenne il nome di *surovyj stil'* [stile severo], fenomeno poi interpretato come prova dell'infiltrazione degli elementi modernisti anche nell'Unione degli Artisti<sup>318</sup>.

---

<sup>314</sup> All'interno del festival furono pensati dei premi per i giovani artisti sovietici. Anatolij Zverev vinse il primo premio per aver impresso sulla tela immagini dei giardini e dei parchi di Mosca; il secondo e il terzo premio andarono a Ernst Neizvestnyj, mentre Oskar Rabin conseguì il "diploma d'onore".

<sup>315</sup> MICHAEL SCAMMEL, *Nonconformist Art: The Soviet experience 1956-1986*, New York, Thames and Hudson, 1995, p. 49.

<sup>316</sup> VIKTOR TUPITSYN, *The museological unconscious: communal (post) modernism in Russia*, Cambridge, The MIT Press, 2009, p. 35.

<sup>317</sup> VLADIMIR KEMENOV, *Abstraktnoe iskusstvo v svete leninskoj kritike machizma* [L'arte astratta alla luce della critica leninista del marxismo], in JANE SHARP (a cura di), *Abstract Expressionism as a Model of Contemporary Art in the Soviet Union*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2007, p. 85.

<sup>318</sup> È difficile marcare un netto confine tra ciò che era conformista o non conformista, soprattutto negli anni compresi tra il 1956 e il 1959, in cui il grado di libertà cresceva costantemente. La società smise di essere un



Due anni più tardi, nell'estate del 1961, nello stesso parco si inaugurò un'esposizione d'arte francese, nella quale furono esposti opere di artisti della nuova Scuola di Parigi (Yves Klein, Louis Lapicque, Roger Bissière), ma fu mostrato anche lo stile surrealista di René Magritte e Yves Tanguy. In quest'atmosfera di euforia e speranza, gli artisti moscoviti ebbero l'opportunità di vedere anche opere di artisti inglesi e belgi.

Una nuova fase nella percezione dell'arte contemporanea si registrò nell'ambiente artistico moscovita grazie a tutte le mostre di quel periodo. La maggior parte degli artisti che facevano parte delle tendenze non ufficiali realizzò che, privati del flusso costante di informazioni sui processi in corso nella moderna cultura mondiale, avrebbero trovato molto difficile raggiungere qualsiasi scopo nei loro rispettivi campi. Non fu più sufficiente vedere Kandinskij, Braque o Picasso; bisognava aprirsi agli stimoli della cultura europea e americana. La conoscenza degli stili più moderni nell'arte contemporanea fu assicurata dalla stampa, soprattutto dalle riviste estere che iniziarono a circolare in Unione Sovietica, come "Amerika" redatto in lingua russa<sup>319</sup>. Alcuni titoli sovietici, come "Tvorčestvo" [Creazione] e "Dekorativnoe Iskusstvo" [Arte decorativa], fornivano molte informazioni. I testi pubblicati su quelle riviste professionali servivano come fonte di nomi per gli artisti contemporanei. Con quelle informazioni di base si potevano individuare i materiali da ricercare alla Biblioteca di Letteratura Straniera, meglio nota come Innostranka, e alla Biblioteca di Stato Russa, familiarmente Leninka in russo. Le

---

sistema ieratico e fisso. Per indicare la coesistenza di due diverse culture, lo studioso Vladimir Papernyj utilizzò i termini di "Kul'tura 1" [Cultura 1] che si sviluppava orizzontalmente ed era identificata come la culturale liberale, in opposizione alla conservativa e verticale "Kul'tura 2" [Cultura 2].

<sup>319</sup> EKATERINA BOBRINSKAJA, *Moskovskaja konceptual'naja škola. Estetika i istoria* [La scuola concettualista di Mosca. Estetica e storia], in *Pole dejstvija. Moskovskaja konceptual'naja škola i kontekst 70-80e gody XX veka* [Campo d'azione. La scuola concettualista moscovita e il contesto degli anni '70-'80 del XX secolo], Moskva, Fond kul'tury "Ekaterina", 2010, p. 15.

loro sale di lettura avevano ricche collezioni di riviste come Life, Art News. Inoltre, furono usate come luogo d'incontro e confronto per molti pittori d'opposizione. Un'altra via per reperire informazioni su quanto accadesse in Occidente fu legata alla presenza dei diplomatici stranieri, che immisero sul mercato nero riviste, cartoline, disegni, cataloghi. Ovviamente, ciò permise di avere solo una panoramica generale. Infatti, la scelta del materiale da contrabbandare dipendeva molto dai gusti del fornitore.

Gli artisti sovietici, per quanto non fossero totalmente all'oscuro della situazione internazionale, vissero una reale arretratezza artistica. L'arte non ufficiale sovietica ripercosse così cammini artistico-rivoluzionari che all'estero erano stati già intrapresi decenni prima. Da qui l'aspra critica sia occidentale che nazionale, che rimproverava agli artisti sovietici di essersi sottomessi all'ufficialità straniera<sup>320</sup>.

Questa critica non deve però indurre a pensare che il lavoro degli artisti sovietici sia consistito in una sterile copia dei lavori dei loro colleghi stranieri. Naturalmente, non ci si limitò a un'imitazione o a un utilizzo meccanico dei modelli occidentali. Infatti, come ogni tradizione artistica pervenuta in Russia, i modelli si fusero e subirono l'influsso della realtà politica e sociale. La cultura occidentale servì come stimolo e punto di partenza per la creazione di lavori originali, che potessero coprire la distanza storico-artistica con l'America e i paesi dell'Europa. Prendendo le mosse da un concetto lotmaniano, potremmo dire che gli artisti sovietici sono stati in grado di catturare l'"altrui". Il rapporto con il *čužoj* (l'"altrui") costituisce uno degli stimoli fondamentali per la trasformazione di un modello statico in un modello dinamico e per una migliore comprensione del "proprio" (*svoe*)<sup>321</sup>. E questo fu quanto

---

<sup>320</sup> TUPITSYN, *The museological unconscious...*, cit. p. 42.

<sup>321</sup> JURIJ LOTMAN, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985.

successes in Unione Sovietica. Jane Sharp utilizzò un concetto letterario coniato da Michail Bachtin, il *vnenachodimost'* [extra-località], per analizzare le influenze che l'Espressionismo americano ebbe sulla tradizione sovietica, come fonte di stimoli per gli artisti della seconda avanguardia. A tal proposito, Nemuchin coniò il termine *meždusoboičiki*, un neologismo per indicare la volontà che esisteva tra artisti di diverse correnti di interloquire su temi diversi.

Per quanto riguarda l'aspetto pratico delle attività degli artisti non conformisti di Mosca degli anni Cinquanta e Sessanta, la loro principale linea di ricerca e sperimentazione virò verso l'astrattismo, il surrealismo e l'espressionismo. Un cambiamento radicale nella percezione della realtà, l'opposizione alla pomposità e all'inganno della massa, portò la maggior parte degli artisti a imbattersi su temi drammatici - sullo status esistenziale e sociale dell'uomo - problemi che furono spesso rappresentati in forme surrealiste ed espressioniste. L'attenzione generale ai temi religiosi, metafisici, simbolici, romantici non fu altro che una forma di protesta contro gli argomenti ufficiali pseudo-idealistici. Difatti, essa fornì un tema di fuga verso la dimensione spirituale, verso la zona del subconscio, metafisica, che conduce alla percezione dell'Uomo come parte organica dell'universo in continua evoluzione. Sitnikov, Rabin, Plavinskij, Kalinin, Jakovlev, Kandaurov e altri artisti dipinsero in armonia con lo stile espressionista-surrealista. Comunque, oggi è quasi impossibile classificarli sotto uno specifico indirizzo. Gli stili dell'arte moderna furono così interconnessi con il sostrato culturale di Mosca che essi non apparirono mai nelle loro forme pure. Fu peculiare il fatto che la necessità di dissociarsi dall'arte social-realista e trovare nuovi stimoli, fu un privilegio e una necessità non solo per gli artisti non-conformisti. Problemi simili tormentarono anche gli artisti ufficiali, membri dell'Unione moscovita degli artisti sovietici (MOSCh). Alla soglia degli anni '60 molti di loro provarono a liberarsi dallo stile

monolitico dell'arte staliniana: Vejsberg, Birger, i fratelli Nikonov, Andronov e Ivanov. Rinunciarono alle commissioni statali ben pagate, per tornare ai soggetti della vita quotidiana, ai paesaggi e alle nature morte. E fu qui che la tradizione di Cézanne, del Cubismo e del Primitivismo si rivelò utile.

L'ufficialità e la non-ufficialità, sebbene si presentassero come due forme di coscienza opposte, erano ciò su cui nell'insieme si fondava la *cultura* sovietica. Il poeta Gennadij Ajgi affermò che non era possibile distinguere le persone in due gruppi, bianchi o neri, perché essi appartenevano a entrambe le varietà, ufficiale e non, della cultura. Michail Švarcman sostenne che la divisione stessa tra ufficialità e non ufficialità non potesse essere considerato un fenomeno reale, quanto una bipartizione degli storici dell'arte.

L'idea della non ufficialità, di una vita da eremiti, ci era del tutto estranea. [...] Quindi, volevamo fare parte della società, e in questo senso non siamo mai stati in opposizione interna all'ordine esistente e non abbiamo mai provato dell'ostilità nei confronti delle tendenze riconosciute nell'arte. In generale, non eravamo particolarmente coinvolti nelle questioni sociali. E per questa ragione abbiamo considerato assurda e innaturale la nostra esistenza in qualità di artisti non ufficiali, e invece completamente normale un'aperta esistenza nella società<sup>322</sup>.

I pittori sovietici si impossessarono di molte delle idee provenienti da oltre oceano, senza capirne, tuttavia, il reale significato, quale fosse stata la vera causa che avesse portato alla creazione di una nuova corrente artistica. In Unione Sovietica arrivarono forme svuotate del loro contenuto originario. Soltanto il sembiante modernista restò, ma la sua *struttura* interna fu russificata e legata alle peculiarità della vita sovietica. Questa coesistenza di una doppia-cultura venne definita *doppiezza di pensiero*: uno "psicodramma in cui la

---

<sup>322</sup>ALPATOVA, *Drugoe iskusstvo...*, cit. p. 135.

breccia aperta dell'inconscio collettivo comincia ad essere riempita di allucinazioni isteriche<sup>323</sup>".

Verso la fine degli anni '50 si formò un nuovo gruppo artistico attorno alle figure di Jurij Sobolev e Ŭlo Sooster. La comune passione artistica vide all'interno della nuova società artistica la presenza di Ernst Neizvestnyj e Vladimir Jankilevskij, e un po' più tardi, di Il'ja Kabakov, Viktor Pivovarov e Anatolij Brusilovskij. Tra il 1959 e il 1963 il gruppo si incontrò abitualmente al Artističeskoe Kafe. Inizialmente, i suoi membri furono attratti dalla tradizione dell'arte surrealista. I lavori di Magritte ebbero un impatto speciale sui loro sviluppi creativi. All'inizio degli anni Sessanta Jurij Sobolev traslocò in un nuovo appartamento sulla via Kirovskaja, che divenne il luogo di incontri di quello che sarebbe poi diventato il gruppo di Sretenskij Bulvar'.

Come detto poc'anzi, l'Espressionismo astratto fu molto popolare tra gli artisti moscoviti dei tardi anni '50. Nessun'altra direzione artistica fu così presente nelle mostre d'arte straniera che si tennero a Mosca tra il 1956 e il 1963 e crearono uno shock sia sugli spettatori che sugli artisti. Sobolev a questo proposito sottolineò come non fosse tanto la tipologia delle opere esposte a generare sgomento, quanto la possibilità stessa di poterli vedere esposti.

In sostanza, quasi tutti gli artisti d'opposizione sperimentarono l'astrattismo. Alcuni di loro, per esempio, Švarcman, Masterkova, Štejnberg, Nemuchin – nonostante alcune modifiche – restarono fedeli alle loro fonti originali. Altri, come Bulatov, Kabakov, Jankilevskij, avendo raggiunto l'"auto-liberazione" con l'astrattismo, si spostarono verso l'esperienza concettualista e la *soc-art* – variante sovietica della pop-art occidentale.

---

<sup>323</sup> MARGARITA TUPITSYN, *Apt art: Moscow Vanguard in the 1980s*, Mechanicsville (MD), Cremona Foundation, 1985, p. 16.

Furono gli anni in cui l'“oggettivizzazione” dell'arte social-realista subì una grave crisi, essendo stata compromessa da una letteratura tendenziosa, da un'abbondanza di aneddoti e illustrazioni. Ma prima di tutto, tale arte fu un prodotto dello stato totalitario che sopprimeva qualsiasi forma di personalità. L'arte astratta, come nessun altro stile prima, diede ai suoi seguaci il senso di liberazione, di libertà interna, l'opportunità per creare una “nuova realtà”. L'uso spontaneo del colore liberò l'artista dalla narritività nauseante dello stile ufficiale, dalla forma visiva e spaziale accademica, permettendogli di passare dalla cosiddetta interpretazione oggettiva della vera realtà all'esperienza soggettiva di trasformazione di ciò che lo circondava. È interessante notare che, al contrario di quanto avvenne in Occidente, Mosca non vide la stessa discrepanza di idee tra l'astrattismo geometrico e il turbolento espressionismo astratto. Ogni artista scelse quegli aspetti che più si avvicinavano alla sua anima. Gli artisti della scuola di Lianozovo furono vicini all'Espressionismo astratto. Già negli anni '50 Masterkova, Potapova e Nemuchin modellarono le tradizioni dell'Espressionismo astratto per soddisfare le proprie idee, che culminarono nelle forme “liriche”. La produzione di Zverev fu l'unico caso in cui la pittura figurativa si combinò con l'arte astratta.

Nel 1954 Elij Beljutin inaugurò il primo atelier di arte astratta presso l'Unione dei Sindacati degli artisti e dei grafici. Beljutin stesso fu un artista e un teorico, noto più per le sue capacità organizzative, che per la produzione artistica. Ottenuto il dottorato in Arte e Disegno presso l'Università statale pedagogica di Mosca, insegnò in seguito all'associazione moscovita di arte visiva e all'istituto di industria tessile. La sua intensa attività teorica fu dimostrata dalla pubblicazione di molti lavori sui sistemi artistici tra il XVIII e il XX secolo. Beljutin formulò la sua personale “teoria del contatto” che promosse nelle lezioni con i suoi studenti. La “teoria del contatto” si basava sull'antico bisogno umano di creare una

sorta di compensazione per la disfunzione inevitabilmente formata nel processo di convivenza dell'uomo con l'ambiente naturale e sociale circostante. Gli artisti del circolo di Beljutin erano principalmente interessati alla figuratività visuale che dominava la logica visiva, attraendo non tanto la vista dello spettatore quanto il suo subconscio.

Nei primi anni '60 lo studio di Beljutin contava duecento frequentatori. Nel 1958 fu organizzata la loro prima mostra. Ma gli anni più intensi furono il 1961-1962. Dopo la mostra al Molodežnoe kafe dal titolo *Tradicija i innovacija* [Tradizione e innovazione], Beljutin e il suo circolo fu reclamato e invitato all'organizzazione di molti eventi, soprattutto nel 1962. In particolare il 26 novembre di quell'anno inaugurò in via Bol'saja Kommunističeskaja la mostra *Novaja Real'nost'* [Nuova realtà], conosciuta come "Mostra Taganka", che vide esposti i lavori di 63 artisti che lavoravano sotto la guida di Beljutin. Anche lo scultore Ernst Neizvestny fu invitato a partecipare alla mostra. I suoi lavori, in contrasto con la scultura "ufficiale", erano marcati da una tensione espressiva, un approccio innovativo che portava alla deformazione della massa. Sooster, Sobolov e Jankilevskij esposero, invece, dei lavori surrealisti. In poche parole, fu la prima mostra di grande portata che rese manifeste le nuove tendenze della vita artistica moscovita. Suscitò grande interesse anche in America, e una televisione locale parlò di un'esplosione dell'arte astratta anche in Unione Sovietica. Va sottolineato qui, però, che insieme a una serie di opere astratte molti pezzi fedeli all'arte figurativa furono esposti alla mostra Taganka. L'esibizione venne chiusa proprio a pochi giorni dall'inaugurazione di un'enorme esposizione per commemorare l'anniversario dei 30 anni del MOSCh<sup>324</sup>, aperta al Maneggio il 2 dicembre del 1962. Tuttavia, Beljutin ottenne il permesso di organizzare, al secondo piano degli spazi espositivi del

---

<sup>324</sup> *Moskovskij Sojuz Chudožnikov* [Unione degli Artisti di Mosca].

Maneggio, l'allestimento di una sezione della mostra, inserendo i lavori del suo gruppo di allievi<sup>325</sup>. Poiché gli spazi a disposizione erano più piccoli di quelli precedentemente occupati in via Bol'saja Kommunističeskaja, si fece una cernita dei lavori preferendo al puro astrattismo opere più figurative. La mostra richiamò l'interesse degli uomini del Pcus e di Nikita Chruščev<sup>326</sup> in persona che, alla vista delle opere, accusò gli espositori di essere incomprensibili, incapaci e di "dipingere come con la coda di un asino<sup>327</sup>". Chruščev arrivò addirittura ad affermare che quelle erano semplicemente delle distorsioni psico-patologiche della coscienza pubblica. Negli anni brežneviani, quella frase trovò una realizzazione pratica: non essendo più possibile utilizzare i metodi del terrore, eliminando

---

<sup>325</sup> KARL AJMERMAXER, *Ot oficial'nosti k neoficial'nosti. Predposylki i načalo nonkonformistskogo moskovskogo iskusstva (1945-1963 gg.)* [Dall'ufficialità alla non-ufficialità. Premesse e inizio dell'arte moscovita non-conformista (1945-1963)], in ID (a cura di), *Ot edinstva k mnogoobraziju. Razyskanija v oblasti «drugovo» iskusstva 1950-x – 1980-x godov* [Dall'unità alla diversità. Le ricerche nel campo dell' «altra» arte tra il 1950 e il 1980], Moskva, Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj universitet, 2004, pp. 62-63.

<sup>326</sup> L'entourage di Chruščev comprendeva: Vladimir Serov, primo segretario della sezione dell'Unione degli artisti dell'Unione Sovietica; Sergej Gerasimov, primo segretario dell'Unione degli artisti dell'Unione Sovietica; Boris Ioganson, presidente dell'Accademia di Belle Arti; Ekaterina Furceva, ministro della cultura; Leonid Iličev, presidente della Commissione ideologica di stato; Dmitri Polikarpov, direttore della sezione culturale del Comitato centrale del partito comunista; Michail Suslov e Aleksej Kosygin, membri del Politburo.

<sup>327</sup> Dalle memorie della prof. Nina Moleva, che prese parte all'esposizione come consulente per l'arte del dipartimento ideologico del Comitato Centrale del Pcus, era chiaro che, in realtà, non si trattò di un conflitto artistico, ma il risultato di una cospirazione, che nessuna relazione aveva con l'arte. Infatti, la mostra fu molto apprezzata dai critici stranieri e furono pubblicati molteplici articoli. Questo, ovviamente, causò le invidie dei rappresentanti della Direzione artistica ufficiale. Non dobbiamo dimenticare che in quegli anni tutto dipendeva dalle autorità – il denaro, i materiali, i viaggi-studio, le mostre – e i pittori ufficiali difesero i propri beni materiali dai concorrenti di questo nuovo stile artistico. Inoltre, sull'articolo *Manež, kotorogo nikto ne videl* [Il Maneggio che nessuno ha mai visto] Nina Moleva aggiunse un'altra spiegazione. La crisi cubana del 1962 e il successivo ordine di Chruščev di ritirare i missili fu visto come una debolezza del leader. Messo sotto pressione, fu costretto a prendere misure drastiche per rafforzare la sua immagine. E quindi, anche in campo artistico, recitò il ruolo di critico esperto.



fisicamente i propri oppositori o inviandoli nei gulag, i manicomi divennero i luoghi designati per la rieducazione forzata delle visioni estetiche “deviate<sup>328</sup>”.

La campagna denigratoria che seguì allo scandalo colpì sia i “modernisti” che i vecchi pittori. I lavori dei membri dell’Unione moscovita degli artisti sovietici, quali Nikonov, Vasnecov e Andronov furono accusati di “formalismo”. Ancora più duro fu il trattamento riservato agli “astrattisti”, la cui etichetta fu apposta per molti anni a tutti gli artisti di opposizione, anche se i pezzi visualizzati alla mostra non erano affatto “compromettenti” e astratti. Come conseguenza dello scandalo, la rassegna venne chiusa e tutti i lavori sequestrati. Fu stabilito che gli eventi al Maneggio furono solo una provocazione organizzata in concomitanza con l’arrivo di Chruščev. La paura di possibili movimenti reazionari all’arte monolitica del partito portò le forze conservatrici, guidate dal Primo Segretario dell’Unione degli Artisti, Vladimir Serov, a contrastare apertamente e con ogni mezzo la “peste” modernista. Il raggiungimento di questo scopo fu supportato dall’assoluta ignoranza del Segretario del partito in campo artistico. Gli eventi del Maneggio furono un trionfo per il Partito e l’ideologia marxista-leninista. I gruppi conservatori si rafforzarono e solo tre giorni più tardi, il 4 dicembre, Serov fu nominato Direttore dell’Accademia di Belle Arti dell’Unione Sovietica. Poco dopo, i ritrattisti più in auge in epoca staliniana Aleksandr Gerasimov e Aleksandr Laktionov furono nominati rispettivamente Direttore dell’Unione degli Artisti e Direttore dell’Istituto Surikov. Tale allineamento di forze precluse qualsiasi tentativo di presentare ufficialmente l’arte dei non-conformisti.

Nelle moltissime lettere inviate a Chruščev, *l’intelligencija* russa provò a dissuadere il leader del Partito e a riprendere in

---

<sup>328</sup> TUPITSYN, *The museological unconscious...*, cit. p. 44.

considerazione i suoi giudizi verso l'arte contemporanea. Vani furono i tentativi di Favorskij, Konenkov, Šostakovič, Romm.

La situazione di tensione in campo culturale non si sarebbe neutralizzata per merito delle inutili riunioni del Comitato Centrale del Partito con l'*intelligencija* creativa. Per di più, nuovi attacchi furono rivolti contro chi aveva iniziato a osare a pensare in modo diverso anche in campo letterario. Il 17 dicembre 1962, durante la riunione del Comitato centrale, alla presenza di artisti, compositori e scrittori, il portavoce di Chruščev, Leonid Ilyčev, annunciò che il partito avrebbe rivisto le proprie politiche di liberalizzazione nelle arti; si sarebbe preteso dalla comunità creativa una completa aderenza ai principi del realismo socialista<sup>329</sup>.

Nella primavera del 1963, la maggior parte dei caporedattori di importanti quotidiani e riviste furono licenziati dalle loro posizioni; tra questi Surkov, Bondarev, Leontev e Ščipačev che fu rimosso dalla presidenza dell'ala moscovita dell'Unione degli scrittori.

La mostra al Maneggio e le successive riunioni tenute dal partito con l'*intelligencija* moscovita furono prova del fatto che le speranze di liberalizzazione e pluralismo nella cultura ufficiale erano ancora premature. Nei primi mesi del 1963 la vita degli artisti dell'*underground* moscovita fu impossibile, in special modo per coloro che gravitarono intorno alla figura di Beljutin, e videro i loro lavori confiscati, senza possibilità che venissero restituiti. Molti artisti furono espulsi dall'Unione degli Artisti con l'accusa di "formalismo".

A questo punto è necessario fare una precisazione. Infatti, bisogna tener presente che fu proprio in questo momento che apparì il concetto di *underground*. Fino al 1963, sebbene non fossero acclamati, gli artisti non-conformisti furono comunque tollerati e questo permise loro di avere una certa tolleranza e

---

<sup>329</sup> SJEKOCHA, MEAD, *Unofficial art...*, cit. p. 128.

opportunità di esibirsi. L'8 marzo 1963 un lungo discorso di Chruščëv segnò la fine del liberalismo in campo artistico.

Negli anni '60 cominciò a diffondersi il fenomeno delle mostre e degli incontri in appartamenti privati. L'interesse della sfera tecnocratica e scientifica dell'*intelligencija* verso l'arte visuale non-ufficiale stabilì nuove opportunità nell'organizzazione di mostre in istituti scientifici e di ricerca, dove non erano richiesti permessi speciali dell'Unione degli Artisti. Così molte esposizioni personali di Zelenin, Celkov, Jankilevskij si realizzarono negli istituti di biofisica e di energia nucleare.

Quindi, nonostante i divieti ufficiali, la vita artistica non-ufficiale divenne particolarmente ricca e turbolenta dalla metà degli anni '60. Questo periodo, però, non fu caratterizzato solo da un interesse verso l'arte, ma anche verso la poesia. Si recitarono versi sotto il monumento di Puškin e sotto la statua di Majakovskij. In migliaia sentirono per la prima volta i versi di Evtušenko, Voznesenskij, Okudžava e di poeti meno noti, raggruppati in società non-ufficiali, come lo SMOG<sup>330</sup> (Associazione dei giovani geni). Fu in queste piazze che si

---

<sup>330</sup> SMOG [acronimo di *Smelost'* (coraggio), *Mysl'* (pensiero), *Obraz* (immagine), *Glubina* (profondità)] fu un'associazione letteraria di giovani poeti creata da Leonid Gubanov nel gennaio del 1965. Fu una delle prime e più famose unioni creative che si rifiutarono di sottoporsi al controllo delle autorità statali e di partito. Tra gli organizzatori ci furono: Leonid Gubanov, Jurij Kublanovskij, Vladimir Alejnikov, Arkadij Pachomov, Vladimir Batšev. Dopo qualche tempo entrarono a far parte anche: Saša Sokolov, Sergej Morozov, Vadim Delone, Boris Dubin, Vladimir Sergienko, Tat'jana Rebrova, Aleksandr Veličanskij, Vladimir Berežkov, Julija Višnevskaja e altri. Vicino al gruppo SMOG fu l'artista Nikolaj Nedbajlo. Membro onorario fu il filosofo Arsenij Čanyšev.

Il primo incontro del gruppo probabilmente si tenne il 12 febbraio 1965 presso la Biblioteca Furmanov e comprese 15 persone. I poeti dello SMOG organizzarono letture di poesie nella Piazza Majakovskij, parteciparono ad alcune raccolte di *samizdat* ("Zdravstvujte, my genii" [Salve, siamo geni], "Avangard" [Avanguardia], "Ču!" [Lettore], "Rikošet" [Rimbalzo]) e pubblicarono la rivista "Sfinks" [Sfinge].

Il potere perseguitò gli *smogisty*, cacciandoli dalle università, costringendoli ad abbandonare Mosca e addirittura richiudendoli in ospedali psichiatrici. Sotto la pressione politica, l'organizzazione non durò a lungo. Il 14 aprile 1966 ci fu l'ultima lettura congiunta di poesie.

intessero profondi legami tra i rappresentanti della cultura non-ufficiale. A partire dal 1965 – anno del processo agli scrittori Andrej Sinjavskij e Julij Daniel’ – le letture poetiche furono bandite. Cominciarono gli anni della “stagnazione” brežneviana e l’eliminazione dei dissidenti. La vita culturale si sviluppò nelle cucine, nelle abitazioni private della vecchia Mosca, soprattutto nei quartieri del Starij Arbat, Patriaršie Prudy e Nikitskie Vorota, e questo fu l’unico canale che permise contatti e continui scambi di informazioni tra i gruppi.

Tra gli anni ’60 e ’70, i gruppi artistici e le associazioni letterarie nate nel decennio precedente continuarono a esistere e a svilupparsi. Le attività del circolo di Beljutin si intensificarono dopo l’acquisto, da parte dell’artista, di una dacia ad Abramcevo, vicino Mosca. Nonostante dopo gli avvenimenti al Maneggio di Mosca molti esponenti avessero lasciato lo studio, altre figure dagli interessi molti vari tra loro ne entrarono a far parte – designer, architetti, ceramisti – che lavorarono fianco a fianco con i “veterani” degli anni ’50. Tacciato di “formalismo” ed espulso dall’Istituto di Industria Tessile, Beljutin continuò a insegnare all’Istituto per l’industria leggera e la cultura dell’abbigliamento.

Un interesse per l’astrattismo più geometrico può essere rintracciato negli anni ’60 in un numero di artisti non accomunati però dallo stesso sostrato culturale. Il gruppo cinetico Dviženie [Movimento] fu fondato nel 1964<sup>331</sup> da Lev Nusberg<sup>332</sup>. I primi membri furono Michail Doročov, Francisco

---

<sup>331</sup> La data di fondazione è indicativa e non è possibile affermare con certezza le tappe cronologiche della formazione del gruppo. I critici non hanno trattato ufficialmente il movimento artistico e le uniche informazioni vengono fornite dalle memorie dei membri del gruppo. In tale situazione, risulta inevitabile che ci siano delle discrepanze nei dati forniti. Nusberg ricorda il 1962 come anno di fondazione, Akulin parla del 1963, mentre Infante posticipa l’evento di due anni rispetto alla data fornita da Nusberg e parla del 1964.

<sup>332</sup> Nel 1972 Nusberg tentò di avviare un’esperienza simile anche a Leningrado, fondando il gruppo Dinamika, per sviluppare le tendenze cinetiche e allargare il gruppo di membri partecipanti.

Infante-Arana, Vjačeslav Kolejčuk, Anatolij Krivčikov, Vjačeslav Sčerbakov, Viktor Stepanov e Rimma Zanevskaja. Questo gruppo di amici<sup>333</sup>, quasi tutti provenienti dall'istituto Surikov, ebbe come interesse iniziale le forme strutturali e geometriche attraverso l'utilizzo dell'arte dell'illusione ottica (Op-Art). La tappa successiva nello sviluppo del gruppo fu la transizione verso l'oggetto cinetico, manifesta nel 1964 alla mostra *Verso il sintetismo nelle arti* [Na puty k sintezu v iskusstve]. L'evento segnò il passaggio dall'approccio artistico più tradizionale alla modellizzazione e concettualizzazione del mondo circostante. La formazione di questo gruppo cinetico segnò un grande passo nello sviluppo dell'arte astratta. Tra il 1963 e il 1974 il gruppo partecipò a più di 30 eventi, tra mostre, performance teatrali e progetti vari.

Il bisogno sempre più forte degli artisti degli anni '70 di uscire allo scoperto per garantire e assicurare la propria sopravvivenza, portò allo sviluppo di nuove forme di espressione artistica, dando vita alle performance pubbliche. È interessante notare come gli spettacoli, spesso assurdi e basati su trame improvvisate fossero, in terra russa, una forma originalissima e temuta di provocazione. Gli artisti di Dviženie composero delle performance teatrali cinetiche in Crimea, a Mosca e a Suzdal' tra il 1971 e il 1972.

Verso la fine del 1967, dalla sezione centrale di Dviženie nacque il gruppo MIR, guidato da Vjačeslav Kolejčuk. Più tardi, nel

---

<sup>333</sup> Come ricorda Francisco Infante, questo gruppo di amici iniziò a formarsi già nel 1962, quando ancora formalmente non esisteva Dviženie che, dai ricordi dell'artista, verrà fondato solo due anni più tardi. Come afferma l'artista in un'intervista rilasciata ad Andrej Kovalev, si trattava un'"associazione amicale" [sodružestvo] tra artisti che lavoravano insieme. La loro prima collettiva si tenne dal 25 marzo al 3 aprile del 1963 al *Central'nyj Dom rabotnikov iskusstv* [Casa Centrale dei lavoratori dell'arte]. Per leggere l'intervista completa, si veda: *Francisko Infante - Chudožnik v beskonečno ustroennom mire* [Francisco Infante - Artista in un mondo infinitamente costruito]; Intervista di Andrej Kovalev, 2 Febbraio 2002, <http://www.guelman.ru/culture/reviews/2002-08-09/Kovalev020802/> (ultima consultazione: 25/02/2017).

1970, a seguito di alcune divergenze tra Nusberg e Francisco Infante, quest'ultimo creò il gruppo ARGO [*Avtorskaja Rabočaja Gruppa*, o Gruppo di lavoro dell'Autore], formato da Nonna Gorjunova, Valerij Osipov, Leonid Kaplan, Vladimir Tafel. Lo scopo del gruppo fu la fusione tra arte e industria. L'ispirazione diretta venne dai grandi protagonisti del costruttivismo avanguardista, come Aleksandr Rodčenko, Vladimir Tatlin, Nikolaj Ladovskij.

Il destino futuro delle mostre "sotterranee" si sviluppò non senza tragedie. L'apogeo nello scontro tra gli artisti con gli organi di stato si ebbe il 15 settembre 1974, quando nei pressi di Beljaevo, un quartiere alla periferia di Mosca, gli artisti non ufficiali decisero di tenere una mostra all'aria aperta, senza il consenso formale delle autorità. Inoltre, i partecipanti, tra cui Aleksandr Glezer e Oskar Rabin, decisero di mettere a conoscenza dell'evento soprattutto i giornalisti occidentali. Il giorno dell'apertura, Rabin e Glezer furono arrestati alla fermata della metropolitana con l'accusa di furto. Dopo poco tempo dall'inizio della manifestazione, gli artisti furono attaccati duramente da "lavoratori", che poi si rivelarono essere poliziotti, che con l'uso di bulldozer dispersero la folla, distrussero molti lavori e strapparono le pellicole ai giornalisti europei. Il mattino seguente, sulle pagine della stampa estera, l'evento fu di dominio pubblico<sup>334</sup>. La mostra passò alla storia come *Bul'dozernaja vystavka*<sup>335</sup> [mostra dei Bulldozer]. La risonanza dell'evento sulla stampa estera fu enorme. Naturalmente, questo non era stato l'unico caso di repressione del dissenso da parte delle autorità sovietiche, ma questo

---

<sup>334</sup> LEONID TALOČKIN, IRINA ALPATOVA, *Drugoe iskusstvo* [L'altra arte], Sankt-Peterburg, Interbruk, 1991, pp. 198-199.

<sup>335</sup> Qualche giorno prima, il 2 settembre, gli artisti avevano inviato una lettera al Dipartimento della cultura del comitato cittadino esponendo le loro intenzioni di organizzare una mostra all'aperto nel parco di Beljaevo. Tra i firmatari c'erano i nomi di Oskar Rabin, Lidija Masterkova, Aleksandr Rabin, Evgenij Ruchin, Nadežda Elskaja, Vladimir Nemuchin, Jurij Žarkich, Vitalij Komar, Aleksandr Melamid e Anatolij Brusilovskij.

episodio fu condannato apertamente dalla stampa internazionale, poiché divenne evidente come in URSS ci fosse un'aperta violazione dei diritti umani e della libertà artistica, che minava le basi di una società democratica.

Per rimediare all'accaduto, le autorità permisero ufficialmente l'inaugurazione di una seconda mostra al Parco Izmailovskij il 29 settembre 1974. Il patto prevedeva che non dovessero essere esposte tele con soggetti anti-sovietici, religiosi e pornografici. Tuttavia, molti artisti non-ufficiali, come Pivovarov, Bulatov, Kabakov, decisero di non partecipare, poiché considerarono che solo l'atteggiamento degli artisti fosse avanguardista, mentre il contenuto delle opere era ritenuto kitsch in modo imbarazzante.

La mostra a Izmailovskij sembrò aver quasi ufficializzato l'arte non-ufficiale e fece ben sperare in una condizione di vita più dignitosa per gli artisti. Tuttavia, le premesse ottimistiche non portarono ai risultati sperati. Molti emigrarono o furono esiliati all'estero<sup>336</sup>: nel 1977 Komar e Melamid lasciarono la terra russa alla volta dell'America; Nemuchin si recò a Berlino; Rabin e Glezer emigrarono a Parigi l'anno successivo.

### **3.2. *Vtoraja kul'tura*: espressioni del dissenso a Leningrado**

La vita artistica di Leningrado nella seconda metà del XX secolo rappresentò un'immagine complessa, multiforme e contraddittoria nelle sue manifestazioni. Nel complesso alcuni anni del «disgelo» furono caratterizzati da una relativa libertà nella ricerca della forma e del carattere del linguaggio plastico nelle arti figurative, e furono particolarmente significativi per lo sviluppo di una coscienza artistica tra gli artisti della città.

---

<sup>336</sup> GEORGIJ KIZEVAL'TER, *Eti strannye semidesjatye ili Poterja nevinnosti. Esse, interv'ju, vospominanija* [Questi strani settantasettini o la perdita dell'ingenuità. Saggi, interviste, ricordi], Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2010, p. 6.

Importanti modifiche furono introdotte dalla guerra nella vita della società leningradese. La guerra attutì un po' gli "umori antireligiosi" e la propaganda antireligiosa, nel dopoguerra, non fu così manifesta. Questo periodo, nonostante tutte le sofferenze e privazioni del sistema della tessera alimentare<sup>337</sup>, fu segnato da un risveglio vitale e da una ripresa eroica del lavoro. Un impulso potente fu dato dalla Grande Vittoria del 1945, ma ancora prima, in pratica subito dopo la fine dell'assedio di Leningrado, iniziarono i restauri nei musei e nei palazzi fuori città, furono riportati dai luoghi in cui erano stati evacuati numerosi oggetti d'arte, furono ricostruiti gli impianti distrutti. Nel più breve tempo furono restaurati i maggiori musei della città. Già alla data del 4 novembre 1945, dopo i lavori di restauro, furono aperte 69 sale dell'Ermitage (per un'estensione di più di 10000 metri quadrati); e se temporaneamente si entrò al museo dall'ingresso di via Chalturin<sup>338</sup>, dopo tre settimane, il 25 Novembre, i visitatori poterono nuovamente accedere dalla scalinata Iordanskij<sup>339</sup>. Per il primo anniversario della vittoria nella Grande guerra patriottica, il 9 maggio del 1946<sup>340</sup>, furono aperte le sale del primo piano del Museo Russo; il 7 novembre furono aperte tutte le sale.

Tra i primi musei a essere ricostituiti anche il Museo di storia della religione, che si trovava nella Cattedrale della Madonna di Kazan': in esso fu allestito una grande esposizione dedicata alla storia delle religioni del mondo; furono presentate alcune sezioni come «Le religioni della Cina», «Le religioni dell'Antico Egitto», «Religione e ateismo dell'Antica Grecia», «Origine del

---

<sup>337</sup> La razione di pane giornaliera dei lavoratori era di 800 gr., degli impiegati 500 gr., delle persone a carico e dei bambini 300 gr.; oltre al pane, la razione mensile includeva, per i lavoratori, 1,5 kg. di carne, 800 gr. di burro, 900 gr. di zucchero e 2 kg. di grano (per gli impiegati, le persone a carico e i bambini due volte meno); nei mercati i prezzi degli alimenti razionati eccedevano di 4 – 6 volte rispetto al loro reale valore.

<sup>338</sup> L'attuale via Millionnaja.

<sup>339</sup> Da *Iordan'*, rito della Chiesa Ortodossa legato al Battesimo di Cristo.

<sup>340</sup> Conosciuto in Russia come *Den' Pobedy*.



cristianesimo», «Storia della religione ortodossa e dell'ateismo russo», «Storia del Papato e dell'Inquisizione», «Scienze naturali e religione» che lo resero celebre non solo in Unione Sovietica, ma anche all'estero. Furono attivate anche numerose mostre fotografiche itineranti, accompagnate dalle lezioni dei collaboratori scientifici.

Nella seconda metà degli anni Quaranta e negli anni Cinquanta videro la luce monografie dedicate a diverse questioni di storia della religione e libertà di pensiero<sup>341</sup>. Nel 1945 iniziarono i lavori di ricostruzione della Cattedrale di Sant'Isacco, e sebbene proseguirono fino al 1963, il museo aprì le porte ai visitatori già nel dicembre 1948, anche se l'esposizione del dopoguerra includeva solo alcuni settori («La Cattedrale di Sant'Isacco come monumento architettonico e storico-artistico», «Storia della costruzione della Cattedrale di Sant'Isacco», «Dalla chiesa al museo», «Il pendolo di Foucault»).

Pavlovsk, grazie agli sforzi del direttore del complesso (costituito dal palazzo e dal parco), Anna Zelenova, che aveva lavorato al metodo di ricostruzione scientifica già negli anni dell'assedio, divenne il primo sobborgo imperiale ricostruito dopo la guerra<sup>342</sup>. La ricostruzione dei monumenti distrutti restituì letteralmente alla gente una dimensione estetica, la

---

<sup>341</sup> Negli anni dal 1957 al 1963 furono pubblicati sette volumi dell'«Annuario della Pace», fondamentale pubblicazione periodica di scienza delle religioni che mantiene il suo valore scientifico fino ai giorni nostri. Fino al 1955, anno della sua morte, a capo del museo ci fu l'esimio conoscitore di Storia delle correnti religiose B. Bonč-Bruevič, che visse stabilmente a Mosca e che da lì diresse il museo. Nel complesso tutte le attività del museo dal 1944 al 1960 furono realizzate alle dipendenze e con la partecipazione di M. Šachnovič, vice-direttore per gli affari scientifici. In anni diversi con il museo collaborarono I. Amusin, P. Boriskovskij, B. Bogaevskij, S. Balk, A. Gorfunkel', A. Klibanov, I. Klibanov, S. Lozinskij, S. Lur'e, A. Makovel'skij, M. Mat'e, V. Rutenburg, A. Predtečtnskij, V. Propp, A. Ranovič, V. Struve, A. Okladnikov, V. Šarevskaja, V. Šaskol'skij, e altri

<sup>342</sup> Le prime sale del palazzo furono aperte ai visitatori nel 1957. Utilizzato per la prima volta a Pavlovsk, il metodo di ricostruzione scientifica, elaborato sotto la direzione di Anna Zelenova, trovò un largo impiego non solo nella ricostruzione dei sobborghi imperiali di Leningrado, ma anche in altri progetti, sia in Russia che all'estero.

sfera del bello; il lavoro eroico dei restauratori (come pure in precedenza gli artisti<sup>343</sup> rimasti nella città sotto assedio) fu associato inconsciamente a un servizio cristiano disinteressato. Immaginiamo che questo poté avere influenza nella formazione della visione del mondo ortodossa e, di conseguenza, nell'apertura al tema religioso.

Sostenendo durante la guerra i migliori e i più forti lati dello spirito umano, la vita teatrale di Leningrado, al pari dell'attività espositiva, non si era spenta. Già nel febbraio del 1943 tornò da Kirov la compagnia del Grande Teatro d'Arte drammatica, dove era stata evacuata dall'agosto 1941; nel 1944, con l'opera «Ivan Susanin<sup>344</sup>» di Michail Glinka, aprì nella città liberata la nuova stagione il Teatro Marinskij, tornato dal periodo di evacuazione a Perm'. Nel 1944, per decisione del Comitato Esecutivo locale<sup>345</sup>, venne fondato il Piccolo Teatro d'Arte drammatica, noto attualmente con il nome di «Teatro d'Europa»<sup>346</sup>. Negli

---

<sup>343</sup> Sull'attività dell'Unione dei pittori negli anni di guerra, vedi: IRINA NIKIFOROVSKAJA, *Chudožniki osaždennogo goroda. Leningradskie chudožniki v gody Velikoj Otečestvennoj vojny* [Pittori della città assediata. Pittori di Leningrado negli anni della Seconda Guerra Mondiale], Sankt-Peterburg, Iskusstvo, 1985.

<sup>344</sup> La vicenda è ambientata nel cosiddetto "Periodo dei Torbidi", tra la fine del XVI secolo e l'inizio del XVII. Ivan Susanin era un contadino che, fingendosi un traditore, propose di guidare un esercito di polacchi per uccidere lo zar della nuova dinastia dei Romanov, Michail. Invece, Ivan condusse i polacchi in una palude e quando questi scoprirono l'inganno, lo uccisero. Ma Ivan morì felice di aver dato la sua vita per lo zar e la fede ortodossa. Questo mito prese corpo all'epoca delle guerre napoleoniche come espressione del patriottismo popolare e fiorì nell'ideologia nazional-romantica dell'età della Restaurazione, quando Glinka ne scrisse la prima opera russa, *Una vita per lo zar*. Nel 1834 Nicola I fece costruire un monumento a Susanin come eroe che si era battuto per la difesa della Santa Russa. All'epoca dei bolscevichi, Susanin sparì dalla memoria nazionale e il suo monumento fu distrutto. Ma alla fine degli anni '30 Stalin decise di attingere dal mito per stimolare il patriottismo di massa. L'opera tornò a essere rappresentata con il titolo Ivan Susanin e Stalin ne seguì personalmente la sceneggiatura, facendo modificare alcuni episodi.

<sup>345</sup> *Oblastnoj ispolnitel'nyj komitet*, organo esecutivo del Soviet locale.

<sup>346</sup> Dapprincipio questo teatro non aveva un preciso programma artistico né un proprio stabile, e gli spettacoli avvenivano, essenzialmente, solo nelle

studi della «Lenfilm», durante gli anni del dopoguerra, furono realizzati film diventati capolavori dell'arte cinematografica<sup>347</sup>. All'inizio degli anni '50, in conformità con il piano generale di sviluppo di Leningrado adottato nel 1951, incrementò significativamente l'edilizia, mentre furono distrutte ampie arie verdi<sup>348</sup>. Nel 1955 fu aperto il primo tratto della metropolitana; l'atrio della stazione «Puškinskaja» fu abbellita dalla statua del poeta, scolpita da Michail Anikušin. Su suo stesso progetto fu realizzato il monumento a Puškin, eretto nel 1957 in piazza delle Arti. L'aspetto della città divenne più signorile, rispecchiando in un certo modo anche il rinnovamento dei «destini» dei cittadini.

Un particolare avvenimento nella vita artistica della città, che segnò l'inizio di una nuova tappa nell'interesse per l'antica Rus', fu la pubblicazione, nel 1950, del *Slovo o polku Igoreve*<sup>349</sup> [Canto

---

piccole città e nei villaggi della regione. Prevalentemente tra gli anni '60 e '80 furono rifondati quasi tutti i teatri esistenti fino alla guerra, e se ne aprirono di nuovi.

<sup>347</sup> Dal 1941 al 1944 gli studi furono evacuati ad Alma-Ata, tuttavia gli operatori rimasti effettuarono riprese al fronte e nella città liberata. Già nel 1950 alla «Lenfilm» fu girato il primo film a colori («Musorgskij», del regista G. Rošal'), nel 1954 fu realizzato il primo allestimento congiunto di «Gli eroi dello Šipka [vetta dei Balcani nel territorio bulgaro, *ndt*]» (URSS-Bulgaria, per la regia di S. Vasil'ev), e già nel 1963 apparve il primo film su pellicola da 70 mm [al posto di quella usuale da 35 mm, *ndt*] («L'attrice contadina», regia di R. Tichomirov). Negli anni '50 e '60 videro la luce altri significativi film della vecchia e della nuova generazione, come «Estranea parentela» (1955) di M. Švejtser, «La signora col cagnolino» (1960) di I. Chejfits, «Sangue fraterno» (1963) di M.I. Eršov, «Amleto» (1964) di G. Koznicev; «Il capo della penisola dei Čiučki» (1966) di V. Mel'nikov, e altri.

<sup>348</sup> Giova ricordare che la “città-eroina” Leningrado scontò duramente il suo atto eroico: in seguito al “caso Leningrado” vi furono aspre repressioni negli anni tra il 1949 e il 1951; fu vietato tutto ciò che aveva a che fare con l'eroica resistenza della città. Una parziale riabilitazione avvenne già dopo la morte di Stalin e la fine del suo periodo di terrore, nel 1954. E sebbene nel 1947 fosse stato interrotto il sistema della tessera alimentare e, allo stesso tempo, fosse stata condotta una riforma monetaria, solo verso la metà degli anni Cinquanta si profilarono alcuni miglioramenti, quando le paghe raggiunsero l'entità che avevano prima della guerra.

<sup>349</sup> Il “Canto della schiera di Igor”, figlio di Svjatoslav, nipote di Oleg” è un poema anonimo, risalente al XII secolo e scritto in antico slavo orientale. Si

della schiera di Igor'] e della *Povest' vremennich let*<sup>350</sup> [Cronaca di Nestore] tradotti e commentati da Dmitrij Lichačëv. È difficile sminuire il ruolo di questo esimio studioso e personaggio pubblico. Proprio nel 1955 intervenne per primo sulla "Literaturnaja gazeta" [Gazzetta Letteraria] con un articolo in difesa dei monumenti dei tempi passati.

Nel 1956, con l'arrivo di Georgij Tovstonogov al Grande Teatro d'Arte Drammatica, si aprì una nuova epoca nella vita teatrale di Leningrado: ogni spettacolo del Maestro divenne un chiaro avvenimento, che colpì per originalità e per la novità dell'interpretazione. Nel 1955, sulle scene del teatro Puškin (Aleksandrinskij), Grigorij Kozincev mise in scena un in precedenza «non consigliabile» Amleto, e presto molti teatri del Paese trattarono le *pièce* shakesperiane. E l'adattamento cinematografico negli studi della «Lenfilm» del «Don Chisciotte» (1957, per la regia di Kozincev) divenne un avvenimento clamoroso anche per un altro motivo: fu il primo film di largo formato a colori.

Nel 1959 fu aperta a Leningrado un'esposizione di pittura inglese, e per la prima volta furono esposti i lavori di John Constable, William Turner, dei Preraffaelliti e anche dei Surrealisti e degli Astrattisti. Proprio in questi anni avveniva la legalizzazione dell'arte europea contemporanea.

Dalla fine degli anni Cinquanta agli anni Sessanta *l'intelligencija* artistica si attivò, intraprendendo tentativi di "allargare" lo spazio creativo. Nelle esibizioni dei pittori più influenti si osservarono tentativi di reinterpretazione delle tradizioni, un

---

narra l'infelice sconfitta del 1185 dell'esercito russo, guidato dal principe Igor', contro un popolo del Mar Nero, i *polovcy* [Polovesiani].

<sup>350</sup> Letteralmente "Cronaca degli anni passati", è conosciuta come "Manoscritto Nestoriano" o "Cronaca di Nestore" dal nome del monaco Nestor, al quale viene attribuita la stesura. È la più antica cronaca russa, stilata a Kiev intorno al 1116. Narra la storia della Rus' kieviana dall'850 al 1110 circa.

tangibile e costante appello alla personalità dell'artista, che assume la consapevolezza di una grandezza autosufficiente.

Ma, allo stesso tempo, durante il periodo di Chrušëv si rinforzò la «linea ateistica». Il Museo Statale di Storia della religione e dell'ateismo (che ricevette questa denominazione già nel 1954, quando ricadde sotto il controllo dell'Accademia delle Scienze dell'URSS) nel 1961 fu messo sotto la direzione del Ministero della Cultura sovietico, e proprio da questo momento si profilò un cambio di rotta dell'attività del museo verso una manifesta propaganda ateistica che non poteva non riflettersi sia nell'attività scientifica, che nell'attività espositiva. Le trasformazioni riguardarono anche la Chiesa-Museo di S. Isacco, che nel 1963 divenne filiale del Museo Statale di Storia di Leningrado (comunque già nel 1969 il Ministero della Cultura, dopo aver considerato il particolare valore artistico della chiesa e la sua unicità, la rese un'istituzione museale autonoma).

Nel dicembre del 1962, dopo la partecipazione di Chrušëv alla Mostra del «Maneggio» («Trent'anni dell'Associazione dei Pittori di Mosca», il primo Dicembre<sup>351</sup>), e dopo il primo incontro dei rappresentanti del partito e del Governo con i giovani artisti dell'*intelligencija* (il 17 Dicembre), cominciò la campagna contro le tendenze innovatrici nell'arte nazionale. Un'ondata di controlli e perquisizioni da parte del KGB colse appartamenti e studi «sospetti». Dal 1963, considerato l'anno finale del «disgelo» chrušëviano, divennero oggetto di attacchi da parte degli organi anche i Musei di Stato.

Nel 1964 un gruppo di “artisti liberi” Viktor Kravčenko, Oleg Ljagačëv, Viktor Ovčinnikov, Michail Šëmjakin e Vladimir Ufljand (quest'ultimo più noto come scrittore che come artista) riuscirono ad allestire una mostra dei propri lavori nella galleria Rastrelli dell'Ermitage, poiché lavoravano nel museo come

---

<sup>351</sup> Si veda: IRINA ALPATOVA, LEONID TALOČKIN, NATAL'JA TAMRUČI, *Drugoe iskusstvo: Moskva 1956-1988*, [L'altra arte. Mosca, 1956 – 1988], Moskva, Galart, 2005, pp. 9 – 97.

ausiliari. La mostra restò aperta solo per due giorni, il 30 e il 31 marzo. Dato che l'iniziativa non fu sanzionata dalla direzione, il direttore Michail Artamonov fu licenziato e il suo vice, il celebre storico dell'arte Vladimir Levinson-Lessing fu costretto ad andare in pensione. La repressione colpì pure coloro che, visitando la mostra, avevano lasciato dei commenti positivi sul libro degli ospiti

Nello stesso periodo furono organizzate una mostra del gruppo Peterburg [Pietroburgo], composto da Anatolij Vasil'ev, Oleg Ljagačev, Michail Šemjakin <sup>352</sup>, nell'appartamento del collezionista Lev Kacnel'son (1963), un'esposizione degli artisti Kirill Lil'bok e Jurij Sorokin (1965), una collettiva artistica nello studio di Ovčinnikov (1971) e una mostra di 23 artisti nell'appartamento di Kostantin Kuz'minskij (1974).

La partecipazione a mostre non ufficiali fu condannato, così come tutte le attività non regolamentate dal partito. Il potere sovietico si rese conto che qualsiasi manifestazione del libero pensiero, anche in forma artistica, minava le basi della sua stabilità e la sua influenza sulle menti e sui sentimenti del cittadino. Verso questo periodo si formò la «consolidata» tradizione delle mostre allestite negli appartamenti dagli anticonformisti, che rappresentò una delle sfere base dell'«altra» vita artistica di Leningrado (se ne ha riscontro dal 1965<sup>353</sup>). Per molti esse diventarono l'alternativa a tutta quella attività espositiva monopolizzata, «sanzionata», che era controllata dagli organi di partito.

Nello stesso anno della *Bul'dozernaja vystavka* di Mosca, dal 22 al 25 dicembre a Leningrado, presso il Palazzo della Cultura

---

<sup>352</sup> Secondo i racconti di Kostantin Kuz'minskij, Michail Šemjakin vendette alcuni quadri a un'americana, Dine Verni, che lo pagò in jeans e dischi, che arrivarono in Russia con l'aiuto di turisti. Šemjakin vendette il materiale e utilizzò il ricavato per l'acquisto di vernici al mercato.

<sup>353</sup> Si veda: LEV GUREVIČ, *Vystavki neoficial'nych chudožnikov* [Le mostre dei pittori non ufficiali], in *Novyj chudožestvennyj Peterburg* [La nuova Pietroburgo dell'arte], Sankt-Peterburg, Editrice N.I. Novikov, 2004, pp. 77 – 100.

Ivan Gaz, con il permesso ufficiale delle autorità cittadine, furono presentati i lavori di 52 artisti, per un totale di 220 opere. I giorni dell'apertura della mostra erano stati scelti con un intento ben preciso. Il potere, infatti, sperava che molti diplomatici stranieri non potessero prendervi parte, in quanto impegnati con le festività religiose per la celebrazione del Natale cattolico. La situazione reale fu molto diversa delle aspettative iniziali. La mostra ebbe esiti sensazionali. Certamente, mostre di artisti non ufficiali si erano svolte anche precedentemente, ma nessuna aveva visto la partecipazione di 52 artisti contemporaneamente. Il numero di persone che si auspicò di vedere la mostra di artisti indipendenti fu così alto, che la fila lungo il perimetro del palazzo si sviluppò per diverse centinaia di metri e la stampa estera diede nuovamente grande impulso alla vicenda.

L'anno successivo, nel 1975, si organizzò una mostra di artisti non conformisti leningradesi al Palazzo della Cultura "Nevskij". Parteciparono più di 80 artisti, tra cui anche alcuni membri dell'Unione degli Artisti. Dato il numero elevato di visitatori, si decretò la lunghezza di ogni tour. Ogni visita poté durare solo 40 minuti, e ciò volle dire che ci si poteva soffermare su ciascun quadro per non più di 5 secondi. Gli organizzatori della mostra sottoposero ai visitatori un questionario per chiarire quali fossero i motivi che li avevano spinti a visitare la mostra e quali emozioni essa avesse prodotto in loro. I risultati mostrarono un vivo interesse della maggior parte degli spettatori per l'arte non ufficiale e il desiderio di vedere in futuro simili esposizioni. L'indebolimento del controllo statale permise un proliferare di artisti non allineati. Per molte persone, questi eventi non regolamentati dalle autorità acquisirono un significato simbolico, il cui valore fu associato con i primi passi verso il superamento del regime totalitario e la possibilità di esprimere liberamente la propria opinione nella forma desiderata. Queste mostre insegnarono un nuovo tipo di comportamento, la capacità di pensare e sentire liberamente e criticamente. Fu

significativo percepire come il campo delle arti visive fosse diventato espressione del libero pensiero<sup>354</sup>.

Un gruppo di artisti non ufficiali, capeggiati da Jurij Žarkich, si rivolse al potere con la richiesta di organizzare una mostra. Dopo varie trattative, si raggiunse un compromesso. La sessione statale della Cultura si sarebbe fatta carica dell'affitto degli spazi presso il Palazzo di Cultura Ivan Gaz, mentre l'allestimento della mostra sarebbe stato a carico degli artisti; l'ingresso sarebbe stato gratuito. Nella tipografia della fabbrica Kirovskij furono stampati 500 inviti. Si discusse molto sul nome da dare all'esposizione. Il governo propose la dicitura "Mostra di artisti indipendenti", ma gli artisti rifiutarono in tronco. Così i visitatori furono semplicemente invitati alla "Mostra di opere di pittura, scultura e grafica". I lavori esposti non avrebbero dovuto contenere elementi pornografici, religiosi o di propaganda antisovietica. Ma i confini di tali categorie furono sempre vaghi e fumosi. Bisogna notare che molti artisti non si sarebbero mai aspettati l'appoggio statale. Ciò creò anche ansia e tensione tra molti esponenti, che all'ultimo minuto, deciso di non prendere parte alla manifestazione. Tuttavia, il coraggio degli artisti fu premiato dal numero elevatissimo di visitatori. Furono concessi venti minuti per la visita alla mostra. Possibilmente, le intenzioni del partito erano altre. Forse il potere si aspettava una reazione negativa dei visitatori alla vista di quelle opere. Invece, dei 1465 giudizi lasciati, 901 erano positivi, 491 negativi e 415 neutrali.

Come gli stessi artisti riconobbero, la mostra non si distinse per la qualità dei lavori, che furono molto mediocri, ma per l'impatto che ebbe sugli spettatori. La polizia e il limite imposto di 20 minuti per ogni visita fecero sì che il visitatore andasse via con un senso di scontentezza, ma stimolato mentalmente. Fu

---

<sup>354</sup> Ci sono molte prove analitiche che dimostrano la priorità delle informazioni visive nella cultura moderna, come evidenziato in alcuni scritti di Umberto Eco e Theodor Adorno.



importante non la qualità dei lavori, ma il fatto stesso che la mostra fosse stata allestita.

I successi della mostra al Palazzo di Cultura Ivan Gaz furono ripetuti dal 10 al 20 settembre 1975 presso il Palazzo di Cultura "Nevskij". A differenza dell'esibizione precedente, la mostra fu tenuta aperta per un periodo ben più lungo e non fu posto un limite di tempo ai visitatori. Il numero degli artisti partecipanti aumentò a 88. Tuttavia, questo successo dei non allineati si rivelò l'ultimo. Il potere si mostrò sempre più restio nei loro confronti e li costrinse nuovamente a tornare alle esposizioni negli appartamenti privati.

Le mostre ai palazzi di cultura Gaz e Nevskij furono il *trait d'union* per molti gruppi artistici. Nel 1981 essi crearono l'Associazione dell'arte figurativa sperimentale (*Tovariščestvo eksperimental'nogo izobrazitel'nogo iskusstva* – TEII), e le stesse mostre diedero il nome ai partecipanti, che passarono alla storia dell'arte russa come artisti della "cultura gazanevskaja" (*Gazanevskaja Kul'tura*). Tra i suoi membri si ricordano Aleksandr Aref'ev, Anatolij Basin, Anatolij Belkin, Gleb Bogomolov, Leonid Borisov, Vladlen Gavril'čik, Andrej Gennadiev, Jurij Žarkich, Gennadij Zubkov, Igor' Ivanov, Jurij Ljukšin, Vladimir Mišin, Vladimir Ovčinnikov, Jurij Petročenkov, Evgenij Ruchin, Igor' Tjul'panov, Gennadij Ustjugov, Vladimir Šagin, Michail Ceruš.

Le *gazanevskie vystavki*<sup>355</sup> furono eventi non solo artistici, ma soprattutto sociali e causarono una forte scossa nell'intimo di ogni spettatore, poiché offrirono per la prima volta un'alternativa visuale-artistica alle imposizioni politiche. Queste mostre fecero emergere il non conformismo dall'individualità di una vita privata e nascosta e diede la possibilità agli artisti di conoscersi, di creare gruppi di lavoro. La solidarietà a questi movimenti fu concepita come un atto eroico. Nonostante le

---

<sup>355</sup> *Gazanevščina* dal nome dei Palazzi della Cultura, «Gaz» e «Nevskij», in cui si svolsero le due mostre.

mostre avessero legalizzato l'arte non conformista, il potere ostacolò il suo futuro sviluppo, reprimendo ogni iniziativa artistica e costringendo molti esponenti ad abbandonare l'URSS. Diversi furono i gruppi che si formarono a Leningrado. Una traccia chiara del conformismo fu rintracciabile nell'Ordine degli Artisti Mendicanti<sup>356</sup> (*Orden niščenstvujuščich chudožnikov* – ONŽ). A esso aderirono Aleksandr Aref'ev, R. Vasim, Šolom Švarc, Vladimir Šagin, Valentin Gromov, Michail Petrov, Rodion Gudzenko<sup>357</sup>. L'impossibilità di partecipare pubblicamente alle esposizioni, convertì il loro circolo in un gruppo ermetico. La povertà della vita materiale fu colmata da un'appagante e sfaccettata vita artistica e spirituale. Aref'ev<sup>358</sup> fu l'artefice del credo del gruppo: consapevolezza della propria missione, isolamento e rinuncia dei beni materiali in nome della creazione. La sua leadership si legittimò naturalmente. Lui fu la personalità più colorita e luminosa, brillante narratore e improvvisatore (così lo ricorda nei suoi scritti l'artista Anatolij Basin)<sup>359</sup>, a differenza della maggior parte degli *aref'evcy* che non tentarono mai di affermarsi nella società e di conquistare il loro spazio nell'arte, accettando passivamente la dittatura del partito. La storia del gruppo non fu una storia di lotta, ma una storia basata sulla creazione.

Indipendente dall'Unione degli Artisti fu anche il gruppo di artisti ebrei "Alef", la cui prima mostra fu aperta dal 23 al 30

---

<sup>356</sup> ANDREEVA, *Ugol Nesootvetstvija...*, cit. p. 247.

<sup>357</sup> Già agli inizi degli anni '50 tutti gli esponenti del gruppo furono allontanati dalla scuola secondaria d'arte di Leningrado con l'accusa di "formalismo", mentre Šagin e Aref'ev furono costretti al lager e all'ospedale psichiatrico.

<sup>358</sup> Il tema preferito dall'artista fu il corpo umano. Anche se non fu mai al fronte, Aref'ev fu assorbito dall'esperienza della morte durante gli anni del blocco di Leningrado. Questa fase della sua vita viene ripercorsa in pittura attraverso l'analisi del corpo come espressione di vita e potenza. L'esteriorità umana viene rappresentata in due modi: carne sofferente e viva, privata della testa, o come una silhouette completa dai tratti leggeri.

<sup>359</sup> LJUBOV' GUREVIČ (a cura di), *Aref'evskij krug* [Il circolo di Aref'ev], Sankt-Peterburg, Avangard na Neve, 2002, p. 8.

novembre 1975 nell'appartamento di uno dei promotori, E. Abezgauz. Lui, che professava il suo malcontento verso la politica del regime tardo-sovietico, fu anche considerato il fondatore del gruppo artistico. Il gruppo si formò sulla scia dei *gazanevščiny*<sup>360</sup>, e certamente la loro attività fu collegata con i movimenti dissidenti. Alla prima mostra esposero, oltre ad Abezgauz, Anatolij Basin<sup>361</sup>, Leonid Bolmat, Aleksandr Gurevič, Ju. Kalendarev, Tat'jana Kornfel'd, Aleksandr Manusov, Aleksandr Okun', S. Ostorovskij, Alek Rapoport, Ol'ga Šmujlovič, Osip Sidlin. Secondo le testimonianze dell'epoca, la mostra registrò più di 4000 visitatori. Alla fine del 1976 Abezgauz emigrò in Israele. I documenti gli erano stati ritirati per ben 4 anni, ma alla fine il governo decise che era meglio che l'artista lasciasse il paese, data la sua attività non conformista.

Uno dei pilastri dell'arte non ufficiale divenne la scuola di Vladimir Sterligov, studente di Malevič che, come il grande maestro, fondò il proprio sistema artistico. Sterligov apprese da Malevič i principi del cubismo e del suprematismo, aderì al gruppo del realismo pittorico-plastico e dal 1960 sviluppò, assieme alla moglie Tat'jana Glebova (seguace di Filonov), in pittura, un nuovo principio fondato sulla sfericità<sup>362</sup>. Una loro mostra presso l'Associazione dei Pittori, aperta il 19 aprile 1966, fu chiusa dalla direzione dell'Associazione dopo quattro ore dall'apertura. Molti studenti e seguaci del maestro divennero poi artisti influenti e di successo: E. Aleksandrova, A. Baturin, A. Gričenko, A. Gostincev, Ju. Gobanov, G. Zubkov, Aleksandr Kožin, Aleksandr Nosov, V. Smirnov, Sergej Spicyn,

---

<sup>360</sup> Termine utilizzato per indicare gli artisti che avevano partecipato alle mostre presso il Palazzo della Cultura Ivan Gaz.

<sup>361</sup> Anatolij Basin, oltre a essere un artista, fu anche scrittore e raccolse molti materiali su Sidlin e sulle *gazanevskie vystavki*. Lo stesso concetto di *gazanevskaja kul'tura* uscì dalla penna di Basin, che ne utilizzò il termine nei suoi scritti. Nel 1979 emigrò in Israele e nel 1989 pubblicò il volume *Gazanevščina*, che divenne la fonte più autorevole e preziosa per capire la vita artistica dell'underground leningradese.

<sup>362</sup> ANDREEVA, *Ugol Nesootvetstvija...*, cit. p. 287.

Michail Ceruš. Il gruppo di Sterligov rifletteva il concetto classico di “scuola”, quando fuori da ogni organizzazione ufficiale si formava un gruppo di persone che condivideva la stessa opinione e lavorava alla formazione di nuovi principi dello spazio pittorico. Le tradizioni della scuola di Sterligov si coltivano ancora oggi nella pittura di artisti contemporanei.

Il gruppo di Osip Sidlin, studente di Petrov-Vodkin, si differenziò per l'originalità delle soluzioni artistiche proposte. Studente alla facoltà di pittura del VChUTEIN<sup>363</sup>, Sidlin fu catturato dall'idea di pittura come mistero della vita. Pensava che fosse necessario un autocontrollo costante sull'educazione dell'occhio per recepire il massimo dono che la vista ci possa regalare. Il maestro non offrì mai ai propri allievi dei metodi imposti; si trattò piuttosto di un atteggiamento verso la ricezione della pittura. La gioia artistica e la genialità pittorica avrebbero trovato la giusta via espressiva nell'anima di ogni artista. I soggetti preferiti del gruppo furono spesso le nature morte, mentre gli artisti si orientarono per lo più sulla tradizione di Tiziano, Veronese, Rembrandt, Velazquez, alcuni impressionisti e alcuni artisti russi del Secolo d'Argento. Alla scuola di Sidlin si formarono i più importanti artisti non conformisti pietroburchesi, I. Ivanov, A. Basin, E. Gorjunov, Ju. Našivočnikov.

Un'altra associazione artistica che certamente merita di essere ricordata fu la scuola di Grigorij Długač, frequentata da diversi artisti leningradesi. Il luogo simbolo delle sue lezioni fu il Museo Ermitage, uno dei grandi fulcri dell'arte classica europea. Il principio metodologico del gruppo fu l'interpretazione analitica. Oggetto d'analisi furono i dipinti dell'arte europea del periodo

---

<sup>363</sup> Acronimo di *Vysšij chudožestvenno-techničeskij institut* (Istituto superiore artistico-tecnico), fu fondato nel 1926, su decisione del Rettore P. Novickij, in sostituzione al VChUTEMAS (*Vysšie chudožestvenno-techničeskie masterskie*, ovvero Laboratori tecnico-artistici Superiori di Stato). Gli istituti furono creati con lo scopo di preparare artisti-progettisti altamente qualificati per l'industria e per il mondo della produzione artistica di massa.

classico, analizzati come un testo scritto, costruito secondo i principi della sfera pittorico-plastica. L'immagine fu percepita come il risultato dell'organizzazione del sistema vettoriale, creatosi secondo la struttura dinamica della composizione. Questi elementi speculativi non contenevano un carattere formale. La loro funzione principale era quella di generare sensi artistici in accordo con il contenuto della composizione. Il metodo di Długač aiutò a capire l'organizzazione strutturale e "interna" dei quadri degli antichi maestri e a dipingere tele che rispecchiassero l'eredità classica.

I singoli gruppi si conobbero tra loro, furono a conoscenza delle reciproche conquiste artistiche ed esposero nelle mostre sopracitate. Le mostre divennero tanto popolari e apprezzate da creare una generazione di seguaci, che spesso si trasformarono nei primi collezionisti di arte non conformista. Comparvero storici dell'arte, critici e riviste edite in *samizdat*. Nonostante le mostre ai Palazzi di Cultura avessero in qualche modo legalizzato il non conformismo leningradese, il potere cercò comunque di evitare una sua ulteriore propaganda. Molti artisti che avevano esposto i propri lavori, sotto la pressione del KGB, furono costretti a lasciare l'Unione Sovietica: Grobman e Šemjakin (1971), Ekerson, Kosolapov, Sitnikov, Zelenin, Kuper (1975), Kulakov, Neizvestnyj, Masterkova, Nusberg (1976), Komar e Melamid, Leonov, Bitt (1977), Rabin, Kropivnickaja, Šternberg (1978), Žarkich, Aref'ev, Leonov, Sinjavin, Zacharov-Ross, Basin, Gorjunov, Dyšlenko, Esaulenko, Tjul'panov, Zacharova, Ljubuškin, Rapoport, Putilin, Nekrasov, Okun', Kleverov, Abezgauz e molti altri. Alcuni morirono: Sooster (1970), Kropivnickij (1975), Ruchin morì tragicamente nel 1976, Morev nel 1979, Aref'ev morì all'estero<sup>364</sup>. Altri ancora,

---

<sup>364</sup> Il 23 febbraio 1977 lasciò la Russia (accompagnato in aeroporto dagli amici e colleghi Aleksandr Manusov, Lev Rivkin, Aleksandr Okun') alla volta dell'Austria. Visse qualche mese a Vienna, poi si trasferì a Parigi dove morì il 5 maggio 1978.

come A. Vasil'ev, A. Belkin, L. Borisov, V. Ovčinnikov, organizzarono mostre dei propri lavori in Europa<sup>365</sup>.

Queste e alcune altre «scuole» e associazioni divennero nel proprio genere simbolo e incarnazione dell'idea della libera creazione artistica. Il «Gruppo degli undici» (Zaven Aršakuni, Valerij Vatenin, German Egošin, Jaroslav Krestovskij, Vitalij Tjulenev, Boris Šamanov, Evgenija Antipova, Leonid Tkačenko, Valentina Rachina, Viktor Teterin e lo scultore Konstantin Simun) per primo mostrò i propri originali, forti e coraggiosi lavori nel 1972 (nella sala esposizioni dell'Associazione dei Pittori nel quartiere Očta<sup>366</sup>, appena aperta) e divenne il simbolo degli «uomini dei Sessanta»; riuscirono ad allestire una seconda esposizione solo dopo quattro anni.

Altri eventi espositivi della nuova arte furono: due mostre organizzate al Palazzo della Cultura Sergo Ordžonikidze nell'estate e nell'autunno del 1976; una mostra nella *Dom pisatelej* [Casa degli Scrittori] nel 1977; una al Palazzo della Cultura Michail Kalinin nel 1978; un'altra nel Palazzo della Cultura Sergej Kirov; al Palazzo della Gioventù nel 1980.

Il governo reagì con durezza contro ciò che reputò essere, in termini di lotta politica, una libera espressione del pensiero e del comportamento. La repressione fu tale che, nelle tele si percepiva una critica, più o meno celata, al regime e all'ideologia ufficiale.

Nonostante i tentativi degli artisti di inaugurare mostre, molte di queste furono chiuse dopo poco tempo dagli organi di partito. In risposta alla repressione, divenne di moda inaugurare le

---

<sup>365</sup> MARILYN RUESCHEMEYER, IGOR GOLOMSHTOK, JANET KENNEDY, *Soviet emigré artists: life and work in the USSR and the United States*, Armonk [N.Y.], M.E. Sharpe, 1985.

<sup>366</sup> In generale nella seconda metà degli anni Sessanta e negli anni Settanta furono costruite un certo numero di sale espositive e da concerto. Così, nel 1967 sul Viale Ligojskij fu costruita la grande sala da concerto «Oktjabrskij». Nel porto dell'isola Vasilevskij furono aperti i padiglioni del centro fieristico «Lenexpo», che diventarono in seguito luogo abituale per diverse esposizioni.

esposizioni negli appartamenti privati e negli laboratori. Alcuni di questi luoghi si trasformarono in spazi consacrati alle esposizioni, in cui periodicamente cambiava l'artista o il tema proposto. Gli appartamenti maggiormente frequentati furono quelli di Kostantin Kuz'minskij, Vadim Nečaev, Georgij Michajlov. I centri della vita artistica dell'*underground* furono spostati in una dimensione privata, a casa di poeti, artisti, estimatori, simpatizzanti dell'arte contemporanea che misero a disposizione le proprie abitazioni. Gli incontri privati furono anche le sedi di dispute filosofiche e politiche, letture di pubblicazioni che circolavano in samizdat<sup>367</sup>, di poesie, in un'atmosfera di complicità e amicizia. Questo fu il terreno di consolidamento della cultura non allineata. I partecipanti alle riunioni non solo si opposero alla cultura ufficiale, ma crearono la propria, con i propri valori, codici etici e sociali.

Con caratteristiche di contatto piuttosto *sui generis* si aggiunse l'interesse di singoli maestri per la tematica e i simboli religiosi, nonostante verso la metà del secolo si sentisse ancora forte il bisogno di riprendere l'interrotta tradizione dell'avanguardia russa. Il ritorno ufficiale a esso avvenne solo tra il 1988 e il 1990, con l'inizio della *perestojka*, quando caddero i divieti e le

---

<sup>367</sup> Il *samizdat* ("autoedizioni", "autopubblicazioni") fu l'organo editoriale della *vtoraja kul'tura* [seconda cultura] e fiorì nel periodo del disgelo. Conio di *sam*, "da sé", e *izdat'*, "pubblicare", ma anche riferimento ironico a ufficialissimi acronimi quali *Gosizdat* (ossia *Gosudarstvennoe izdatel'stvo*, "Edizioni di Stato"), questo termine indica un vasto e articolato fenomeno "paraeditoriale" a cui si ritiene abbia dato avvio Aleksandr Ginzburg con la rivista clandestina "Sintaksis", autoprodotta, fatta girare nel 1959 e ospitante, tra gli altri, poeti quali Igor' Cholin, Bella Achmadulina, Bulat Okudžava, il futuro premio Nobel 1987 per la letteratura, Iosif Brodskij. Si sviluppò anche il *tamizdat* (da *tam*, "là", ossia "all'estero"), che raccolse tutte le pubblicazioni prodotte oltreconfine. Il fenomeno si allargò anche al campo musicale con il *magnitizdat*, con riproduzione di canzoni e testi d'autore.

Per un approfondimento sul fenomeno si vedano: GEORGE SAUNDERS (a cura di), *Samizdat. Voices of the Soviet Opposition*, New York, Monad Press, 1975; JURIJ MAL'CEV, "L'altra" letteratura (1957-1976). *La letteratura del samizdat da Pasternak a Solženicy'n*, Milano, Cooperativa editoriale «La Casa di Matrona», 1976; VIAČESLAV DONININ, DMITRIJ SEVERJUCH, (a cura di), *Samizdat Leningrada* [Il samizdat di Leningrado], Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2003.

limitazioni all'attività sociale. In quegli anni nel Museo Russo furono aperte, tra le altre, le mostre di Pavel Filonov, Kazimir Malevič. Vasilij Kandinskij, *Sovetskoe iskusstvo 20-30 godov*<sup>368</sup> [L'arte sovietica degli anni Venti e Trenta].

Negli anni Sessanta e Settanta fu praticamente impossibile vedere opere a tema religioso nelle esposizioni ufficiali; al contrario, nelle mostre allestite negli appartamenti furono presentati tali lavori, e questo non avvenne impunemente (ad esempio, nel '72 fu chiuso lo studio di Ovčinnikov). Nella storia del movimento anticonformista si registrò l'inaugurazione della mostra tematica «Pittura religiosa contemporanea» [*Sovremennaja religioznaja živopis'*], aperta nel febbraio 1976 da Vadim Filimonov; il pittore fu arrestato con l'accusa di «teppismo» e liberato solo nel 1978, e in conseguenza di ciò emigrò immediatamente.

Un grande significato nella formazione del pensiero religioso ebbe la pratica delle visite organizzate agli antichi centri dell'antica Rus' (le terre di Ferapontovo, Novgorod e Pskov), la quale entrò maggiormente nella vita artistica «ufficiale» di Leningrado. Allo stesso tempo, negli anni Sessanta e Settanta anche gli «anticonformisti» intrapresero viaggi nei luoghi spirituali. Così, ad esempio, verso la metà degli anni Settanta lavorò presso il monastero Pskovo-Pečerskij Vjačeslav Zabelin (detto VIK), sul quale ebbe una forte influenza spirituale l'Archimandrita Alipij<sup>369</sup> (il vero nome era Ivan Voronov), «militare e pittore», restauratore, collezionista, rettore del

---

<sup>368</sup> Si vedano: EVGENIJ KOVTUN, *Pavel. Filonov, Živopis'. Grafika*, [Pavel Filonov. Pittura. Grafica], Leningrad, Avrora, 1988; NATAL'JA AVTONOMOVA, JULIJA ZABRODINA (a cura di), *Vasilij Kandinskij. Živopis'. Grafika, prikladnoe iskusstvo*, [Vasilij Kandinskij. Pittura, grafica, arte applicata], Leningrad, Avrora, 1989; NATAL'JA BARABANOVA (a cura di), *Sovetskoe iskusstvo 20-30 godov: živopis', grafika, skul'ptura, dekorativno-prikladnoe iskusstvo* [L'arte sovietica degli anni Venti e Trenta: pittura, grafica, scultura, arte decorativo-applicata], Leningrad, Iskusstvo, 1988.

<sup>369</sup> Proprio questo religioso iniziò il restauro delle mura fortificate e delle torri del monastero, ancora distrutte dal 1688 a causa di un incendio.



convento dal 1959 alla sua morte, nel 1975<sup>370</sup>. Il superiore fu protettore di molti «reietti»: tra questi Ovčinnikov, che prese parte alla pittura della chiesa.

Zabelin e altri pittori, che più di una volta erano stati sotto la protezione di padre Alipij, chiamarono proprio con il suo nome il gruppo fondato nel 1974. Interessante anche il fatto che i pittori allestirono il proprio studio (come pure gli «annalisti», T. Novikov, E. Figurina, e altri) nell'edificio destinato della Chiesa dell'icona della Madre di Dio “del focolare”<sup>371</sup>, considerato il primo esempio documentato di *squat*<sup>372</sup>.

Nel 1973 il Comitato esecutivo cittadino prese la decisione di ricostruire l'edificio dell'ex maneggio della Guardia Imperiale a cavallo e convertirlo in sala espositiva: il «Maneggio» centrale, aperto il 5 novembre 1977, in seguito diventerà il palcoscenico alternativo per molti pittori. Dall'inizio degli anni Settanta si delinearono nuove tendenze anche nell'attività del Museo di storia della religione: si diede inizio ad un lavoro di raccolta, di carattere scientifico e anche espositivo; il museo divenne, essenzialmente, un centro scientifico – metodologico e i suoi impiegati tennero lezioni in altre città dell'Unione.

---

<sup>370</sup> Vedi i ricordi su padre Alipij: ARCHIMANDRIT TICHON (Sekretarëv), *Vysokoprepodobie otca Alipija* [Il reverendissimo padre Alipij], Pskov, Pskovo-Pečerskij Monastyr', 2010.

<sup>371</sup> L'appellativo “del focolare” deriva dalla parola *šestok* (da cui l'aggettivo *šestokovskij*), che è una parte del forno tradizionale russo (il piano davanti alla bocca del focolare), legata al miracoloso rinvenimento dell'icona nel XVIII secolo.

<sup>372</sup> Nel 1980 e in seguito fino alla fine degli anni Novanta, lo *squatting* (occupazione illegale di locali in edifici in restauro [dall'inglese *to squat*]) divenne un'altra forma di esistenza creativa di personalità indipendenti. Dalla fine degli anni Settanta appariranno i *protosquat*, dove iniziò a concentrarsi la cultura «libera» di Leningrado. I due più famosi e «vasti» *squat*, diventati il cuore della vita artistica nel periodo della *perestrojka*, furono il «Club NC/VC» [dal nome di un gruppo heavy metal] e il «Puškinskaja, 10», che scrissero la loro storia dalla seconda metà degli anni Ottanta. (Si veda: ALEKSEJ CHLOBYSTIN, *Skvotskaja žizn': Istorija kapremontnych chudožestvennyh masterskix Leningrada – Peterburga 1980 – 90-ch godov*, [Vita da squat: Storia degli studi d'arte negli edifici occupati di Leningrado – Pietroburgo degli anni 1980 – 90], Sankt-Peterburg, Novyj chudožestvennyj Peterburg, 2005, pp. 101 – 120.

Uno degli aspetti negativi della contro-cultura fu una sorta di declassamento volontario. L'impossibilità di fare carriera e di aspirare a posti di rilievo si espresse in una ricerca di lavori non qualificati che, più o meno, sfuggivano al controllo ideologico. Mestieri come il bidello, la sentinella, il custode furono popolari tra gli esponenti della cultura non ufficiale. Un guadagno basso si compensava con una certa libertà dalla pressione politica e maggior tempo libero da dedicare alla creazione artistica.

Le notizie che circolarono sulle mostre degli artisti non conformisti divennero oggetto di discussione tra la cerchia di intellettuali. Per molte persone queste mostre divennero eventi simbolici che si interpretarono come un primo passo verso il superamento del regime totalitario e la possibilità di esprimere liberamente il proprio punto di vista nella forma più adeguata. Queste mostre insegnarono un nuovo codice comportamentale, la libertà di comunicare i propri sentimenti e le proprie emozioni. E ciò avvenne con l'arte visuale, la pittura e la parola (sotto forma di poesia e testi letterari).

Il motivo di un influsso dinamico dell'arte figurativa sulle menti fu sicuramente l'immediatezza e una censura più limitata rispetto a quella che colpì i testi scritti. Un autore avrebbe avuto bisogno di superare il filtro editoriale per far circolare le proprie idee, mentre un artista avrebbe potuto dipingere in qualsiasi momento e mostrare il proprio lavoro.

Certamente, il movimento artistico non conformista fu supportato dalla sfera dei dissidenti letterari che fecero circolare tra i conoscenti degli almanacchi scritti a mano e piccoli libricini dattiloscritti, conosciuti appunto come *samizdat*. I testi circolavano di mano in mano, da un circolo di lettori a un altro. Spesso, per paura delle conseguenze, i testi venivano imparati a memoria e poi bruciati. Nei casi più fortunati si riuscì a far superare i confini della madrepatria e farli stampare da editori europei o americani. A New York, sotto la redazione di Kostantin Kuz'minskij, vide la luce un'antologia in 9 volumi

della nuova poesia russa *U Goluboj Laguny* [Alla laguna azzurra], che raccoglieva testi dattiloscritti di molti poeti leningradesi. Dal gennaio del 1976 iniziarono a essere pubblicate le riviste samizdat "37" (redatta da marito e moglie, il poeta e letterato Viktor Krivulin e la filosofa Tat'jana Goričeva) e "Časy" [Orologio] (redatta da Boris Ivanov e Boris Ostanin). Le riviste in samizdat attivarono il processo di autoidentificazione della cultura non conformista, poiché resero noti tutti gli eventi di cronaca. Tuttavia, non si registrò mai una critica diretta alla politica, se non attraverso il prisma degli avvenimenti culturali. Le collezioni private in quegli anni mantennero un carattere pubblico, di collettività. Così, nel 1977-78 a Leningrado su iniziativa dello scrittore Vadim Nečaev e di sua moglie Marina Nedrobovaja nacque il *Muzej sovremennogo iskusstva* [Museo di arte contemporanea], allestito nell'appartamento privato dei due. Il museo ospitò una collezione di pittura e grafica di molti di quegli artisti che avevano partecipato alle mostre menzionate precedentemente. Nel museo-appartamento si organizzarono dispute, incontri e discussioni sul tema dell'arte contemporanea e della letteratura. Al loro circolo fu legata anche l'attività della rivista *Archiv* [Archivio]. La rivista *samizdat* raccolse poesie e articoli, recensioni sulle mostre degli artisti nei vari appartamenti, traduzioni di autori europei vietati in URSS. Per la loro attività non ufficiale, Nečaev e la famiglia furono costretti a lasciare il paese e a trasferirsi a Parigi.

Per ricapitolare, l'Unione Sovietica fu "colpita" da un fenomeno senza precedenti: l'esistenza di due diverse culture antagoniste tra loro, quella ufficiale e quella non ufficiale. La differenza si manifestò nel diverso modo di intendere la vita e l'arte, nei criteri artistici, nelle posizioni filosofiche e politiche. Certamente, i mezzi a disposizione furono diversi. Se la cultura ufficiale poté contare su una fitta rete di editori, propaganda e luoghi di diffusione delle proprie idee, la "seconda" cultura fu costretta a scendere nel "sottosuolo". I suoi esponenti

compirono spesso gesti eroici, pagando di persona le conseguenze di un regime non tollerante. Uno degli obiettivi dell'*intelligencija* artistica fu l'aspirazione nel trovare un nuovo linguaggio letterario, poetico e artistico per staccarsi dalla monotonia imposta dal realismo socialista. Ci fu chi volle tornare alle antiche radici per esprimere la propria visione del mondo, chi invece abbracciò in pieno l'eredità europea. In qualsiasi campo, le ricerche estetiche furono una forma di protesta.

Il movimento non conformista non ebbe pretese politiche, per questo il potere non ebbe mai dirette accuse da rivolgere ai dissidenti. Essi si auspicarono la libertà nel campo della creazione artistica e la possibilità di esprimere un pensiero libero e indipendente. Ma il potere temette proprio ciò. Nella metà degli anni '70 si formò un'unica cultura non conformista, che si propose lo sviluppo dell'autocoscienza e del suo posto all'interno della società, il consolidamento dei vari gruppi artistici e letterali e l'affermazione dei propri valori attraverso mostre negli appartamenti privati, seminari, conferenze, pubblicazioni in *samizdat*. E fu una cultura che esistette parallelamente alla cultura ufficiale. Si potrebbe dire che i non conformisti svilupparono una cultura democratica, inesistente fino a quel momento in Unione Sovietica.

Dunque, la situazione dell'arte astratta degli anni '60 e dei primi anni '70 in Unione Sovietica fu caratterizzata da una dicotomia. Come stile artistico indipendente, essa fu ufficialmente bandita. Ma allo stesso tempo, i suoi tratti salienti continuarono a diffondersi e diventare popolari grazie ai singoli artisti e ai gruppi formati in quegli anni.

Il materiale sugli indirizzi presi dall'arte contemporanea venne recepito dagli artisti grazie ai pochi giornali e alle riviste che potevano trovarsi in circolazione. Questo "viaggio artistico" riportò spesso o alle proprie radici storiche, o alla scoperta della storia dell'arte europea, o alle avanguardie europee della seconda metà del XX secolo. Forse, in un certo qual modo, la

creazione artistica degli anni '60 potrebbe essere paragonata alla voglia di nuove sperimentazioni sorta negli anni avanguardistici.

Gli anni 1957-1962 furono un periodo di speranza, di rilassamento e distensione. Poi arrivarono gli anni della disperazione, della mancanza di speranze, fino al 1974, anno della *mostra dei Bulldozers*, quando fluttuava ancora tra gli artisti un senso di fine imminente di se stessi e degli altri artisti.

---

# CAPITOLO 4

---

## «Il vero è il mezzo di conoscenza della verità<sup>373</sup>». L'arte *tradizionale* del nuovo tempo

Il concetto di «tradizionalismo» ha certamente una doppia valenza. Esso implica la ripresa di sistemi secondo una tecnica già esistente e comprovata. Non c'è dubbio, però, che la società non accetti le ripetizioni dirette o le similitudini intenzionali. I sistemi tradizionali devono, dunque, sviluppare nuove idee, da rendere sotto nuove forme plastiche.

La storia dell'arte si ripete continuamente, e non solo come una forma aggiornata del passato.

In Unione Sovietica, negli anni '60, non tutti si lasciarono influenzare dall'Unione degli artisti. Ma la sua tradizione sembrò non essere interrotta, influenzando artisti delle generazioni più giovani. È certamente evidente che la tradizione guadagnò in termini di qualità e specificità del nuovo tempo, rispondendo ai gusti della società.

Dopo la morte di Stalin, si cominciò a vivere in una soglia tra la realtà e la finzione. L'arte socialrealista, come già dimostrato, tendeva alla finzione. Il merito dei *šestidesjatniki* fu di preferire la realtà e svelare non solo una verità dura e non desiderata, ma di esprimere molti valori della vita quotidiana.

Credo che non si debba riempire la testa delle persone di desolazione, paura, terrore, deformazione. Questo non è il tema per l'arte. Il tragico e il terribile possono essere rappresentati solo nella misura in cui l'autore li supera e si avvicina nuovamente a essi con umanità. Deve esserci un approccio positivo dell'artista. Deve esserci la speranza, una via d'uscita, l'affermazione del

---

<sup>373</sup> Parole affermate dall'artista Gelij Koržev. Si veda: *Raising the Banner: The Art of Geli Korzhev*, catalogo della mostra, (Minneapolis, 10 settembre 2007 – 5 gennaio 2008), Minneapolis, The Museum of Russian Art, 2007, p. 13.

coraggio, la bellezza, la bontà [...] Noi non possiamo distruggere le persone.<sup>374</sup>

Il realismo degli anni '60, con le sue inclinazioni nazionali e sociali, ebbe la propria intonazione. Certi valori tipicamente russi, prima dimenticati, furono riscoperti e poeticizzati: le città di periferia, le architetture tipiche, i villaggi del nord e il proprio *byt*. E in questi territori dimenticati viveva la gente vera, circondata dalla bellezza e dai resti di una cultura antica. In queste regioni gli artisti andarono alla ricerca dei soggetti per i loro lavori.

Il nord si trasformò negli anni '60 nella Mecca russa. Lì risiedeva l'anima e la purezza della Russia. Gli artisti videro il *volto* russo, il cielo limpido, il tempo dilatato e scandito dagli eventi agricoli, la fiducia reciproca che le persone avevano nel prossimo.

Il potere non accolse con entusiasmo questa nuova via intrapresa dall'arte tradizionale, ma lentamente la riconobbe, solo perché essa si orientava sulle forme della natura che svelavano la bellezza del mondo reale. Certamente la forma non era naturalistica; quasi tutti gli artisti di quegli anni, sia che fossero esponenti del "tradizionalismo" o dello "stile severo", tesero alla trasfigurazione della natura.

In tutto il corso del XX secolo, l'arte russa si sviluppò lungo tre tendenze, definite dallo studioso russo Vitalij Manin come "conservatori", "riformatori", "deformatori"<sup>375</sup>. Mentre i primi due gruppi si sfidarono sul campo dell'arte oggettiva, i "deformatori" decostruirono l'arte per esprimere il mondo in forma astratta<sup>376</sup>.

---

<sup>374</sup> EVGENIJA PETROVA, *Pravda – sredstvo dlja poznanija istiny* [Il vero come mezzo di conoscenza della verità], in *Realizm v russkom iskusstve vtoroj poloviny XX veka iz častnoj kollekcii, Moskva* [Realismo nell'arte russa della seconda metà del XX secolo da una collezione privata, Mosca], Sankt-Peterburg, Palace Editions, 2012, p. 11.

<sup>375</sup> VITALIJ MANIN, *Russkaja živopisi' XX veka* [La pittura russa del XX secolo], Sankt-Peterburg, Avrora, 2007, p. 151.

<sup>376</sup> *Ibidem*.

Analizziamo adesso quella parte di artisti che, nella seconda metà del XX secolo, restò all'interno dell'alveo culturale e artistico politicamente riconosciuto o tollerato.

#### **4.1. Il motivo religioso nel paesaggio. Gli artisti dell'Accademia**

Il paesaggio fu l'unico genere ufficiale durante il periodo sovietico, nel quale fu tollerata l'esistenza della tematica religiosa, dovuta alla presenza di monumenti antichi e chiese.

Diversi possono essere i motivi che spinsero i pittori verso queste scelte. Sicuramente i viaggi verso i luoghi remoti che si compirono in quegli anni e che ispirarono la creazione di dipinti che raffigurassero l'antica anima della Russia, giocarono un ruolo rilevante. Ma gli artisti "ufficiali" di Leningrado ebbero ancora uno stimolo aggiuntivo. Infatti, durante il blocco della città, l'Accademia fu evacuata a Zagorsk e i pittori subirono il fascino del complesso architettonico del Monastero della Trinità di San Sergio.

Dal 1948, per motivi di restauro, l'Accademia si trasferì nella regione di Tver', vicino Vyšnij Voločëk. Lì lavorarono non solo artisti moscoviti, ma anche molti leningradesi. Dagli anni '50 frequentarono l'accademia Vjačeslav Zagonek, Boris Ugarov, Boris Lavrenko; Vasilij Sokolov aprì il proprio studio nel vicinissimo villaggio di Valentinovka.

Particolarmente apprezzato fu il villaggio di Staraja Ladoga dove, quasi di fronte alla chiesa di San Giorgio, sulla sponda opposta del fiume Volchov, venne aperto uno dei centri dell'Unione degli Artisti.

Quei panorami incontaminati ispirarono diverse generazioni di artisti. Si organizzarono anche dei viaggi in barca alla scoperta dei luoghi più suggestivi e spirituali. Nel villaggio di Puškinskij Gory si inaugurò la base estiva per gli studenti dell'Istituto Repin e da lì ebbero la possibilità di compiere dei viaggi nei monasteri di Ferapontovo che lasciarono un impatto significativo nella loro formazione.



Nello sviluppo della pittura di paesaggio è possibile identificare due linee. Da un lato, è visibile il desiderio di trasmettere l'immagine reale della natura; dall'altro, lo sforzo di enfaticizzazione e idealizzazione per raggiungere un'immagine armoniosa e bella.

La prima tendenza la ritroviamo nei lavori di Jurij Neprincev. Nel suo acquarello *Suzdal'* [Suzdal'] è trasmessa l'immagine di una Russia forte e potente. Quasi tutto lo spazio è occupato dalle colline che si ergono da terra, quasi a diventare una difesa inespugnabile. In alto, sulla sommità, è raffigurata una chiesa bianca con le cupole blu e le stelle. Nel percorso che porta alla chiesa è visibile la *silhouette* di un'anziana signora, dipinta con toni chiari, con un accento luminoso sullo sfondo di una Suzdal' scura e fredda.

Vjačeslav Zagonek compì più volte viaggi nei vecchi centri antico-russi per trovare ispirazione per i suoi dipinti e riflettere la percezione romantica del mondo. I suoi paesaggi, ispirati dalle giornate a Staraja Ladoga, racchiudono degli elementi caratterizzanti, come la riva, il fiume Volchov, e la chiesa che domina la riva opposta, come in *Večernij Volchov* [Volchov di sera] del 1974. I suoi quadri trasmettono l'immagine della Russia puramente ortodossa.

A partire dal suo primo viaggio a Staraja Ladoga, l'immagine della chiesa si afferma nei paesaggi di Boris Lavrenko. L'artista trasse ispirazione dai panorami nordici, come la Carelia, da cui nacque il dipinto *Karelija* [Carelia] (1973). Nelle sue tele la chiesa non si rarefà mai verso l'orizzonte, ma occupa la posizione centrale e la sua architettura si eleva dal resto del paesaggio.

Una parte significativa dei quadri di genere paesaggistico di Oleg Eremeev comprende monumenti dell'architettura antica. L'artista visitò ripetutamente i centri dell'antica Russia e ne fu affascinato dall'architettura. Durante uno dei suoi numerosi viaggi, decise anche di acquistare una casa nei pressi di Pskov. Nei suoi quadri, chiese e campanili appaiono in tutta la loro

imponenza e maestosità, come nelle tele *Uglič. Cerkov' Dmitrija na krovi* [Uglič. Chiesa di San Dmitrij sul Sangue versato] (1970) e *Pskov. Cerkov' Nikolj so Usochi* [Pskov. Chiesa di San Nicola](1972).

Una sorta di intermediario tra le due tendenze fu Evsej Moiseenko. Moiseenko fu una delle figure più importanti dell'arte sovietica. Ogni sfaccettatura della sua opera rivelò una personalità di grandi doti e spiccato talento. Figlio di poveri contadini, nato e cresciuto in un villaggio, Moiseenko visse il periodo di transizione dall'Impero Russo al grande Stato bolscevico.

Il paesaggio giocò un ruolo importante nei suoi quadri e l'artista dimostrò un grandissimo interesse per la storia e l'architettura antica. Anche le chiese e i monasteri divennero una parte essenziale delle sue opere, come in *Avtoportet s ženoj (v Staroj Ladoge)* [Autoritratto con la moglie (a Staraja Ladoga)] del 1978 e nel dipinto *U kolodca* [Al pozzo] del 1979, in cui nel paesaggio si riproducono i suoi ricordi di infanzia. Inoltre, la camicia bianca dell'anziano sembra ricordare le pieghe delle vesti delle icone. Il Cremlino della tela *U Pskova* [Presso Pskov](1972), per il suo volume eccezionale, si trasforma in una fortezza e l'uso sapiente dei colori (le cupole ocra, le colline verde scuro, le nuvole grigio-viola) conferiscono l'idea dell'immobilità del tempo. Nella tela *Zarjad'e* [Zarjad'e](1980) la chiesa è rappresentata come una serie di tante cupole e il Cremlino è inscritto in una cinta muraria che simboleggia il cuore della Russia ortodossa.

Petr Fomin espresse nei suoi quadri la sua capacità di vedere la bellezza in ogni angolo del mondo. Le sue tele non raffigurano immagini di una natura maestosa e dominante, ma piuttosto singoli frammenti, ai quali l'artista conferisce carica spirituale e intimità. Fomin fu attratto dai paesaggi settentrionali, da Pskov, da Archangel'sk, dalla Carelia e incluse nei suoi lavori architetture di chiese, che spesso si intravedono solo sullo sfondo, come in *Pričal. Kargopol'* [Pontile. Kargopol'](1958).

Paesaggi con immagini di resti dell'architettura antico-russa li troviamo anche nei dipinti di Boris Ugarov e in parte essi fungono da studio per le future tele a soggetto. Il motivo della chiesa compare in alcuni schizzi per l'opera *Za zemlju, za volju!* [Per la terra, per la volontà!](1969) come uno degli elementi che conferisce un carattere patriottico al dipinto. In uno schizzo in particolare, le figure luminose delle donne fanno da eco alla sagoma della chiesa e le loro linee sembrano quasi fondersi. Tutto è diventato un unico organismo, un centro semantico, in cui la figura rappresenta contemporaneamente la terra, la patria, la Russia e la madre.

Il senso romantico nella pittura paesaggistica è racchiuso nei lavori di Andrej Myl'nikov. Il maestro ricercò la bellezza in tutto il mondo circostante e il suo desiderio fu sempre quello di mostrare nelle sue tele un senso di armonia ed equilibrio. Le sue immagini di monumenti dell'architettura antica sono dipinte con tratti delicati, quasi lirici. Le sue ispirazioni vennero quasi sempre dai paesaggi del nord, dalle terre di Novgorod. Famoso è il dipinto *Goluboj den'* [Una giornata azzurra] (1978), in cui le dense pennellate di colore conferiscono all'immagine un senso di armonioso e circolare movimento.

Vladimir Pesikov fu uno dei primi laureati del corso di pittura monumentale dell'Accademia. Durante gli anni di formazione si dedicò alla pratica di copiatura di antichi affreschi. Copiò soprattutto le immagini di Dionisio presenti al Monastero di Ferapontovo. Gli affreschi, per la profondità del colore, ebbero sull'artista un effetto tale, che lo portarono a dipingere scene straordinariamente espressive, in cui l'architettura e l'ambiente sono in un rapporto organico di bellezza e armonia. I viaggi creativi nei centri spirituali russi furono per l'artista fonte inesauribile di stimolo. L'artista optò sempre per conferire all'opera un significato profondo e spirituale, che non lasciasse indifferente lo spettatore. Il suo fu un appello all'anima russa affinché ritrovasse la sua purezza originaria. Molti dei paesaggi dipinti dal maestro si ispirarono al villaggio di Staraja Ladoga.

Fu lì che compose alcuni dei suoi più celebri lavori: *Zima v Staroj Ladoge* [Inverno a Staraja Ladoga] e *Zimnij den'. Uspenskij monastyr'* [Giornata invernale. Il monastero Uspenskij] (entrambe del 1976) e *Georgievskij sobor v Staroj Ladoge* [La cattedrale di San Giorgio a Staraja Ladoga] (1978).

La presenza della chiesa nell'architettura del paesaggio è fondamentale in molti quadri di Nikolaj Repin. Secondo l'artista, fu importante trasmettere nell'opera profonde emozioni per raggiungere l'anima dello spettatore. Repin, come molti altri artisti, si rivolse ai paesaggi di Staraja Ladoga. Lì dipinse *Na Volchove* [Sul Volchov] (1966), in cui i tratti luminosi del tempio religioso sono resi con un tocco molto leggero e la figura del pescatore ricorda il "pescatore di anime". Repin fu così affezionato a quel panorama, con la chiesa di San Giorgio e le rive del fiume, da farne il suo soggetto preferito per tutti i quadri di paesaggio realizzati tra il 1976 e il 1994.

Paesaggi con vedute di antiche città e chiese occupano un posto significativo nei lavori di Aleksandr Semenov, che studiò presso la facoltà di pittura dell'Istituto Repin e per più di quarant'anni insegnò all'Accademia d'arte Vera Muchina (LVChPU) di San Pietroburgo. I suoi quadri sono caratterizzati dai tratti essenziali, con pennellate fugaci e colori vividi e intensi. Le chiese sono spesso il fulcro del dipinto, come in *Pskov* (1960), *Sofijskij sobor v Novgorode* [La cattedrale di Santa Sofia a Novgorod] (1966) e *Vid na sobory* [Vista sulla cattedrale] (1971).

Dal 1949 al 1979 anche Sergej Osipov insegnò presso l'Accademia Vera Muchina e anche lui si laureò presso l'Istituto Repin. Il suo lavoro fu strettamente connesso con il tema della Patria, della natura, delle antiche città russe. Lo stile dei suoi paesaggi ebbe sempre un tono realistico, ma decorativo allo stesso tempo. Tra i suoi principali lavori, molti sono dedicati alla città di Pskov: *Pskov. Uložka* (1951), *V Pskove* [A Pskov] (1958), *Pskov* (1959), *Pskov. Kreml'* [Pskov. Cremlino] (1970).

La pittura di paesaggio è caratterizzata da elementi architettonici dell'antica Russia anche nei quadri di Vladimir Ovčinnikov. Nei suoi dipinti, il maestro diede spesso grande rilevanza alla rappresentazione del cielo, considerandolo determinante per la buona riuscita di tutto il lavoro.

Certamente, la lista di nomi di artisti che hanno lavorato nel campo della pittura di paesaggio e che hanno incluso nei loro lavori riferimenti alla sfera religiosa, potrebbe essere più lunga. Tuttavia, il corpus presentato è sufficiente a dimostrare la tesi, secondo la quale i monumenti dell'architettura antico-russa e i centri iconografici medievali hanno attratto moltissimi pittori. Il sentimento religioso e la percezione del mondo si manifestano in ogni maestro in modo del tutto personale e intimo. Ma ciò che emerge dall'insieme dei quadri è l'interesse per la storia e per la cultura dell'antica Rus', e forse anche un velato appello all'ortodossia.

#### **4.1.2. Lo stile severo e la presenza dell'icona**

Nell'alveo culturale dell'arte ufficiale si sviluppò un particolare genere pittorico che assunse il nome di *surovyj stil'*, ovvero stile severo. Modificandosi, ma mantenendo allo stesso tempo la tipologia di base, lo stile severo iniziò il suo cammino negli anni '20 e si prolungò fino alla fine del secolo.

La critica definì questa concezione come "stile severo e drammatico" nel 1960<sup>377</sup>. Inizialmente lo stile fu caratterizzato da alcuni segni plastici, come il laconismo, grandiosa efficacia espressiva, monumentalità e decorativismo. Lo studioso Jurij Nagibin identificò nel "laconismo, espressività, estrema generalizzazione dell'immagine" i tratti distintivi del suddetto stile<sup>378</sup>.

---

<sup>377</sup> B. Biritelj, "Iskusstvo", 1960, №2, p. 8. L'autore utilizzò il termine per riferirsi all'opera di Edgar Iltner.

<sup>378</sup> JURIJ NAGIBIN, *Čto sovremennoe?* [Che cosa è attuale?], "Literaturnaja gazeta", 1960, 3 dicembre.

Molti elementi del realismo socialista erano contenuti nello stile severo che, resistendo fino alla fine del XX secolo, si ibridò con altre concezioni artistiche. Più che altro, negli anni '60 gli artisti subirono il fascino di un nuovo atteggiamento generale, una nuova visione del mondo. I pittori tornarono a guardare alla periferia, si interrogarono sulla perdita dei valori comuni; manifestarono interesse, però, anche per l'uomo, inteso come singolo individuo che deve trovare la propria strada. La tematica sociale, il destino dell'uomo e la responsabilità che la società ha nei confronti del singolo individuo sono temi cari ai *šestidesjatniki*.

Viktor Ivanov consacrò le sue tele alla rappresentazione di contadini, semplici lavoratori, madri con bambini, testimoniando la vita dei villaggi<sup>379</sup>. Così caratteristiche sono le donne dal volto scarno e allungato di *Moladaja mat'* [Giovane madre] e *Portret molodoj ženšiny* [Ritratto di giovane donna] (entrambi del 1964), *Rjazanskie luga* [I prati di Rjazan'] (1962-1967), *Rodilsja čelovek* [È nato un bambino] (1969), *Rjazanskaja madonna* [La madonna di Rjazan'] (1970) e *Na Oke* [Sull'Oka] (1972). Ivanov si nutrì della tipologia nazionale di donna russa, una "madonna proletaria" della società sovietica, la cui tradizione è in continuità con i soggetti di Petrov-Vodkin. Queste donne forti, resistenti, senza pretese sono parte indissolubilmente legata alla natura russa.

Altro personaggio che l'artista analizzò con grande rispetto fu l'anziano, nella versione di uomo che ha duramente lavorato per il benessere della società, ma che adesso è dimenticato ed emarginato. Dietro il sentimento di grande ammirazione per questi uomini, si cela anche una forte critica sociale allo stato per averli dimenticati. Per quel che riguarda il mio progetto, molto importante risulta la tela *Nikolaj Arsen'evič Barinov* (1977-78) che ritrae un anziano uomo seduto su un letto, in una

---

<sup>379</sup> VLADIMIR LEPJAŠIN, «...Žit' prjamo iz prirody» [...Vivere direttamente dalla natura], in *Realizm v rusckom iskusstve...*, cit. p. 15.

modesta ed essenziale camera da letto. Ciò che sicuramente salta alla vista è la presenza dell'angolo bello, con un'icona della Madre di Dio, alle spalle del vecchio. Questo dettaglio permette di capire come nelle sue tele nulla sia casuale; ogni posa dei personaggi, ogni elemento del dipinto sono tratti dal contesto culturale e sociale in cui sono immersi.

Petr Ossovskij, uno dei più importanti pittori nel panorama artistico russo della seconda metà del XX secolo, riuscì coraggiosamente a distaccarsi dai temi dell'arte ufficiale del tempo, trovando un linguaggio pittorico personale, in sintonia con l'epoca. L'artista si considerò un servitore della patria e creò dipinti originali, in cui venerò la memoria di eventi passati. Il suo attaccamento alla terra è ben visibile nei quadri a tema paesaggistico. Ossovskij creò in pittura panorami solenni e spirituali, fusi con una potente forza emotiva, come *Moskovskij Kreml' zimoj* [Il Cremlino di Mosca in inverno] (1979), *Chram na ozere* [La chiesa sul lago] (1985), *Golubye kupola. Suzdal'* [Le cupole blu. Suzdal'] (1989), *Pskovskij kreml'* [Il Cremlino di Pskov] (1975).

Viktor Čulovič si dedicò a tele paesaggistiche, con una tavolozza dai toni limpidi e ariosi. Avendo preso parte alla Seconda guerra mondiale, tentò di trasmettere nei suoi dipinti la tranquillità e quel senso di pace interiore, che spesso all'uomo non era consentito raggiungere in vita<sup>380</sup>. Tra i suoi quadri più famosi, si ricordano *Vorota Sergievskaja cerkov'* [Il portone della chiesa di San Sergio] (1969) e *Isaakievskij sobor* [La cattedrale di Sant'Isacco] (1972).

Tat'jana Majkova dipinse paesaggi che tendevano verso l'alto, come se aspirassero al bene. Le sue vecchie case riflessero le anime luminose degli abitanti. Il suo non fu uno sguardo melanconico e nostalgico al passato né un lamento alla povertà. Le sue opere contennero più una visione folcloristica del

---

<sup>380</sup> MANIN, *Russkaja živopis'...*, cit. p. 117.

mondo, come è possibile vedere in *Russkoe celo* [Villaggio russo] (1968), *Ottepel'. Zagork* [Disgelo. Zagork] (1969), *Zagork. Zimnie sumerki* [Zagork. Crepuscoli invernali] (1969).

#### **4.1.3. Viktor Popkov e le sue variazioni dello stile severo**

Già quando era in vita Viktor Popkov entrò nelle pagine di storia dell'arte. Parlando dell'arte di quel periodo, diversi sono gli appellativi che sono stati utilizzati per definire i suoi affiliati: di "destra", di "sinistra", "anticonformista" o "conformista", "allineato" o "underground". Ogni tentativo di ridurre e di affiliare l'opera del grande maestro a una determinata lista risulta inutile. Popkov ebbe sempre una posizione creativa, indipendente, apartitica, che lo portò a creare una pittura complessa, sfaccettata. Fu uno dei padri fondatori dello stile severo, ma come ogni grande maestro, seppe modificare e personalizzare lo stile.

La sua discendenza artistica può essere rintracciata in Dejneka o in Pimenov, anche se ideologicamente Popkov rappresentò qualcosa di totalmente diverso. Se gli eroi di Dejneka, con i muscoli ben delineati e i tratti che emanano un'eccessiva gioiosità, erano ancora rigorosamente in conformità con le linee del partito, i rappresentanti dello "stile severo" ritrassero personaggi meno sorridenti e benevoli, i cui sforzi muscolari erano richiesti da una profonda motivazione interna. Popkov visse però in un'epoca piuttosto fortunata; la sua generazione poté, infatti, credere in un "socialrealismo dal volto umano", almeno fino al 1968<sup>381</sup>.

---

<sup>381</sup> L'invasione della Cecoslovacchia distrusse le speranze di molti intellettuali. Quel paese fortemente occidentalizzato, con una radicata tradizione democratica, era rimasto a lungo sotto la variante staliniana di Antonin Novotný. Quando, nel 1968, fu deposto, la dirigenza del partito di Alexander Dubček optò per una linea di governo più liberale, abolendo la censura. I dirigenti dell'Unione Sovietica, della Germania Orientale, della Polonia e della Bulgaria optarono per un'invasione che potesse riportare l'ordine. Il 20 agosto le truppe sovietiche entrarono in Cecoslovacchia per scongiurare il tentativo di autonomia dello stato "fratello".



Nei suoi dipinti Popkov si lasciò trasportare dai cambiamenti socio-politici. Il “disgelo” aprì nuovi percorsi all’arte, nuove possibilità che catturarono i giovani artisti. La conquista di terre vergini, i progetti di costruzione su larga scala di centrali idroelettriche e fabbriche diedero l’idea del benessere, di rinascita.

Lo stile severo, nel cui ambito viene iscritto l’artista, rappresentò solo uno dei momenti artistici di Popkov. La costante ricerca di nuove forme espressive fu per lui un prerequisito fondamentale per una vita artistica creativa. Dall’analisi dei suoi quadri è possibile rintracciare molti punti in comune con la pittura nonconformista e con l’atteggiamento degli artisti non ufficiali<sup>382</sup>. Dunque, non è semplice inserire l’artista all’interno di una scuola di pensiero; si tratta, piuttosto, di una “zona grigia” difficile da definire, al limite tra ufficialità e non ufficialità, in cui si mossero molti artisti dell’epoca. Tuttavia Popkov, pur ampliando i confini dello stile ufficiale, non aspirò mai a staccarsene definitivamente, sebbene il pessimismo che permeava i suoi lavori (il potere sovietico non amava i contenuti deprimenti, più di quanto non amasse l’astrattismo), l’inclinazione a evidenziare gli aspetti sociali, a raffigurare vecchiette e funerali che risultavano esterni alla cornice dell’ottimismo di Stato, mettesse sul chi va là i Comitati per le esposizioni, i Consigli di esperti d’arte e le Commissioni di Partito preposte all’accettazione delle mostre<sup>383</sup>.

Nel 1963 l’artista rivolse lo sguardo alle tradizioni popolari, al *lubok*, alle icone e alle miniature di Palech. Fu attratto soprattutto dai lavori di Andrej Rublev e si recò a Ferapontovo per vedere la cappella dipinta da Dionisij. Nelle opere realizzate tra il 1963 e il 1966 tutte queste tradizioni si mescolarono,

---

<sup>382</sup> GIUSEPPE BARBIERI, MATTEO BERTELÉ, SILVIA BURINI, *Sogno Realtà. Viktor Popkov 1932-1974*, Crocetta del Montello [TV], Terra Ferma, 2014, p. 89.

<sup>383</sup> NATAL’JA ALEKSANDROVA, FAINA BALACHOVSKAJA, «...In questo tempo sospeso...» *Viktor Popkov. 1932-1974*, in BARBIERI, BERTELÉ, BURINI, *Sogno Realtà...*, pp. 13-28, qui p. 13.

creando opere con un pathos minore, ma più liriche, in cui la predominanza fu data al colore rosso. Nella seconda metà degli anni '60 Popkov partecipò alle spedizioni nel nord del paese, verso villaggi remoti e sconosciuti. Fece parte di quella seconda ondata di artisti appassionati, attratti dalle zone settentrionali del paese (la prima ondata si registrò tra il XIX e il XX secolo). In quel periodo l'ottimismo si trasformò in delusione, lo sguardo divenne più introspettivo e portò a una rivalutazione dei valori. I suoi sguardi si fecero portatori del "male del secolo", della guerra e della profonda ferita che essa lasciò in Russia.

"Tra le molteplici sfumature del mio mestiere, la scrittura, l'entusiasmo, l'ansia – scrisse nel 1966 Jurij Kazakov – ci sono momenti in cui è come se fermassi improvvisamente la mia rincorsa. Giunge fino a me il silenzioso richiamo del Nord. Indebolito dalla distanza e dal tempo, esso mi scuote comunque profondamente...".

Questo "richiamo del Nord" avvertito dallo scrittore Kazakov fu condiviso anche da Popkov. Furono gli anni in cui solo lì, al Nord, sembrava fosse rimasta intatta la vera vita russa, la cultura e il ricordo dei secoli passati, in frantumi invece nei centri urbani. Il Nord, come unica vera "riserva" doveva essere preservata e agli artisti era stato dato il compito di imprimere sulla carta e sulla tela momenti e immagini fuori dal tempo.

Il dipinto *Vospominanija. Vdovy* [Ricordi. Vedove] (1966) rientra nel ciclo *Mezenskie vdovy* [Le vedove di Mezen]. Questo lavoro, come gli altri del ciclo, mostra il drammatico destino di una generazione perduta. L'idea per la composizione nacque dagli incontri che la sua padrona di casa aveva con le amiche, che come lei, avevano vissuto una vita dura. Nel dipinto non accade nulla di tragico. Al contrario, le donne cantano e una addirittura alza la mano con il fazzoletto, quasi accennasse un ballo. Popkov conferisce alle donne dignità e forza, come se esse compissero la volontà cristiana dell'accettazione della propria croce. Ma la pittura è permeata di dolore e di disperazione. Gli abiti rossi contrastano con il grigio-nero della capanna. Nell'angolo, al

posto dell'icona, è posto un ritratto di Karl Marx con la foto del marito morto<sup>384</sup>. Le vecchie contadine russe, povere e con una vita difficile, sono state private anche della loro fede, ma la loro coscienza le porta a compiere azioni ricche di simbolico significato. Quell'icona di Marx raffigura, infatti, la fede dei loro mariti, morti per l'ideologia e per il partito.

Dello stesso anno è la tela *Odna* [Sola]. Il personaggio principale dell'opera è un'anziana vedova con un vestito rosso. Gli elementi interni sono semplici ed essenziali. Nell'angolo bello, a sinistra, è appesa una foto di un soldato (il marito forse), il cui cappello ricorda le forme delle cupole della chiesa che si intravedono dalla finestra. In basso al ritratto del soldato, sono state posizionate delle fotografie quasi a formare un'iconostasi. Nello studio preparatorio, al posto del ritratto del soldato, Popkov aveva inserito un'icona della Madre di Dio.

Il dipinto *Severnaja pesnja* [Canzone del Nord] (1968) è l'opera centrale del ciclo *Mezenskie vdovy*, a cui l'artista ha lavorato per diversi anni della sua vita. Spesso l'opera viene citata con un titolo più ampio *Severnaja pesnja (Oj, kak vsech mužej pobrali na vojnu...)* [La canzone del nord (Ohi, come tutti gli uomini siano morti in guerra...)] e questo dà allo spettatore i mezzi per capire meglio l'essenza tragica del dipinto. La tela è composta da diversi piani che si stratificano e formano un modello di esistenza. È una tela lirica in cui si fronteggiano due mondi, senza punti di contatto, senza possibilità di comunicazione.

Il ciclo *Mezenskie vdovy*, e *Severnaja pesnja* come opera principale, nacque da esperienze personali vissute dall'artista.

Ecco come è nato il ciclo. Tre anni fa sono stato mandato 29 giorni ad est di Archangel'sk, nel villaggio di Zimnjaja Zolotica e feci una sosta in due villaggi sul fiume Mezen. Non avevo in programma nuove opere [...] Non volevo includere il Nord nella mia vita

---

<sup>384</sup> Il pittore Karl Fridman affermò che Popkov non aveva inventato nulla e che l'immagine di Marx avesse davvero preso il posto delle icone nell'izba della zia Evgenija a Celegor, dove l'opera fu realizzata.

artistica. [...] Sono andato lì solo per vedere posti nuovi, sapendo che quello sarebbe stato il primo e l'ultimo viaggio. Ritornato a Mosca, ho dimenticato tutto di Zolotica e del Mezen.

Ma il tempo passa e nei momenti che non possono essere chiamati felici, i miei pensieri si rivolsero a quel mese al nord. Divenne chiaro che il Mezen non se ne era andato così facilmente. E l'anno successivo ritornai in quei luoghi, sapendo e sentendo che quello mi serviva. [...] Il secondo viaggio fu come una raccolta di materiali per "La Canzone". La padrona della casa in cui vivevo aveva spesso ospiti – le sue amiche – e mi tenevano compagnia bevendo idromele, mangiando focacce e merluzzo dall'odore poco gradevole. Rimanevano sedute a lungo, ricordando la loro gioventù, sparendo in quel tempo lontano. Io stavo sdraiato contro il muro, sul pavimento pulito e le guardavo dal basso. E potevo addormentarmi, distrarmi, ma al risveglio vedevo chiaramente tutta la scena, che spostava il tempo, lo spazio, per unire le loro vite, alla mia vita, alla vita dei miei cari morti, e di mio padre assassinato a 36 anni, e di mia madre infelice, e del tragico significato del passato. Dio mio, perché loro sono sole, umiliate dalla guerra in gioventù, adesso già vedove anziane. E solo io, una persona qui per caso, sono l'unico testimone di queste donne, di questo maledetto dolore solitario. Tutta la loro vita, tutta la loro gioventù galleggia adesso davanti ai miei occhi. Restano solo i ricordi. "Oh la guerra, che cosa hai fatto tu, spregevole". Non resta nulla da fare, ma proprio lì, sdraiato sul pavimento, composi gli schizzi per i miei futuri quadri [...] Così è nato il dipinto "Memorie"<sup>385</sup>.

Come affermò lo stesso Popkov, furono quelle meravigliose canzoni, intorno alle quali ruotava la giornata, a suggerirgli la composizione del quadro. Non c'è una trama nel dipinto, ma si tratta più di un tentativo di guardare dentro noi stessi e di porsi delle domande. È per far ciò è richiesto un approccio sincero e onesto nei confronti di se stessi, e verso le altre persone. Una sincerità intellettuale e il distacco massimo da ogni ideologia. E come se l'artista si mettesse a nudo per svelarci i suoi più celati sentimenti<sup>386</sup>. E lo fa raffigurando due gruppi di persone, opposti tra loro. Non si tratta solo di una differenza evidente di

---

<sup>385</sup> VIKTOR POPKOV, *Ach, začem 37-j* [Oh, perché 37enne], in JURIJ POPKOV, *Kniga o chudožnike Viktor Popkove* [Libro sull'artista Viktor Popkov], Moskva, Inforkom-Press, 1998, p. 22.

<sup>386</sup> MANIN, *Russkaja živopisi'...*, cit. p. 78.

età; qui Popkov ha messo a confronto due mondi opposti, la città e la campagna, due concezioni di vita molto lontane tra loro, che sembrano non trovare punti di contatto. Il villaggio vive di antiche tradizioni, preserva la sua cultura, ma ciò può essere solo oggetto di un interesse etnografico. La figura della ragazza nascosta ad ascoltare le canzoni delle anziane è molto ambigua. Non è chiaro se si tratti di una ragazza “vera”, o se è solo il simbolo della giovane età spensierata che le anziane cantano con rimpianto. Significativa è anche la presenza di due lampade: la “lampada Il’jča<sup>387</sup>”, che spesso non funzionava per le frequenti interruzioni di corrente, e l’antiquata lampada a cherosene. Tra il gruppo di anziane, emerge la figura di Gorbun’ja, in cui si è voluto identificare la vecchia *babuška*, presso la quale Popkov viveva. Il suo vestito è di un rosso più intenso, è in piedi e il suo volto scarno incarna i dolori di tutte le vedove. Elemento importante della composizione è l’icona che si intravede nell’angolo. Si tratta dell’icona della Madre di Dio (probabilmente il tipo della “Tenerezza”, particolarmente amata dal popolo). Il contorno del giovane uomo barbuto che guarda fuori dalla finestra riprende quasi il contorno della testa della Vergine. Gli studenti, seduti di fronte, sembrano ascoltare le canzoni, ma le pose distratte e imbarazzanti dei loro corpi esprimono un distacco e un profondo disinteresse per quanto sta accadendo in quel momento. Sulla finestra rettangolare, invece, spicca un fiore rosso, simbolo del “sangue dei soldati”.

Chiamare Popkov un *derevenščik* è eccessivo, perché questo è solo uno dei tanti tratti della sua pittura. Ma sicuramente il villaggio ha avuto un’influenza decisiva sul suo lavoro. In una

---

<sup>387</sup> La “Lampada Il’jča” è il nome della lampadina a incandescenza che si trovava nelle case dei contadini in Unione Sovietica. Divenne un cliché della propaganda ufficiale sovietica e nacquero anche dei motti, per rimarcare le novità apportate dal comunismo rispetto agli svantaggi del periodo rivoluzionario, come ad esempio “Prima c’era il lumino della candela, ora la lampada Il’jča”. Il modo di dire è nato dopo un viaggio di Lenin nel villaggio di Kašino nel 1920. La lampada era destinata all’uso domestico; era sospesa al soffitto da un filo e non aveva una copertura.

lettera del 1969 scrisse alla moglie da un remoto villaggio nei pressi di Archangel'sk:

Ieri con una barca ho attraversato il fiume e sono andato in un villaggio a sette chilometri. Solo foreste per strada. È un deserto. Il paese è piccolo, solitario... Ma ho un obiettivo! Vivere in uno di questi villaggi, capire almeno un po' questa malinconia...<sup>388</sup>

Per diversi mesi, circa sei, Popkov non fece ritorno a Mosca, vivendo a nord del Mezen. E da quei posti nacquero i suoi migliori quadri.

Nel 1968-69 compone due *Natjurmort s odejalom* [Natura morta con coperta] in cui l'eterno si rapporta con il presente. Una coperta è "cucita" con riproduzioni e ritagli di stampa di quegli anni: una foto dei fratelli Kennedy, una foto del nostro pianeta fatta dalla superficie lunare e un frammento del *Bacio di Giuda* di Giotto. La coperta è un'allusione alla situazione politica del tempo, alla contrapposizione URSS-USA, come testimonia la bilancia in alto a destra. La seconda coperta, dai toni più scuri, non fa più riferimento alla storia della terra, ma al lavoro dello stesso artista. Si tratta, presumibilmente, di una sorta di ritratto dell'arte. Ci sono importanti dettagli di diverse opere di Popkov: il ramo di quercia, familiare agli spettatori, poiché si ritrova nelle tele *Polden'* [Mezzogiorno] e *Chorošij čelovek byla babka Anis'ja*<sup>389</sup> [Nonna Anis'ja è stata una brava persona]; una piccola versione della tela *Dvoe* [Due]; il ritratto di un uomo. L'aspetto degno di nota, però, è la presenza di un'icona, che potrebbe simboleggiare il rapporto diretto della sua arte con la tradizione artistica russa per eccellenza.

La presenza dell'icona si ripete anche in altri dipinti. Nel 1970 Popkov terminò *Mat' i syn* [Madre e figlio]. Il figlio malato è

---

<sup>388</sup> ПОПКОВ, *Ach, začem 37-j...*, cit. p. 135.

<sup>389</sup> L'opera è del 1971 e appartiene al ciclo *Mezenskie vdovy*. La particolarità del quadro risiede nel fatto che la morte non è più rappresentata come eroica caduta, tipica interpretazione che ne davano i pittori sovietici, ma viene vista come una perdita tragica e dolorosa.

steso sul letto, intento ad ascoltare la madre che prega e legge la Bibbia. L'icona della Madre di Dio col bambino nell'angolo bello non è casuale e sancisce anche il rapporto sacro tra lui e la madre<sup>390</sup>.

*Severnaja časovnja* [La cappella del Nord] (1972) raffigura una notte luminosa. Il ragazzo, fermo sulla soglia della cappella, vede qualcosa che gli altri non possono vedere, inaccessibile: degli angeli dalle ali scarlatte, come "espressioni di fuoco" che assomigliano agli angeli di Teofane il Greco e alla figure allungate ed eteree della pittura di Dionisio nel Monastero di Ferapontovo.

Un caso particolare nel suo lavoro è il dipinto *Mne sorok let* [Ho 40 anni] (1972), realizzato probabilmente sotto l'influenza della pittura d'icona. Guardando l'immagine creata dall'artista, si può sentire che il quarantesimo anniversario è diventato per lui un momento importante per analizzare la sua vita<sup>391</sup>. Nel centro dell'immagine è raffigurato un angelo, creatura quasi completamente trasparente ed eterea con enormi ali spiegate, che tiene in mano la testa dell'artista, mentre un corpo decapitato è ai suoi piedi. Senza testa, con i gesti delle mani spezzate, sembra assolutamente inerme, ma l'ala dell'angelo è prostrata su di lui. L'angelo di Popkov riporta subito alla mente le raffigurazioni isografiche con San Giovanni Angelo del deserto, che raffigura san Giovanni Battista nella versione di messaggero divino, che tiene nelle mani la sua testa decapitata.

---

<sup>390</sup> Popkov non fu certamente un uomo di chiesa, ma ciò nonostante fu una persona molto spirituale e rispettosa della fede, grazia anche agli insegnamenti della madre. Popkov rimase orfano molto presto; il padre Efim Akimovič morì all'età di 36 anni in guerra. La madre, Stepanida Ivanovna, fu una persona forte, umile, rispettosa, molto religiosa e crebbe da sola quattro figli.; per lungo tempo lavorò nel campanile di una chiesa, insegnando ai figli la devozione e la gentilezza.

<sup>391</sup> La tela sembra anticipare la tragica fine dell'artista, morto il 12 novembre 1974 per un colpo d'arma da fuoco, sparato da un esattore ubriaco, in via Gor'kij a Mosca.

Il suo amore per il villaggio si concretizzò in una serie di quadri paesaggistici, in cui l'artista raffigurò tipiche vedute del nord della Russia, conferendo ai dipinti un'aura di eterna immobilità e tranquillità, come dei paradisi non intaccati dal caos delle città e dalle tensioni che affliggono l'uomo. In tutte le tele immancabile è la raffigurazione della chiesa ortodossa: *Reka Kimža* [Il fiume Kimža] (1967); *Cerkov' v Kimže* [Chiesa a Kimža] (1967); *Kimža* (1968); *Derevnja Kimža* [Il villaggio di Kimža] (1969); *Čerkov' v derevne Kimža* [Chiesa nel villaggio di Kimža] (1972); *Derevnja Veršinino* [Il villaggio di Veršinino] (1972); *Vozvraščenie* [Il ritorno] (1972); *Časovnja v derevne Zichnovo* [Cappella nel villaggio di Zichnovo] (1972).

Un tema caro a molti artisti del tempo fu la crocifissione. Anche Popkov dedicò un'opera a uno degli eventi più importanti del mondo cristiano. Nella tela *V Sobore* [Nella cattedrale] (1974) l'artista dipinse una folla di gente, uomini, donne e bambini, intenti a guardare con stupore la parete interna della cattedrale, adornata con un affresco sulla resurrezione. Al centro dell'immagine è raffigurato il corpo crocifisso di Gesù Cristo, secondo la rappresentazione occidentale. Infatti, il corpo è leggermente inarcato e i piedi sono fissati con un unico chiodo. Ai lati sono presenti la Madonna e San Giovanni.

#### **4.2. Sviluppo di temi religiosi nella pittura storica e di genere**

Tra la schiera di artisti ufficiali, uno dei primi a mostrare interesse per i temi religiosi fu certamente Moiseenko già a partire dalla fine degli anni '60. A seguire, anche Myl'nikov prestò interesse per questo campo. Tra gli anni '80 e '90 riferimenti religiosi furono presenti in molti lavori di artisti di sinistra, come in "Gruppa odinadcati" (Il Gruppo degli undici) o in altri artisti, formati nelle accademie. Cominciamo ad analizzare questo vasto panorama.

Come già annunciato nel paragrafo precedente, Moiseenko fu un maestro nella pittura paesaggistica, ma il suo credo artistico più



completo si rivelò in opere a carattere storico e militare, consacrate al tema della Grande guerra patriottica. Tuttavia, essi non rappresentarono mai episodi concreti, ma piuttosto simboli e allegorie, particolari tipici della vita delle persone del tempo<sup>392</sup>. I ricordi dell'izba in cui passò i primi anni tornarono a distanza di tempo in alcuni suoi quadri. Celebre è il dipinto *Cyn* [Figlio] del 1968-69. Esistono due varianti del dipinto; in entrambe, l'azione principale è il gesto di benedizione (un'anziana madre sta benedicendo il figlio prima della partenza per la guerra) e, sullo sfondo, le immagini delle icone di Cristo, della madre di Dio della Tenerezza e di San Giorgio. Nella variante finale del quadro, l'artista illuminò maggiormente lo spazio interno e diede un valore particolare alle icone, spostandole dall'angolo al centro della composizione. Dal santuario penzola un asciugamano bianco che circonda il capo del giovane, creando un'aureola.

Intorno agli anni '70 nella pittura di genere comparve il motivo del corpo crocifisso. Così, nella composizione *Tišina* [Silenzio] del 1970 Moiseenko raffigurò un ragazzo steso sull'erba con le braccia aperte. Lev Močalov fu il primo studioso a prestare attenzione alla posizione del corpo:

Il quadro non è altro che una crocifissione capovolta. La Patria che crocifigge il proprio figlio... è una metafora, ma penso che esprima l'essenza della volontà dell'artista. In realtà, ogni persona nella propria vita compie un viaggio. In qualche modo è il viaggio di Cristo. Il rovescio della medaglia dell'amore è il sacrificio<sup>393</sup>.

L'analisi dello studioso inquadra pienamente il pensiero dell'artista. Per Moiseenko la guerra fu una tragedia personale e del popolo. L'artista nei suoi quadri tentò di porre e di porsi delle domande sulla responsabilità dello stato nell'aver condannato i suoi figli a un destino di miseria e morte. Questo è

---

<sup>392</sup> MANIN, *Russkaja živopisi'...*, cit. pp. 51-52.

<sup>393</sup> LEV MOČALOV, *O tvorčestve E.E. Moiseenko* [Sull'opera di E.E. Moiseenko], in "Chudožnik", 1992 1-2, pp. 4-6.

visibile anche nella figura giovanile della tela *Avgust* [Agosto] del 1977-1980, che con un corpo inerme, di bronzo, ricorda una vittima sacrificale ed evoca l'immagine della crocifissione.

Motivi di scene religiose si ritrovano anche nell'opera *Pobeda* [Vittoria] del 1970-1972: la figura di un soldato appoggiata impotente sulle ginocchia mentre un compagno tenta di sostenerlo rievoca l'immagine della deposizione di Cristo dalla croce. Il motivo della Pietà è presente anche nell'opera *Pamjati poeta* [Il ricordo del poeta] del 1984-1985. L'artista ha raffigurato il fedele servitore di Puškin, Nikita Kozlov, mentre tiene tra le braccia il corpo ferito a morte del poeta. Secondo la studiosa Nonna Jakovleva

...con grande forza è incarnato il senso civico e privato della perdita, il dolore, la vicinanza al poeta. Nikita Kozlov, sostenendo delicatamente nelle mani il corpo ferito a morte del poeta, regge anche un'immagine impersonale, un'epitome senza tempo, l'anima del popolo russo, la seconda Pietà nell'opera dell'artista dopo *Pobeda*<sup>394</sup>.

Nel suo ultimo periodo artistico, Moiseenko si rivolse ai temi evangelici, come in *Golgofa. Raspjatie* [Golgota. Crocifissione], *Golgota. Snjatie s kresta* [Golgota. Deposizione dalla croce], entrambi del 1976, e *Golgofa. Marija* [Golgota. Maria] del 1981. Questi dipinti furono esposti per la prima volta alla mostra personale del 1982 al Museo Russo di Leningrado<sup>395</sup>. Il quadro più noto è *Golgota* del 1987-1988. Il quadro si presenta come una composizione "chiusa" in cui i personaggi sono perfettamente iscritti nella tela. Non c'è nessuno sviluppo del tempo e dello spazio interno, come a voler conferire all'immagine un'aurea di eternità e trasmettere l'essenza del momento. L'emozione è raggiunta dall'intensa gamma di colori, dal contrasto e dallo scontro tagliente tra i chiari e gli scuri. Il

---

<sup>394</sup> NONNA JAKOVLEVA, *Russkaja istoričeskaja živopis'* [La pittura storica russa], Moskva, Belyj gorod, 2005, p. 611.

<sup>395</sup> EVSEJ MOISEENKO, *Živopis', grafika* [Pittura, grafica], Leningrad, GRM, 1982.

corpo di Cristo cadente conferisce al quadro l'idea del movimento. Il capo è ributtato indietro e al centro compare il simbolo del martirio e della passione – la corona di spine – che viene passata da una mano all'altra. Le figure che circondano la croce sono disposte in maniera quasi circolare, come a riprendere il perimetro della corona. Ai piedi è raffigurata una donna piangente (forse Maria Maddalena), mentre tre uomini tengono il corpo del Salvatore. Di profilo si intravede una donna con un fazzoletto in mano per trattenere il dolore (forse la Madre di Dio). Le pieghe del suo vestito ricordano le vesti delle antiche icone.

Lo spazio in molte opere dell'artista è la somma di diversi punti di vista. Moiseenko, infatti, utilizzò spesso diverse prospettive per raggiungere una maggiore espressività. Michail German parla di un certo sistema spaziale "in cui i diversi piani si restringono, lo spazio è appiattito e acquista una particolare densità di saturazione<sup>396</sup>". Questo permette all'artista di mantenere - con una tensione interna, plastica dei soggetti – una calma esterna apparente, laconica ed equilibrata. Egli, come nell'arte antico-russa, costruisce l'immagine in primo piano, ma è capace contemporaneamente di "rivelare" anche lo spazio più profondo.

Andrej Myl'nikov fu dell'idea che ognuno nella vita porti la propria croce e questo suo pensiero lo spinse verso il viaggio creativo che compì negli anni '70. In particolare, il suo quadro più celebre *Ispanskij Triptich* [Trittico spagnolo] del 1974, composto da *Korrida v Madride* [Corrida a Madrid], *Raspjatie v Kordove* [Crocifissione a Cordoba] e *Smert' Garsia Lorca* [La morte di Garcia Lorca] è un esempio significativo di questo percorso. Il maestro per diversi anni tornò sul dipinto fino alla versione definitiva del 1979, chiamata *Raspjatie* [La Crocifissione] e composto da *Korrida* [Corrida], *Raspjatie*

---

<sup>396</sup> MICHAIL GERMAN, *Evsej Moiseenko*, Leningrad, Avrora, 1975, p. 42.

[Crocifissione] e *Garcia Lorca*. Essa riflette i cambiamenti che hanno avuto luogo nella coscienza dell'artista. Il trittico, infatti, è un'opera profondamente filosofica, esprime le categorie umane e immutabili del bene e del male, attraverso le quali l'uomo si muove lungo tutto il corso della sua vita, dell'invincibilità dello spirito umano, del tempo e della morte.

Nei diversi anni in cui lavorò all'opera, Myl'nikov produsse molti schizzi, disegni e bozze. In una versione provvisoria, la parte sinistra del trittico era stata chiamata "Torero" (1975).

Nella "Corrida" del 1979 (parte sinistra del trittico) uno spazio rosso sangue avvolge la figura del matador. Il manto scarlatto sulle sue spalle riflette il bianco bavero della camicia. L'artista utilizzò magistralmente i diversi toni del rosso, che contrastano con i tratti verdastri del volto del matador<sup>397</sup>. La parte destra del trittico fu dedicata invece al poeta Garcia Lorca.

Le parti destra e sinistra del trittico contengono il motivo della crocifissione, ma sono più impostate verso un movimento complessivo dell'immagine. Diverso contenuto emotivo, invece, ci trasmette la tela centrale "Crocifissione". I colori caldi contrastano con la profondità della notte. L'uomo crocifisso è di spalle, non è visibile allo spettatore. La nostra attenzione si rivolge alla sofferenza di una donna, che porta in braccio un bambino addormentato, con le mani giunte, sullo sfondo di un'architettura spagnola. Come ha giustamente notato Viktor Pipilejčenko, al posto della donna "nella prima versione era raffigurato un monaco incappucciato, con la tunica e le mani giunte in segno di preghiera"<sup>398</sup>. Parlando del rapporto speciale con la morte nel folclore spagnolo e nella poesia, l'autore

---

<sup>397</sup> Myl'nikov, nel dipingere il suo quadro, potrebbe essersi lasciato ispirare da un'altra opera già famosa in quegli anni in Unione Sovietica. Si tratta del dipinto "La fucilazione" (1938, Gallerie d'Arte moderna - Roma) dell'artista Renato Guttuso. Quest'opera fu dedicata a Garcia Lorca, morto nel 1936, fucilato dai franchisti.

<sup>398</sup> VIKTOR PILIPEJČENKO, *K opredeleniju žanrovoj specifiki "Ispanskogo tripticha" A. Myl'nikova* [Verso la definizione della specificità di genere del "trittico spagnolo" di Myl'nikov], in "Sovetskaja živopis", 1986 7, p. 149.

osserva che “Myl’nikov utilizza idee religiose e simboli, come se volesse trovare una corrispondenza con la realtà. L’artista riflette e offre allo spettatore la possibilità di pensare se la morale cristiana sia compatibile con l’omicidio politico e con la corrida<sup>399</sup>”.

L’iconografia scelta da Myl’nikov per rappresentare la sua crocifissione, divisa in tre parti, riprende la narrazione del Vangelo di Luca, nel quale è scritto che oltre a Cristo, furono crocifissi anche due ladroni (Lc 23, 38-43). La storia biblica della crocifissione si interseca con il presente, in un gioco di associazioni, tra tradizione e modernità.

Uno dei discepoli di Myl’nikov seguì le orme del maestro e si lasciò ispirare dal tema della crocifissione. Vitalij Borovik era convinto che le idee “maturassero” col tempo, in attesa del momento giusto per la loro incarnazione visiva. La sua idea originale di creare un’unica tela con la deposizione dalla croce, si trasformò nel corso degli anni in un trittico: *Golgota* [Golgota], *Krest’ Gospoden’* [La Croce del Signore], *Snjatje s kresta* [La deposizione dalla croce]. La parte sinistra del dipinto mostra il Cristo portacroce. Le luci del tramonto, con i toni dell’ocra, si combinano con sfumature rosa e smeraldo. La linea dell’orizzonte è bassa e l’addensarsi delle nuvole annuncia l’inizio della tragedia e conferisce alla tela un sentimento tragico. La parte centrale raffigura la crocifissione sullo sfondo di un cielo scuro e torbido. Il colore freddo crea un senso di profondità e immerge lo spettatore in uno spazio pieno di stelle, chiaro rimando al mondo celeste e ultraterreno. Lo scopo è la rinuncia completa di tutte le cose terrene, l’adesione alla predestinazione divina, alla futura risurrezione e ascensione. La preghiera a Dio, questa tensione verso l’alto conferma la volontà del Figlio di Dio di lasciare la terra e tutto il materiale. Le tonalità fredde della parte destra del trittico creano un senso di

---

<sup>399</sup> Ivi, p. 150.

straniamento. Due figure femminili sono ben delineate dalla luce: Maria Maddalena, china sul corpo morto di Cristo e la Madre di Cristo che si copre il volto con le mani. La composizione generale del trittico, lo sviluppo dell'immagine e il motivo della croce creano un senso di dramma, che aumenta con l'uso sapiente dei colori scelti dall'autore.

Sergej Repin a partire dagli anni '90, volse il suo sguardo al retaggio culturale dei maestri degli anni '60 e '70. Nel suo lavoro *Pochorony v Vechno* [Funerali a Vechno] (1993) propone una diversa interpretazione del tema, meno patetica e tragica. La morte è presentata come un'essenza naturale della stessa natura dell'uomo, la sua logica dissoluzione nell'universo. Nei primi anni '90 Repin si interessò ai racconti evangelici. I quadri che si svilupparono, come molte altre opere dell'artista, si caratterizzano per l'eleganza e la decoratività. Nell'opera *Blagovešene* [Annunciazione] l'artista utilizzò la "prospettiva rovesciata". Lo spazio è caratterizzato da elementi antichi e da un'architettura del primo Rinascimento. Al soggetto della fuga in Egitto l'autore si rivolse nel dipinto *Roždestvenskoe videnie* [Visioni di Natale] (1990), ma si concretizzò nel lavoro *Begstvo v Egipet* [Fuga in Egitto] (1995), dove con il principio del collage unì elementi di diversi piani prospettici (singoli capitelli e colonne scanalate a elementi del paesaggio, come montagne e frammenti di laghi). L'artista raffigurò il movimento da destra verso sinistra, cosa poco usuale nell'iconografia. Il concetto di "fuga" suggerisce l'idea di movimento, non necessariamente rapido, ma in costante divenire, e le figure di Maria, di Giuseppe e del Bambino sono rappresentati mentre si spostano da sinistra a destra. Antiche colonne verticali ricordano la città eterna e ostacolano lo sviluppo di ulteriori movimenti. Il lavoro nel suo complesso assomiglia a uno scenario teatrale.

Diversa ispirazione ebbe invece nel dipingere *Poceluj Iudy* [Il bacio di Giuda] (1995). In questo caso, Repin seguì certamente le tradizioni dei maestri del Quattrocento, in particolare, mi riferisco all'eredità di Giotto. Tuttavia, con alcune modifiche,

Repin raddrizzò maggiormente la figura di Cristo, intensificò lo scontro tra le due figure e immerse il volto del traditore in una profonda penombra.

*Nanesenie kresta* [Portacroce] (1996) è definito dal maestro “il quadro che non riuscivo a dipingere”. Nel disegno preparatorio la scena si sviluppa orizzontalmente, acquisendo un carattere narrativo. Le spruzzate di colore rosso e cremisi circondano di luce la figura di Cristo, instabile sotto il peso della croce, che incarna il suo destino. Vediamo anche l'immagine di un passante che aiuta Cristo a portare la sua croce<sup>400</sup> e di una donna vestita di nero. E solo il volto di Cristo è girato frontalmente, catturando lo sguardo dello spettatore. Il quadro è privo di visi grotteschi, tutto il male del mondo è incarnato nella bocca tesa di un cane trattenuto dal guinzaglio.

Il culmine del “Ciclo della Passione”, Repin lo raggiunse nel dipinto *Položenie vogrob* [La Deposizione] (1977). Anche in questo quadro si avvertono tracce della tradizione dell'arte del primo Rinascimento nell'interpretazione delle figure e nella combinazione generale dei colori. Così come altri maestri del XX secolo, il maestro optò per la frammentazione della scena. Le figure sembrano così avvicinarsi al pubblico che diventa testimone diretto e partecipante dell'evento. La luce fredda del corpo senza vita di Gesù si contrappone ai colori caldi dei dolenti.

Il mistero del sacramento della Chiesa fu raffigurato da Repin nel quadro *Molitva* [Preghiera] (2001). I volti, emergendo dallo spazio buio e sacro e illuminati dalla luce naturale delle candele, si fanno icona. Le fiamme delle candele ricordano la discesa

---

<sup>400</sup> Secondo tre dei quattro vangeli (Marco, Matteo e Luca) durante la salita sul Golgota, i soldati presero un uomo dalla folla per portare la croce di Cristo. Quest'uomo era Simone di Cirene, conosciuto anche come Cireneo. «Allora costrinsero un tale che passava, un certo Simone di Cirene che veniva dalla campagna, padre di Alessandro e Rufo, a portare la croce. Conducessero dunque Gesù al luogo del Golgota, che significa luogo del cranio» (Marco 15, 21-22).

dello Spirito Santo sugli apostoli il cinquantesimo giorno dopo la Resurrezione.

Un colorito più solare, un approccio più simbolico verso i temi biblici ci è offerto dalle opere di Ivan Uralov. L'amore per l'arte popolare, per l'artigianato, per i ricami in oro, la sua ammirazione per l'iconografia, così come l'interesse per l'arte del primo Rinascimento hanno condotto l'artista a un impoverimento dei colori della tavolozza, per giungere ai "quadri bianchi", ovvero dipinti di luce con piccole macchie di colore. La soluzione a cui giunge Uralov in una serie di opere è la combinazione tra temi mitologici e accenni al mondo religioso. Nell'opera *Perevozčik* [Il trasportatore] (1996) un angelo accompagna in barca un'anima giusta nell'altro mondo. Questo tema è presente anche in altre varianti, come *Krasnye lodki* [Barche rosse] (1997), *Na tot bereg* [Sulla riva] (1996 e 1998).

Nelle opere a tema biblico Uralov svelò gli eventi quotidiani e confronta due mondi. Spesso gli eventi del Vangelo vennero trasferiti sul suolo russo e si presentarono al pubblico come scene di vita domestica, ma ricche di armonia, in cui è manifesta l'unità tra la natura e gli esseri umani. I nomi dei suoi dipinti furono volutamente allusivi e metaforici, come se portassero gli eventi indicati più vicini al nostro tempo, per conferire un valore universale.

Il lavoro *Vest'* [Notizia] (1997) è diviso in tre parti e nello spazio centrale è raffigurata Maria: in piedi sulla porta d'ingresso, è rivolta verso l'angelo. Le sue braccia sono alzate e simboleggiano l'inaspettata notizia. Questa composizione non è soggetta alle regole canoniche che spesso rappresentano l'Arcangelo nel momento in cui appare alla Madonna. Qui tutto è inusuale: una colomba (rappresentazione dello Spirito Santo) è situata sullo stipite della porta, il manto solenne dell'Arcangelo è di colore porpora e Giuseppe, come se conoscesse già la buona notizia, suona distrattamente la fisarmonica.



Alcuni dipinti “evangelici” di Uralov creati negli stessi anni rispettano una composizione più canonica, anche se simile nel linguaggio di esecuzione, soprattutto per quanto riguarda le grandi dimensioni delle tele. Ed è in queste opere che è tangibile la tradizione del Trecento italiano, tanto amata dall’artista: l’influenza della pittura di Simone Martini (ripresa nel dittico *Blagoveščenie* [Annunciazione] del 1996) e di Giotto (visibile nei quadri *Poklonenie Pastuchov* [Adorazione dei pastori] del 1998 e *Poklonenie Volchvov* [Adorazione dei Magi] del 1999).

Aleksandr Bystrov, come molti altri artisti monumentalistici, prese spunto dai soggetti della storia nazionale, correlando azioni passate con gli eventi della modernità. Soprattutto in molte opere sulla storia della Russia antica durante il periodo feudale, Bystrov illustrò volti di santi con la tecnica dell’icona. In particolare, nell’opera *Meždousobica* [Contesa] (1996) che rappresenta un duello tra due principati ortodossi, sono raffigurati in cielo i santi Boris e Gleb. La loro apparizione, quasi una visione scaturita dalla luce “sanguinosa” che emana lo scontro, sovrasta la piccola chiesa di legno del Cremlino. Qui l’artista utilizzò gli artifici tipici della pittura di icone e delle miniature per raffigurare i reggimenti. Le bandiere dei due fronti raffigurano le immagini di San Giorgio e di Cristo. La disposizione generale delle figure nella tela ricorda l’immagine di una croce.

La simbolicità del colore rosso è forte nel dipinto *Na čužom beregu* [Nell’altra riva] (1996). La linea dell’orizzonte è leggermente inclinata e conferisce alla composizione un movimento diagonale. Le ampie pennellate di nero separano il cielo dall’acqua, e il fiume riflette i riflessi rossi e verdognoli del cielo.

### 4.3. L'eterna Russia<sup>401</sup> nelle opere di Il'ja Glazunov

Il'ja Glazunov occupò una posizione particolare nella sfera artistica del periodo sovietico. Innanzitutto si fece promotore delle idee degli slavofili che si concretizzarono nella rappresentazione della via verso l'ortodossia, la nazione russa e lo zarismo<sup>402</sup>:

Sono un monarchico, non solo perché l'idea della monarchia - è una tradizione sacra ed eterna della storia del genere umano, ma anche per tutto quello che amo nella storia della Russia è collegata con l'idea della monarchia. La Russia è un paese che non conosce la colonizzazione... La Russia zarista era il paese più ricco, più spirituale, più libero del mondo. Ben noto il suo contributo alla cultura dell'umanità<sup>403</sup>.

L'opera di Glazunov fu rivolta sia alla storia russa che alla situazione attuale. Nei suoi quadri mostrò l'esistenza misera delle persone, il tormento della solitudine e l'assurdo che sembrava aver raggiunto la società.

In Glazunov, come in nessun altro artista fu udibile la più viva eco degli avvenimenti.

Nel dipinto *Russkij mužik* [Contadino russo] (1967) è percepibile l'intonazione critica nei confronti del presente espresse dal profilo del contadino seduto al samovar. Ma il senso dell'opera non è racchiuso nel viso del contadino né nell'ambiente circostante, ma nell'espressione di sofferenza emanata dagli occhi, che attirano colui che guarda il dipinto, trasmettendo la povertà e l'oppressione della condizione umana.

Un altro dipinto che si trova sulla stessa linea è *Za vaše zdorov'e* [Alla vostra salute] (1976). Il soggetto dell'opera è un contadino con un tipico bicchiere di vodka in mano. Glazunov trattò in

---

<sup>401</sup> Dal nome di una celebre opera di Il'ja Glazunov, *Večnaja Rossija* (1988).

<sup>402</sup> IL'JA GLAZUNOV, *Il'ja Glazunov*, Moskva, Moskovskaja Gosudarstvennaja kartinnaja galereja narodnogo chudožnika SSSR Il'i Glazunova, 2014, p. 3.

<sup>403</sup> Ibidem.

modo molto ironico il soggetto del dipinto, tanto da conferire al contadino un'immagine tra il drammatico e il divertente. Il muro alle sue spalle, tappezzato da tipici poster sovietici, crea un contrasto, grazie al quale lo squallore della vita umana diventa particolarmente persuasivo e allettante.

L'immagine del contadino russo che Glazunov ci offre nei suoi lavori è monumentale e grandiosa. L'artista introdusse nell'arte del suo tempo un linguaggio artistico assolutamente nuovo e inconsueto, ricco di allusioni, significati impliciti e metafore. Significativo per gli anni '60 fu la tela *Russkij Ikar* [Icaro russo] (1964) che sposta in terra russa l'antico mito, raffigurando un contadino con una camicia rossa che vola sull'antica terra di Vladimir. I suoi occhi grandi hanno un'espressione di grande stupore e sorpresa. Costruita in diagonale, la composizione non ci trasmette l'immagine concreta e completa di un uomo, ma il suo slancio e l'aspirazione a staccarsi dalla normalità.

È importante notare l'interesse che Glazunov mostra nei confronti della Storia e dei monumenti dell'antichità, che non è da intendersi come uno sguardo volto ai processi storici visti nella loro evoluzione, ma alla causa scatenante della loro apparizione. La Rus', agli occhi dell'artista, si fa culla di nobili valori, quali il coraggio e la valorosità. Opere, quali *Dva knjazja* [Due principi] (1964), assumono un carattere didattico e si fanno difensori dei valori sui quali è stata fondata la Russia, come l'ortodossia e lo zarismo. La composizione di tali lavori è sempre molto lineare e si conferisce all'intera scena un senso di armonia. Lo stesso avviene nelle tele paesaggistiche, come *Russkaja zemlja* [Terra russa] (1984), in cui Glazunov dipinge un tipico paesaggio della Russia del nord, inserendo sulla destra una parte dei resti di una chiesa, dove è ancora visibile l'immagine di un santo benedizionale.

Tutto si inverte, invece, quando l'artista non dipinge più la Rus', ma la Russia attuale, quella a lui contemporanea. Ciò che emerge da questi lavori è l'immagine di un paese povero, infelice, in cui regna la disorganizzazione e il caos. E questo

capovolgimento di valori si manifesta nella composizione che diventa molto caotica, formata da frammenti di figure ed episodi. Il senso principale è l'arbitrio dei bolscevichi, i soprusi e le prepotenze, come in *Rynok našej demokratii* [Il mercato della nostra economia] (1999). La mancanza di chiarezza compositiva vuole riflettere l'assurdità delle loro condizioni di vita.

L'interesse di Glazunov per la propria patria si tramutò anche in piena partecipazione alla vita politica e sociale del paese. Agli inizi degli anni '60 l'artista fondò un gruppo patriottico chiamato *Rodina* [Patria], che coinvolse molte personalità influenti del paese. L'associazione, uno dei primi focolai della coscienza nazionale, si prefisse lo scopo di richiamare l'attenzione sul problema della distruzione di molti monumenti storici della capitale. Insieme ad altri colleghi, Glazunov creò un catalogo dedicato alla "vecchia" Mosca per far riflettere e sensibilizzare l'opinione pubblica sulla perdita subita a causa dell'attività urbanistica della leadership comunista. Le serate organizzate dal suo club, i temi delle mostre e i suoi numerosi discorsi, pubblicati in diverse riviste e giornali, procurarono una forte scossa negli organi ufficiali, che causò la chiusura dell'organizzazione dopo breve tempo.

Il suo patriottismo si materializzò anche in un libro dal titolo *Doroga k tebe* [La strada verso te] (1965-66) e pubblicato sulla rivista *Molodaja Gvardija*<sup>404</sup> [Giovane Guardia]. Il volume, considerato dai sostenitori un inno all'esistenza storica della Russia e alla sua grandezza nazionale, provocò un'ondata di persecuzione all'artista, la pubblicazione fu interrotta e la rivista minacciata di chiusura.

---

<sup>404</sup> *Molodaja gvardija* è una rivista mensile di politica e letteratura. Fondata nel 1922 dal Komsomol, dal 1990 è una rivista indipendente. Il nome fu preso da un gruppo letterario omonimo. Dal 1942 l'edizione fu sospesa, per riprendere soltanto nel 1948 sottoforma di almanacco (pubblicati in 17 numeri) e dal 1956 di nuovo come rivista mensile.

Tuttavia, le proteste dell'artista ebbero un'eco forte e negli anni '70 fu approvato un piano generale per la ricostruzione della città e la salvaguardia dei monumenti storici. Insieme all'amico Vladimir Solouchin, fu uno degli attivi fondatori della Società panrusa per la conservazione dei monumenti della storia e della cultura [*VOOPIK - Vserossijskoe obščestvo ochrany pamjatnikov istorii i kul'tury*]<sup>405</sup>.

L'attività di restauro portata avanti da Glazunov toccò diverse città del paese: nella sua famosa tenuta nei pressi di Caricino fondò il Museo panrusso di arte decorativo-applicata e popolare, del quale fu direttore per molti anni, mentre a Kiev ripristinò la tomba del grande riformatore russo Petr Stolypin.

Nel 1987 fondò l'Accademia panrusa di pittura, scultura e architettura, per far rivivere la pittura storica e religiosa russa, che ha portato all'emergere di nuove tendenze dell'arte contemporanea, come il realismo spirituale russo.

Nel 1981 Glazunov fondò insieme a Oleg Krasovskij, giornalista russo, rappresentante della seconda ondata dell'emigrazione

---

<sup>405</sup> L'ente pubblico per la salvaguardia del patrimonio è stato creato nel 1965 e la sua attività è ancora in corso. Da oltre quarant'anni la società svolge attività di tutela, conservazione, promozione e fruizione del patrimonio storico e culturale della Russia. Tra i fondatori si ricordano il vice presidente del Consiglio dei Ministri Vjačeslav Kočemasov (primo presidente della società), gli scrittori Leondi Leonov e Oleg Volkov, gli artisti Il'ja Glazunov, Pavel Korin e Nikolaj Plastov, il compositore Georgij Sviridov, il direttore dell'Ermitage Boris Piotrovskij, gli accademici dell'Accademia delle Scienze Igor' Petrjanov-Sokolov e Boris Rybakov.

La società fu divisa in più sezioni: architettura, storia, propaganda, musica e arte coreografica, scienza dei monumenti e tecnologia, etnografia. Durante il periodo d'oro della sua attività, ovvero gli anni '70-'80, lavorarono più di 10 milioni di persone nei vari uffici, furono salvati più di 3000 monumenti e stanziati oltre 60 milioni di rubli per lavori di restauro. Particolare attenzione fu data al restauro di edifici religiosi ortodossi e ai monumenti della storia militare. Nel 1980 il VOOPIK istituì anche un proprio organo di diffusione di massa, ovvero un almanacco dal titolo *Pamjatniki Otečestva* [Monumenti della Patria].

Oggi la società ha una propria sede in ognuna delle diverse regioni della Russia. L'organo supremo è il Congresso che si riunisce ogni 5 anni. Il Presidente viene eletto dal Consiglio, composto dai personaggi più illustri nel campo dell'arte, della letteratura, della scienza.

russe, un almanacco “Veče<sup>406</sup>”, che prese il nome in onore di un samizdat omonimo, edito dal patriota russo Vladimir Osipov, mentre si trovava in carcere. Il compito dell’almanacco era di diventare un centro di unità di tutte le forze nazionaliste presenti sia in Patria che all’estero e dare voce a tutti gli esuli russi costretti ad abbandonare il paese. L’almanacco si diffuse presto anche all’estero e fu noto tra gli intellettuali di molti paesi, perché si definì, oltre che per l’orientamento ortodosso e la dedizione alle idee nazionali russe, anche per l’alto livello intellettuale della pubblicazione.

#### **4.4. Il mistero delle “tavole nere”: Vladimir Solouchin e il rinato interesse verso le icone**

*Černye doski* [Tavole nere] è un saggio, in parte biografico, dello scrittore Vladimir Solouchin<sup>407</sup>, in cui il narratore/autore racconta di esperienze vissute nella sua vita e il suo incontro con le icone.

Un giorno, in uno studio di un famoso artista<sup>408</sup> di Mosca, rimase sorpreso per l’abbondanza di icone appese alle pareti. C’erano icone di qualsiasi dimensione, dalle piccole che si trovavano solitamente nell’angolo bello delle izbe, alle icone delle grandi iconostasi delle chiese. Esse non erano appese in

---

<sup>406</sup> Il termine, che in italiano potrebbe essere tradotto come “consiglio”, indica una forma primordiale di democrazia o autogoverno delle repubbliche russe (Novgorod e Pskov) fino al XVI secolo. I rappresentanti – uomini di tutte le estrazioni sociali – si riunivano in piazza per prendere delle decisioni importanti di politica, cultura e sui problemi della vita pubblica. I consigli si riunirono fino al 1569, quando Ivan il Terribile conquistò i territori, fece uccidere gli anziani e ordinò di tagliare le campane. Le campane, infatti, indicavano che il consiglio si stava riunendo. Togliere le campane era un gesto simbolico per dichiarare la fine della repubblica. Questa scena è ben rappresentata nel film del 1944 di Sergej Ejzenštejn.

<sup>407</sup> Fu uno scrittore sovietico e poeta. Nacque nel 1924 da una famiglia contadina nel villaggio di Alepin, nella regione di Vladimir. Fu una personalità molto controversa. Membro del PCUS dal 1952, restò sempre un monarchico convinto, tanto da portare al dito un anello con l’immagine di Nicola II.

<sup>408</sup> Anche se nel libro non è citato apertamente, è chiaro che l’autore fa riferimento all’incontro con Il’ja Glazunov e sua moglie.

ordine, come in un'iconostasi, ma si mescolavano ad altre immagini (ad esempio una foto di Aleksandr Benois in vecchiaia) e oggetti interessanti. Nonostante un passato da pioniere, l'autore ammette di non avere mai condiviso lo spirito iconoclasta. In modo del tutto innovativo per l'epoca, analizza due aspetti dell'icona e l'atteggiamento ambivalente verso di esse. Da un lato, ragiona su come l'icona sia un oggetto di culto religioso, parte imprescindibile del rituale liturgico; dall'altro, essa è un'opera d'arte con un valore storico-artistico e nazionale. L'aver trascurato questo secondo aspetto causò, negli anni del periodo comunista, la perdita di un gran numero di esemplari. L'autore ricorda due casi particolari ai quali aveva assistito. Il primo è avvenuto a Nižnij Novgorod. Si racconta che nella stazione nei primi anni della rivoluzione siano stati trovati due vagoni carichi di vecchie icone. Qualcuno segnalò il fatto e le icone vennero bruciate. Stessa sorte per delle icone trovate in uno scantinato di Rjazan', che furono distrutte per fare posto a un magazzino per le riserve di latte. Per fare capire al lettore il suo punto di vista, Solouchin porta dei validi esempi. Ripensa al Dio Perun e alle statue lignee che furono bruciate dopo la conversione al cristianesimo. Se quelle statue e quei templi non fossero andati distrutti, l'uomo avrebbe a disposizione un patrimonio etnografico di estremo valore. Oggi si è lontani dal paganesimo e da tante altre ideologie del passato, e per questo siamo in grado di guardare a determinati oggetti con occhio critico. Ma l'atteggiamento verso l'icona russa non trova motivo di esistere.

Il saccheggio della chiesa nella sua città natale, dei libri di inestimabile valore che sono stati bruciati, insieme ad antichissime icone, gli edifici religiosi che sono stati trasformati in casse per accatastare le patate, in falegnamerie, o in depositi per macchine agricole, non trova giustificazione. Tuttavia, come nota l'autore, nonostante gli sforzi del partito, un granaio non può annientare l'essenza autentica di un determinato luogo. Molti monasteri sono stati i custodi delle spoglie degli antichi, di

parenti di Puškin e Tolstoj, e la loro memoria non può essere distrutta, perché loro sono lì. Prima di raccontarci com'è nata la sua passione nel collezionare le antiche icone, Solouchin ripercorre nelle pagine del libro l'occupazione che aveva da bambino, il collezionare uova. Se la passione giovanile era ancora un'attività ridicola, si trasforma in puro collezionismo quando l'autore capisce il vero valore delle antiche icone. La differenza, o possiamo forse dire, la contrapposizione tra il collezionare uova e icone sta nell'opposizione natura-cultura. L'autore adulto passa così dalla sfera della natura alla sfera della cultura. Molto importante è il secondo capitolo, dove Solouchin, parlando del passaggio a questa sfera, prende a modello l'icona di San Nicola di Možaisk. Il santo tiene nella mano sinistra la città, mentre nell'altra una spada con la quale difende il paese dai distruttori. Questa immagine esprime proprio il ruolo che in seguito incarna anche l'autore. Collezionando le icone, egli vuole preservare la Rus', la sua memoria, la sua storia, la sua cultura. Ma questo è solo un aspetto della questione. L'altro è che bisogna riuscire a confiscare le icone alle persone sbagliate, celando loro il vero valore dell'oggetto. E ciò si concretizza con i viaggi per i villaggi sperduti della Russia, ancora custodi ignari di beni tanto preziosi.

La contrapposizione tra il collezionare le uova e il collezionare icone mette in gioco anche una caratteristica chiave dell'icona, ovvero la sua irripetibilità: l'icona è un fatto unico, mentre l'uovo di una determinata razza di uccello sarà uguale a un altro uovo. Ciò significa che nella vita è importante riconoscere l'esclusività e il valore di un oggetto.

All'interno del saggio, lo scrittore suddivide i suoi contemporanei in quattro gruppi: "pellegrine e pellegrini", "iconoclasti", "coloro che non hanno mai pensato a un'icona" e



“collezionisti”<sup>409</sup>. La più numerosa è la terza categoria, ovvero le persone per le quali, fin dall’infanzia, l’icona è stato un oggetto pericoloso, vietato e spesso sconosciuto. Ma proprio loro sono capaci di cogliere immediatamente la sua bellezza, captare il valore storico, estetico e psicologico. Attraverso la preservazione dell’icona, Solouchin vuole preservare la memoria storica:

Si può essere un ingegnere, un operaio del partito, un chimico, un conducente... ma se si è russi, bisogna sapere chi è Puškin, che cosa è il Canto della schiera di Igor', chi è Dostoevskij, cos'è la Battaglia di Kulikovo, la Chiesa dell'Intercessione sul Nerl', la Galleria Tret'jakov, la “Trinità” di Rublev, la Madre di Dio di Vladimir<sup>410</sup>.

L’autore vuole colmare il divario tra l'uomo e l'ambiente, e anche la sua alienazione da questo ambiente. Inoltre, utilizzando le uova e le icone, il narratore cerca se stesso: le sue uova simboleggiano qui le sue origini biologiche, mentre le icone la sua origine culturale.

Vladimir Solouchin fu una delle figure chiave nel panorama letterario della seconda metà del XX secolo e protagonista del nuovo cambio di direzione che stava compendosi in quegli anni verso la preservazione dell’eredità isografica e russa in generale. Nei suoi scritti sottolineò la necessità di salvaguardare le tradizioni nazionali, non ostacolando però le possibili vie di sviluppo che avrebbe intrapreso la futura arte russa.

Il tema principale dei suoi scritti fu il villaggio russo. Soluchin, infatti, non dimenticò mai le proprie radici e appartenne a quella schiera di scrittori della cosiddetta “prosa di villaggio”<sup>411</sup>

---

<sup>409</sup> VLADIMIR SOLOUCHIN, *Sobranie sočinenij v 5 tomach* [Raccolta dei lavori in 5 tomi], Moskva, Russkij mir, 2011, 3 vol., p. 197.

<sup>410</sup> Ivi, p. 117.

<sup>411</sup> Con l’espressione “prosa di villaggio” [*derevenskaja proza*] si identifica il fenomeno che ebbe inizio nel 1950 con il racconto “Giorni feriali regionali” [*Rajonnye budni*] di Valentin Ovečnikov. Nella sua opera, l’autore raccontò per la prima volta, in modo assolutamente realistico, le condizioni di povertà e arretratezza del suo villaggio nel periodo del dopoguerra, denunciando

[*derevenskaja proza*], creando storie, romanzi e saggi sui valori storici in via di estinzione. Fu anche uno dei pionieri della Società panrusa per la conservazione dei monumenti della storia e della cultura [*VOPIK -Vserossijskoe obščestvo ochrany pamjatnikov istorii i kul'tury*]. Con amarezza scrisse della distruzione di Mosca durante l'epoca sovietica, nella quale furono rasi al suolo più di 400 monumenti per fare posto al "vuoto", a parcheggi, a "scatole moderne" (edifici), a piscine<sup>412</sup>. Fu il primo a farsi promotore della necessità di ricostruire la cattedrale di Cristo Salvatore e alla sua morte, avvenuta il 4 aprile 1977, la messa funebre fu tenuta, per la prima volta, proprio all'interno della chiesa in ricostruzione.

Punto di svolta fu l'incontro con Il'ja Glazunov. Nello studio dell'artista, Solouchin restò affascinato dalla moltitudine di icone e osservò il maestro restaurare le vecchie tavole, rimuovendo lo strato annerito di vernice e rivelando la vera arte dell'antica Russia. Le sensazioni del momento trovarono spazio in due scritti "*Pis'ma iz Russkogo muzeja* [Lettere dal Museo Russo] del 1966 e *Černye doski* [Tavole nere] del 1969

---

l'indifferenza dei politici per le esigenze del paese e dissipando l'immagine distorta di benessere e prosperità, che invece tentava di trasmettere lo stato. Gradualmente, si formò un'intera scuola di letterati che aderirono alla sua tipologia di scrittura. Anche in pittura si assistette al medesimo fenomeno.

Il termine *derevenskaja proza* fu al centro di un lungo dibattito, ma alla fine si radicò come fenomeno artistico e stilistico nella letteratura russa della seconda metà del ventesimo secolo. Nella letteratura della *derevenskaja proza* rientrarono i generi più vari: note, saggi, novelle, racconti, romanzi. Gli autori si occuparono di diversi problemi, come la cultura, le questioni morali, sociologiche, etiche e religiose, e denunciarono la perdita degli antichi valori e l'allontanamento dell'uomo dalla natura. Da qui si comprende la presenza di un certo lirismo nella narrazione e spesso un'idealizzazione della vita in campagna.

<sup>412</sup> È il caso della cattedrale di Cristo Salvatore a Mosca. L'edificio sulla Moscova fu distrutto nel 1931 e sulle sue rovine sarebbe dovuto sorgere il Palazzo dei Soviet (*Dvorec Sovetov*). I lavori di scavo cominciarono e fu inaugurata anche la stazione della metropolitana. Tuttavia, varie furono le vicissitudini che portarono ad abbandonare definitivamente il progetto alla fine degli anni '50. Dal 1960 al 1994 fu così costruita la piscina a cielo aperto più grande al mondo, *Moskva*. Soltanto nel 1996 cominciarono i lavori di ricostruzione della cattedrale.

appunto. In questa seconda opera, in particolare, si evince l'interesse dell'autore verso le icone russe, l'atteggiamento di un uomo che si fa portavoce della nuova società del suo tempo. Il saggio di Solouchin al primo approccio può sembrare dedicato al collezionismo di icone e oggetti antichi. Ma il significato del suo testo è molto più profondo. Sì, l'autore si rammarica per la perdita del patrimonio isografico, che è stato spietatamente bruciato e distrutto, ma allo stesso tempo vuole condividere la sua speranza nella possibile risurrezione del passato. *Černye doski* sono le icone, le icone antiche. Con il tempo lo strato di vernice che si è annerito, ha nascosto agli occhi la vera immagine. Ma una soluzione è ancora possibile. Come il restauro delle icone ha permesso di aprire una finestra sul passato, forse esse possono anche aiutare l'uomo nel processo di ricostruzione della memoria storica.

Il libro di Solouchin fu molto apprezzato soprattutto dagli intellettuali in termini di impatto sulla coscienza pubblica, per l'idea di base di "responsabilità umana per la conservazione della ricchezza spirituale per le future generazioni<sup>413</sup>". Lo scopo che si prefiggeva l'autore era "salvare le icone e trasformarle in patrimonio del popolo<sup>414</sup>".

Il'ja Glazunov, in campo artistico, e Vladimir Solouchin, in campo letterario, furono tra i promotori di questa rinata sensibilità verso un passato fecondo che non poteva più essere celato.

---

<sup>413</sup> VIKTOR ZAPEVALOV, *Solouchin V.A.*, in NIKOLAJ SKATOV, *Russkie pisateli XX veka: biografičeskij slovar' v 2 tomach* [Scrittori russi del XX secolo: dizionario biografico in 2 tomi], Moskva, 1998, 2 vol., pp. 397-398.

<sup>414</sup> VALERIJ LEPACHIN, *Ikona v russkoj chudožestvennoj literature. Ikona i ikonopočitanie, ikonopis' i ikonopiscy* [L'icona nella letteratura russa. L'icona e la venerazione delle icone, le icone e i pittori di icone], Moskva, Otčij dom, 2002, p. 705.

#### 4.5. La tradizione spirituale nell'underground sovietico

Celebrare l'eredità culturale della Russia, dopo anni di decadimento spirituale e impoverimento estetico, celebrare l'eucarestia, comprare icone è sintomatico del cambio di direzione avvenuto dopo il crollo dell'Unione Sovietica. Già il patriarca Aleksij II aveva iniziato a tessere legami proficui con le autorità<sup>415</sup>, legando la rinascita della Chiesa con una necessaria ripresa morale per la Russia e per il mondo.

L'entusiasmo per la religione è evidente anche nei musei russi, nelle gallerie, nei negozi. I turisti possono comprare una *matreška* dipinta con le icone della Madre di Dio o con immagini del Vecchio Testamento. Certamente sono le icone i più importanti oggetti d'arte a essere vendute o contrabbandate. Verrebbe allora da chiedersi se questa rinascita della Chiesa russa, questa rapida proliferazione, simbolo del suo nuovo potere, stia in realtà oscurando il suo valore spirituale.

La religione e i valori spirituali sono inevitabilmente legati a una condizione morale dell'arte, che ha sempre avuto una missione in Russia. Molti artisti credono fortemente che l'arte sia presa molto seriamente in Russia rispetto all'Occidente come espressione di valori fondamentali. Tuttavia, croci, icone e altri riferimenti religiosi acquisirono un significato che andava oltre la semplice celebrazione dell'identità culturale russa. Poiché i "dogmi" del Realismo Socialista avevano proibito immagini religiose, ogni simbolo religioso si trasformò in simbolo di protesta per i non-conformisti. Similmente, l'emozione che una tela astratta poteva emanare, negava la validità della "ricetta" estetica imposta dal governo. Gli artisti che avevano adottato questi modi di espressione durante il disgelo degli anni '60, avevano rischiato parecchio per il bene della libertà artistica. Il processo di creazione di un'arte non-conformista fu un impegno morale continuo. Indubbiamente, le restrizioni, le difficoltà e le paure di un'artista non-conformista divennero parte del contenuto e del significato della sua opera.

---

<sup>415</sup> Nel 1992 fu organizzata la mostra *Vozvraščenie v Rodinu* [Ritorno in Madrepatria] alla Galleria Tret'jakov, in cui furono esposte icone contrabbandate e altri paramenti religiosi.

Dopo la rimozione delle proibizioni contro la libera espressione artistica nel 1985, il significato di molte opere cambiò, ma valori come l'integrità e la maestria artistica si mantennero, nonostante uno sviluppo sempre maggiore del mercato dell'arte che aveva spostato la sua attenzione sull'arte russa.

Non è certamente sempre facile capire l'ispirazione di un artista, apprezzare le influenze e le interazioni che si creano con i valori spirituali; è possibile chiarire, però, qualche aspetto, analizzando lo sviluppo dell'idea di "spiritualità" in Russia e seguendo le tappe dell'evoluzione dell'icona nei tempi moderni. Indagando la gamma e la varietà di forme d'arte dal 1960 alla metà del 1980 basate su concetti spirituali, è possibile definire due linee guida. Una tendenza, numericamente dominante, enfatizzava gli stili tradizionali dell'arte religiosa, i soggetti iconografici e le immagini dal Nuovo e Vecchio testamento. Gli altri, invece, utilizzavano forme astratte per trasmettere alcuni problemi legati alla religione, contenuti metafisici e spirituali. È interessante notare che in Russia, queste due correnti che a prima vista potrebbero presentarsi come diametralmente opposte, in realtà sono storicamente e filosoficamente correlate. Per i non-conformisti, determinati a dichiarare la propria indipendenza dalle regole convenzionali e i propri ideali, l'icona sarebbe potuta apparire come un dubbio modello da seguire. Ma il personaggio di Andrej Rublev, rappresentato nel film di Andrej Tarkovskij dello stesso periodo (1965) diede una visione particolare e peculiare dei rigidi dogmi artistici imposti agli iconografi. Originariamente intitolato "La passione secondo Andrej Rublev", il film mostrava, secondo le parole di Tarkovskij, che "la creazione richiede il sacrificio".<sup>416</sup> Molti film prodotti subito dopo il periodo di *glasnost'*, disgelo, da Tarkovskij, Sergej Paradžanov, Tengiz Abuladze, utilizzarono simboli religiosi, immagini del sacrificio e passione di Cristo per confermare la vicina identificazione tra l'esperienza artistica e la religione.

---

<sup>416</sup> ANNA LAWTON, *Art and Religion in the Films of Andrei Tarkovski*, in WILLIAM BRUMFIELD, MILOŠ VELIMIROVIĆ, *Christianity and the Arts in Russia*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 154.

Gli ideali che caratterizzarono la Russia anche dopo l'introduzione nel tardo XVII secolo e nel XVIII di secolari forme d'arte occidentale furono una profonda tendenza verso il misticismo e la credenza che l'artista dovesse compiere una missione, sottomettendo l'emergere della sua personalità, la bellezza esterna alla ricerca di una verità morale. Aleksandr Ivanov (1806-1858) trascorse più di vent'anni della sua vita sull'opera *Javlenie Xhrista narodu* [L'apparizione di Cristo alla folla], cercando di combinare la solennità dell'icona con la vivacità dell'osservazione reale. Contemporaneamente, il leader intellettuale del movimento realista nella metà del XIX secolo, Ivan Kramskoj (1837-1887) considerava la sua ricerca di "libertà artistica" una scelta morale, mentre verso la fine del secolo Nikolaj Ge (1831-1894) dipingeva ossessivamente immagini di Cristo agonizzante sulla croce, distruggendo le convenzioni religiose e le regole estetiche per favorire il suo senso di verità.

Sul finire del XX secolo, gli artisti iniziarono a negare la rappresentazione con il fine di trasmettere ciò che loro consideravano universale, "non oggettivo" o realtà "interna". Anche se in modi diversi, i pionieri russi dell'astrattismo, Vasilij Kandinskij (1866- 1944) e Kazimir Malevič (1878-1955), identificarono l'arte come espressione di spiritualità. Nel suo saggio del 1911 *O duchovnom v iskusstve*<sup>417</sup> [Lo spirituale nell'arte], Kandinskij identificava una "necessità interiore" dell'arte, basata su "un'atmosfera morale e spirituale". Ipotizzò, che "in un'era di esperimenti materiali e tentazioni, l'anima sta nuovamente rinascendo" così che l'artista del futuro potesse gettare il fisico e "servire lo spirituale"<sup>418</sup>. Riteneva l'astrazione come l'ultima forma di creatività libera. "L'arte è il linguaggio dove parliamo all'anima (in forma accessibile e peculiare solo al

---

<sup>417</sup> Vasilij Kandinskij presentò il suo *O duchovnom v iskusstve* [Lo spirituale nell'arte] al Congresso panrusso degli artisti a Pietrogrado, dicembre 1911 - gennaio 1912.

<sup>418</sup> JOHN BOWLT, ROSE CAROL WASHTON LONG, *The Life of Vasilij Kandinsky in Russian Art: A Study of "On the spiritual in Art"*, Newtonville, Oriental Research Partners, 1980, pp. 63-65.

linguaggio) di cose che sono il pane quotidiano dell'anima e che può acquisire solo in questa forma"<sup>419</sup>.

Malevič scoprì che la "forma pura" e la "ragione intuitiva" avrebbero potuto trasformare il mondo materiale. Alla prima esposizione d'arte suprematista del 1915, appese il suo *Quadrato nero* in alto, in un angolo della galleria, come un'icona nel posto che tradizionalmente le era riservato in una casa russa. Malevič usò quadrati, croci, rettangoli e altre forme geometriche come "base per il nuovo linguaggio" che potesse esprimere "un intero sistema di costruzione del mondo"<sup>420</sup>. Utilizzando la croce come simbolo di morte della pittura tradizionale, disse al suo collega Michail Matjušin: "Le chiavi del Suprematismo mi stanno portando a scoprire cose fuori dalla cognizione. La mia nuova pittura non appartiene unicamente alla terra, ma esprime un desiderio di spazio, un impulso di fuggire dal globo terrestre"<sup>421</sup>.

Filosoficamente, la tradizione dell'icona, la fede in uno scopo messianico dell'arte, la negazione del puro estetismo sono un'eredità "spirituale" dell'arte russa. Ma un altro fattore è determinante per capire la relazione tra temi religiosi e spirituali e il rifiuto dei non-conformisti del realismo socialista sovietico e del controllo governativo sull'arte, ovvero la connessione storica tra arte e sostegno religioso o politico.

Un secolo prima, nel 1852, ai pittori più in auge del regno fu commissionato di eseguire affreschi e mosaici per la sontuosa Cattedrale di San Vladimiro a Kiev. Costruita in stile neo-bizantino per commemorare il 900<sup>o</sup> anniversario della Conversione al Cristianesimo della Rus' di Kiev da parte del principe Vladimir I di Kiev, il progetto ebbe l'appoggio dello zar Alessandro III, conservatore e promotore in politica del programma fondato sul trinomio *ortodossia, autocrazia, nazionalismo* come principale guida del regime e del sistema

---

<sup>419</sup> Ibidem, p. 99.

<sup>420</sup> KAZIMIR MALEVICH, *Suprematism: 34 Drawings (1920)*, in TROEL ANDERSON (a cura di), *K.S. Malevich: Essays on Art*, 4 vol., Copenhagen, Borgen, vol.1, p. 123.

<sup>421</sup> DMITRIJ SARABJANOV, *Kazimir Malevich and his art, 1900-1930*, in *Kazimir Malevich, 1878-1935*, Los Angeles-Washington, Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, 1990, p. 167.

politico. Il timore, secondo molti artisti, era dato dal fatto che il pubblico potesse rispondere a una semplificazione eccessiva delle nozioni della cultura ortodossa, dimenticando i contenuti più sottili dell'immaginario iconografico tradizionale.

“Una sensazione di quieto lirismo e sincero misticismo non è accessibile a molti”<sup>422</sup>, scrisse nel 1898 Michail Nesterov dopo aver completato il suo lavoro a Kiev. Profondamente religioso, Nesterov provò a evitare le canoniche immagini sacre e creò un senso di mediazione, devozione e unità tra lo spirito umano e la natura. Quando Sergej Džagilev lo invitò a contribuire con i suoi lavori a un'esposizione a Monaco, egli esitò: “Probabilmente, ciò che voglio dire è troppo soggettivo e per la maggioranza degli spettatori non sarà solo incomprensibile, ma anche innecessario”.<sup>423</sup>

Le inquietudini di Nesterov, i suoi dubbi sulla sua arte erano strettamente collegati alle ambizioni e alle esitazioni di molti artisti russi tra il 1960 e il 1970. Le circostanze erano comunque diverse: Nesterov e i suoi colleghi erano stati incaricati dallo stato di creare un simbolo dell'eredità cristiana russa, mentre agli artisti sovietici era stato proibito di riproporre alcune tradizioni prerivoluzionarie e “reazionare”. In entrambi i casi, le richieste e i divieti statali limitavano la libera espressività artistica. Gli artisti lavoravano sulla base di un programma di stato ben definito o opponendosi ad esso, ma rilegando in secondo piano le necessità artistiche personali.

Alcuni artisti sovietici provarono a trasgredire e controbattere alle regole ufficiali, ma la loro lotta non fu interpretata in termini artistici ma politici. Consapevoli di essere quasi del tutto sconosciuti all'Occidente e non compresi nella loro terra, molti artisti capirono che avrebbero potuto guadagnarsi l'attenzione del pubblico occidentale facendo leva sull'esotismo delle tradizioni bizantine, il fascino dello “spirito slavo” che sopravviveva oltre la Cortina di ferro. Come scrisse

---

<sup>422</sup> Michail Nesterov in una lettera all'amico Aleksandr Turygin, 29 gennaio 1898, in ALLA RUSAKOVA (a cura di), *Nesterov. Iz pisem* [Nesterov. Dalle lettere], Leningrad, 1968, p. 31.

<sup>423</sup> *Ibidem.*



un americano sui pionieri non-conformisti Ernst Neizvestny, Eli Beljutin e il loro circolo:

Even under the most rigorous of cultural and political dictatorship, here and there tiny pockets of independent intellectual and artistic spirits manage to survive – in the form of “interior immigration” or by “going underground”<sup>424</sup>.

Era complicato anche per gli artisti elaborare un linguaggio visuale che fosse valido anche per l'estero. Mentre le autorità sovietiche denunciavano l'arte astratta e l'accusavano di “antiumanismo”<sup>425</sup>, alcuni scrittori esteri lamentavano che “la Russia non era più stata una nazione di pittori dalla scuola d'icona bizantina” e che gli artisti moderni non “avevano una tradizione immediata alla quale ispirarsi e questo li costringeva irrevocabilmente al provincialismo”<sup>426</sup>.

Fino a poco tempo prima, molti artisti accettavano l'idea che la sola alternativa al realismo socialista sovietico si potesse trovare nella tradizione bizantina: i lavori avanguardisti erano praticamente sconosciuti, il modernismo era collegato alle correnti occidentali e le tendenze sorte durante il secolo erano state sommerse dai canoni del realismo socialista. Dovendo far fronte a diverse restrizioni e impossibilitati ad accedere ai modelli russi di arte modernista, molti artisti svilupparono costruzioni mentali immaginarie, definite come “metarealismo” o “sintetismo metafisico”. La natura verbale di questi discorsi e teorie sui principi dell'arte è un'indicazione chiara della necessità estrema di comunicare i loro intenti filosofici in assenza della possibilità di comunicare direttamente esibendo i propri lavori.

Il programma di sintetismo metafisico sviluppato da Michail Čemjakin e dal gruppo di Leningrado nei primi anni del 1970 iniziava con la dichiarazione “Dio è la base della Bellezza” e continua con “Arte significa percorso della Bellezza condotto da

---

<sup>424</sup> *How Art Exists under Communism Today*, in “Art News”, aprile 1958, p. 21.

<sup>425</sup> DMITRIJ NALBANDJAN, *Falšivye cennosti abstrakcionizma* [I falsi valori dell'astrattismo], in “Ogonjok 32”, agosto 1975.

<sup>426</sup> OLGA CHARLISLE, *Moscow 1960: Young Artists and Their World*, in “Art News”, n. 24, settembre 1960.

Dio". Il manifesto presentava diverse analogie con delle metafore sulla creazione attraverso la fede in Dio citate nel Vangelo di San Giovanni, Pitagora, le icone russe. La sezione finale dello scritto spiegava i vari metodi di comunicazione attraverso i simboli e si concludeva con:

L'icona è la forma più completa e perfetta di rivelazione della bellezza nel mondo. Tutti gli sforzi del sintetismo metafisico sono diretti verso la creazione di un nuovo quadro-icona, dall'immagine all'icona.<sup>427</sup>

Una risposta alla repressione e alla frustrazione degli anni '60 per molti artisti creativi era "vivere dentro lo spirito".<sup>428</sup> L'immaginario religioso e i riferimenti formali ai temi della tradizione bizantina avevano una funzione essenziale, specialmente nei primi anni di arte non ufficiale. Indicavano interesse e devozione estranei all'ateismo ufficiale, una ricerca di continuità con il passato, e rifiuto delle limitazioni materiali e fisiche del presente. La maggior parte dei lavori su temi religiosi erano realizzati su tela o carta; un'eccezione è rappresentata dalla potente scultura in bronzo di Ernst Neizvestnyj *Il Profeta* del 1966.

Raramente i motivi religiosi rappresentavano solo semplice escapismo. Per esempio, icone, bibbie e vangeli apparivano in molteplici lavori di Oskar Rabin insieme a segnali stradali, appartamenti squallidi e spogli e altri dettagli dei quartieri dimenticati di Mosca. Queste giustapposizioni mostravano come le leggi della vita sovietica stessero gradualmente distruggendo sia la religione che l'arte. Un altro lavoro di Rabin raffigurava un Cristo crocifisso senza braccia sullo *skyline* di una città russa; un altro raffigurava delle cupole di una chiesetta di villaggio.

Dmitrij Plavinskij fu una delle figure principali del nonconformismo moscovita della seconda metà del XX secolo e

---

<sup>427</sup> MICHAÏL ČEMJAKIN, VLADIMIR IVANOV, *Metaphysical Synthetism*, in IGOR GOLOMŠTOK, ALEXANDER GLEZER, *Soviet Art in Exile*, New York, Random House, 1977, pp. 155-157.

<sup>428</sup> VIKTOR PACJUKOV, *Erik Bulatov, Edward Štejnberg*, in "A-Ja 3", 1981 14.

creò la propria filosofia simbolica <sup>429</sup> . Combinando l'atteggiamento artistico dell'Oriente e dell'Occidente, tese a una percezione filosofica del mondo, rilevando il tema del macro e del microcosmo. Grande disegnatore, dal 1960 si rivolse alla tecnica dell'acquaforte in cui riuscì a raggiungere un'incredibile profondità pittorica. Nelle sue acqueforti, eseguite magistralmente, si avverte la mancanza di spiritualità e la perdita dei valori del villaggio russo.

La sua opera esprime un'energia potentissima, ma allo stesso tempo è incline a una profonda analisi riflessiva. Ogni suo lavoro è una struttura a più livelli. Ogni oggetto e ogni superficie sono trattati dall'artista come uno e gli elementi, facenti parti di un universo composito; ogni singola parte è necessaria per la conoscenza approfondita di questo universo. Quest'ultimo è concepito dall'artista non come un sistema chiuso e irripetibile, ma come stratificazione della memoria del passato e del presente per giungere a una dinamica conoscenza del futuro.

L'immagine nelle opere di Plavinskij è sempre instabile, incline alla metamorfosi. Nei suoi quadri c'è un certo punto di "non esistenza", in cui l'immagine stessa cessa di esistere e si disintegra, si dissolve totalmente nello spazio. Le rovine delle cattedrali in fiamme, una chiesa abbandonata che si intravede dai rami secchi di un albero, una barca sepolta dalla neve non sono immagini della civiltà distrutta, perduta, ma tracce che ricordano il percorso eterno e ciclico, che finirà sempre con un ritorno alle origini.

Nelle opere di Plavinskij non esiste una lettura unica dell'oggetto. Un semplice tronco di albero può essere guardato da diversi punti di vista, trasformandosi nella mappa dell'universo o nella sagoma di un vecchio profeta. I suoi lavori

---

<sup>429</sup> Si veda: ELIZAVETA ŠAGINA (a cura di), «*Struktury Vremeni*» *Dmitrij Plavinskij i Marija Plavinskaja. Katalog vystavki* [«Struttura del tempo» Dmitrij Plavinskij e Marija Plavinskaja. Catalogo della mostra], catalogo della mostra (San Pietroburgo, 18/04-18/05/2014), Sankt-Peterburg, Erarta, 2014. Il catalogo è scaricabile al seguente link: <https://www.erarta.com/opencms/export/sites/erarta/ru/doc/Structures-of-Time.-Dmitry-Plavinsky-and-Maria-Plavinskaya.pdf> (ultima consultazione: 27/01/2016)

sono sempre dinamici e mutevoli nel processo di percezione dello spettatore.

Come altri artisti dell'epoca, negli anni '60 Plaviskij iniziò a ricercare le proprie radici. Si recò a Novgorod, Pskov, al monastero di Ferapontovo, a Kostroma e a Jaroslavl'. Il viaggio gli permise di lavorare nei monasteri e nelle antiche biblioteche e conoscere la paleografia slava. Le icone, i crocifissi e le rovine delle chiese lasciarono nell'artista delle sensazioni profonde. Osservò a lungo i villaggi, percependone l'inarrestabile processo di estinzione.

Negli anni '70 si recò in Grecia, attratto dall'idea delle comuni radici tra la cultura russa e quella greca e della loro distruzione. Come affermò lo stesso artista "Per me, la cosa più interessante non è la fioritura di quella o di quell'altra civiltà, ma la sua distruzione e il momento in cui sta per nascere la successiva".

Nelle opere *Russkij Vetchij Zavet* [L'Antico Testamento russo] del 1965, *Evangelie ot Sv. Ionna* [Vangelo di San Giovanni] del 1968, *Kompozicija so svečoj* [Composizione con candela] del 1974, Plavinskij pone sulle tele un'icona metallica coperta con blocchi di testi dell'Antico Testamento, come preziosi frammenti di antichi manoscritti.

Un tema sempre presente tra gli artisti fu la Crocifissione e le sue interpretazioni possono essere molte varie tra loro nei contesti filosofici e emozionali. Igor Tjulpanov mette un crocifisso italo-bizantino al centro del suo intricato quadro *Tajna* [Il mistero] (1975-76) come fulcro della sua concezione di verità e apparenza, passato e futuro, interno ed esterno. Vladimir Naumec fa riferimento all'immagine della crocifissione di Cristo mostrando un corpo contorto stagliato su uno sfondo approssimato o con elementi schematizzati che rimandano ad angeli piangenti e lance<sup>430</sup>. Jurij Žarkich circonda un corpo bianco spettrale con un reticolo di maschere in *Sošestvie Christa v ad* [Discesa agli Inferi] (1974). L'artista tratta frequentemente il tema della rinascita dopo la morte. In *Rynok* [Mercato] del

---

<sup>430</sup> Per una serie completa di immagini di opere, si veda il catalogo: *Wladimir Naumec: Zeichen und Gestalt*, catalogo della mostra (Colonia, 15/09-21/10/1989), Köln, Galerie-Forum Lindenthal, 1989.

1977 il corpo debole e ricurvo di Cristo e una donna gravida si allungano lungo la parte bassa del dipinto; attorno a loro teschi grigi e caseggiati con finestre/occhi si fondono per riempire lo spazio restante. A sormontare queste forme c'è una crocifissione piazzata orizzontalmente e divisa da un tronco verticale e da vene/rami dell'albero.

Usando forme più astratte e geometriche, altri artisti utilizzano il tema della Crocifissione e dell'Albero della vita, del mistero cristiano della crocifissione e del concetto di eternità. Michail Švarcman esplora la struttura e i motivi dell'icona, snellisce il dipinto da elementi narrativi e si concentra su una pittura più lineare, fatta di singole forme che riempiono lo spazio della tela. Sergej Potapov (1947) enfatizza la simmetria nelle sue complesse composizioni, come *Derevo poznanija* [L'albero della conoscenza] (1982) e il lavoro conosciuto come *Žest* [Gesto] (1985) nel quale combina una figura verticale, stagliata al centro che ricorda un Cristo risorto con un fascio di luce con forme circolari; molti titoli evocano il cosmo, l'eternità, la Trinità e l'apocalisse.

Il linguaggio visivo sviluppato da Žarkich e Naumec e da Švarcman e Potapov esprimeva sia temi tradizionalmente religiosi che più astratti, che sposavano l'idea che il cosmo fosse il concetto chiave che sta dietro l'iconografia russa tradizionale. Ciò nonostante, l'obiettivo di tutti questi artisti fu legato all'ideale del pittore d'icona che con le sue opere permetteva di accedere a Dio. In altre parole, sia i simboli cristiani che le forme astratte come la croce, il mandala, il cerchio potevano servire non solo come portatori di valori di una cultura tradizionale, ma anche come metafora del processo di creazione dell'arte, un processo spirituale. Igor Golomstok ricorda come in Unione Sovietica la partecipazione alla vita religiosa, al culto, era così difficile, che spesso l'arte era l'unico mezzo per "creare un contatto con lo spirituale".<sup>431</sup>

Il limite tra immaginario religioso e significato spirituale è spesso oscuro, spesso deliberatamente oscurato. Alcuni dei significati di queste esplorazioni, specialmente l'enfasi sulle forme astratte più che sul figurativo, trovano la loro fonte

---

<sup>431</sup> GOLOMŠTOK, GLEZER, *Soviet Art in Exile...*, cit. p. 98.

d'ispirazione nelle posizioni filosofiche e negli esperimenti artistici dei primi anni venti. L'arte dell'avanguardia russa sparisce dai musei sovietici negli anni '30, ma alcuni artisti sopravvissuti continuano a lavorare secondo il proprio stile. Robert Falk (1886-1958), un'importante figura del movimento avanguardista prerivoluzionario, insegna al Vchutemas e trascorre gli anni più difficili a Parigi (1928-36) prima di ritornare in Russia; lui è uno dei pochi della sua generazione a sopravvivere al grande terrore staliniano e a mantenere un legame con i giovani artisti del passato. Aleksandr Rodčenko (1891-1956) che abbandona la pittura da cavalletto per occuparsi di fotografia nel 1921, negli anni '30 ritorna al figurativismo, ma produce segretamente quadri astratti. Aleksandr Tyšler (1898-1980), mentre lavora come progettista per il Teatro ebraico negli anni '20, si occupa anche di studi astratti sul colore e la forma e sviluppa composizioni d'interazione tra figure e strutture architettoniche, creando il suo "surrealismo lirico".<sup>432</sup>

Le idee dell'avanguardia si mantengono vive in quei giovani artisti che lavorano e studiano con Malevič, Filonov, Matjušin presso il Ginchuk<sup>433</sup> di Leningrado. Vladimir Sterligov (1905-1973) è molto influente in quegli anni e, lavorando a stretto contatto con i suoi allievi, sviluppa il concetto della forma a "S" o "a calice" come elemento chiave. Analogamente al *Quadrato Nero* di Malevič, la forma curva di Sterligov rappresenta le proprietà cosmiche: riflette la curvatura dello spazio, contiene il mondo e "l'anti-mondo", l'inizio e la fine, il colore e il non-colore. Sterligov afferma che "se la linea è la divisione del

---

<sup>432</sup> Un film documentario su Tyšler, realizzato da Maria Tavrog nei primi anni '70 in cooperazione con l'artista, è stato solo recentemente distribuito. È molto significativo che storici dell'arte e critici, così come artisti, abbiano cominciato a studiare e a scrivere di artisti della seconda avanguardia russa proprio in quel periodo cruciale. Molti articoli e documenti apparvero in "A-Ja", la rivista d'arte non ufficiale pubblicata in Francia da Igor' Čelkovskij.

<sup>433</sup> Per approfondire la storia dell'*Istituto statale di cultura artistica*, operativo a Pietrogrado-Leningrado tra il 1923 e il 1926, si veda: LARISA ŽADOVA, *Gosudarstvennyj institut chudožestvennoj kul'tury (GINChUK) v Leningrade* [Istituto statale di cultura artistica (GINChUK) a Leningrado], in "Problemy istorii sovetskoj architektury: Sbornik naučnych trudov" [Problemi di storia dell'architettura sovietica: Raccolta di saggi scientifici], 1978 4, pp. 25-28.

mondo, la curva è la sua unificazione”.<sup>434</sup> Dopo aver partecipato alla guerra e aver trascorso cinque anni nei campi staliniani, Sterligov comincia a lavorare con la moglie, l'artista Tat'jana Glebova (1900-1985) e con i suoi studenti, per sviluppare una nuova formulazione dello spazio.

Leggendo le note teoriche di Sterligov, si può comprendere meglio la sua personale visione del mondo come una sintesi tra “geometria circostante e interna” che lui chiama “geometria spirituale”. L'idea della sintesi è fondamentale per i suoi studenti che non identificano gli elementi in maniera disgiunta, in astratti e rappresentativi, ma vedono nell'unificazione, nella sovrapposizione tra non-figurativo e figurativo una “creazione spirituale”.<sup>435</sup> Gennadij Zubkov, un membro del gruppo dagli anni '60, continua a mescolare forme astratte e figurative in quadri come *Djuny* [Dune] (1979-80) e *Vyraženie dereva* [Espressione dell'albero] (1977). Questi lavori sono basati sulla natura, ma negano lo spazio in favore di una suggestiva struttura sferica, reminiscenza delle icone e dei primi lavori astratti del XX secolo. La prospettiva curvilinea rivela l'unità che si cela dietro il mondo delle apparenze e offre una conoscenza spirituale della creazione.<sup>436</sup>

Un altro artista astrattista che lavora a Leningrado è Evgenij Michnov-Vojtenko (1932-1988), che non fa parte del gruppo di Sterligov, ma nonostante ciò i suoi lavori riflettono sentimenti di armonia e unità con la natura molto simili. Ha la fortuna di conoscere e studiare con Nikolaj Akimov (1901-1968), il fondatore del dipartimento di design all'istituto di teatro, musica e cinematografia di Leningrado. Akimov incoraggia i suoi studenti a sperimentare tutti gli stili e tecniche. Michnov-Vojtenko inizia a dipingere composizioni astratte nella metà degli anni '60, soprattutto guazzi su carta. Lavorando su un foglio di carta umido, con l'uso di una paletta, è in grado di controllare l'inchiostro, aggiustando le miscele di colore e

---

<sup>434</sup> Si veda: CHARLOTTE DOUGLAS, MARGARITA TUPITSYN (a cura di), *Gennady Zubkov and the Leningrad “Sterligov” Group: Evidence of Things Not Seen*, New York, Contemporary Russian Art Center of America, 1983.

<sup>435</sup> MARGARITA TUPITSYN, *The Emergence of Man into Spherical Space*, in DOUGLAS, ID, *Gennady Zubkov...*, cit. p. 45.

<sup>436</sup> *Ibidem*.

creando un ritmo particolare con zone di colore chiaro e graffiature. Molti dei suoi lavori sono calligrafici, come una scrittura subconscia; altri evocano sentimenti soggettivi ed egli li considera come una forma d'arte profondamente spirituale, e spesso l'artista esegue i suoi lavori ascoltando una musica di sottofondo.

Eduard Štejnberg, artista per lo più autodidatta, semplifica le idee che provengono dal Suprematismo di Malevič. Il padre studia negli anni '20 al Vchutemas e i quadri di Štejnberg sono spesso visti come un'eco delle idee malevičiane. I suoi lavori sono composizioni di forme geometriche relativamente piccole su una superficie opaca. Per Malevič la superficie, "la faccia del quadro", contiene un potenziale infinito di espressione attraverso le forme. Štejnberg dichiara che gli aspetti più importanti della pittura sono quelli che "l'occhio corporale non può vedere nel quadro" perché "ciò non può essere mostrato sulla superficie".<sup>437</sup>

Štejnberg colloca sulla superficie dei suoi dipinti delle linee d'orizzonte, estendendole verticalmente, orizzontalmente e obliquamente lungo la tela, creando una sorta di cornice per contrastare il libero fluire delle forme geometriche. Vede queste zone come l'equivalente della tradizionale gerarchia del mondo, della Chiesa, ma rinforza l'unità della superficie piatta, la mancanza di movimenti direzionali, l'assenza di un punto di vista o l'inizio e la fine. Perfino una composizione relativamente piccola offre uno spazio infinito, una concezione molto simile alla libertà delle forme professata da Malevič; le croci, i triangoli, i rettangoli sono elementi di una forza creativa che riflettono sempre il "desiderio di Dio"<sup>438</sup> dell'artista. Le sue croci e le altre forme geometriche appaiono fluire liberamente in un territorio opaco, mentre i suoi rombi e i suoi triangoli dalle serie del 1982-85 *Bašny v nebo* [Torri per il paradiso] e *Nebesnye goroda* [Città celestiali], così come i suoi primi disegni e lavori, delimitano i centri del chiaro, di una composizione minimalista. Le ambigue relazioni tra il visuale e l'immaginario e il visuale e il visionario sono esplorate in questi lavori.

---

<sup>437</sup> ПАЦЈУКОВ, *Erik Bulatov...*, cit. p. 14.

<sup>438</sup> GOLOMŠTOK, GLEZER, *Soviet Art in Exile...*, cit. pp. 152-153.



Sebbene nessun artista contemporaneo abbia mantenuto un contatto stilistico che ricorda l'eredità di Malevič, tutti enfatizzano la sua importanza come fonte d'ispirazione. Per esempio, i lavori di Francisco Infante combinano la filosofia di Malevič e gli esperimenti strutturali del Suprematismo e del Costruttivismo. Una figura dominante del movimento cinetico moscovita "Dviženie" [Movimento], nei primi anni '60 Infante sviluppa il concetto di "artefatto", "una sintesi artistica tra un oggetto d'arte e la natura".<sup>439</sup>

Lidija Masterkova, una delle figure più vicine ai principi dell'astrattismo, fu certamente l'erede spirituale dell'avanguardia russa <sup>440</sup>. Venne introdotta ai concetti modernisti da uno dei più illustri insegnanti della Scuola d'Arte di Mosca, Michail Peruskij, pupillo di Malevič. Negli anni '50 trasse ispirazione dallo stile inconfondibile di Cezanne e Picasso; nel 1957, insieme con altri giovani artisti russi, entrò in contatto con la grandissima gamma di stili artistici grazie alla prima esibizione di quadri contemporanei provenienti dall'estero al "Festival mondiale della gioventù" di Mosca. Alla fine degli anni '50 creò dipinti astratti con colori brillanti, spesso arrivando a un collage di elementi; nel 1965 utilizzò colori più scuri e modellò le forme sugli antichi ricami ecclesiastici russi e sulle icone, così come fece Pavlinskij, per enfatizzare la ricchezza e la spiritualità del passato. Gradualmente, però, l'artista iniziò a interessarsi sempre meno agli aspetti ornamentali per concentrarsi sugli elementi più astratti dell'icona, come rettangoli e forme circolari, e riducendo la sua gamma di colori al nero e al marrone su uno sfondo totalmente bianco. Uno dei suoi lavori chiave fu *Komposicija* [Composizione] (1967), un quadrato marrone dentro un quadrato nero coperto da uno strato sottile di pizzo nero che si estende lungo i bordi. La similarità compositiva con il *Cristo non fatto da mano umana* (il volto di Cristo sul mandylion) e con il *Quadrato nero* di Malevič è forte e suggerisce l'idea della

---

<sup>439</sup> ELENA KORNETCHUK (a cura di), *Francisco Infante: A Contemporary Moscow Artist*, Sewickley (PENN), International Images, 1989, p. 16.

<sup>440</sup> Si veda: NORTON DODGE (a cura di), *Lydia Masterkova: Striving Upward to the Real*, catalogo della mostra (New York, 10/02-17/04/1983), New York, Contemporary Russian Art Center of America, 1983.

potenza delle forme astratte come mezzo di contemplazione. Tuttavia, i quadrati della Masterkova sfuggono dal centro, lasciando solo un filo che li unisce. Questa violenta separazione del quadrato fu molto significativa per l'artista e simboleggiò la realizzazione della rottura tra passato e presente. I suoi lavori a cavallo tra gli anni '60 e '70 culminarono nella sua tela del 1975 *Triptich n.3* [Trittico n.3], un lavoro che si basa formalmente sul contrasto tra forme verticali scure e frastagliate su una fila di cerchi bianchi di cartone, ognuno con un proprio significato cabalistico. Come le forme astratte di Malevič, i numeri nei lavori della Masterkova, che oscillano da zero a infinito, sono portatori di numerosi significati: l'equilibrio tra il razionale e il casuale, il buio e la luce, il terreno e lo spirituale. Masterkova emigrò nel 1976 e dei versi scritti cinque anni prima ci fanno ben capire la natura della lotta per la verità spirituale che ogni artista combatteva in quegli anni in Russia:

L'essenza dell'opera d'arte è nobilmente spirituale. [...] L'isolamento è la tragedia dell'uomo russo. Emarginato dalla società. Non c'è un senso del mondo reale. C'è solo il proprio mondo.<sup>441</sup>

Il vuoto culturale percepito dalla Masterkova e da molti altri suoi colleghi nella decade '60-'70 è il risultato della perdita della ricca tradizione estetica e spirituale della Chiesa russa e il retrocedere della filosofia avanguardista degli anni '20 al di sotto della banalità monumentale del realismo socialista sovietico. Anche se in questo vuoto intellettuale molti artisti rilevarono un'eco spirituale. Plavinskij, commentando le sue immagini di chiese distrutte, croci e manoscritti, scrisse che i suoi lavori possono essere visti come "espressione di ciò che l'oggetto trasporta nel tempo, cioè, un certo grado di spiritualità".<sup>442</sup> E ancora "La superficie del quadro è uno spazio limitato nel quale costruisco il mio mondo".<sup>443</sup>

Il suo orientamento artistico fu l'espressionismo astratto, una lingua portatrice di una protesta autentica contro il predominio

---

<sup>441</sup> GOLOMŠTOK, GLEZER, *Soviet Art in Exile...*, cit. p. 151.

<sup>442</sup> Ivi, p. 97.

<sup>443</sup> Ibidem.

del realismo socialista e contro il sistema di regole che definivano il ruolo dell'artista nella società e gli permettevano o meno di lavorare. Il suo fu uno stile caratterizzato da lirismo e intimità, da una parte, e dal misticismo dall'altra. Quando entrò nel gruppo di Ljanozovo compì un nuovo passo e sperimentò la tecnica del collage, nei quali utilizzò vecchi tessuti e paramenti sacri per permettere allo spettatore di immergersi nel misterioso passato. Come molti suoi colleghi, infatti, fu attratta dalle novità dell'arte occidentale, senza dimenticare le proprie origini russe, l'antica arte delle icone, che funsero da elementi primari nel collegare passato e presente. Molti sono anche gli elementi simbolici che si riferiscono ai temi evangelici.

La fine degli anni '70 e i primi anni '80 rappresentarono un periodo di maturità artistica, in cui l'artista cominciò a lavorare con interi cicli di opere. A questi anni risale appunto il suo lavoro più famoso "Trittico". Spesso nei suoi lavori di questo periodo si nota l'uso del cerchio. In questa forma geometrica Lidija Masterkova trovò l'equilibrio e la completezza della forma.

Le opere di Neizvestnyj incarnano un processo di eterno divenire, un flusso perpetuo, in cui il contesto culturale è indispensabile per comprendere il messaggio. Egli non solo continuò la tradizione dell'avanguardia rivoluzionaria russa degli anni '20, ma con la sua arte monumentale creò un nuovo linguaggio visivo e un nuovo tipo di sintesi. Questa sintesi si basò sulla potente fusione di forme naturali – come per esempio il corpo umano – con strumenti che l'artista chiama "seconda natura" dell'uomo – come i simboli religiosi e la natura.

E proprio il linguaggio religioso costituì la base per una delle serie di opere più significative, ovvero *Raspjatie* [Crocifissione]. Neizvestnyj cercò di trasmettere nelle sue complesse composizioni scultoree il Cristo che, provato da un dolore crudele e insopportabile e con il corpo dilaniato dalle ferite, accetta la sofferenza per il bene dell'umanità. Le sue soluzioni artistiche ricordano le antiche icone e le sculture di Perm', ma con un'accentuazione maggiore del dolore. Si percepisce il tentativo di raffigurare il tormento di Cristo mentre porta la croce sul Golgota, il suo grido di disperazione rivolto al Padre:

“Dio, perché mi hai abbandonato?”. La sua morte, però, si fa anche simbolo di cambiamento, di una rinascita a vita nuova.

Le crocifissioni di Neizvestnyj sono state acquistate da diversi compratori internazionali, tra cui una da Papa Giovanni Paolo II per i Musei Vaticani. Si tratta della scultore bronzea *Serdce Christa* [Cuore di Cristo]. La composizione strutturale è piuttosto complicata: al centro la canonica crocifissione, ma la figura di Cristo crocifisso è circondato da una terribile essenza, una sorta di figura urlante che avvolge il crocifisso da tutti i lati. Mentre, sull'altro lato della scultura, c'è la sezione interna del cuore.

Il tema della croce e della crocifissione fu realizzato dall'artista sia nella scultura che nella grafica, e successivamente anche in pittura.

Una delle personalità più complesse di quegli anni fu Vasilij Sitnikov. Brillante rappresentante della cultura non-conformista moscovita, resta ancora oggi una figura poco nota in patria.

Nei suoi dipinti, l'artista ricreò il suo mondo personale e interiore, mostrando il suo percorso “solitario”. La sua creatività non fu mai paragonabile a quella di altri artisti del periodo, la sua opera non poteva essere associata a nessuna delle tendenze generali o dei gruppi nati in quegli anni. L'unicità del suo percorso artistico però non deve essere interpretato come un percorso marginale; anzi, le sue soluzioni anticiparono il futuro percorso delle arti ed esercitarono un'influenza, diretta o indiretta, su molti altri artisti.

Il suo destino personale (l'arresto, il trattamento obbligatorio in un ospedale psichiatrico, l'essere considerato “pazzo”, il vivere con il terrore di poter essere arrestati in qualsiasi momento) fu strettamente connesso con la sua pratica artistica. Egli fu psicologicamente ed esistenzialmente orientato al non-conformismo.

Negli anni '50 uno degli eventi più significativi nella vita artistica di Mosca fu la creazione della “scuola di Sitnikov”. Si trattò di un'accademia fondata nel suo appartamento, che contribuì a creare maggiormente l'atmosfera di un'arte conformista inseparabilmente legata alla quotidianità dell'artista. L'accademia durò più di vent'anni (1951-1975).

Nel percorso artistico del maestro è possibile individuare quattro grandi macro-periodi: il primo periodo (fine degli anni '20-1940), l'inizio di un percorso autonomo (1951-1964), la maturità artistica (1964-1975) e gli ultimi anni (1975-1987).

Certamente, non è questa la sede per uno studio approfondito del cammino artistico di Sitnikov. Quello che invece vorrei sottolineare è una costante presente fin dai primi anni della sua attività e che, con alcuni cambiamenti di forma, sarà sempre visibile nei suoi lavori, ovvero i soggetti ortodossi.

Sul finire degli anni '50, con l'aiuto del suo "custode" Vladimir Moroz, Sitnikov cominciò a collezionare oggetti d'antiquariato. Come altri in questo periodo, compì diversi viaggi nel nord del paese e acquistò moltissime icone ortodosse e paramenti ecclesiastici. Morozov ebbe anche un ruolo notevole nella formazione dell'accademia privata, organizzata sulla base di conoscenze private. La sua scuola, infatti, svolse un ruolo particolare nella nascita di connessioni personali e amicizie. Fu un mondo ermeneutico, chiuso agli estranei e alle influenze dell'arte da museo. In linea di massima, tutte le "accademie private" degli artisti ebbero gli stessi criteri. In primo luogo, c'era la carica energetica e spirituale del maestro caratteristica in questi anni. Tuttavia, ogni insegnante utilizzava il proprio metodo: Vejsberg non correggeva i lavori dei suoi studenti, riducendo al minimo i suoi interventi; Švarcman dava dei temi, da esprimere in forma di "ierature" e il miglior lavoro sarebbe diventato a sua volta il tema per la successiva lezione; Beljutin voleva trovare nei dipinti dei suoi allievi l'auto-espressione di loro stessi; per Sitnikov, invece, l'azione del creare doveva unire allievo e maestro, in un procedimento sempre nuovo e irripetibile. In tutte le botteghe degli artisti si entrava solo per conoscenza.

L'opera di Sinikov incarnò ricerche moderniste, spesso con riferimenti alla cultura europea occidentale, con il linguaggio dell'arte del passato, soprattutto all'arte bizantina e antico-russa. Già alla fine degli anni staliniani cominciarono ad apparire nei suoi schizzi immagini di chiese e nel 1952 dipinse due oli su cartone *Cerkov' 1* [Chiesa 1] e *Cerkov' 2* [Chiesa 2].

Dalla metà degli anni '60 l'artista cominciò a lavorare con le icone ortodosse. Ispirato dalla grande collezione che già

possedeva in quegli anni, Sitnikov si lasciò trasportare dalla forza dei colori e dalla bellezza delle immagini. L'artista si considerava un "guardiano" del patrimonio ortodosso e spese tutti i suoi averi, tutti i compensi ricavati dalla vendita dei suoi quadri, per l'acquisto di preziosi pezzi d'antiquariato. Molti dei suoi studenti si lasciarono influenzare dal maestro e apportarono motivi religiosi nell'arte non-conformista, come ad esempio A. Charitonov, V. Archarov-Fredynskij, S. Zemljakov negli anni '60, V. Kaz'min negli anni '70, e alcuni diventarono anche isografi professionisti, come A. Čaškin.

Nei suoi panorami paesaggistici entrò in scena il monastero russo. I primi monasteri di Sitnikov ricordavano quasi una ricostruzione etnografica, ma negli anni 1964-1965 si trasformarono in un'immagine metafisica, mistica, quasi a volere sottolineare la differenza tra lo spazio "supremo" del dipinto e lo spazio "squallido" del quotidiano. In una delle sue opere – il dipinto *Moskva* [Mosca] (iniziato nel 1972) – Sitnikov non dipinse una semplice città, ma identificò Mosca con la città sacra di Kitež<sup>444</sup>, incarnando in quel quadro tutti i paradossi della storia. Mosca aveva un'architettura ipertrofica con innumerevoli templi, coronati da croci. Ai piedi della città strisciavano come formiche piccoli uomini, che come mostri, incarnavano i mali della società moderna.

Un'altra figura chiave, ai fini della mia ricerca, di quegli anni fu Vladimir Žukov.<sup>445</sup> Nato nel 1933 nel villaggio di Dunilovo (regione di Ivanov) da una famiglia atea di insegnanti, il suo credo artistico verso la sfera spirituale durò mezzo secolo, passando dall'accademia, alle icone, all'avanguardia di inizio secolo per poi approdare nel non-conformismo.

Dopo aver frequentato all'Accademia il corso di Moissenko, si rese conto di non essere in grado di eseguire costruzioni architettoniche di piani in pittura. A Jaroslavl' si avvicinò alla

---

<sup>444</sup> Città messianica che, secondo la leggenda, si trova nella parte settentrionale della città di Nižnyj Novgorod, vicino al villaggio di Vladimir, sulle rive del lago Svetlojar e del fiume Ljund. Il luogo fu menzionato per la prima volta nelle "Cronache di Kitež", un documento risalente al XVIII secolo e attribuito ai Vecchi Credenti.

<sup>445</sup> Per approfondire la sua figura si veda il catalogo: *Vladimir Žukov*, catalogo della mostra, Sankt-Peterburg, Russkij Muzej, 1992.

cerchia di Favorskij. Nel 1963 compì diversi viaggi al nord della Russia, a Pskov, a Novgorod, a Staraja Ladoga dove copiò le icone e gli affreschi delle cattedrali. Fu proprio la pittura di icone a dare al pittore la sensazione del piano, della profondità, attraverso una resa del tutto cubista del paesaggio.

Tra il 1964 e il 1968 fece ritorno a Leningrado, dove conobbe Sterligov e Kondrat'ev (allievo di Filonov e Malevič), che grande influenza ebbero nella sua ricerca artistica. Negli anni '50 Kondrat'ev aveva rivelato l'esistenza di una «forma aggiunta», ovvero la linea curva e dopo gli anni '60 produsse i primi cicli di lavori: *Pskov e Katastrofy* [Catastrofi].

Nel 1982 cominciò a lavorare alla serie *Ikony* [Icane], *Vspominaja Dionisija* [Ricordi di Dionisio] e *Ikona* [Ikona], che presentava una composizione avanguardista con una parte centrale di chiara derivazione cubista e celle ai bordi, in cui l'artista utilizzò schizzi astratti realizzati negli anni 1978-1982. Questi lavori unirono la spiritualità dell'icona antico-russa con la ricerca spirituale dell'uomo del XX secolo.

La serie continuò con lavori come *Ikona I* [Ikona I] del 1991, *Ikona II* [Ikona II] del 1995, *Lik I* [Volto I] del 1993 e *Lik II* [Volto II] del 1993. Negli ultimi due lavori l'artista andò oltre, fondendo l'icona russa con il «ciclo contadino» di Malevič. La serie *Šujskie domiki* [Casette a Šujskoe] cominciata nel 1985 o anche prima con *Baba s čugunom* [Donna con pentola di ghisa] del 1980, composta da una serie di paesaggi delle antiche città russe, che riaffiorano dai ricordi d'infanzia, si caratterizzò per i colori vividi dell'arte popolare.

Forse il tempo e l'esperienza contribuirono a dare valore spirituale alla forma; forse le difficoltà a partecipare alla vita religiosa e spirituale, gli sforzi necessari per entrare in connessione con il passato e scoprire l'eredità culturale, incoraggiarono gli artisti non-conformisti a sviluppare una forma propria di espressione spirituale. Resta inteso che nelle condizioni di divieto e oppressione dell'avanguardia russa e

dell'arte moderna in generale, gli artisti catturano con entusiasmo tutte le ultime informazioni in circolazione<sup>446</sup>.

Il contesto spirituale e la religione restarono colonne portanti della sfera artistica anche quando non fu possibile accedervi. La tradizione religiosa russa, che si rifà alla tradizione bizantina, restò attuale nonostante le basi religiose e i veicoli formali di espressione furono negati. Durante il regime comunista, l'arte creativa offrì virtualmente l'unica tradizione spirituale reale e possibile.

#### 4.6. La persistenza dell'icona nel XXI secolo

Molto particolare dal punto di vista schematico-compositivo è un lavoro di Grisha Bruskin <sup>447</sup>, un dittico dal titolo *Fundamental'nyj Leksikon* [Lessico fondamentale]. I due pannelli, con otto ordini verticali e sedici orizzontali, raffigura 256 figure monocrome bianche. Per l'opera l'artista ebreo-sovietico si ispira a un gruppo scultoreo in gesso, realizzato nel periodo staliniano non lontano dalla sua casa d'infanzia. Il

---

<sup>446</sup> Di grande effetto fu la traduzione manoscritta del libro di Herbert Read *A Concise History of Modern Painting* del 1959. Chi lo abbia tradotto non è noto, ma secondo la tesi di Boris Kalaušin potrebbe essere una traduzione congiunta di Sergej Spicyn e Boris Pasternak.

<sup>447</sup> Nasce a Mosca nel 1945. Oltre a essere un artista internazionalmente conosciuto - attualmente vive e lavora tra New York e Mosca - è anche uno scrittore talentuoso e molto apprezzato. I suoi scritti principali, imprescindibile per capire l'opera del maestro sono: GRISHA BRUSKIN, *Prošedšee vremja nesoveršennogo vida* [Tempo passato di aspetto imperfettivo], Mosca, Novoe literaturnoe obozrenie, 2001, (seconda edizione 2007); ID, *Vsjudu žizn'* [La vita è ovunque], Mosca, Palace Editions, 2001; ID, *Myslennno vami* [Con il pensiero a voi], Mosca, Novoe iteraturnoe obozrenie, 2003; ID, *Podrobnosti pis'mom* [I particolari per lettera], Mosca, Novoe literaturnoe obozrenie, 2005; ID, *Alefbet. Tapestry* [Alefbet. Arazzi], Mosca, Palace Editions, 2006; ID, *Prjamyje i kosvennyje dopolnenija* [Integrazioni dirette e oblique], Mosca, Novoe literaturnoe obozrenie, 2008; ID, *Griša Bruskin. Past Imperfect: 318 Episodes from the Life of a Russian Artist*, Syracuse University Press, 2008; ID, *Alefbet. Tapisserie - Tapestry* [Alefbet. Arazzi], Montreuil-sous-Bois, Lienart, 2010; ID, *Vremja Č* [Ora C], Mosca, Multimedia Art Muzej, 2012; ID, *H-Hour*, Bielefeld, Kerber Art, 2013; ID, *Kollekcija archeologa* [La collezione di un archeologo], Mosca, Breus Publishing House, 2013; ID, *Archaeologist's Collection*, Bielefeld, Kerber Art, 2013.



quadro si presenta come una sorta di tela reticolare<sup>448</sup>. Ogni personaggio, che rappresenta un archetipo del mito ideologico sovietico, come il pioniere, l'operaio e il soldato, è dotato di uno o più accessori, dipinti in tonalità accese, che ne denotano il ruolo e la funzione all'interno della società - o della mitologia - sovietica. I loro tratti individuali sono come annullati, le loro figure standardizzate, non pretendono di incarnare persone vive<sup>449</sup>. Bruskin rappresenta l'universo integro e "sovietico" attraverso immagini della memoria e del ricordo rivolte all'uomo del futuro rappresentando, definendo il dittico "un dipinto epistolare per gli uomini del futuro". Il *Lessico* di Bruskin è orientato verso una ricostruzione della "sovieticità" intesa come integrità dell'universo, creando un'illusione di manovrabilità di questo universo"<sup>450</sup>.

Nella storia dell'arte sovietica "Lessico fondamentale" gode di uno status mitico: in occasione dell'asta "Avanguardie russe e arte contemporanea sovietica", tenuta da Sotheby's a Mosca il 7 luglio 1988 (di fatto la prima asta internazionale mai tenuta in Unione Sovietica) il dittico viene battuto per la cifra record di 240.000 sterline, generando una vera propria svolta all'interno del panorama artistico ufficiale sovietico, fino a quella data privo di fatto di un mercato ufficiale<sup>451</sup>.

---

<sup>448</sup> SUSANNE MUCHNIC, *The Unknown Soviet Artist Who Won the West*, "Art Calender - Los Angeles Times", 31 Luglio 1988, pp. 84-85.

<sup>449</sup> SILVIA BURINI, *Visibile parlare: intertestualità e sistemi di modellizzazione secondaria nell'opera di Griša Bruskin*, GIUSEPPE BARBIERI, SILVIA BURINI (a cura di), *Alefbet. Alfabeto della memoria*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Querini Stampalia 12 febbraio - 13 novembre 2015), Edizioni Terra Ferma, Crocetta del Montello (TV), 2015, p. 15.

<sup>450</sup> BOBRINSKAJA, *Čužie?...*, cit. p. 297.

<sup>451</sup> SILVIA BURINI, *"The Secret of History lies in the Mystery of its Language" From a Fundamental Lexicon for the Future to An Archaeologist's Collection*, GIUSEPPE BARBIERI, SILVIA BURINI (a cura di), *Griša Bruskin. An Archaeologist's Collection*, catalogo della mostra (Venezia, Ex Chiesa di Santa Caterina 7 maggio - 22 novembre 2015), Edizioni Terra Ferma, Crocetta del Montello (TV), 2015, p. 15.

L'ispirazione per lo schema compositivo potrebbe rintracciarsi nelle icone menologiche<sup>452</sup> (dal greco *menaia*, libri liturgici mensili per le feste fisse), che raffigurano i santi e le feste dei singoli mesi o di tutto l'anno secondo il calendario ortodosso, o ancora, alle icone miracolose della Madre di Dio, composte da micro caselle con tutte le tipologie di Madre di Dio esistenti. Ma al di là della resa compositiva, credo che ci siano altre ragioni per presupporre l'esistenza di un filo rosso tra le opere in questione. Infatti, l'icona menologica non rappresenta il santo in vita, perché come abbiamo già visto, l'icona non può rappresentare ciò che è carnale e corruttibile, quindi anche il volto del santo è standardizzato e scompaiono i suoi tratti umani. Inoltre, lo scopo di tali immagini era anche quello di riassegnare un nuovo valore al tempo. L'icona doveva fungere da collegamento tra il mondo quotidiano e quello definitivo della Gerusalemme celeste e ricordare all'uomo del presente e del futuro che il tempo è "santo" e il percorso di redenzione che procede verso la salvezza è un processo che richiede impegno costante.

Ai giorni d'oggi, parlando di «arte religiosa» si tiene in considerazione sia l'arte sacra che l'arte profana, accomunate dalla vicinanza alle immagini ortodosse, con sculture e dipinti dedicati al tema religioso. Nell'arte profana le immagini ortodosse servono per dimostrare «l'esordio» dal quale attingono ispirazione gli artisti moderni. Fatto sta che spesso gli artisti imitano la tecnica dell'arte sacra. Rivolgendosi ai temi del Vecchio Testamento e del Vangelo l'artista nello stesso tempo può scegliere lo stile e la composizione. Questo significa che la sua attività artistica è libera dai canoni e la libertà in

---

<sup>452</sup> Conosciute nell'arte bizantina a partire dall'XI secolo, dal XIV secolo appaiono anche cicli di affreschi con il medesimo soggetto. I primi complessi di icone menologiche rappresentavano le feste e i santi di uno, tre o sei mesi. Nel XVIII appaiono i menologi annuali.

questo senso permette di creare le opere al passo coi tempi conservando la continuità della cultura secolare.

L'arte degli ultimi decenni è caratterizzata dalla mescolanza degli stili artistici. Tuttavia, dopo un'attenta analisi, si possono rintracciare quattro correnti artistiche: espressionismo, primitivismo, realismo metafisico e realismo.

La prima corrente è rappresentata dalle opere di Irina Starženeckaja, Oksana Krivonogova e Viktor Kalinin caratterizzate dal colorito forte e da una percezione futuristica del mondo. Nello stesso tempo il problema della forma è risolto dagli artisti in modo diverso. Irina Starženeckaja e Oksana Krivonogova creano la forma usando la luce, cioè le loro opere risplendono di luce, mentre la forma per Viktor Kalinin è l'insieme di piani. L'opera "splendente" quella che irradia luce nel senso filosofico è legata ovviamente all'idea del Vangelo, in cui Dio rappresenta la Luce. Questa idea di Divinità prima di tutto è stata realizzata nella icona. Nella sua attività artistica la Starženeckaja dà molta importanza al tema religioso. Si è realizzata come pittore di icone, realizzando opere originali con una tecnica personale di interpretazione del canone. Dipinge affreschi, icone e l'interno di molte chiese di Mosca e Tarusa.

La seconda corrente stilizzata come *arte primitiva* è rappresentata dalle opere di Natalija Nesterova ed Elena Čercasova. Bisogna sottolineare che nella dimensione di questa corrente le donne sono riuscite a creare delle maniere artistiche personali. L'allegoria e la metafora sono parti integranti dell'attività artistica di Natalija Nesterova. Lo sguardo attirato dal rilievo straordinario pian piano penetra dentro l'opera e la fantasia inventa una vera storia usando qualche dettaglio dell'opera. Nonostante la vistosità e distanza apparenti le opere ci si riallacciano ai temi perenni come l'abnegazione e l'umiltà. Elena Čercasova con le sue opere dipinge un mondo buono, non artificioso e vivace. I suoi dipinti sono caratterizzati dalle forme tipiche dell'iconografia tradizionale e allo stesso tempo l'artista

cerca di parlare al pubblico usando i procedimenti artistici dell'arte primitiva.

Il cosiddetto realismo metafisico completa la lista delle correnti. Qui ritroviamo le opere di Valerij Charitonov e Irina Zaron. I dipinti di Charitonov rappresentano la continuità di cultura perchè le tradizioni del Rinascimento italiano sono combinate con la pittura sacra russa antica. Per realizzare l'idea di origini culturali comuni l'artista usa un procedimento interessante e le sue opere assomigliano molto alla pergamena o a dei manoscritti antichi. I dipinti di Irina Zaron raccontano i soggetti del Vangelo e Bibbia (il ciclo del "Libro di Rut", la Trasfigurazione). L'effetto di sfumatura è creato grazie a una tecnica personale complicata, in cui l'artista applica la mistica di telo con la sabbia e usa i pigmenti naturali. La sfumatura sparisce nelle icone d'autore perchè in questo caso il canone pone duri limiti. Il colorito delle icone di Irina Zaron è fine e le sue immagini d'iconostasi nell'interno delle chiese sono in armonia con gli affreschi e tutto insieme è molto impressionante.

I dipinti di Gelij Koržev-Čuvelev appartengono al realismo e suscitano forti emozioni. Nell'URSS era un artista famosissimo e i suoi dipinti sono riconosciuti come capolavori del realismo socialista. Negli anni '80-90 lui provò interesse per i soggetti del Vangelo e creò diverse opere su questo tema.

I lavori di Natalija Volikova e Tat'jana Novikova sono delle icone fatte di vetro, dietro le cui immagini sottili è nascosta l'idea dell'eternità.

La scultura russa moderna è, invece, un tema su cui riflettere. Storicamente le chiese ortodosse non erano decorate con opere scultoree<sup>453</sup>, ma nei giorni nostri con la ricerca di nuove forme per esprimersi e per parlare col pubblico il ruolo della scultura si è modificato. C'è molto in comune nell'attività artistica di

---

<sup>453</sup> Si veda il paragrafo 1.5.1 "La scultura in legno".

Sergej Antonov, Sergej Byčkov, Michail Dronov, Anatolij Komelin, Ivan Koržev, Aleksander Smirnov, Boris Čerstvij e nello stesso tempo gli artisti realizzano opere con una tecnica personale. I lavori di Sergej Antonov, Sergej Byčkov, Aleksander Smirnov e Anatolij Komelin sono influenzati dalla plastica del Cinquecento e del Seicento, ma anche dalle opere più antiche. Per esempio il leone sorridente di Sergej Byčkov nel suo lavoro "Desert-dweller" ha molto in comune con il ricco ornamento delle chiese di Vladimir e Suzdal. "Giovanni Battista" di Aleksander Smirnov assomiglia molto alla tradizione scultorea dell'Europa Occidentale dell'epoca medievale, perché in quel tempo il Santo veniva raffigurato con la testa in mano (come Pietro con le chiavi). Questo dettaglio rende facile attribuire la scultura al soggetto sacro.

Con il crollo dell'URSS e liberalizzazione della società, l'arte sacra è diventata libera. Gli artisti moderni possono scegliere liberamente il tema sacro e decorare le chiese. Sono passati vent'anni, ma questo tema rimane interessante sia per l'artista che per il pubblico.

---

# CAPITOLO 5

---

## Un caso particolare dell'arte non-ufficiale moscovita: Michail Švarcman e la “nuova arte”

Se in Italia, tra il 1917 e i primi anni '20, si sviluppò quella che lo stesso Filippo de Pisis definì come «la cosiddetta arte metafisica»<sup>454</sup>, in Unione Sovietica questa corrente si sviluppò qualche decennio più tardi, subendo le influenze del simbolismo e dell'avanguardia<sup>455</sup>.

Le basi si potrebbero rintracciare nell'interesse scaturito in Russia per l'Oriente<sup>456</sup> tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Molti artisti si recarono in Oriente, attirati dall'esotismo di quelle terre sconosciute<sup>457</sup>. Il fascino della cultura orientale fu una via di salvezza contro la civilizzazione e il razionalismo europeo. Tutto ciò si riflesse nelle enormi collezioni di arte orientale che si formano in quegli anni, nell'interesse verso lo sciamanesimo e il buddhismo, nelle spedizioni e nei viaggi<sup>458</sup>, nella formazione di circoli religioso-

---

<sup>454</sup> PAOLO FOSSATI, *La «pittura metafisica»*, Torino, Einaudi, 1988, p. XIII.

<sup>455</sup> Come già spiegato precedentemente, la tradizione artistica interrotta negli anni '30, ritornò in auge durante il disgelo chruščeviano: molti rappresentanti delle “vecchie scuole” ritornarono a insegnare negli istituti artistici, organizzarono esposizioni personali e lavorarono al recupero dell'eredità dei simbolisti e degli avanguardisti.

<sup>456</sup> Il termine Oriente in quegli anni poteva indicare sia il confine interno e dunque il “proprio” Oriente (Siberia), che l'Estremo Oriente (Cina, India, Siam, Giappone).

<sup>457</sup> ELENA TERKEL', *“Una meravigliosa armonia”. Gli artisti russi e l'Oriente*, in JOHN BOWLT, NICOLETTA MISLER, EVGENIJA PETROVA (a cura di), *L'Avanguardia russa, la Siberia e l'Oriente*, catalogo della mostra (Firenze, 27 settembre – 19 gennaio 2014), Milano, Skira, 2008, p. 53.

<sup>458</sup> Uno dei viaggi simbolo del periodo fu quello compiuto dallo zarevič di “tutte le Russie”, il granduca Nikolaj Aleksandrovič (futuro zar Nikolaj II) che

filosofici e società teosofiche che influenzarono la teoria e la prassi degli artisti e dei letterati russi.

La Russia fu uno dei più importante centro di teosofia nel mondo. Quest'interesse, celato in epoca staliniana, riapparso negli anni '60. Proprio a Mosca fu attiva una generazione che creò una cultura metafisica sotto l'influsso di scrittori-teosofi come Georgij Gurdžiev<sup>459</sup> e Petr Uspenskij, che combinarono cristianesimo, sufismo e altre tradizioni religiose in un sistema di tecniche psicofisiche per superare gli automatismi psicologici ed esistenziali che condizionano l'uomo.

Nella sfera artistica non ufficiale si rintracciarono figure, quali Vasilij Sitnikov, Vladimir Vejsberg, Vladimir Jankilevskij, Dmitrij Plavinskij, Eduard Štejnberg e Michail Švarcman, che utilizzarono la tela per andare oltre la realtà, oltre la comprensione possibile con l'impiego dei soli sensi. Gli artisti volevano fare della pittura la ricerca di una verità più rigorosa e al tempo stesso intima, conciliando riflessione e poesia, guardando con attenzione a fenomeni non solo pittorici e poetici, inseguendo il senso della misteriosità del reale per renderlo con mezzi espressivi diversi da quelli sino ad ora praticati<sup>460</sup>.

Fra i rappresentanti dell'arte non ufficiale moscovita, si è scelto di approfondire in questa tesi la figura e l'opera di Michail Švarcman.

---

il 26 ottobre 1890 si imbarcò a Trieste sulla fregata *Ricordo di Azov* verso l'Oriente. Visitò Grecia, Egitto, India, Cina, Giappone, Siam, Cambogia e tornò a San Pietroburgo il 4 agosto 1891, compiendo un percorso a ritroso sulla terraferma per incontrare e conoscere il suo popolo. Lo zarevič raccolse un'enorme quantità di oggetti: rarità preziose, piatti e porcellane, acquerelli, oggetti d'artigianato locale, arredamento, vestiti e gioielli.

Due anni dopo il rientro, il 28 novembre 1893, nel Palazzo d'Inverno di San Pietroburgo fu inaugurata una mostra degli oggetti portati dal principe durante il viaggio. L'esposizione comprese 1313 oggetti e si sviluppò lungo quattordici sale.

<sup>459</sup> Più noto spesso nella forma latinizzata francese di Georges Gurdjieff.

<sup>460</sup> FOSSATI, *La «pittura metafisica»...*, cit. p. XIII.

Le ragioni che mi hanno spinto ad approfondire quest'artista sono molteplici. In primo luogo, la vista delle sue opere ha scatenato in me forti emozioni e dunque, il primo approccio è stato dettato da gusti personali. In secondo luogo, e certamente è anche la ragione più valida, lo spettatore che si trova davanti a una tela di Michail Švarcman è avvolto da una pluralità di linguaggi artistici, al servizio di una forte suggestione iconica. L'idea secondo cui nell'arte tutto sia stato già pensato, realizzato, sperimentato, con Švarcman viene smentita. Egli ha immaginato qualcosa di diverso, è approdato alla sperimentazione di un nuovo linguaggio artistico, di una nuova tipologia di pittura, da lui stesso definita "ieratica".

Il suo immaginario artistico ha profonde consonanze con l'arte delle icone. E qui sta il punto principale della mia riflessione: la persistenza di elementi delle antiche icone messa in relazione con la nuova filosofia artistica del maestro moscovita, crea immagini originali, indicatori di una nuova fase dell'arte. Michail Matveevič è stato una leggenda vivente dell'arte moscovita del dopoguerra. Nato a Mosca nel 1926 in una famiglia di piccoli imprenditori privati, i cosiddetti *nepmany*<sup>461</sup>, Švarcman è stato filosofo, muralista, disegnatore, grafico, fondatore della scuola di grafica di Mosca, insegnante, artista. Ma egli non si iscrisse mai all'Unione dei Pittori, e quindi per l'Unione Sovietica e per le autorità ufficiali egli non esisteva

---

<sup>461</sup> I *nepmany* o *sovbury* (abbreviazione di *sovetskie buržua*, borghesia sovietica) fu il nome colloquiale con il quale in Unione Sovietica vennero indicati i rappresentanti della NEP (*Novaja ekonomičeskaja politika*), il nuovo corso dell'economia statale intrapreso da Lenin nei primi anni '20. Il nuovo piano fu adottato il 14 marzo 1921 e si passò dalla politica di un "comunismo di guerra" all'attuazione di una nuova politica economica, finalizzata all'introduzione delle imprese private e al rilancio delle relazioni di mercato. Nel corso dei sette anni della sua esistenza, la NEP permise di ripristinare rapidamente l'economia distrutta dalla Prima Guerra Mondiale e dalla guerra civile. Per approfondire si vedano: ALAN BALL, *Russia's Last Capitalists: The Nepmen, 1921-1929*, Berkley, Los Angeles, London, University of California Press, 1987; JURIJ GOLAND, *Diskussii ob ekonomičeskoj politike v gody deneznoj reformy 1921 - 1924* [Discussione sulla politica economica negli anni della riforma monetaria 1921 -1924], Moskva, Ekonomika, 2006



come tale. Gli amici e i colleghi lo considerarono un “classico del non-conformismo”. Lontano dalla vita bohémien e dissoluta, lavorò sette giorni su sette nel suo appartamento comunale in Kabel'naya ulica 3. Quasi alla fine della sua vita, ottenne un proprio studio, grazie all'aiuto di uno dei suoi studenti. Ma solo una piccola parte della sua produzione fu realizzata lì.

La sua carriera artistica fu coronata in patria molto tardi, solo nel 1994, quando fu organizzata una grande mostra personale presso la Galleria Tret'jakov. Solo dopo la sua morte, avvenuta nel 1997, Michail Matveevič fu considerato una delle personalità più significative dell'underground moscovita e le sue opere entrarono in molte collezioni private.

Oggi l'interesse per l'arte ieratica è forte e testimoniato da una grande retrospettiva organizzata al MMOMA<sup>462</sup> di Mosca in occasione dei 90 anni dalla nascita dell'artista. La mostra, intitolata *Vertograd*<sup>463</sup> *Michaila Švarcmana*, è curata da Sergej Chačaturov, che ha creato un percorso per mostrare come l'arte del maestro interagisca in un dialogo continuo con la storia della creazione artistica tanto del passato quanto del presente. La soluzione espositiva è molto interessante. Otto saloni dell'edificio principale del museo sulla Petrovka 25 sono concepiti come otto rami sui lati di un singolo asse, che può essere paragonato al tronco di un albero. Ogni ramo racchiude una sezione tematica e accosta i dipinti del maestro con opere

---

<sup>462</sup> La mostra al Moscow Museum of Modern Art sarà aperta al pubblico dal 19 ottobre 2016 al 15 gennaio 2017. Organizzata insieme al *Fond nasledija Michaila Švarcmana* [Fondo per l'eredità di Michail Švarcman], l'esposizione presenta molti lavori di collezioni pubbliche e private.

<sup>463</sup> Il termine *Vertograd* è una forma antica della parola *Sad* [giardino], che nella tradizione cristiana si riferisce al Giardino dell'Eden. *L'hortus conclusus* (in russo è reso come *Vertograd zaključennyj*) divenne nell'arte sacra simbolo della verginità di Maria. L'immagine probabilmente più nota a Švarcman era l'icona della *Madre di Dio Vertograd zaključennyj* del pittore d'icona del Palazzo dell'Armeria Nikita Pavlovec, risalente al 1670 e conservata fino al 1940 alla Galleria Tret'jakov, e in seguito acquistata da un collezionista russo, il principe Sergej Ščerbatov.

di artisti di diverse epoche, da Hubert Robert a Kazimir Malevič, da Jakov Černichov a giovanissimi artisti, appassionati di questioni naturali e filosofiche.

### **5.1. Oltre i confini**

Le fonti dell'ispirazione artistica di Švarcman furono legate alla cultura alternativa degli anni '60, carica di energia, di innovazione artistica, di audaci esperimenti e di una radicale riappropriazione del ruolo dell'arte e della vocazione artistica. Allora, la pittura e la personalità del maestro di Mosca erano visti con "timore e trepidazione". Tutto, nel suo mondo, era diverso – le sue immagini, le sue opinioni sul ruolo dell'artista, la scuola d'arte ieratica e, infine, l'indipendenza e la solitudine con cui difese le sue idee. Il'ja Kabakov affermò:

L'impatto delle sue tele, l'espressione dei visi, le fantasie architettoniche sono completamente accattivanti, ipnotizzano. Chiunque provi ad assistere ai suoi show – non esibizioni, che Michail Švarcman ha evitato e in maniera del tutto conscia, ma ai suoi show in casa, sempre la sera tardi, con la luce artificiale – conosce la sensazione – la mancanza di confronto con qualcosa senza precedenti, mai visto né sentito, qualcosa non fatta da mano umana e, più importante, irriconoscibile dal semplice essere umano. Questa era la sensazione più importante – la mancanza di corrispondenza tra tutto ciò che era mostrato a te e di fronte a te e la tua comprensione umana, conoscenza, in generale con la tua essenza umana... La piccola stanza nella quale viveva, riempita da queste metamorfosi, si trasformava in un tempio; mostrati al prossimo, i dipinti si trasformavano in una nuova iconostasi<sup>464</sup>.

Le memorie di Kabakov contribuiscono a creare un alone di mistero intorno alla figura di Švarcman: artista come eremita, pittore d'icone, genio non riconosciuto o sciamano immerso in un arcaico sincretismo con una mentalità magico-religiosa.

Di origine ebraica, nacque nel 1926 a Mosca. Dal 1950 al 1956 frequentò l'Istituto Stroganov. I suoi compagni di corso furono

---

<sup>464</sup> KABAKOV, *60-e 70-e...*, cit. p. 57-60.

Francisco Infante, Nonna Gorjunova, Boris Orlov, Dmitrij Prigov. In quegli anni il rettore dell'istituto fu Zachar Bykov – studente di Rodčenko negli anni del Vchutemas – che richiamò all'insegnamento molti dei pedagoghi di cui frequentò i corsi al Vchutemas, ma anche esponenti dell'avanguardia, come P. Kuznecov e V. Kozlinskij. Inoltre, l'Istituto aprì le porte alle mostre dei simbolisti e ai seminari su Picasso, Matisse, Léger. Tuttavia, Švarcman non imitò gli artisti occidentali; certamente ne subì il fascino, ma si preoccupò di creare un mondo proprio, una “nuova arte” (come egli stesso amava definirla)<sup>465</sup>. Egli restò sempre un isolato rispetto alle figure artistiche di quegli anni:

Nutrivo rispetto per gli artisti non ufficiali, non posso dire che li amassi, a quell'epoca stavo già formandomi altre idee, un altro modo di pensare in campo artistico, altre finalità<sup>466</sup>.

La sua ricerca di un linguaggio proprio cominciò con dei semplici quaderni studenteschi, dove il giovane artista raffigurò alcune composizioni metafisiche, che iniziarono a trasformarsi in “segni”, “artefatti”, “ierature”, “volti”.

L'arte di Švarcman è molto complessa, poiché racchiude non solo categorie estetiche, ma piuttosto molte categorie religiose e filosofiche. Come egli stesso raccontò riguardo agli anni di studio all'istituto d'arte di Mosca:

Ai primi corsi mi interessavano moltissimo l'arte bizantina e russa antica, gli affreschi, le icone. Con alcuni studenti amici (di soppiatto perché nessuno ci sentisse) discutevamo di problemi di pittura di icone e organizzammo perfino una spedizione nel Nord (ai monasteri di Kirill e di Feraponto). Poi cominciò ad affascinarmi l'arte francese del XIX-XX secolo, studiai Cézanne, Matisse, Derain,

---

<sup>465</sup> KARL AJMERMAXER, *Michail Švarcman: buduščee iskusstva – v ego kornjach* [Michail Švarcman: il futuro dell'arte nelle sue radici], in *Id* (a cura di), *Ot edinstva k mnogoobraziju...*, cit. pp. 305.

<sup>466</sup> MARIJA KORNOUCHOVA, *L'universo segnico del reale. La pittura di Michail Švarcman*, in “La Nuova Europa”, 6, 2004, p. 30.

Picasso, i fauves. Molti mi prendevano in giro: a quei tempi l'idolo di tutti era Il'ja Repin<sup>467</sup>.

Dopo il termine degli studi, l'artista non lasciò il tema del "segno", che sarà presente in tutta la sua ricerca artistica. Anzi, il tema troverà un'applicazione pratica in un campo professionale alquanto recente in Unione Sovietica, ovvero il designer. Per circa vent'anni (dal 1966 al 1985) Švarcman lavorò come direttore della sezione grafica dell'Ufficio di costruzioni artistiche, sviluppando marchi per le fabbriche. Attorno a lui si formò un vero e proprio gruppo di giovani artisti, affascinati dalle sue concezioni artistiche.

Le prime esposizioni che l'artista organizzò mentre era ancora in vita non solo offrirono la possibilità al pubblico di conoscere uno degli artisti più importanti della scena moscovita, ma evocarono, suscitarono vari tentativi di approcciarsi all'opera e leggerne il messaggio. Giornali, riviste e critici parlarono "del più enigmatico e onesto maestro della generazione degli anni '60" o "di un artista chiuso, i quali lavori sono conosciuti solo da un circolo ristretto di conoscenti e fans", che "gode della reputazione di grande recluso che coscientemente sceglie per se stesso il cammino da eremita al servizio della sua arte, che non richiede né stima né offese e che guarda a se stesso come l'unico o l'ultimo genio del XX secolo". L'arte di Švarcman restò sempre isolata rispetto alle correnti di quegli anni e con pochi spettatori<sup>468</sup>.

Dopo la morte<sup>469</sup> di Švarcman, un'ondata di mitologia locale con sempre più forza provò a trasferire l'artista dal mondo dell'arte al mondo dell'esoterismo. Alcuni lo elevarono al rango di "patriarca dell'arte delle catacombe"; altri gli dettero il titolo di

---

<sup>467</sup> VLADIMIR GUSEV, *Michail Švarcman. Master, škola, učeniki* [Michail Švarcman. Maestro, scuola, studenti], Sankt-Peterburg, Palace Editions, 2011, p. 5.

<sup>468</sup> DMITRIJ KOMISSAROV, *Opyt ieratičeskoj školy* [L'esperienza della scuola ieratica], in *Michail Švarcman...*, cit. p. 7.

<sup>469</sup> Morì a Mosca il 17 novembre 1997.

“artista cosmico” che “utilizza banali risorse pittoriche per riprodurre le rivelazioni divine e la preghiera incarnati in forma e colore”. Altri ancora affermarono che la pittura di Švarcman non era pittura nel senso più ovvio del termine, ma “un enigma universale”. I seguaci lo chiamarono “prete supremo nel tempio dell’arte” che assorbe tutto ciò che è stato creato nel mondo dell’arte. Il suo appartamento si trasformava in un “santuario segreto”, le sue opere in finestre verso un mondo invisibile e il maestro in un guru enigmatico, che vive nel mondo delle proprie visioni, esprimendo l’inesprimibile, perfino l’impensabile e risolvendo problemi insolubili. Queste caratteristiche epiche furono fortificate da congetture, secondo cui era richiesta una speciale iniziazione per riuscire a capire le opere di Švarcman e familiarizzare con tutte le possibili esperienze mistiche che esse riservano.

L’arte di Švarcman era certamente un’arte per pochi spettatori. Ma non dobbiamo tralasciare l’epoca in cui l’artista ha lavorato. Infatti, egli era uno degli esponenti dell’arte alternativa moscovita, l’*underground*, e quindi arte, il cui linguaggio non era gradito allo Stato. Questa condizione presupponeva già una cerchia ristretta di spettatori. Inoltre, l’artista pensava che l’arte stessa fosse capace di crearsi un pubblico capace di recepirla. L’artista non dipingeva per se stesso, la porta di casa sua era sempre aperta ad amici e conoscenti per mostrare i suoi dipinti o semplicemente chiacchierare. Di lui dicevano che era un uomo pieno di vita, artistico, sorridente, arguto, affascinante, e che avesse una libera padronanza di tutti i registri di conversazione, passando facilmente da frasi fanciullesche ad argomenti seri, ma restando però esigente e pignolo. La parola “qualità” era fondamentale nel suo lessico - per quanto riguarda l’arte, in tutti i mezzi di espressione o nei rapporti umani. Nonostante la sua capacità infantile di sperimentare, restò un massimalista, respingendo ogni formalismo e stilizzazione. Questo massimalismo lo aiutò a confermare la propria strada nell’arte come servizio e testimonianza - una conferma portata

all'estremo. Non un qualsiasi servizio, ma un alto servizio sacerdotale. Non solo semplice testimonianza, ma testimonianza profetica. Sommo Sacerdote, Profeta, servizio, testimone - ognuna di queste parole era sacra, intima ed estremamente seria. Ciascuna era confermata dalla pietà, dalla gratitudine, dalla gioia, dal lavoro, dalla padronanza, dalla fedeltà con cui l'artista svolgeva il proprio compito.

Sono uno ierate, Colui per il quale il flusso universale dei segni passa... attraverso l'incontro di una miriade di segni e cambi sacrificali di emblematiche metamorfosi, io formo ierature... Creo il linguaggio nuovo, non verbale del terzo millennio<sup>470</sup>.

Determinate categorie come "catacombe" o "arte delle catacombe" non avevano alcun significato per Švarcman. La fedeltà alla testimonianza ieratica lo aveva sempre protetto dall'affiliazione a qualsiasi gruppo - l'adesione all'Unione degli Artisti, mostre illegali o azioni di gruppo dei non conformisti di Mosca. Il suo rifiuto a partecipare a movimenti pubblici ha contribuito al mito di artista-anacoreta che per proteggersi dalla pressione del regime sceglie l'isolamento. Ma Švarcman non aveva mai lamentato nessuna pressione. Restò libero e forte, mantenendo l'equilibrio del suo mondo, un mondo che includeva una moltitudine di attività artistiche.

## **5.2. Parola e immagine: la scuola d'arte ieratica**

La trasformazione delle parole, degli atti e della personalità di Švarcman in qualcosa di grottesco, esoterico, kitsch, non può essere spiegata solo come il trionfo della stupidità. Il mito moscovita e pietroburchese che circonda la figura dell'artista è prima di tutto un gesto difensivo; una risposta allo stimolo, alla sfida delle tradizioni locali di intendere l'arte lanciata dall'artista.

---

<sup>470</sup> *Michail Švarcman...*, cit. p. 446.

Le difficoltà poste dalla domanda “che cosa dovrebbe essere letto”, provate dai critici nell'interpretare lo *ierate* di Mosca, sono molte. È ormai chiaro che il primo mezzo utilizzato per descrivere il patrimonio artistico di Švarcman - gli strumenti della storia dell'arte classica, strategie postmoderne ludiche o speculazioni religioso-mistiche e metafisiche - non sono di alcuna utilità. Infatti, l'opera di Švarcman non si può ridurre a mera “pratica esoterica” o definirla semplicemente “arte astratta”. Non c'è nulla nella sua opera che possa essere letto con approcci, metodi e schemi già pre-costruiti. L'affermazione fatta da un autore, mentre commentava in un articolo l'opera di Švarcman è assolutamente veritiera: “il problema della scelta del linguaggio di descrizione assume un carattere drammatico<sup>471</sup>”.

Švarcman non fu né un concettualista né un precursore del concettualismo. Tuttavia, l'interpretazione dell'arte ieratica non richiede alcun rifiuto dell'esperienza del concettualismo moscovita. Al contrario, si parla di una fonte culturale comune - quella speciale attenzione degli artisti di Mosca verso l'interdipendenza tra immagine e parola nell'atto comunicativo, interpretativo e performativo delle pratiche del discorso. Švarcman fu uno dei primi a scoprire questo legame tra il verbale e visivo. Fu anche uno dei primi a introdurlo nella propria arte. Questo spiega la sua speciale scuola ieratica, i suoi “riti” di mostrare le sue opere, i suoi testi “istruttivi” e la sua volontà di impegnarsi in un dialogo continuo con i suoi allievi. Per questo, nel 1975 decise di fondare una scuola nel quartiere di Sokol'niki, in via Korolenko:

L'idea della creazione della scuola ieratica venne a Švarcman in sogno. Un giorno d'estate del 1975 venne da me, era molto serio e turbato. Scendemmo in strada e, passeggiando, cominciò a

---

<sup>471</sup> ALEKSANDR BOROVSKIJ, *Fenomen Michaila Švarcmana: jazyk i real'nost'* [Il fenomeno di Michail Švarcman: lingua e realtà], in “Novyj mir iskusstva”, 2001 5, p. 24.

riflettere ad alta voce sulla formazione di questa scuola. Decise di prendere cinque studenti: Anatolij Čaščinskij, Nikita Medvedev, Gennadij Spirin, Michail Fedorov e me<sup>472</sup>.

La sua arte non fu il tentativo di introduzione di un testo nel mondo dell'immagine, come nei *lubki*, ma la congiunzione tra immagine e mondo dell'artista.

Alla fine abbandonò l'idea di scrivere un trattato, una sorta di *Libro sullo ieratismo*. Le sue numerose osservazioni, sparse nei suoi taccuini, non erano destinate a essere trasformate in un testo finito. Infatti, l'elemento definitivo per l'artista non era il testo in sé e per sé, ma ciò che egli stesso chiamava "linguaggio": il linguaggio dell'arte, ma soprattutto il "nuovo linguaggio verbale del terzo millennio, formato e coronato da atti di ieratismo". Secondo l'artista, un linguaggio nuovo, non verbale - la lingua ieratica appunto - ampliava la possibilità di autoconoscenza, del sapere come realtà mistica e di compattezza come uno dei molteplici segni, e sarebbe stata estremamente importante per il futuro.

Il segno fu il concetto fondamentale dell'opera di Švarcman e definì la complessa semantica dei suoi lavori. Lo spettatore non trovò nulla in quest'arte che poté essere messo in relazione con ciò che conosceva. L'artista rinunciò alla figuratività, affinché il suo pubblico si concentrasse solo sul significato del segno. Analizzando i suoi dipinti, la prima cosa da fare è respingere due false affermazioni che spesso sono state attribuite ai suoi lavori. La prima è interpretare l'arte di Švarcman come una continuazione dell'eredità di Malevič o, in modo più ampio, come continuazione dell'arte dell'avanguardia russa classica dei primi vent'anni del XX secolo. La seconda è attribuire a Švarcman la creazione di una "nuova arte religiosa", un "nuovo canone religioso", "nuove icone" o "nuova iconostasi".

---

<sup>472</sup> VALERIJ BAŠENIN, *Neslučajnaja vstreča* [Un incontro non casuale], in *Michail Švarcman...*, cit. p. 50.



Che cos'è per lo ierate, la ieraticità, cioè il materiale ieratico? I processi dell'essere del mondo: le metamorfosi della vita delle pietre, delle rocce, della fibra degli alberi e così via. Nei segni essi esprimono l'essenza spirituale. Per questo, per lo ierate è importante la comprensione segnica di queste metamorfosi. Il risultato teurgico di questo processo di comprensione, che richiede un tremendo lavoro, docilità nel lavoro, una pazienza colma di preghiera, è la ieratura<sup>473</sup>.

La ieratura è la Legge Strutturale dell'Universo, il recondito fondamento originale della realtà visibile e invisibile. È il principio originario, sulla cui base si configura la complessa gerarchia delle forze e dei principi cosmici. La ieratura si presenta visivamente (a livello di Arte) come un sistema di codici architettonico-segnici, determinando le correlazioni fra spazio-forma-luce-superficie ecc...<sup>474</sup>.

### 5.3. L'icona come fonte della sua arte?

Sebbene Michail Švarcman abbia ribadito spesso di non dipingere icone, la vera fonte della sua arte ieratica è senza dubbio l'icona. Come affermato dall'artista stesso, nei primi anni alla scuola d'arte s'interessò all'arte bizantina e all'arte arcaica russa, agli affreschi e alle icone e organizzò con gli amici delle spedizioni nei monasteri del nord della Russia.

L'icona rivelò a Švarcman la visione dell'arte come un'unione ontologica del sacro, della grazia e dell'ascetico. Il sacro non risiedeva solo nelle immagini della rivelazione dell'imminente trasformazione del mondo, ma anche nell'esistenza di tutti i giorni e l'unione di queste visioni creò un segno sacramentale e ieratico.

L'icona suggerì gli elementi più importanti della tecnica artistica di Švarcman, come la pittura su tavola, l'intaglio, la tempera e il dipingere su vecchie immagini altre nuove. Anche la poetica pittorica dell'artista risale all'icona. Quest'ultima si esprime al meglio nelle sue stesse parole: "Struttura alta, significato del

---

<sup>473</sup> Michail Švarcman..., cit. p. 14.

<sup>474</sup> Michail Švarcman. *Živopis'. Risunok*, catalogo della mostra alla Galleria Tret'jakov, New York, Apollon Foundation, 1994, p. 12.

tutto, testimonianza di Dio non creata, partizioni dei colori, [...] sistema di macchie bianche, luci, ritmo e testimonianza attraverso la luce". L'aspirazione di Švarcman verso immagini portatrici di luce come immagini del mondo nuovo, imminente, trasformato, riprese anche il significato dell'icona. E qui si ricollega anche il concetto di metamorfosi, centrale in tutto il suo metodo creativo e presente anche nella tradizione cristiana come trasformazione. L'icona, secondo lo ierate di Mosca, predefiniva il concetto di arte ieratica e anche il lessico esprimeva un significato particolare. Švarcman attualizzò tutti i significati delle antiche radici russe assimilati dalla pittura di icone e partì proprio dalla parola "segno". Il "segno" (*znak*) – modello, testimonianza, traccia, campione che serve come prova o conferma di qualcosa – è una parola etimologicamente risalente alla parola slava *znat'*, che significa conoscere, essere in grado di fare qualcosa, essere addestrati a fare qualcosa, discernere, riconoscere, conoscere, istruire, avere il comando di; l'avverbio che deriva dal verbo (*znatno*) significa distintamente, chiaramente, evidente, visibilmente, evidentemente, con conoscenza e giustamente. Chi conosce (*znatok*) è un intenditore o testimone, mentre un emblema (*znamja*) implica un disegno, una testimonianza, una prova. Un segno sacro (*znamenie*) è un fenomeno insolito. Un disegnatore specialista (pittore d'icone) è uno *znamens'ik*, mentre *znamenityj* significa celebre, illustre.<sup>475</sup> Per inserire un segno, una firma o stampare è *znamenovat'*.<sup>476</sup> *Znamenovat'sja* significa fare il segno della croce, pregare. Tutti gli aspetti gnoseologici possono anche essere correlati qui alla conoscenza, al riconoscimento, all'identificazione.

L'icona non conosce nulla di accidentale o arbitrario. È una manifestazione di una realtà più alta. E sebbene l'arte ieratica

---

<sup>475</sup> Slovar' russkogo jazyka XI–XVII vv, Ed. 6, Moskva, 1979, p. 43.

<sup>476</sup> Ibidem p. 45.

non conosca i canoni austeri della pittura delle icone, ne segue linee guida simili. Non dovrebbe essere dimenticato che la stessa parola “ieratismo” proviene anche dal mondo dell'icona<sup>477</sup>.

I segni ieratici sono strettamente gerarchici e la struttura ieratica delle immagini è iconica. Questo ricorda la rigida struttura dell'iconostasi nella tradizione della Chiesa Ortodossa. Il termine gerarchia è entrato nell'Ortodossia grazie a Dionigi l'Areopagita, che sviluppò una fusione di Neo-Platonismo e Cristianesimo<sup>478</sup>. Švarcman considerò questo termine soprattutto nel suo significato mistico. Lo ieratismo fu a conoscenza del *Corpus Areopagiticum*,<sup>479</sup> e della logica di Dionigi, senza cui è difficile capire la ieraticità di Švarcman. Secondo il teologo siriano:

La gerarchia è nello stesso tempo ordine, scienza e azione, conformandosi, per quanto è possibile, agli attributi divini, e riproducendo, per mezzo dei suoi splendori originali, una espressione delle cose che sono in Dio. [...] Il fine della gerarchia è dunque di assimilarci e di unirci a Dio che essa adora come signore e guida della sua scienza e delle sue sante funzioni. Poiché, contemplando con tranquillo sguardo la somma bellezza, essa la rappresenta a sé stessa come può, e trasforma i suoi adepti in altrettante immagini di Dio: puri e splendenti specchi su cui può raggirare l'eterna e ineffabile luce e che, secondo l'ordine voluto, riflettono generosamente sulle cose inferiori quello splendore

---

<sup>477</sup> Vedere, ad esempio, le riflessioni del teologo ortodosso Leonid Uspenskij nel suo corso sull'iconologia, letto a Parigi negli anni '60: “Il mondo mostratoci dall'icona non è un mondo in cui non c'è nessuna categoria razionale o morale umana, ma il regno della grazia divina. Da qui lo ieratismo dell'icona, la sua semplicità, la sua grandezza e tranquillità; da qui il ritmo delle sue linee e la gioia dei suoi dipinti. Ciò riflette sia l'eroismo che la gioia della vittoria. Questo è dolore trasformato in gioia dal Dio vivente; questa è una nuova struttura in una nuova creazione” (LEONID USPENSKIJ, *Bogoslovie ikony v Pravoslavnoj Cerkvi* [La teologia dell'icona nella Chiesa ortodossa], Paris, Izdatel'stvo Zapadno-Evropskogo ekzarchata Moskovskogo Patriarchata, 1989, pp. 153–154).

<sup>478</sup> Ronald Hathaway nota che il significato di questo termine era legato una volta agli attributi di un ceto egiziano. Si veda: RONALD HATHAWAY, *Hierarchy and the Definition of Order*, in *The “Letters” of Pseudo-Dionysius*, The Hague, 1969, p. XXI.

<sup>479</sup> Composto da *De coelesti hierarchia, De ecclesiastica hierarchia, De divinis nominibus, De mystica theologia*.

mirabile del quale essi brillano. Poiché né gli iniziatori, né gli iniziati alle sacre cerimonie debbono ingerirsi in funzioni che non appartengono al loro ordine rispettivo. Inoltre, soltanto a condizione di una necessaria dipendenza, si può aspirare ai divini splendori e contemplarli col dovuto rispetto ed imitare la buona armonia degli spiriti celesti.

Così, sotto questo nome di gerarchia s'intende una certa disposizione ed ordine santo, immagine della bontà increata, che celebra nella sua propria sfera, con il grado di potere e di scienza che gli compete, i misteri illuminatori, e si sforza di ricopiare con fedeltà il suo principio originale. Infatti, la perfezione dei membri della gerarchia consiste nell'accostarsi a Dio per mezzo di una coraggiosa imitazione e, ciò che è più sublime ancora, nel farsi suoi cooperatori, (Lettera ai Corinzi, I. 3, 9) come dice il libro santo, facendo risplendere in se stessi, secondo il proprio potere, le meraviglie dell'azione divina.

Volendo, perciò, l'ordine gerarchico che gli uni siano purificati e gli altri purifichino; che gli uni siano illuminati e gli altri illuminino; che gli uni siano perfezionati e gli altri perfezionino, ne segue che ciascuno avrà il suo proprio modo d'imitare Dio. Poiché questa beata natura, se mi è permessa una sì terrestre espressione, è assolutamente pura e senza miscuglio, piena di eterna luce, e sì perfetta che esclude ogni difetto; essa purifica, illumina e perfeziona; ma che dico? essa è la purezza, la luce e la perfezione stessa, al di sopra di tutto ciò che è puro, luminoso, e perfetto; principio essenziale d' ogni bene, origine di tutta la gerarchia, e sorpassante inoltre anche ogni cosa santa, per la sua eccellenza infinita<sup>480</sup>.

Va da sé che la teologia delle icone è solo una fonte letterale della "ieraticità" e dei "volti" di Švarcman. Lo ieratico di Mosca considerò questo come un mondo di predecessori, un mondo millenario, ma ormai superato; egli portò testimonianza del nuovo – una nuova lingua e nuove rivelazioni.

### **5.3.1. Il modernismo filosofico-religioso di inizio secolo?**

La grande eredità del pensiero utopico russo di Vladimir Solov'ëv, Vjačeslav Ivanov, Nikolaj Berdjajev e padre Pavel Florenskij contribuì a creare una nuova coscienza religiosa,

---

<sup>480</sup> DIONIGI AEROPAGITA, *Gerarchi celesti*, Roma, Tilopa, 1994.

Il testo è consultabile al sito [http://digilander.libero.it/undicesimaora2/padri/Dionigi\\_Gerarchia.pdf](http://digilander.libero.it/undicesimaora2/padri/Dionigi_Gerarchia.pdf), p. 5 (ultima consultazione: 20/07/16).

nuove rivelazioni, una lingua nuova e parole nuove capaci di esprimere le rivelazioni del “Terzo Testamento” dello Spirito Santo. Questo modernismo filosofico-religioso d’inizio secolo fu la seconda fonte dell’arte ieratica.

Michail Švarcman fu a conoscenza delle ricerche teosofiche dei Simbolisti e lui stesso s’interessò all’antroposofia (in particolare alla dottrina dei tre stadi dell’ascesa esoterica di Rudolf Steiner: immaginazione cognitiva, ispirazione e intuizione). Il suo lessico fu costellato di vocaboli, quali: ispirazione, immaginazione, intuizione, pre-fenomenale, metamorfosi, organico, gerarchie e iniziazione. A ogni modo, non diventò un antroposofista. La successione di ricerche spirituali del modernismo russo non superò con Švarcman il livello delle singole dottrine.

Fu ironicamente critico dell’artista esoterico Nikolaj Rerich, sebbene le coincidenze testuali con lui furono davvero notevoli<sup>481</sup>.

Oppure un altro esempio si può rinvenire nell’estetica del poeta simbolista Vjačeslav Ivanov, per cui:

Il principio teurgico nell’arte è il principio della minima forza e della maggiore percettività. Non imporre la propria volontà sulla superficie delle cose, ma maturare e annunciare la più intima volontà dell’essenza... Solo questa apertura dello spirito farà dell’artista un portatore della rivelazione divina... Vladimir Solov’ëv pone il compito teurgico come il più alto compito dell’arte. Con il compito teurgico dell’artista suggerisce la manifestazione della realtà super-naturale che trasforma il mondo e la liberazione della vera bellezza da sotto le rozze coperte dell’essenza. In questo senso Solov’ëv parlava di Dostoevskij –

---

<sup>481</sup> Un esempio da uno dei testi di Nikolaj Rerich (1930): “Quando si montano imprese confermate, non si dovrebbe dimenticare che ciò che è costruito prende sempre il sopravvento. Quando si costruisce (in nome della Sua Santità) c’è solo un cammino che conduce alla Fonte della Creazione. Ogni struttura richiede una comprensione dell’aspirazione verso l’alto. Solo la legge di ascoltare la Gerarchia, quindi, può dare tensione legittima. Solo in questo modo si può capire il cammino che conduce alla potente Estremità”. (NIKOLAJ RERICH, *Deržava Sveta* [Potenza della luce], Moskva, 1999, p. 95).

artisti e poeti di nuovo dovrebbero diventare sacerdoti e profeti, solo in senso diverso, più importante e sublime<sup>482</sup>.

Ancora una volta vediamo paralleli lessicali – mistero, gerarchia, artisti ierofanti, discernimento di realtà più alte, ascesa all'esistenza più alta, sacrificio, volto.

L'esistenzialismo può anche essere collegato alla linea del modernismo filosofico-religioso. Nei primi anni '60, l'esistenzialismo era estremamente popolare a Mosca, grazie al riavvicinamento tra il pensiero occidentale e le tradizioni della filosofia religiosa russa. Švarcman accettò pienamente "il principio esistenziale di responsabilità". Arte, per lui, era la "lingua dei segni dell'esistenza". I quaderni di Švarcman contenevano molti brani tratti dagli scritti di Berdjaev e Šestov. Fece riferimento anche a Karl Jaspers, che ebbe modo di conoscere solo dalle opere di seconda mano sulla filosofia occidentale. Sebbene i tre volumi di *Philosophie* di Jaspers non fossero ancora stati tradotti in russo, ci fu una stretta somiglianza tra le intuizioni basilari del filosofo tedesco e lo ieratico moscovita.

Questo interesse per le tendenze teosofiche, ermetiche, filosofico-religiose e metafisiche non può essere visto come qualcosa di casuale. All'inizio del XX secolo significò la svolta verso una nuova comprensione della realtà. L'aspetto dell'arte non-oggettiva fu anche legato alle intense riflessioni sulle possibilità di espandere l'esperienza della realtà e i mezzi della sua interpretazione<sup>483</sup>. Kandiskij, Malevič e Matjušin furono tutti interessati alla teosofia. L'arte astratta del dopoguerra sarebbe stata impensabile in Russia senza l'esperienza e le questioni sollevate dall'esistenzialismo

---

<sup>482</sup> VJAČESLAV IVANOV, *Po zvezdam. Opyty filosofskie, estetičeskie i kritičeskie* [Secondo le stelle. Esperimenti di filosofia, estetica e critica], Sankt-Peterburg, Ory, 1909, pp. 250-284.

<sup>483</sup> Per approfondire si veda: MAURCIE TAUCHMAN (a cura di), *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890-1985*, catalogo della mostra (23 novembre 1986 – 8 marzo 1987), Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1986.

### 5.3.2. L'avanguardia russa

Tornando ai suoi anni da studente, Michail Švarcman attraversò un periodo d'interesse per l'arte francese del XIX e del XX secolo e studiò Cézanne, Matisse, Derain, Picasso e i Fauvisti. Grazie alla straordinaria collezione di George Costakis, fu in grado di vedere i capolavori originali dell'avanguardia russa. Fu anche a conoscenza dell'avanguardia occidentale dai libri.

In che cosa si tradussero nei suoi lavori lo studio e l'interesse per l'avanguardia? Le linee esterne di coincidenza sembrano chiare. Švarcman ebbe molto in comune con l'avanguardia, soprattutto l'imperativo del nuovo – una nuova coscienza, un uomo nuovo e, in corrispondenza a questa innovazione, una nuova lingua artistica da cui avrebbe dipeso il futuro (“la lingua del terzo millennio”). Fu il potere di questo imperativo a condannare l'artista alla tragica posizione tra il vecchio e il nuovo. Questo spiega il suo ruolo di profeta. Censurò tutto ciò che era vecchio, obsoleto e che ostacolasse il movimento del nuovo oltrepassando le innovazioni, la moda o lo spirito commerciale. Da qui il suo pathos messianico. L'artista non stava dipingendo semplicemente un dipinto; stava salvando l'arte e, allo stesso tempo, salvava l'uomo, il mondo e il cosmo.

La scuola dell'arte ieratica si basò anche sulle tradizioni dell'avanguardia russa. Si trattò più di un ambiente creativo che di un gruppo di studio, formato dal campo di forza della personalità dell'artista e dal rapporto tra gli allievi e il maestro, leader e maestro di vita. Ci furono diverse scuole simili in Russia, che collegarono l'arte nuova con un'unità filosofica e spirituale – le scuole di Petrov-Vodkin, Malevič, Matiušin, Filonov, Favorskij e Sterligov.

Nonostante tutte le somiglianze, comunque, ci furono anche differenze sostanziali. L'elitismo inevitabile dell'artista carismatico, fissato dalla tradizione e attualizzato dall'avanguardia, era ben compreso da Švarcman, che successivamente applicò la sua stessa teoria di aristocrazia e gerarchia (gerarchismo carismatico). E non solo attraverso

discussioni, valutazioni, una cerchia di studenti e seguaci o un rifiuto di esibire, ma soprattutto attraverso il suo concetto di arte ieratica. L'essenza di questo programma stava nel superamento radicale o sopraffazione dell'avanguardia, come spiega la tagliente dichiarazione di Švarcman:

L'avanguardia è una bugia. Si tratta di vanità e desiderio di privilegi. Con questo grido, l'inettitudine si obbliga a classificarsi. Non è l'avanguardia, ma il germogliare organico di rami viventi nell'albero della Vita Eterna – questo è il significato della creatività.

C'erano, ovviamente, rimandi all'"organico" – una filosofia organica, una cultura organica, un'era organica – durante il periodo di massimo splendore dell'avanguardia classica<sup>484</sup>. Con Švarcman, comunque, la rottura con l'eredità dell'avanguardia si ebbe con grande coerenza. Non ci furono tentativi di riscoprire l'arte naïve e nessuna apoteosi di deformazione, nessun rifiuto della cultura, di biblioteche, di musei e del passato in generale. Piuttosto, la testimonianza di quest'ultimo fornì una base generale. Questa rottura non implicava una retrospezione conservativa. Al contrario dimostrava una chiara aspirazione verso il nuovo, mantenendo "i legami eterni della vita". Ecco la differenza con il vecchio testamento dell'avanguardia storica e la predicazione messianica del nuovo:

Malevič pensava e sosteneva che fosse necessario rompere. Sperava di costruire il nuovo su un posto libero. Questo non sarà comunque il "nuovo", poiché sarà costruito sulla morte e il legame della vita scomparirà. Anche se un solo legame della vita scompare, la vita collassa. [...] Io, Michail Matveyev Švarcman, penso, affermo e invoco: Non uccidere, non abbattere, non distruggere, ma compi una metamorfosi. È questo il volere della vita. E ora, [...] l'obsoleto volere dell'avanguardia – "rompi!" È necessario abborrirlo e gettarlo via.

---

<sup>484</sup> Si veda il catalogo pubblicato in occasione della mostra alla Galerie Gmurzynska di Colonia (23 ottobre 1999– 28 gennaio 2000) – *Organica: Organics. The Non-Objective World of Nature in the Russian Avant-Garde of the Twentieth Century*, Köln, Galerie Gmurzynska, 1999.



Ecco il nuovo ordine dell'avanguardia: non rompere – fare una metamorfosi.

La coscienza fratricida della vecchia avanguardia ha provato a se stessa e a tutti gli altri che la distruzione è il canale delle regioni inferiori e la fine della vita.

#### 5.4. L'eredità ierografica

Michail Švarcman evitò di definirsi “artista” e di chiamare le sue opere “quadri” o “dipinti”. Questa distanza è stata confermata dal suo stesso vocabolario.

Il vocabolario ieratico delle pratiche artistico-discorsive di Švarcman riproduceva tutti questi significati. La parola *ierate*, con cui Švarcman si definiva, risale direttamente agli antichi *hieros* greci e significa sacerdotale, sacro o divino, cioè contemporaneamente sacro agli dei (proibito, sacrosanto, culto, devoto alla divinità) ed eseguito dagli dei (ispirazione divina, grazia divina, volere divino)<sup>485</sup>. Un'altra parola che appartiene a Švarcman proviene anche da *hieros*, intesa come ieraticità. Le ieraticità erano segni-immagini, incarnazioni visibili delle sacre rivelazioni e degli atti liturgici dell'artista/ierate. Ciò che Švarcman raffigurava nelle sue speciali tavole non era fantasia, finzione o invenzione, ma l'autenticità forzata di un'esperienza concreta. Come egli stesso affermò, non fu solo un'esperienza individuale, ma un'esperienza collettiva radicata nella conoscenza innata, nella pre-memoria e nelle grandi creazioni dei maestri del passato. Una delle parole chiave fu *ierografia*

---

<sup>485</sup> L'artista stesso notò che “Ieratismo è una parola greca che significa il sacro, lo spirituale, il sacro-significato – il significato più intimo. Un insieme di 14 nozioni.” Con “nozione”, Švarcman implicava le definizioni a lui conosciute dall'antico dizionario greco-russo di Dvoret'skij: (1) grande, possente, potente; (2) enorme, selvaggio, mostruoso; (3) largo, pesante; (4) sontuoso, splendido o sacro; (5) meraviglioso, fantastico, eccezionale; (6) inviato dagli dei, grazioso; (7) sotto la protezione degli dei, preservato dagli dei, che fa piacere agli dei; (8) dedicato agli dei, che ispira riverenza, sacro; (9) intimo; (10) inviolabile; (11) culto; (12) organizzato in onore degli dei, religioso; (13) sacro, santo, divino; (13) devoto alla divinità, pio” (IOSIF DVORETSKIJ, *Dvrenegrečesko-russkii slovar'* [Dizionario antico greco-russo], Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo inostrannyh i nacional'nyh slovar'ej, 1958, Vol. 1, p. 815).

(termine proprio dell'artista). Lessicalmente, la radice è simile alla parola *isografia*, che Švarcman rifiutava per paura che il suo lavoro potesse poi essere identificato con la pittura d'icona. Il significato e la funzione di entrambi i termini, tuttavia, sono rimasti identici. La loro intenzione era di confermare che "c'è una grande differenza tra le attività artistiche di un artista e la testimonianza-spirito del destino". Uno era un artista; l'altro un isografo, ierografo o ierate:

Solo colui che viene convocato può impegnarsi nell'isografia, [...] così come le stigmate non si hanno per scelta. L'isografia è un destino. [...] Lo ierate è chiamato al lavoro spirituale, in base al quale è testimone dello Spirito Santo<sup>486</sup>.

Švarcman insistette sul fatto che questa chiamata fosse riservata solo ai predestinati, sia per il pittore d'icona /isografo, che per l'artista/ierate. Il destino dello ierate, tuttavia, era speciale. Per Švarcman ciò implicava il superamento delle due più grandi tentazioni della modernità – la stilistica seguente dei canoni pronti e la percezione dell'avanguardia della figura romantica del genio, che vede e capisce non quello che la natura ha creato, ma quello che non ha creato e a cui si dovrebbe aspirare. La ierografia implicava qualcosa di diverso, una testimonianza misterico-liturgica del nuovo. Per Michail Švarcman, che si convertì all'Ortodossia negli anni Settanta<sup>487</sup>, ciò significava il ristabilimento dei perduti "privilegi di Adamo" e, prima di tutto, la gioia di confermare il mondo come un dono e una grazia nell'esperienza creativa dello "spirito ieratico". La gerarchia era il fondamento ontologico della ierografia. Švarcman vedeva tutto come gerarchico, soprattutto l'atto creativo dello ierate, che risaliva alle testimonianze del segno ieratico attraverso un superamento dell'elemento

---

<sup>486</sup> Michail Švarcman..., cit. p. 456.

<sup>487</sup> Ricevette il battesimo nel 1970.

antropomorfo. Tematicamente, questa struttura gerarchica è caratterizzata da alcuni temi: il “Volto, il “Circo” e le ierature.

#### **5.4.1. I volti**

I “volti” sono stati un grande ciclo di opere di Švarcman, per lo più risalenti agli anni '60. Questo fu una tappa fondamentale dell'arte ieratica dalla quale nacque la “ieratura”.

Formalmente i “volti” di Švarcman sono antropomorfi; semanticamente ricordano le maschere dell'Antica Grecia. Non sono, tuttavia, ritratti, teste o icone, anche se riuniscono in sé molti elementi della tradizione bizantina e dell'icona, che l'artista aveva studiato a fondo. Nei primi lavori, si rintracciano espressioni che ricordano gli antichi prototipi iconografici, come le raffigurazioni di Cristo, della Madonna e dei Santi. I suoi volti sono raffigurati con il nimbo e riprendono il colorito delle icone settentrionali, di Novgorod e Pskov.

Molto interessante è la riflessione proposta da Jurij Lotman sul tema del ritratto come unione di elementi umani e divini:

Il ritratto si trova a metà tra l'immagine riflessa e il viso creato ma “non da mano umana”<sup>488</sup>. [...] Il ritratto si differenzia sostanzialmente dallo stereotipo dell'icona. Nei quadri del Rinascimento l'effigie del santo spesso conservava elementi di somiglianza con il viso del modello; si veda anche la tradizione degli artisti italiani dell'epoca del Rinascimento, Raffaello compreso, di conferire a Maria i lineamenti del ritratto dell'amata. [...] Merita attenzione un particolare tipo di quadro, sorta di ponte tra l'icona e il ritratto: è a raffigurazione frontale del viso di Cristo,

---

<sup>488</sup> Nella tradizione isografica russa la rappresentazione del volto di Cristo si definisce *Spas nerukotvornyj* [Archerotipo, o Cristo non fatto da mano umana]. È l'icona del volto di Cristo impressa su un mandilyon, un telo la cui origine si considera miracolosa. La prima menzione del mandilyon risale al IV secolo d.C. La leggenda narra che ai tempi della predicazione di Cristo, il re di Edessa, Abgar, fosse gravemente malato. Venuto a conoscenza dei miracoli compiuti da Gesù, il re mandò un pittore a ritrarre il volto di Cristo, pensando di poter guarire contemplando la sua immagine. Il pittore non fu in grado di imprimere sulla tela le fattezze del figlio di Dio. Gesù, allora, si deterse il viso e si asciugò con un panno, imprimendo sopra l'immagine del suo viso. Il re guarì grazie all'immagine acherotipa che divenne poi il prototipo delle successive raffigurazioni di Cristo.

che è la più alta espressione dell'idea del ritratto umano e divino allo stesso tempo. Questa duplicità, in sostanza, svela la natura del ritratto come tale. Il ritratto, per prima cosa, contiene la rappresentazione dell'individuo (l'introduzione di soggetti complementari e dell'ambiente quotidiano può variamente modificare questa base, ma ne mantiene la sostanza). Contemporaneamente, nella rappresentazione del volto di Cristo è concentrato il problema della divinumanità,<sup>489</sup> ossia è data una rappresentazione della realtà che viene giudicata secondo una scala di valori estremamente elevati. Inoltre, il volto di Cristo si dispone nei confronti del viso dello spettatore in modo tale che gli occhi si trovino sullo stesso asse, ossia è come se il volto di Cristo rappresentasse un riflesso speculare di colui che lo sta guardando. Ciò stabilisce anche il massimo parametro per giudicare se stesso: egli si trova sull'asse visivo di Dio e, di conseguenza, è come se rappresentasse l'immagine riflessa dell'entità divina. Tale immagine può mettere in luce i difetti dell'individuo, l'impossibilità stessa di essere messo a confronto e, contemporaneamente, una nascosta speranza di resurrezione. È come se si dicesse allo spettatore: in te è insita l'intima potenzialità di Colui i Cui tratti si riflettono nel tuo viso come in uno specchio appannato. Di conseguenza, il ritratto, per sua natura è il genere di pittura più filosofico. Alla sua base si trova il confronto tra *ciò che l'uomo è e ciò che l'uomo dovrebbe essere*.<sup>490</sup>

Come afferma Lotman, nella raffigurazione del volto di Cristo, gli occhi si trovano sullo stesso asse rispetto al volto dello spettatore. Nelle ierature avviene un processo analogo. Dmitrij Sarab'janov notò, infatti, che la dinamica del punto di vista dell'osservatore viene regolata dalla struttura compositiva in modo tale che il processo contemplativo, intuitivo della ieratura coincida con la posizione interiore dello stesso artista<sup>491</sup>.

Nelle opere più tardive, scompaiono i coloriti, le pupille, i lineamenti esteriori. L'umano è presente solo in forma di defamiliarizzazione estrema, piuttosto come vediamo una persona

---

<sup>489</sup> In *Čtenija o bogočlovečestve* [Lezioni sulla divinumanità] pubblicate nel 1881, è racchiuso il nucleo centrale della filosofia del pensatore V. Solov'ev. L'uomo è "figlio di Dio", e dunque racchiude in sé il Divino e l'umano.

<sup>490</sup> JURIJ LOTMAN, *Il Ritratto* [1993], in BURINI, *Il girotondo delle muse...*, cit. pp. 77-78.

<sup>491</sup> MICHAIL ŠVARCMAN, *Katalog* [Catalogo], Sankt-Peterburg, Russkij Muzej, 2001, p. 11.

in una bara. Non lo vediamo nella pienezza delle possibilità della vita, ma completamente tagliato fuori da tutto quello che è transitorio, passeggero e sensuale. La morte ci rivela la concentrazione ironica, emblematica della personalità o il suo volto. Una traccia spessa e congelata di vita, un emblema enigmatico vivo; non un emblema del passato, ma un emblema del nuovo. Il volto è nato in una nuova vita, l'inizio di una nuova vita.

È l'esperienza che l'uomo fa nella vita, e la sua esperienza della morte. L'uomo nella vita crea l'icona di se stesso, e di fronte alla morte lascia una traccia iconica di sé nella bara. È una sorta di nascita spirituale alla morte, che crea il volto di sé, un'icona di sé<sup>492</sup>.

Questa "traccia iconica di sé nella bara" – "icona di una vita passata, la sua iconica, emblematica concentrazione", "nascita spirituale nella morte, che crea un volto di sé, un'icona di sé" – è il tema principale delle prime ierature di Švarcman. In loro, l'artista aspira a raggiungere una concentrazione spirituale superiore capace di allontanarsi dal ritratto verso il "meta-ritratto", dal fenomenale al "proto-fenomenale" e al "segno del motivo del viso".

A molti dei Volti è stato dato il nome *vestnik* [messaggero]: *Vestnik* [Messaggero] (1963), *Blagoj Vestnik* [Buon Messaggero] (1964), *Vestnik v vysokoj šapke* [Messaggero con un cappello alto] (1965), *Vestnik sinij* [Messaggero blu] (1968), e *Vestnik utra* [Messaggero del mattino] (1972). La parola contiene molti significati, tra cui inviato, ambasciatore e angelo. Ecco perché i Volti di Švarcman non sono "teste" arcaiche, "maschere" rituali e nemmeno "icone" nel senso tradizionale della parola. Sono emblemi di forze che non hanno ancora nome – ierofonie enigmatiche di un'altra vita, ingresso a ciò che è sempre nascita spirituale del nuovo attraverso la morte inevitabile del

---

<sup>492</sup>Ivi, p. 9.

precedente e del pregresso. Questo spiega la loro natura androgina, escatologica e speciale, uno spazio interiormente regolato, che attrae magneticamente lo spettatore.

Nella mutua interpretazione dei simboli e delle metafore della vita attraverso i simboli e le metafore della morte è racchiuso il motivo dominante, la metamorfosi. Il segno è il risultato di trasformazioni e modificazioni, il passaggio dalla vita alla morte. Ma la morte non è intesa come fine, ma come nuova nascita di un'immagine, che supera la frontiera e resuscita in un'immagine ieratica.

#### **5.4.2. Le ierature**

Le ierature sono il ciclo successivo di opere, a cui Michail Švarcman lavorò dopo i Volti. Sebbene non ci sia niente di antropomorfo, le ierature si sviluppano secondo le componenti delle serie precedenti. Se il volto è una struttura ieratica, le ierature sono il *Segno dello Spirito*. Questo spiega perché, visivamente, hanno così tanto in comune con la serie precedente: l'organizzazione sagomata e contrastante delle masse generali staccate dallo sfondo; la calligrafia perfetta delle linee, le ripetizioni ritmiche nelle proporzioni delle parti individuali e il colore simmetrico o strutturalmente simile a motivi.

Le ierature sono strutture pittoriche non oggettive basate su una gerarchica "correlazione di gradi di complessità e ordine". Švarcman stesso le caratterizzava negativamente come "non architettura", pur insistendo sulla loro natura architettonica: "il termine *ieratura* nel concetto ieratico implica un Segno dello Spirito architettonico e gerarchico<sup>493</sup>". L'artista era convinto che una "nuova struttura figurativa dell'architettura moderna era

---

<sup>493</sup> ELIZAVETA PLAVINSKAJA, *Novaja žizn' tovarnych znakov* [La nuova vita dei segni commerciali], in *Michail Švarcman. Tovarnye znaki SChKB-Legprom. Škola, metod, karaktery* [Michail Švarcman. Insegne commerciali per l'Ufficio speciale artistico-costruttivista di industria leggera. Scuola, metodo, tipi], Moskva, Triada LTD, 2005, pp. 7-8.

ora stata fondata dagli ierati. Per essere precisi: uno stile architettonico significa la fine della preoccupazione spietata con qualsiasi cosa di tecnico, e che sta alla pari con i grandi stili della grande architettura. I principi della nascita delle forme di questo nuovo stile architettonico sono designati profeticamente dagli atti delle ierature<sup>494</sup>”.

Tutte le ierature hanno effettivamente caratteristiche architettoniche e un motivo ricorrente è lo svilupparsi della forma segnica lungo l'asse centrale della composizione. Molte ierature sono costruite e regolate esattamente in correlazione ai loro elementi e ai diversi mezzi con cui essi entrano in rapporto: divisione, co-subordinazione, unificazione e interrelazione. Si aprono man mano che l'occhio passa su di loro – all'esterno, all'interno e da angolature inaspettate. Si può anche, in certa misura, parlare di architettura di motivi pittorici. I paralleli con l'architettura, comunque, finiscono qui. L'architettura richiede calcoli e modelli esatti ed è controllata da numeri, addizioni e sottrazioni. Le ierature sono diverse. Sono dominate dal puro elemento naturale della sostanza pittorico-plastica. Il piano iniziale è aperto ad atti profetici. Il “progetto” è completamente disciolto nel libero e spontaneo processo della nascita del segno.

Se si volessero ricercare paralleli alle ierature in architettura, si potrebbe trovarne traccia soprattutto nell'architettura bizantina e, in misura maggiore, nella pittura delle antiche icone russe, in cui l'uso di motivi architettonici si estende oltre i confini delle categorie razionali, della logica lineare e delle leggi dell'esistenza terrena. Com'è stato notato da un esperto russo in teologia e icone, l'architettura è “interpretata con una dose di pittorica stupidità in Dio, completamente in contrasto con le categorie razionali. Questa fantastica architettura confonde costantemente la ragione, sottolineando l'oltre-logica della

---

<sup>494</sup> Ibidem.

fede<sup>495</sup>". La fede qui menzionata è quella per cui la metafora biblica dal Libro dei Proverbi – “Una casa si costruisce attraverso la saggezza” – non è avversione, ma l’esperienza quotidiana del superare la mancanza di un tetto. La ieratura “Senso misterioso” (1972) ricorda dai contorni una chiesa priva di pilastri interni e sormontata da una cupola.

Le ierature non sono icone. Švarcman respingeva nettamente tutte le forme di prospettiva – prospettiva rovesciata della pittura delle icone e prospettiva diretta rinascimentale. L’unica cosa che resta del Rinascimento è il rapporto con la pittura. Švarcman, come i maestri del Rinascimento, tornava a lavorare sulle sue opere molti anni dopo, ridipingendole. Come i grandi artisti del passato, raggiunse l’effetto di cromatismo usando davvero pochissimi toni, usando non solo il pennello, ma anche le dita e le mani<sup>496</sup>. In tutto il resto, il simile-contrappunto infinitamente complesso e organizzato e gli spazi distesi delle ierature, contemporaneamente attirano e attaccano, facendo riferimento a un concetto del tutto diverso di attività pittoriche, indirizzando immediatamente chiarezza lineare e una polifonia di trasformazioni di colore. L’artista credeva che questa risposta superasse la “falsa contraddizione rinascimentale tra linea e colore”. Il tempo dell’opera diventava anche musicalmente polifonico. Švarcman era convinto che, pressato in un’unica risoluzione ieratica, la visione “assorbiva tutti i motivi”,

---

<sup>495</sup> USPENSKIJ, *Bogoslovie ikony...*, cit. p. 153.

<sup>496</sup> Carlo Ridolfi, nel suo *Le meraviglie dell’arte*, sostenne che Tiziano dipingeva il corpo usando solo quattro tinte. Giacomo Palma il giovane scrisse su Tiziano: “Girava i suoi dipinti verso il muro, a volte li lasciava in questa posizione per parecchio; poi, desiderando tornare a loro, li scrutava con attenzione, in modo da individuarne i difetti. Rivelando caratteristiche non in linea con la sua sottile sensazione del bello, si metteva a trattare il paziente come un chirurgo, senza pietà... operando in questo modo, correggeva le sue immagini e realizzava grande armonia, manifestando la bellezza dell’arte. Lavorando su un’immagine e aspettando che si asciugasse, sarebbe passato a un altro dipinto facendo esattamente la stessa cosa... verso la fine, dipingeva di più con le dita che col pennello”, in *Mastera iskusstva ob iskusstve* [Maestri dell’arte sull’arte], Moskva/Leningrad, 1937, Vol. 1, p. 215.



permettendo alla percezione di essere presente a tutti i livelli. Un atto impossibile senza attivare l'immaginazione, la memoria e la sensazione di un tutt'uno.

Un'altra caratteristica delle ieraticità fu la loro aspirazione a superare la forza di gravità. Le ierature furono una specie di struttura elevata. Nell'esaminare le singole opere, Švarcman permetteva e a volte persino incoraggiava a girarle di fianco. Ad eccezione della tradizione decorativo-ornamentale, l'unico parallelo nell'arte è la pittura da soffitto. Al di fuori della pittura, questo è il rituale d'inversione simbolica, secondo cui ogni vera analogia può essere impiegata in ordine inverso, come un palindromo.

### **5.5. La mistica della *Merkavah*: aleph e heikhalot**

Švarcman non aveva studiato la Kabbalah in modo particolare, ebbe una buona conoscenza della Bibbia, della Gnosi esoterica e del misticismo di *Merkavah*<sup>497</sup>.

Una delle ierature a cui l'artista moscovita lavorò per quasi dieci anni, dal 1978 al 1986, era intitolata *L'Aleph*. Lo spunto per questo nome fu dato dal titolo della serie di racconti di Jorge Luis Borges<sup>498</sup>.

---

<sup>497</sup> La *Merkavah* è una corrente della scuola mistica ebraica, centrata su visioni estatiche, come quelle che si trovano nel Libro di Ezechiele (capitolo 1) e nella letteratura Hekhalot, che racconta storie di ascesa ai palazzi celesti e al trono di Dio. La parola ebraica *merkavah* fa riferimento al carro di Dio. Come raccontato nel Libro di Enoch, a esso sono aggiogati quattro Hayyot, angeli con sei ali e quattro facce (uomo, leone, vitello, aquila) che simboleggiano la gloria del Signore.

<sup>498</sup> *L'Aleph* è il libro più rappresentativo dello scrittore argentino, pubblicato per la prima volta nel 1945, poi nel 1949 nella raccolta *L'Aleph e altri racconti* e rivisto dall'autore nel 1974. Composto da 17 racconti dal carattere fantastico e metafisico, affronta temi cari all'autore, quali il dolore, la morte, la vita, l'esistenza dell'individuo, le sfaccettature della personalità.

Nel libro di Borges, l'Aleph è uno dei punti segreti dello spazio in cui tutti gli altri punti sono riuniti assieme. Chiunque guarda in esso, può vedere tutto l'universo, senza distorsioni, sovrapposizioni o confusione. L'infinito è uno dei temi preferiti dallo scrittore sudamericano, affrontato già in altre opere.

La lettera Aleph è molto importante; essa è il simbolo del principio e della fine, in cui si sono sintetizzati tutti i gradi della creazione. Sebbene graficamente l'Aleph si presenti formata da più parti, essa è solo una lettera: la lettera da cui dipendono tutti i mondi superiori e inferiori. La sbarra superiore dell'Aleph, detta *Yod*, è il simbolo del Pensiero supremo, il mondo spirituale. La sbarra inferiore, detta *Yod rovescio*, rappresenta la replica del mondo superiore, ma rovesciato, dunque il mondo materiale. Il tratto fra la sbarra superiore e la sbarra inferiore si chiama Vav. Il Vav non solo separa, ma allo stesso tempo unisce i due mondi. Il suo valore numerico è sei per simbolizzare i sei stadi da attraversare per raggiungere il settimo, lo Yod superiore.

Aleph è il nome della prima lettera nell'alfabeto della sacra lingua ebraica. Nella Kabbalah, questa lettera è designata come *Ein Sof* – la divinità pura e sconfinata o l'inizio che designa l'inizio di tutti gli inizi. Il suo valore è 1, ma è formata da 3 parti, come Dio, unico ma trinitario nella sua essenza<sup>499</sup>.

---

<sup>499</sup> Da varie testimonianze di amici e conoscenti, sappiamo che Švarcman non aveva studiato la Kabbalah in modo particolare, sebbene avesse una buona conoscenza della Bibbia e della Gnosi esoterica.

## **Краткое содержание**

Моя исследовательская работа под названием “Сохранение иконы в русском искусстве XX и XXI вв.”, при поддержке особой стипендии, предоставленной Фондом Культурного Наследия банка Intesa Sanpaolo, намерена исследовать и продемонстрировать динамику присвоения иконографической модели византийского происхождения и постоянного сохранения религиозной тематики в русском искусстве второй половины XX века, с краткой ссылкой на арт-сцену двадцать первого века.

Как заявил Грациано Лингва, перспектива объединения эстетики древней иконы с теоретическими основами нового искусства, конечно, не сам собой разумеющийся факт, лишь потому, что эти две формы искусства разделяют много веков и существует контраст между их формальным выбором.

Рассматриваемая арт-сцена весьма обширна и охватывает период около сорока лет. Знаменательной датой является 1985 год, когда в России отмечается отмена запрета на представление религиозных образов.

Целью данной работы является попытка сделать обзор видимого или скрытого наличия русской иконы в искусстве конца XX века.

Исследование состоит из пяти глав.

Первая глава “Икона в России: символика и традиция” носит вводный характер и основана на анализе присутствия иконы в русском искусстве. Исходя из данного анализа выделяются три тенденции, или, возможно, следует использовать термин “функции”, которые икона охватывает в различные исторические периоды.

Первая функция является сходной изографическому представлению, или религиозной функции. Икона издает осязаемый божественный смысл, и представляется в качестве видимого изображения.

Вторая функция рассматривает икону как воплощение ценностей и русской национальной идентичности. Изографическая традиция рассматривается в качестве синтеза общего сознания и исторической, культурной и коллективной памяти. В третьей тенденции можно выявить наличие в иконе наиболее очевидной функции объекта, являющейся частью наследия изобразительного искусства и выступающей в виде двойного наследия - искусства и истории искусства.

Эти три функции взаимодействуют друг с другом в разные исторические периоды, тем самым демонстрируя тот факт, что значение иконы не имело постоянного положения в истории, а приобретало определенную изменчивость смысла.

Во второй главе диссертации, анализ исторической, политической и художественной ситуации второй половины двадцатого века является фоном сложной системы отношений, складывающихся между иконой (как проявление трех определенных функций), и строительством советского изобразительного ряда, а также проводится макро-анализ церковно-государственных отношений в течение двадцатого века.

Третья глава "Художественная жизнь Москвы и Ленинграда во второй половине XX века" формирует культурно-художественный контекст Москвы и Ленинграда во второй половине двадцатого века. Особое

внимание уделяется вопросам, которые привели к появлению в Советском Союзе искусства Андеграунд, в качестве выражения инакомыслия против диктатуры социалистического реализма.

Четвертая глава называется "Правда – это средство познания истины". Традиционное искусство нового времени, освещает основную суть данной работы, а следовательно, идентификацию различных моделей использования иконы в советской живописи и способы, с помощью которых произошел этот «перенос» элементов из священной сферы в светскую. Нонконформистская история советского искусства характеризуется стремлением освободиться от официального канона. Исследование показывает наличие факта сильного погружения советской интеллигенции 1960-1970 годов в духовный мир, что понимается как своего рода протест против советского материалистического мира "без души". Несмотря на конечную цель, практически уникальным является то, что внутренняя структура нонконформистского искусства достаточно сложна. На самом деле, дихотомия между «подпольной и официальной культурой» не отвечает реальности созданной ситуации. В то время как присутствуют так называемые художники режима, с другой стороны также есть лица, находящиеся на грани, такие как Виктор Попков, Оскар Рабин, Илья Глазунов, неофициальные художники, как Дмитрий Плавинский, и изгои, как, например, Василий Ситников.

В пятой главе анализируются работы Михаила Щварцмана (1926-1997). Безусловно, являясь одним из ключевых фигур второй волны русского авангарда,

Щварцман принадлежит к той группе художников-демиургов, которые не копируют житейский мир, а изобретают свою собственную вселенную и создают свой стиль, "Иератизм".

### **Слова благодарности**

Моя докторская диссертация, безусловно, является результатом многолетней личной работы, однако это было бы невозможным без сотрудничества и поддержки многих людей и организаций.

Во-первых, этот проект был щедро профинансирован стипендией от Banca Intesa Sanpaolo: таким образом, я хотела бы выразить свою благодарность данному банку и, в частности, Елене Милан, руководителю офиса г. Виченца Галереи Италии, находящегося в Палаццо Леони Монтанари, а также Лауре Феличотти, координатору по защите и развитию художественного наследия банка.

Кроме того, я хотела бы поблагодарить Европейский университет Санкт-Петербурга, который так щедро меня принимал в последние годы, оказывая помощь не только с научной точки зрения, но и с бюрократической (довольно частая проблема, с которой приходится считаться, особенно когда речь идет о России). В частности, я хотела бы поблагодарить профессора кафедры истории искусств, Сергея Даниэля, со-координатора моего исследовательского проекта, Илью Доронченкова и Аркадия Блюмбаума, которые терпеливо отвечали на мои многочисленные вопросы и подсказывали с русской литературой, которую весьма трудно найти в Италии. Выражаю особенную благодаюность Наталье Мазур за ее советы и всегда блестящие идеи, а также за наши длинные разговоры, что стимулировало меня выделять основные вопросы для более конкретного определения моей исследовательской работы.

Для того, чтобы "прожить" историю русского искусства и в полной мере оценить ее значение, огромную роль сыграло посещение Эрмитажа в Санкт-Петербурге. Я благодарна Марии Шликевич и Ксении Пушкинской, научным сотрудникам музея, за ценные предоставленные каталоги, а также за их особое отношение ко мне как к гостю музея.

Особенно впечатляющими являются воспоминания о встрече с Галиной Никольской, директором фонда художника Владимира Шевченко и сотрудником библиотеки государственного педагогического университета "А. Герцен" г. Санкт-Петербурга; Светланой Бобровской, жительницей села Сергиев Посад, чья семья работала в течение многих десятилетий в Троицко-Сергиевой лавре; Натальей Волковой, бывшей директором Государственного Центрального архива литературы и искусства; Еленой Шумиловой, которая долгие годы была заместителем директора Института гуманитарных исследований Университета РГГУ Москвы, близкого друга и эксперта по работам многих представителей Московского метрополитена.

Более того, я хотела бы выразить свою благодарность Никите Охотину, специализирующемуся на русской литературе и общественной мысли, члену общества "Мемориал", секретарю редакции архивных материалов серии "Архивы России", эксперту в сфере сталинских репрессий и директору музея "Творчество и быт ГУЛАГа", за его методические советы и необходимые документальные материалы, благодаря ему я могла проводить свое исследование. А также Александру



Боровскому, искусствоведу, куратору и директору департамента современного искусства в Государственном Русском музее и большому знатоку творчества Михаила Шварцмана.

Мои архивные исследования проводились в рамках Музея современного искусства в Москве "Гараж": выражаю свою особую благодарность Валерию Леденеву, арт-критику и сотруднику музея, за помощь в исследовании материалов.

Кроме того, за пределами Российской Федерации, я хотела бы отметить Александра Данилевского, профессора Таллиннского Университета, ленинградца по месту рождения и эстонцу по месту усыновления, с которым я сталкивалась по различным вопросам русской культуры.

Изучение русского искусства означает также изучение Советского Союза и вследствие - Российской Федерации. В этой связи я хотела бы выразить особые слова благодарности Николаю Алексеевичу за его гостеприимство, отцовскую любовь и утренние прогулки, которые помогали мне с каждым днем понимать более тонкие нюансы этой необъятной страны. Я лично благодарна ему, так как его дружба является одной из самых драгоценных вещей, которые случились со мной в течение всего учебного курса.

В завершении, я хотела бы упомянуть Центр по изучению искусства России, в котором я выросла профессионально; учреждение, состоящее из людей, с которыми я разделяла большинство своих дней: проф. Сильвии Бурины, куратора моей диссертационной работы, которая передала мне страсть к русскому искусству; проф.

Джузеппе Барбьери, который очень терпеливо проливал свет на мои многочисленные сомнения и принес себя в жертву в перечитывании моего исследования; а также моих дорогих коллег, Маттео Бертеле и Анджелу Бьянко, которых я всегда принимала как своих старших брата и сестру.

Наконец, но не в последнюю очередь, я хотела бы поблагодарить моих настоящих друзей, немногих, но лучших (каждый из них знает, кого именно я имею в виду), и, конечно, мою семью, возможно, не совсем совершенную, но которая всегда была рядом со мной.

### **Nota bibliografica**

Non è stato possibile sciogliere alcuni nomi di autori russi che, infatti, vengono riportati con il nome puntato, perché è usanza, nei testi russi, non trascrivere il nome per intero, ma limitarsi solo a mettere la prima lettera.

### **2016**

OLEG BREZGIN, *Sergej Djagilev*, Moskva, Molodaja gvardija

ANATOLIJ MARTYNOVSKIJ, *Ob ikonopisanii* [Sull'iconografia], Kiev, Izdatel'skij sojuz Andronum

SERGEJ CHAČATUROV, *Vetrogradi Švarcmana*, Moskva, MMOMA

### **2015**

MATTEO BERTELÉ (a cura di), *Pavel Florenskij tra Icona e Avanguardia*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, Università Ca' Foscari / Vicenza, Palazzo Leoni Montanari 3-4 febbraio 2012), Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma

MATTEO BERTELÉ, ANGELA BIANCO, ALESSIA CAVALLARO (a cura di), *Le Muse fanno il girotondo. Jurij Lotman e le arti*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, Università Ca' Foscari 26-28 novembre 2013), Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma

ISAAK KUŠNIR, *Leningradskij andegraund* [L'underground leningradese], Sankt-Peterburg, Avangard na Neve

### **2014**

GIUSEPPE BARBIERI, MATTEO BERTELÉ, SILVIA BURINI (a cura di), *Sogno Realtà. Viktor Popkov 1932-1974*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni 19 febbraio – 27 aprile), Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma

EVA DULIKOVA FRISONI (a cura di), *Russiart. Tra sogni e metafore*, catalogo della mostra, (Rimini, 1 agosto – 14 settembre 2014), Rimini, NFC

SERGEJ FIRSOV, *Vlast' i ogon'. Cerkov' i sovetskoe gosudarstvo: 1918 – načalo 1940-ch gg.* [Il potere e il fuoco. La Chiesa e lo stato sovietico: 1918 – inizi degli anni '40], Moskva, Pravoslavnyj Svjato-Tichonovskij Gumanitarnyj Universitet

NINA GANZEVA, *Dekorativnoe iskusstvo i predmetnoprostranstvennaja sreda* [L'arte decorativa e il contesto oggettivo-spaziale], in "Vestnik" (annata LXIV), MGChPA, Moskva, № 1

IL'JA GLAZUNOV, *Il'ja Glazunov*, Moskva, Moskovskaja Gosudarstvennaja kartinnaja galereja narodnogo chudožnika SSSR Il'i Glazunova

TITO MARCI, *Codificazione artistica e figurazione giuridica: lo spazio prospettico*, Torino, Giappichelli

EVGENIJA PETROVA (a cura di), *Drevnechranilišče pamjatnikov. Ikonopisi i cerkovnoj stariny v russkom muzee* [Conservazione dei monumenti. Iconografia e suppelletti chiesistici al museo russo], Sankt-Peterburg, Palace Editions

ELIZAVETA ŠAGINA (a cura di), «*Struktury Vremeni*» *Dmitrij Plavinskij i Marija Plavinskaja. Katalog vystavki* [«Struttura del tempo» Dmitrij Plavinskij e Marija Plavinskaja. Catalogo della mostra], catalogo della mostra (San Pietroburgo, 18/04-18/05/2014), Sankt-Peterburg, Erarta

GEORGIJ VAGNER, *V poiskach istiny* [Alla ricerca della verità], Moskva, RIP-CHolding

## **2013**

RUDOLF ARNHEIM, *Pensiero visuale* [1965], tr.it. Milano-Udine, Mimesis Edizioni

JOHN BOWLT, NICOLETTA MISLER, EVGENIJA PETROVA (a cura di), *L'Avanguardia russa, la Siberia e l'Oriente*, catalogo della mostra (Firenze, 27 settembre – 19 gennaio 2014), Milano, Skira

GRISHA BRUSKIN, *H-Hour*, Bielefeld, Kerber Art

ID, *Kollekcija archeologa* [La collezione di un archeologo], Mosca, Breus Publishing House

ID, *Archaeologist's Collection*, Bielefeld, Kerber Art

VALENTINA CANTONE, SILVIA PEDONE (a cura di), *ΦΑΝΤΑΖΟΝΤΕΣ. Visioni dell'arte bizantina*, Padova, Cleup

NIKOLAJ CHRENOV, *L'arte russa tra Otto e Novecento e il suo ruolo nella sintesi culturale tra Oriente e Occidente*, in LAPO SESTAN, LUCIA TONINI (a cura di), *Un Impero verso Oriente. Tendenze orientaliste e arte russa fra Otto e Novecento*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 12-13 dicembre 2011), Napoli, Unior, pp. 45-58

SERGEJ DANIEL', *Stat'i raznych let* [Articoli di diversi anni], Sankt Peterburg, Evropejskij Universitet v Sankt Peterburge

LAPO SESTAN, LUCIA TONINI (a cura di), *Un Impero verso Oriente...* cit.

TEODORO LO STUDITA, *Antirrheticus Adversus Iconomachos. Confutazioni contro gli avversari delle sante icone*, a cura di ANTONIO CALISI, Bari, Chàrisma Edizioni

ELENA TERKEL', *"Una meravigliosa armonia". Gli artisti russi e l'Oriente*, in *L'Avanguardia russa...*, cit. pp. 51-55

## 2012

EKATERINA ANDREEVA, *Ugol Nesootvetstvija. Školy nonkonformizma Moskva-Leningrad 1946-1991* [L'angolo dell'incompatibilità. La scuola del non conformismo di Mosca e Leningrado 1946-1991], Moskva, Iskusstvo-XXI vek

GIUSEPPE BARBIERI, SILVIA BURINI, MATTEO BERTELÉ (a cura di) *Il prof. Rodčenko. Fotografie dallo Vchutemas*, catalogo della mostra (Venezia, Magazzini del Sale 29 agosto – 7 ottobre), Venezia, Edizioni Ca' Foscari

MATTEO BERTELÉ, KIRILL GAVRILIN (a cura di), *Francisco Infante / Nonna Goriunova: Artifacts*, catalogo della mostra (Venezia, Università Ca' Foscari 28 agosto – 29 settembre), Crocetta del Montello (Tv), Terra Ferma Edizioni

EKATERINA BOBRINSKAJA, *Čužie? Neoficial'noe iskusstvo: mify, strategii, koncepcii* [Estranei? L'arte non ufficiale: miti, strategie, concezioni], Moskva, Breus

GRISHA BRUSKIN, *Vremja Č* [Ora C], Mosca, Mul'timedia Art Muz

NIKOLAJ KOTRELEV (a cura di), *МОСКВА Underground. Pittura astratta dal 1960. Collezione Aleksandr Reznikov*, catalogo della mostra, (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni 6 – 19 ottobre), Moskva, Virtual'naja Galereja

VALERIJ KONOVALOV, MICHAEL SERDJUKOV, *Patriarch Aleksij II: žizn' i služenie. Na perelome tysjačletij* [Il Patriarca Aleksij II: vita e servizio. Alla svolta del millennio], Moskva, Eskmo

VLADIMIR LEPJAŠIN, «...Žit' prjamo iz prirody» [...Vivere direttamente dalla natura], in *Realizm v russkom iskusstve vtoroj poloviny XX veka iz častnoj kollekcii, Moskva* [Realismo nell'arte russa della seconda metà del XX secolo da una collezione privata, Mosca], Sankt-Peterburg, Palace Editions

EVGENIJA PETROVA, *Pravda – sredstvo dlja poznanija istiny* [Il vero come mezzo di conoscenza della verità], in *Realizm v russkom iskusstve... cit.* pp. 9-11

LUCIANO PONZIO, *Dalla sacra icona all'"icona del nostro tempo"* (n.s., XXVI), 76

VERONICA PROVENZALE (a cura di), *Artisti russi tra Otto e Novecento. Atti delle conferenze e delle manifestazioni*, Ascona, Cahier 2, Museo Comunale d'Arte Moderna

VINCENZO RIZZO, *Vita e razionalità in Pavel A. Florenskij*, Milano, Jaca Book

TROFIM TULIPOV, *O razdelenii Russkoj Cerkvi* [Sulla separazione della chiesa russa], Moskva, Izdatel'stvo Archeodoksija

NATALINO VALENTINI, *Pavel A. Florenskij: la sapienza dell'amore. Teologia della bellezza e linguaggio della verità*, Bologna, EDB

## 2011

GIUSEPPE BARBIERI, SILVIA BURINI (a cura di) *Avanguardia russa. Esperienze di un mondo nuovo*, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Leoni Montanari 11 novembre – 26 febbraio 2012), Milano, Silvana Editoriale

ANDREA BORSARI, CRISTINA BRONZINO (a cura di), *Ponte e porta. Saggi di estetica*, Bologna, Archetipolibri

GIOVANNI BOSCHETTI, *Quando l'arte racconta la fede*, Montichiari, Edizioni Academia

GIOVANNI CODEVILLA, *Chiesa e Impero in Russia. Dalla Rus' di Kiev alla Federazione Russa*, Milano, Jaca Book

VLADIMIR GUSEV, *Michail Švarcman. Master, škola, učeniki* [Michail Švarcman. Maestro, scuola, studenti], Sankt-Peterburg, Palace Editions

DMITRIJ KOMISSAROV, *Opyt ieratičeskoj školy* [L'esperienza della scuola ieratica], in *Michail Švarcman...*, cit. pp. 7-9

OLEG PLATONOV (a cura di), *Očerki istorii ruskoj ikony. Ot Kreščenija Rusi do našich dnej* [Saggi di storia sull'icona russa. Dal Battesimo della Russia fino ai nostri giorni], Možajsk, Institut ruskoj civilizacii

GEORGE SIMMEL, *Ponte e porta. Saggi di estetica* [1909], tr.it. a cura di ANDREA BORSARI e CRISTINA BRONZINO, Bologna, Archetipolibri

OLEG TARASOV, *Framing Russian art: from early icons to Malevich*, London, Reaktion Books

## 2010

ARCHIMANDRIT TICHON (Sekretarëv), *Vysokoprepodobie otca Alipija* [Il reverendissimo padre Alipij], Pskov, Pskovo-Pečerskij Monastyr'

GIUSEPPE BARBIERI, SILVIA BURINI (a cura di), *Russie! Memoria/Mistificazione/Immaginario. Arte russa del 900 dalle collezioni Morgante e Sandretti*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni 22 aprile – 25 luglio), Crocetta del Montello (Tv), Terra Ferma

ANTONIO BENEMIA, *Il sacro nell'arte, genesi e sviluppo dell'immagine sacra nell'arte cristiana*, Ancona, Quod

EKATERINA BOBRINSKAJA, *Moskovskaja konceptual'naja škola. Estetika i istoria* [La scuola concettualista di Mosca. Estetica e storia], in ALEKSANDRA DANILOVA, ELENA KUPRINA-LJACHOVIČ (a cura di), *Pole dejstvija. Moskovskaja konceptual'naja škola i kontekst 70-80e gody XX veka* [Campo d'azione. La scuola concettualista moscovita e il contesto degli anni '70-'80 del XX secolo], catalogo della mostra (Mosca, 23 ottobre – 10 dicembre), Moskva, Fond kul'tury "Ekaterina"

GRISHA BRUSKIN, *Alefbet. Tapisserie - Tapestry* [Alefbet. Arazzi], Montreuil-sous-Bois, Lienart

MASSIMO CENTINI, MARIA LUISA MONCASSOLI TIBONE, *I volti di Cristo*, Torino, Ananke

MARY DAVIS, *Ballets russes style: Diaghilev's dancers and Paris fashion*, London, Reaktion Books

IVAN FOLETTI (a cura di), *La Russie et l'Occident, Relations intellectuelles et artistiques au temps des révolutions russes*, atti del convegno internazionale di studi (Université de Lausanne, 20-21 marzo 2009), Roma, Viella

GEORGIJ KIZEVAL'TER, *Eti strannye semidesjatye ili Poterja nevinnosti. Esse, interv'ju, vospominanija* [Questi strani settantasettini o la perdita dell'ingenuità. Saggi, interviste, ricordi], Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie

VALERIJ KOSLJAKOV, *Iconuses/Constructions*, Moskva, Legein



ALEKSANDR KRONIK, *Svoj krug: chudožniki-nonkonformisty v sobranii Aleksandra Kronika* [Il proprio circolo: artisti – non-conformisti nella collezione di Aleksandr Kronik], Moskva, Izdatel'stvo "IskusstvoXXI vek"

JEFFERSON GATRALL, DOUGLAS GREENFIELD, *Alter Icons. The Russian Icon and Modernity*, University Park, The Pennsylvania State University Press

GERALDINE LEARDI, 'Tout est dans la mesure'. *Matisse davanti alle icone russe nel 1911*, in *La Russie et l'Occident...* cit., pp. 11-30

ALEKSEJ MARCENKO, *Religioznaja politika sovjetskogo gosudarstva v gody pravlenija N. S. Chruščeva i ee vlijanie na cerkovnuju žizn' v SSSR* [La politica religiosa del governo sovietico negli anni di governo di N. Chruščev e la sua influenza sulla vita della chiesa in URSS], Moskva, Nauka

MIREJ MASSIP, *Istina – doč' vremeni. Aleksandr Kazem-Bek i russkaja emigracija na Zapade* [La verità è figlia del tempo. Aleksandr Kazem-Bek e l'emigrazione russa in Occidente], Moskva, Jazyk slavjanskoj kul'tury

ROBERT NICHOLS, *Nicholas II and the Russian Icon*, in *Alter Icons...* cit., pp. 74-88

ANTHONY PARTON, *Goncharova: The Art and Design of Natalia Goncharova*, Suffolk, Antique Collectors Club Limited

GIAN PIERO PIRETTO, *Gli occhi di Stalin. La cultura visuale sovietica nell'era staliniana*, Milano, Raffaello Cortina Editore

SERGEJ POPOV, *Vsegda drugoe iskusstvo* [Sempre un'altra arte], Moskva, Knigiwam

GAETA SAVERIO, *L' enigma del volto di Gesù. L'avventurosa storia della Sindone segreta*, Milano, Rizzoli

TZEVATAN TODOROV, *La bellezza salverà il mondo: Wilde, Rilke, Cvetaeva*, Milano, Garzanti

## 2009

OLGA ANSBERG, ALEKSANDR MARGOLIS (a cura di), *Obščestvennaja žizn' Leningrada v gody perestrojki. 1985-1991* [La vita pubblica di Leningrado negli anni della perestrojka. 1985 – 1991], Sankt-Peterburg, Serebrjanyj vek

RENATO BETTI, *La matematica come abitudine del pensiero. Le idee scientifiche di Pavel Florenskij*, Milano, Centro Pristem Eleusi

GOTTFRIED BOEHM, *La svolta iconica*, Roma, Meltemi

JOHN BOWLT, *A feast of wonders: Sergei Diaghilev and the Ballets Russes*, Milano, Skira

SILVIA BURINI, *Il volto dell'impero russo: per una semiotica del ritratto*, in ALDO FERRARI, FLAVIO FIORANI, FEDERICA PASSI, BONAVENTURA RUPERTI (a cura di), *Semantiche dell'impero. Atti del Convegno della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere 21 Febbraio 2007, 14-15 Maggio 2008*, Napoli, Scripta Web, pp. 429-444

ALDO FERRARI, FLAVIO FIORANI, FEDERICA PASSI, BONAVENTURA RUPERTI (a cura di), *Semantiche dell'impero... cit.*

PAUL KROKER, *Il cielo un tempo diviso: letteratura e cultura della DDR*, London, Lulu Enterprise

ISAAK KUŠNIR (a cura di), *Evgenij Ruchin 1943-1976*, Sankt-Peterburg, Avangard na Neve

NIKOLAJ LESKOV, *L'angelo sigillato. Il viaggiatore incantato* [1873], tr.it., Milano, Garzanti

ALEKSEJ LOSEV, *Vladimir Solov'ev*, Moskva, Moladaja Gvardija

SILVIA RONCHEJ, *La Morte-in-Vita negli Occhi: in margine a "Décrire et peindre"*, in "Rivista di storia e letteratura religiosa", vol. 45, p. 171-183

VICTOR TUPITSYN, *The museological unconscious: communal (post) modernism in Russia*, Cambridge, The MIT Press

NATALINO VALENTINI, *L'arte di vivere. Seminari di studi su Pavel A. Florenskij*, Firenze, Ed. Santa Brigida

## 2008

MARIA BETTETINI, *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Roma-Bari, Laterza

GRISHA BRUSKIN, *Prjamyje i kosvennyje dopolnenija* [Integrazioni dirette e oblique], Mosca, Novoe literaturnoe obozrenie

VIKTOR BYČKOV, *Fenomen ikony: Istorija. Bogoslovie. Estetika. Iskusstvo* [Il fenomeno dell'icona: Storia. Teologia. Estetica. Arte], Moskva, Lodomir

MAURIZIO CHELLI, *Manuale dei simboli nell'arte. L'era paleocristiana e bizantina*, Roma, EDUP

MARCO ELIA, *Vchutemas: design e avanguardie nella Russia dei Soviet*, Milano, Lupetti

MARK ETKIND, *Aleksandr Benua kak chudožestvennyj kritik. Dvadcat' let chudožestvennoj žizni Rossii. 1898-1917* [Aleksandr Benua come critico d'arte. Vent'anni di vita artistica della Russia. 1898-1917], Sankt-Peterburg, Zvezda

BORIS FIRSOV, *Raznomyslie v SSSR. 1940-1960 gody. Istorija, teorija i praktiki* [Divergenze di opinione in URSS. 1940-1960. Storia, teoria e pratica], Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Evropejskogo Universiteta v Sankt-Peterburge

PAVEL FLORENSKIJ, *Iconostasi: saggi sull'icona*, tr.it. Milano, Medusa

*Griša Bruskin. Past Imperfect: 318 Episodes from the Life of a Russian Artist*, Syracuse, Syracuse University Press

OLEG MOLODOV, *K voprosu o periodizacii istorii gosudarstvenno-cerkovnyx otnowenij v SSSR vo vtoroj polovine XX v.* [Sulla questione della periodizzazione della storia dei rapporti tra stato e chiesa in URSS nella seconda metà del XX secolo], in *Vlast' i obščestvo v Rossii: tradicii i sovremennost'* [Potere e società in Russia: tradizione e contemporaneità], Materiali della

IV conferenza scientifica panrusa, (Rjazan', 12-13 aprile), Rjazan'

MARCO SABBATINI, «*Quel che si metteva in rima*»: cultura e poesia underground a Leningrado, Salerno, Europa Orientalis

DMITRIJ SARAB'JANOV, *The Rise and Fall of the Peredvizhniki*, in "Experiment. A Journal of Russian Culture", vol. 14, p. 1-17

EGON SENDLER, *L'icona, patrimonio della Chiesa indivisa*, in "La Nuova Europa" (337) 1, pp. 126-130

ANDREW SPIRA, *The Avant-Garde Icon: Russian Avant-Garde Art and the Icon Painting Tradition*, London, Lund Humphries Pub Ltd

*Michail Švarcman*, catalogo della mostra (San Pietroburgo, Museo Russo 29 ottobre - 1 dicembre), Sankt-Peterburg, Palace Editions

TANIA VELMANS, *Il romanzo della bellezza. Il favoloso mondo dell'icona*, Milano, San Paolo

## 2007

BRUNELLA AN TOMARINI, SILVANO TAGLIAGAMBE, *La tecnica e il corpo. Riflessioni su uno scritto di Pavel Florenskij*, Milano, Franco Angeli

RUDOLF ARNHEIM, *Arte e percezione visiva* [1962], tr.it. Milano, Feltrinelli

SILVIA BURINI, *La bellezza (delle cose salverà il mondo)*, in "eSamizdat", vol. 2007 (V) 3, pp. 265-287

KIRSTEN DICKHAUT, *Iconologia della memoria*, in ELENA AGAZZI, VITA FORTUNATI (a cura di), *Memoria e saperi. Percorsi interdisciplinari*, Roma, Meltemi, pp. 287-304

VLADIMIR KEMENOV, *Abstraktnoe iskusstvo v svete leninskoj kritike machizma* [L'arte astratta alla luce della critica leninista del marxismo], in JANE SHARP (ED.), *Abstract Expressionism as a*

*Model of Contemporary Art in the Soviet Union*, New Brunswick, Rutgers University Press

ALEKSEJ KOZYREV, *Solov'ev i gnostiki* [Solov'ev e gli gnostici], Moskva, Savin

VLADIMIR LOSSKIJ, LEONID USPENSKIJ, *Il senso delle icone* [1952], tr.it. Milano, Jaca Book

VITALIJ MANIN, *Russkaja živopisi' XX veka* [La pittura russa del XX secolo], Sankt-Peterburg, Avrora

ALEKSANDRA OBUCHOVA (a cura di), *Arte contro: ricerche dell'arte russa dal 1950 a oggi: opere dal fondo Sandretti del '900 russo*, catalogo della mostra (Rovereto, 13 ottobre – 20 gennaio 2008) Milano, Skira

ERWIN PANOFSKY, *La prospettiva come forma simbolica* [1924-1925; 1927], Milano, Abscondita

OLEG PLATONOV, *Krasnyj ugol. Russkij obraz žizni* [L'angolo bello. L'immagine russa della vita], Moskva, Institut ruskoj civilizacii  
*Raising the Banner: The Art of Geli Korzhev*, catalogo della mostra, (Minneapolis, 10 settembre 2007 – 5 gennaio 2008), Minneapolis, The Museum of Russian Art

GENNADIJ POPOV, *Andrej Rublev*, Moskva, Severnyj mapomnik  
JEAN-MICHEL SPIESER, *Présence de Byzance*, Gollion, In Folio

## **2006**

GRISHA BRUSKIN, *Alefbet. Tapestry* [Alefbet. Arazzi], Mosca, Palace Editions

HAL FOSTER, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento* [1996], tr.it. Milano, Postmedia

JURIJ GOLAND, *Diskussii ob ekonomičeskoj politike v gody deneznoj reformy 1921 – 1924* [Discussione sulla politica economica negli anni della riforma monetaria 1921 -1924], Moskva, Ekonomika

JURIJ MAMLEEV, *Sud'ba bytija. Za predelami induizma i buddizma* [Il destino della vita. Oltre i confini dell'induismo e del buddismo], Moskva, Enneagon

DOMENICO MONTALTO, *Il velo della veronica*, Cologno Monzese (MI), Silvia Editrice

ANNA RYNDINA, *La scultura lignea nel tempio russo. Significati sacrali ed evoluzioni stilistiche*, in CARLO PIROVANO (a cura di), *Scultura lignea dalle terre russe. Dall'antichità al XIX secolo*, catalogo della mostra di Roma (Musei Capitolini, 29 giugno - 27 agosto 2006) e di Vicenza (Gallerie di Palazzo Leone Montanari, 9 settembre - 5 novembre 2006), Milano, Mondadori Electa

MARIA SEMENOVA, *My – slavjane! Populjarnaja enciklopedija* [Noi siamo slavi. Enciclopedia popolare], Sankt Peterburg, Azbukaklassika

SILVANO TAGLIAGAMBE, *Come leggere Florenskij*, Milano, Bompiani

## 2005

IRINA ALPATOVA, LEONID TALOČKIN, NATAL'JA TAMRUČI, *Drugoe iskusstvo. Moskva 1956-1976. K chronike chudožestvennoj žizni* [L'altra arte. Mosca 1956-1976. Sulla cronaca della vita artistica], Moskva, Galart-Gosudarstvennyj Centr Sovremennogo Iskusstva

GRISHA BRUSKIN, *Podrobnosti pis'mom* [I particolari per lettera], Mosca, Novoe literaturnoe obozrenie

SILVIA BURINI, *Realismo socialista e arti figurative e arti figurative: propaganda e costruzione del mito*, "eSamizdat" (III) 2-3

ALEKSEJ CHLOBYSTIN, *Skvotskaja žizn': Istorija kapremontnych chudožestvennykh masterskix Leningrada – Peterburga 1980 – 90-ch godov*, [Vita da squat: Storia degli studi d'arte negli edifici occupati di Leningrado – Pietroburgo degli anni 1980 – 90], Sankt-Peterburg, Novyj chudožestvennyj Peterburg

ANDREY EROFEEV, *Collective and interactive works in Russian art, 1960-2000*, Moskva, Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja

NONNA JAKOVLEVA, *Russkaja istoričeskaja živopis'* [La pittura storica russa], Moskva, Belyj gorod

ANDREW JENKS, *Russia in a Box: Art and Identity in an Age of Revolution*, DeKalb, Northern Illinois University Press

IL'JA KABAKOV, *Klassifikacija 60-ch godov*, Moskva, Drugoe iskusstvo

ELIZAVETA PLAVINSKAJA, *Novaja žizn' tovarnych znakov* [La buona vita dei segni commerciali], in Michail Švarcman. *Tovarnye znaki SChKB-Legprom. Škola, metod, karaktery* [Michail Švarcman. Insegne commerciali per l'Ufficio speciale artistico-costruttivista di industria leggere. Scuola, metodo, tipi], Moskva, Triada LTD

MARINA UNKSOVA, *Chudožnik Evgenij Ruchin i ego vremja* [L'artista Evgenij Ruchin e il suo tempo], Sankt-Peterburg, Novikov

MARTA VANIN, "Il mio colore preferito è quello che non fa male": Vladimir Jakovlev all'interno della cultura andegraund moscovita, "eSamizdat" (III), 1

## 2004

KARL AJMERMAXER (a cura di), *Ot edinstva k mnogoobraziju. Razyskanija v oblasti «drugovo» iskusstva 1950-x – 1980-x godov* [Dall'unità alla diversità. Le ricerche nel campo dell'«altra» arte tra il 1950 e il 1980], Moskva, Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj universitet

KARL AJMERMAXER, *Michail Švarcman: buduščee iskusstva – v ego kornjach* [Michail Švarcman: il futuro dell'arte nelle sue radici], in ID (a cura di), *Ot edinstva k mnogoobraziju...*, cit. pp. 305-307

NATAL'JA AVTONOMOVA, *Verso un mondo senza oggetti*, in *Da Giotto a Malevič. La reciproca meraviglia*, catalogo della mostra (Roma, 2 ottobre – 9 gennaio 2005), Roma, Mondadori Electa

ENRICO CASTELNUOVO, GIUSEPPE SERGI (a cura di), *Arti e storia del Medioevo*, IV, *Il Medioevo al passato e al presente*, Torino, Einaudi

ANTONIO GIUSEPPE CHIZZONITI, *Chiesa cattolica ed Europa centro-orientale. Libertà religiosa e processo di democratizzazione*, Milano, Vita e Pensiero

LEV GUREVIČ, *Vystavki neoficial'nych chudožnikov* [Le mostre dei pittori non ufficiali], in *Novyj chudožestvennyj Peterburg* [La nuova Pietroburgo dell'arte], Sankt-Peterburg, Editrice N.I. Novikov

PAVEL KLIMOV (a cura di), *Religioznyj Peterburg* [Pietroburgo religiosa], Sankt-Peterburg, Palace edition

MARIJA KORNOUCHOVA, *L'universo segnico del reale. La pittura di Michail Švarcman*, in "La Nuova Europa" (318) 6, pp. 30-51

ALEKSEJ LIDOV (a cura di), *Ierotopija. Issledovanija sakral'nysh prostranstv. Materialy meždunarodnogo simpoziuma* [Ierotopia. Studi sugli spazi sacri. Atti del convegno internazionale], Moskva

XENIA MURATOVA, *La riscoperta delle icone russe e il "revival" bizantino*, in CASTELNUOVO, SERGI (a cura di), *Arti e storia del Medioevo...*, cit.

WILLIAM SUNDERLAND, *Taming the Wild Field. Colonization and Empire on the Russian Steppe*, Ithaca, Cornell University Press

NATALINO VALENTINI, *Pavel A. Florenskij*, Brescia, Novecento teologico

GERHARD WOLF, COLETTE DUFOUR BOZZO, ANNA ROSA CALDERONI MASETTI (a cura di), *Mandylion. Intorno al Sacro Volto da Oriente a Occidente*, catalogo della mostra (Genova, Museo Diocesano, 18 aprile - 18 luglio 2004), Milano, Skira

## 2003

ANDRÉ BRETON, *Manifesti del Surrealismo [1924-1953]*, Torino, Einaudi

GRISHA BRUSKIN, *Mysl'lenno vami* [Con il pensiero a voi], Mosca, Novoe iteraturnoe obozrenie



VJAČESLAV DONININ, DMITRIJ SEVERJUCH, (a cura di), *Samizdat Leningrada* [Il samizdat di Leningrado], Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie

PAVEL FLORENSKIJ, *La prospettiva rovesciata e altri scritti* [1919], Roma, Gangemi Editore

GAETANO PASSARELLI, *Iconostasi. La teologia della bellezza e della luce rigida*, Milano, Mondadori

CARLO PIROVANO (a cura di), *Icone russe: collezione Banca Intesa*, Milano, Electa

ANNA RYNDINA, *Tema Strastej Gospodnich v russkoj derevjannoj skul'pture XVIII-XIX vekov. Staroe i novoe* [Il tema della Passione del Signore nella scultura lignea russa del XVIII-XIX secolo. Elementi vecchi e nuovi], in "Iskusstvoznanie. Žurnal po istorii i teorii iskusstva" (I) 3, pp. 232-249

IRINA SOKOLOVA, *Russkaja derevjannaja skul'ptura XV-XVIII vekov* [La scultura antica russa dei secoli XV-XVIII], catalogo della mostra, Moskva, Moskovskij Kreml'

VALERIJ VAL'LAN, *Formirovanie chudožestvennogo rynka v Leningrade-Peterburge* [Formazione del mercato dell'arte a Leningrado-Pietroburgo], Sankt-Peterburg, Novyj chudožestvennyj Peterburg

## 2002

ORLANDO FIGES, *Natasha's Dance*, New York, Metropolitan Books  
LJUBOV' GUREVIČ (a cura di), *Aref'evskij krug* [Il circolo di Aref'ev], Sankt-Peterburg, Avangard na Neve

IRINA JAZYKOVA, *Io faccio nuova ogni cosa. L'icona nel XX secolo*, Milano, La Casa di Matriona

NATALIA MAZOUR, *L'idea nazionale nella storiografia sovietica*, in *Cento anni di storiografia sul Risorgimento. Atti del LX congresso di storia del Risorgimento italiano* (Rieti, 18-21 ottobre 2000), Roma, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, pp. 371-391

JEAN-LUC NANCY, *Il ritratto e il suo sguardo* [2000], tr.it. Milano, Cortina

STANISLAV SAVICKIJ, *Andegraund. Istorija i mify leningradskoj neoficial'noj kul'tury* [Underground. Storia e miti della cultura non-ufficiale leningradese], Moskva, Novoe Literaturnoe Obrozrenie

OLEG TARASOV, *Icon and devotion: sacred spaces in imperial Russia*, London, Reaktion Books

LUBOMIR ŽAK, *Pavel A. Florenskij. Invito alla lettura*, Cinisello Balsamo [Mi], San Paolo

## 2001

HANS BELTING, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo* [1990], tr.it. Roma, Carocci

ALEKSANDR BOROVSKIJ, *Fenomen Michaila Švarcmana: jazyk i real'nost'* [Il fenomeno di Michail Švarcman: lingua e realtà], in "Novyj mir iskusstva" 5 (22), pp. 24-27

GRISHA BRUSKIN, *Prošedšee vremja nesoveršennogo vida* [Tempo passato di aspetto imperfettivo], Mosca, Novoe literaturnoe obozrenie

ID, *Vsjudu žizn'* [La vita è ovunque], Mosca, Palace Editions

WILLIAM CHASE, *Enemies within the Gates? The Comintern and the Stalinist Repression, 1934-1939*, Yale, Yale University Press

*Icona e pietà popolare. Storia dell'icona in Russia (vol. 5)*, Milano, La Casa di Matriona

VLADIMIR LENJAŠIN, *Djagilev i ego epocha* [Djagilev e la sua epoca], Sankt-Peterburg, Palace Editions

*Le capitali del Nord. Storia dell'icona in Russia (vol. 3)*, Milano, La Casa di Matriona

CARLO PIROVANO (a cura di), *Il cielo in terra. Icone russe della raccolta Intesa Bci*, catalogo della mostra (Bolzano, 23 dicembre – 13 gennaio 2002), Milano, Electa

JURIJ POLJAKOV (a cura di), *Naselenie Rossii v XX veke: istoričeskie očerki* [La popolazione della Russia nel XX secolo: saggi storici], II tomo: 1949-1959, Moskva, ROSSPEN

VLADIMIR PLUGIN, *Master "Svjatoj Troicy". Trudy i dni Andreja Rubleva* [Il maestro della "Sacra Trinità". I lavori e i giorni di Andrej Rublev], Moskva, Izdatel'stvo ob'edinenija Mosgorarchiv

KSENJA RYŠČENKOVA, *Ikona i avangard v Rossii* [Icona e avanguardia in Russia], Moskva, MGUKI

IRINA ŠALINA, *Ikona e Pietà popolare. Icone del XVIII-XIX secolo*, Milano, La casa di Matriona

DMITRIJ SARABIANOV, VLADIMIR SARABIANOV, ENGELINA SMIRNOVA, GENNADIJ VDOVIN, *La pittura russa*, Milano, Electa

MICHAIL ŠVARCMAN, *Katalog* [Catalogo], Sankt-Peterburg, Russkij Muzej

OLEG TARASOV, *The Russian Icon and the Culture of the Modern: The Renaissance of Popular Icon Painting in the Reign of Nicholas II*, in "Experiment: A Journal of Russian Culture" 7, pp. 73-101

TZVETAN TODOROV, *Elogio dell'individuo. Saggio sulla pittura fiamminga del Rinascimento* [2000], tr.it. Roma, Apeiron

JEAN-PIERRE VERNANT, *Figure, idoli, maschere* [1991], tr.it. Milano, Il Saggiatore

*Zar e mercanti. Storia dell'icona in Russia (vol. 4)*, Milano, La Casa di Matriona

## **2000**

AA. VV., *In Te si rallegra ogni creatura. Storia dell'icona in Russia (vol. 2)*, Milano, La Casa di Matriona

AA. VV., *Le Icone*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A.

JOHN BOWLT, MATTHEW DRUTT, *Amazons of the Avant-Garde*, catalogo della mostra (New York, Guggenheim Museum 8 settembre 2000 – 7 gennaio 2001), New York, Guggenheim Museum

GIORGIO CORTENOVA, EVGENIJA PETROVA (a cura di), *Kazimir Malevich e le sacre icone russe: avanguardia e tradizioni*, catalogo della mostra (Verona, 6 luglio – 5 novembre), Milano, Electa

EKATERINA DEGOT', *Russkoe iskusstvo XX veka* [Arte russa del XX secolo], Moskva, Trilistik

TAT'JANA DIMITREVA (a cura di), *"Istinno, istinno govorju vam..."*. *Vystavka k 2000—letiju Christianstva* ["In verità, in verità vi dico...". Mostra per il bimillenario della Cristianità], Sankt-Peterburg, catalogo della mostra Manež

GEORGES DROBOT, *La lettura delle icone. Introduzione storico-teologica alle icone della Natività*, tr.it. Bologna, Centro editoriale dehoniano

ITALO FURLAN, *Luca Evangelista. Parola e Immagine tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra (Padova, 14 ottobre – 6 gennaio 2001), Padova, Il Poligrafo

RÉGIS GAYRAUD, *La grande mêlée des utopies. La Russie libertaire 1905-1921*, Paris, Nautilus

*Iisus Christov v christianskom iskusstve i kul'ture XIV-XX vv.* [Gesù Cristo nell'arte e nella cultura cristiane dal XIV al XX secolo], Sankt-Peterburg, Palace editions

JURIJ LOTMAN, *Architectura v kontekste kul'tury* [Architettura nel contest della cultura], Sankt-Peterburg, Iskusstvo

ENGELINA SMIRNOVA, *Le capitali del Nord. Novgorod e Pskov*, in GIOVANNI PARRAVICINI (a cura di), *Storia dell'icona in Russia*, Milano, La Casa di Matriona

RICHARD WORTMAN, *Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy*, Princeton, Princeton University Press

**1999**

AA. VV., *Bisanzio e la Rus'. Storia dell'icona in Russia (vol. 1)*, Milano, La Casa di Matriona

OSKAR BÄTSCHMANN, PASCAL GRIENER, *Hans Holbein*, London, Reaktion Books

GIUSEPPE DI GIACOMO, *Icona e arte astratta*, Palermo, Aesthetica Preprint

ALESSANDRO GROSSATO, *Il libro dei simboli. Metamorfosi dell'umano tra Oriente ed Occidente*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore

GRAZIANO LINGUA (a cura di), *Icona e avanguardie. Percorsi dell'immagine in Russia*, atti del convegno internazionale di studi, Torino, Zamorani

JURIJ MAMLEEV, *Moskovskij gambit* [Il gambetto moscovita], Moskva, Zebra-E

CARLO PIROVANO (a cura di), *Icone russe: Gallerie di Palazzo Leone Montanari*, Milano, Electa

ALLA ROSENFELD, *Defining Russian graphic arts: from Diaghilev to Stalin, 1898-1934*, New Brunswick (N.J.), Rutgers University Press

IL'JA SEMENKO-BASIN, PAVEL PROCENKO, *Anatolij Žurakovskij*, Milano, La Casa di Matriona

MICHAIL ŠKAROVSKIJ, *Russkaja pravoslavnaja cerkov' pri Staline i Chruščev. Gosudarstvenno-cerkovnye otnošenija v SSSR v 1939-1964 godach* [La chiesa russo-ortodossa al tempo di Stalin e Chruščev. I rapporti tra stato e chiesa negli anni 1943-1964], Moskva, Krutickoe podvor'e

MARK URAL'SKIJ, *Nemuchinskie monologi. Portet chudožnika v inter'ere andegraunda* [I monologi di Nemuchin. Ritratto dell'artista all'interno dell'underground], Moskva, Aletejja

## 1998

JAMES BILLINGTON, *The Face of Russia*, New York, Harper Collins

VIKTOR BYCHKOV, *Ikona i russkij avangard načala XX veka* [L'icona e l'avanguardia russa dell'inizio del XX secolo], Moskva, Kornevišče

MATTHEW CULLERNE BOWN, *A Dictionary of Twentieth Century Russian And Soviet Painters. 1900s – 1980s*, London, Izomar Limited

JURIJ LOTMAN, *L'architettura nel contesto della cultura*, in SILVIA BURINI (a cura di), *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Bergamo, Moretti & Vitali

GAETANO PASSARELLI, *Icone delle dodici grandi feste bizantine*, Milano, Jaca Book

CARLO PIROVANO (a cura di), *Icônes de toutes les Russies du XIIIe au XIXe siècle. Collection Ambroveneto – Banca Intesa*, catalogo della mostra (Parigi, La Monnaie, 3 aprile – 31 maggio), Milano, Electa

JURIJ POPKOV, *Kniga o chudožnike Viktor Popkove* [Libro sull'artista Viktor Popkov], Moskva, Inforkom-Press

WENDY SALMOND, *Russian Icons at Hillwood*, Washington, Hillwood Museum & Garden  
NIKOLAJ SERGEEV, *Andrej Rublev*, Moskva, Terra

SERGEJ ŠEFF, *Ot suprematičeskoj ikonopisi do propovedi pticam. Živopis' – grafika – poezija. Chudožestvennaja kul'tura Peterburga – XX vek* [Dal suprematismo nella pittura delle icone alla predica agli uccelli. Pittura – grafica – poesia. Cultura artistica di Pietroburgo – XX secolo], Sankt-Peterburg, Neva

LUBOMIR ŽÁK, *Verità come ethos, La teodicea trinitaria di P.A. Florenskij*, Roma, Città Nuova

## 1997

EVGENIJ DOBRENKO, *The Disaster of Middlebrow Taste, or, who 'Invented' Socialist Realism?*, in THOMAS LAHUSEN (a cura di),

*Socialist Realism without Shores*, Durham–London, Duke University Press, pp. 135-164

NINA KAUCHTSCHISCHWILI, *Mat' Marija il cammino di una monaca*, Magnano (BI), Edizioni Qiqajon

JOHN MEYENDORFF, *The Orthodox Church*, Crestwood [NY], SVS Press

DAVID REMNICK, *Resurrection: The Struggle for a New Russia*, New York, Random House

ALEKSANDR SALTYKOV, *Problemy sovremennoj cerkovnoj živopisi* [Problemi della pittura di chiesa contemporanea], Moskva, Pravoslavnyj Svjato-Tichonovskij Bogoslovskij Institut

## 1996

SERGEJ BULGAKOV, *L'icône et sa vénération* [1930], Lausanne

BUCK GUTHMULLER, *Il mito e la tradizione medievale*, in CLAUDIA CIERI VIA (a cura di), *Immagini degli dei. Mitologia e collezionismo tra '500 e '600*, catalogo della mostra (Lecce, 7 dicembre – 31 marzo 1997), Milano, Leonardo

VIKTOR LAZAREV, *L'arte russa delle icone. Dalle russe agli inizi del XVI secolo*, Milano, Jaca Book

ELENA NESTEROVA, *The Itinerants. The Masters of Russian Realism. Second Half of the 19th and Early 20th Centuries*, Bournemouth, Parkstone Aurora

CARLO PIROVANO (a cura di), *L'immagine dello spirito*, catalogo della mostra (Venezia, 1 settembre – 15 dicembre), Milano, Electa

*Russkaja Pravoslavnaja Cerkov' i kommunističeskoe gosudarstvo 1917-1941 Dokumenty i fotomaterialy* [La chiesa russa ortodossa e lo stato comunista 1917-1941. Documenti e fotografie], Moskva, BBISAA

JANE SHOAF TUNER, *The Dictionary of Art*, London, Macmillan  
TOMAS SPIDLIK, MARKO RUPNIK, *Narrativa dell'immagine*, Roma, Lipa

NATALINO VALENTINI, *Memoria e risurrezione in Florenskij e Bulgakov*, Verucchio, Pazzini

## 1995

STEVEN BIGHAM, *Image of God the Father in Orthodox Theology and Iconography*, Crestwood [NY], St. Vladimir Seminary Press

VIKTOR BYČKOV, *Duchovno-estetičeskie osnovy russkoj ikony* [Le basi spirirtuali-estetiche dell'icona russ], Moskva, Ladomir

ANDREY EROFEEV, *Nonofficial art, Soviet Artists of the 1960s*, Roseville East, Craftsman House

PAVEL FLORENSKIJ, *Lo spazio e il tempo nell'arte* [1923-1924], tr.it Milano, Adelphi

GEORGE GHARIB, *Le icone di Natale. Storia e culto*, Roma, Città Nuova

ALISON HILTON, *Russian Folk Art*, Bloomington, Indiana University Press

TAT'JANA KOL'COVA (a cura di), *Reznye ikonostasi i derevjannaja skulptura Russkogo Severa* [Iconostasi intagliate e scultura antica della Russia del Nord], catalogo della mostra, Archangel'sk-Moskva, Novosti

JURIJ LOTMAN, *Rol' iskusstva v dinamike kul'tury*, in "Svoe" i "čužoe" v literature i kul'ture [Il ruolo dell'arte nella dinamica della cultura], «Studia russica helsingiensia et tartuensia», IV, Tartu, Tartu University Press

GINO PIOVESANA, *Russia-Europa nel pensiero filosofico russo. Storia antologica*, Roma, Lipa

OL'GA POPOVA, ENGELINA SMIRNOVA, PAOLA CORTESI, *Icone. Guida completa al riconoscimento delle icone dal VI secolo a oggi*, Milano, Mondadori

MICHAEL SCAMMEL, *Nonconformist Art: The Soviet experience 1956-1986*, New York, Thames and Hudson



GEORGIJ SIDORENKO, *Skul'ptura* [Scultura], in *Drevnerusskoe iskusstvo X-načala XV veka. Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja. Katalog sobranija* [Arte russa antica dal X all'inizio del XV secolo. Catalogo della collezione della Galleria Tret'jakov], I, Moskva

VICTOR TUPITSYN, *Nonconformist Art: The Soviet experience 1956-1986*, London, Thames & Hudson

LEONID USPENSKIJ, *Teologia dell'icona. Iconografia e storia* [1980], Milano, La Casa di Matriona

## **1994**

FEDOR AŠNIN, VLADIMIR ALPATOV, «*Delo slavistov*»: *1930-e gody* ["L'affare degli slavisti": anni '30], Moskva, Nasledie

LOUIS CHARBONNEAU-LASSAY, *Il bestiario del Cristo* [1940], tr.it. Roma, Edizioni Arkeios

DIONIGI AEROPAGITA, *Gerarchi celesti*, Roma, Tilopa

ANTHONY CROSS, *Literature, Lives, and Legality in Catherine's Russia*, Nottingham

LEONID GELLER, *Slovo mera mira. Stat'i o russkoj literature XX veka* [Parola della misura del mondo. Saggi sulla letteratura russa del XX secolo], Moskva, MIK

MICHAIL GELLER, *Mašina i vintiki. Istorija formirovanija sovetskogo čeloveka* [La macchina e le rotelle. Storia della formazione dell'uomo sovietico], Moskva, MIK

SERENA PRIMA (a cura di), *Nikolaj Gogol'. Opere*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore

HEINRICH WOLFFLIN, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, tr.it. Milano, Tea

### 1993

AA.VV., *L'avant-garde russe, 1905-1925*, Nantes, Musée des Beaux-Arts

ARCHIMANDRITA ZINON, *Besedy ikonopisca* [Conversazioni di un iconografo], Novgorod, Russkaja Provincija

JELENA HAHL-KOCH, *Kandinsky*, Bruxelles, Marc Vokar Éditeur

KAZIMIR MALEVIČ, *Una retrospettiva*, Firenze

FRIDA ROGINSKAJA, *Tovariščestvo peredvižnych chudožestvennych vystavok* [Associazione delle mostre d'arte ambulanti], Moskva, Iskusstvo

### 1992

ERNST CASSIRER, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento* [1927], Firenze, La Nuova Italia

BORIS GROYS, *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale. Arte e vita, estetica e politica, utopia e fine della storia dalle avanguardie al realismo socialista al postmoderno*, Milano, Garzanti

DMITRIJ LICHACĚV, *Russkoe iskusstvo ot drevnosti do avangarda* [L'arte russa dal medioevo all'avanguardia], Moskva, Iskusstvo

JURIJ LOTMAN, *Kul'tura i vzryv* [La cultura e l'esplosione], Moskva [1992], in CATERINA VALENTINO (a cura di), *La cultura e l'esplosione*, Milano, Feltrinelli

PLOTINO, *Enneadi* [III sec. D. C.], a cura di GIORGIO FAGGIN, Milano, Rusconi

MARIO PRAZ, *La tradizione iconologica*, in CESARE RIPA (a cura di), *Iconologia*, Milano, Tea

EGON SENDLER, *Les îcônes byzantines de la Mère de Dieu*, Paris, Desclée de Brouwer

## 1991

MICHAIL ALLENOV, NINA DMITRIEVA, OLGA MEDVE'KOVA, *L'arte russa*, Milano, Garzanti

JAMES CRACRAFT, *Peter the Great Transforms Russia*, Lexington, D.C. Heath and Company

MARGHERITA GUARDUCCI, *Il Primato della Chiesa di Roma. Documenti, riflessioni, conferme*, Milano, Rusconi

MARIJA NEKLJUDOVA, *Tradicii i novatorstvo v russkom iskusstve konca XIX – načala XX veka* [Tradizione e innovazione nell'arte russa della fine del XIX – inizio del XX secolo], Moskva, Iskusstvo

FELIX PERČJONOK, *Akademija nauk na «velikom perelome»* [L'accademia delle scienze nella "grande svolta"], in "Zvenija" I, Moskva, Feniks

VITTORIO STRADA, *La questione russa. Identità e destino*, Venezia, Marsilio

LEONID TALOČKIN, IRINA ALPATOVA, *Drugoe iskusstvo* [L'altra arte], Sankt-Peterburg, Interbruk

BORIS USPENSKIJ, *La pittura nella storia della cultura russa*, in *Volti dell'Impero Russo. Da Ivan il Terribile a Nicola I*, Milano, Electa (catalogo della mostra, Venezia, agosto – gennaio 1992)

## 1990

VIKTOR BYČKOV, *Estetičeskij lik bytija. Umozrenija Pavla Florenskogo* [Il volto estetico dell'essere. Speculazioni di Pavel Florenskij], Moskva, Znanie

GIORGIO CORTENOVA, LICIA MICHELANGELI, YEVGENIA PETROVA, *Kandinsky, Chagall, Malevich e lo spiritualismo russo. Dalle collezioni del Museo statale russo di San Pietroburgo*, Milano, Mondadori Electa

SERGEJ DANIEL', *Iskusstvo videt'* [L'arte di vedere], Sankt Petersburg, Iskusstvo

PAVEL EVDOKIMOV, *Teologia della bellezza, l'arte dell'icona*, Torino, San Paolo

IGOR GOLOMSTOCK, *Arte totalitaria nell'URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*, Milano, Leonardo

ALEKSEJ LOSEV, *Vladimir Solov'ev i ego vremja* [Vladimir Solov'ev e il suo tempo], Moskva, Progress

NICOLETTA MISLER, *Avanguardie russe*, Milano, Giunti Editore  
GENRICH MITIN, *Ot real'nosti k mifu* [Dalla realtà al mito], in "Voprosy literatury" 4, pp. 24-53

MURRAY ROSTON, *Changing Perspectives in Literature and Visual Arts 1650-1820*, Princeton, Princeton University Press

DMITRIJ SARAB'JANOV, *Arte russa*, Milano, Rizzoli

VLADIMIR SOLOV'EV, *Sulla divinoumanità e altri scritti* [1881-1887], Milano, Jaca Book

MARGARITA TUPITSYN, *Arte sovietica contemporanea: dal Realismo Socialista ad oggi*, Milano, Giancarlo Politi editore

DORA VALLIER, *Sulle arti figurative*, in *Roman Jakobson*, Roma, Editori Riuniti

## 1989

NATAL'JA AVTONOMOVA, JULIJA ZABRODINA (a cura di), *Vasilij Kandinskij. Živopis'. Grafika, prikladnoe iskusstvo*, [Vasilij Kandinskij. Pittura, grafica, arte applicata], Leningrad, Avrora

ELISABETH BEHR-SIGEL, *Mère Marie Skobtsov (1891-1945)*, in "Le Messenger Orthodoxe" III

GIOVANNI CARANDENTE (a cura di), *Arte russa e sovietica: 1870-1930*, cat. (Torino, 1998), Milano, Fabbri Editori

DAVID FREEDBERG, *The Power of Images – Studies in the History and Theory of Response*, Chicago-London, University of Chicago Press

MARGHERITA GUARDUCCI, *La più antica icona di Maria*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato

VASILIJ KANDINSKIJ, *Lo spirituale nell'arte* [1909], Milano, SE

NICOLETTA MISLER, JOHN BOWLT, *Con gli occhi dell'Oriente. Il primitivismo e l'avanguardia russa*, in *Arte russa e sovietica, 1870-1930*, Milano, Fabbri

NICOLETTA MISLER, *Avanguardie russe*, "Art e Dossier", Firenze, Giunti, № 41

*Wladimir Naumez: Zeichen und Gestalt*, catalogo della mostra (Colonia, 15/09-21/10/1989), Köln, Galerie-Forum Lindenthal

ABRAM TERC [ANDREJ SINJAVSKIJ], *Čto to takoe socialističeskij realizm* [Che cosa è questo realismo socialista], in "Literaturnoe obozrenie" 8, pp. 89-100

MARGARITA TUPITSYN, *Arte sovietica contemporanea: dal Realismo Socialista ad oggi*, Milano, Giancarlo Politi editore

LEONID USPENSKIJ, *Bogoslovie ikony v Pravoslavnoj Cerkvi* [La teologia dell'icona nella Chiesa ortodossa], Paris, Izdatel'stvo Zapadno-Evropejskogo ekzarchata Moskovskogo Patriarchata

## 1988

GIULIO ARGAN, *L'arte moderna*, Firenze, Sansoni

NATAL'JA BARABANOVA (a cura di), *Sovetskoe iskusstvo 20-30 godov: živopis', grafika, skul'ptura, dekorativno-prikladnoe iskusstvo* [L'arte sovietica degli anni Venti e Trenta: pittura, grafica, scultura, arte decorativo-applicata], Leningrad, Iskusstvo

JOHN BOWLT, *Russian Art of the Avantgarde. Theory and Criticism*, Thames & Hudson, London.

EVGENIJ KOVTUN, *Pavel. Filonov, Živopis'. Grafika*, [Pavel Filonov. Pittura. Grafica], Leningrad, Avrora

## 1987

ALAN BALL, *Russia's Last Capitalists: The Nepmen, 1921-1929*, Berkley, Los Angeles, London, University of California Press

ALAN BIRD, *A History of Russian Painting*, Boston, G.K. Hall and Co  
IVAN BOBROV, *Istorija restavracii drevnerusskoj živopisi* [Storia del restauro della pittura anticorussa], Leningrad, Chudožnik RSFSR

MICHEL BUTOR, *Le parole nella pittura*, Venezia, Arsenale Editrice

MARIO DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli

GEORGIJ FLOROVSKIJ, *Le vie della teologia russa*, Genova, Dabar

GEORGE GHARIB, *Le icone mariane. Storia e culto*, Roma, Città Nuova

LEONID OUSPESKY, *The theology of the Icon*, Crestwood-New York, St. Vladimir's Seminary Press

## 1986

VIKTOR PILIPEJČENKO, *K opredeleniju žanrovoj specifiki "Ispanskogo tripticha" A. Myl'nikova* [Verso la definizione della specificità di genere del "trittico spagnolo" di Myl'nikov], in "Sovetskaja živopis", 7, pp. 145-151

CESARE RIPA, *Iconologia*, a cura di Piero Buscaroli, due voll., Torino, Fogola Editore (collana La Torre d'Avorio)

JURIJ RUSAKOV, *Kuzma Petrov-Vodkin, 1878-1939*, Leningrad, Avrova

MAURCIE TAUCHMAN (a cura di), *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890-1985*, catalogo della mostra (23 novembre 1986 - 8 marzo 1987), Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art

GEROL'D VZDORNOV, *Istorija otkrytija i izučenija russkoj srednevekovoj živopisi v XIX veke* [Storia della scoperta e dello

studio della pittura medievale russa nel XIX secolo], Moskva, Iskusstvo

EDGAR WIND, *Misteri pagani nel rinascimento* [1958], tr.it. Milano, Adelphi

## 1985

JURIJ LOTMAN, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio

IRINA NIKIFOROVSKAJA, *Chudožniki osaždennogo goroda. Leningradskie chudožniki v gody Velikoj Otečestvennoj vojny* [Pittori della città assediata. Pittori di Leningrado negli anni della Seconda Guerra Mondiale], Sankt-Peterburg, Iskusstvo

LEONID OUSPEKY, *The meaning of Icons*, Crestwood-New York, St. Vladimir's Seminary Press

JURIJ ROZENBAUM, *Sovetskoe gosudarstvo i cerkov'* [Lo stato sovietico e la chiesa], Moskva, Nauka

MARILYN RUESCHEMEYER, IGOR GOLOMSHTOK, JANET KENNEDY, *Soviet emigré artists : life and work in the USSR and the United States*, Armonk [N.Y.], M.E. Sharpe

MARGARITA TUPITSYN, *Apt art: Moscow Vanguard in the 1980s*, Mechanicsville (MD), Cremona Foundation

## 1984

PAVEL EVDOKIMOV, *Teologia della bellezza*, tr.it. Roma, Edizioni Paoline

EGON SENDLER, *L'icona immagine dell'invisibile. Elementi di teologia, estetica e tecnica*, Roma, Edizioni Paoline

ROBERT SLESINSKI, *Pavel Florenskij. A Metaphysics of Love*, New York, St. Vladimir's Press

MARIJA TRUBAČEVA, *Iz istorii okrapy pamjatnikov v pervje gody sovetskoj vlasti. Komissija po ochrane pamjatnikov starimy i*

*iskusstva Troice-Sergievoj Lavry 1918-1925 godov* [Dalla storia della tutela dei monumenti nei primi anni del regime sovietico. Commissione per la Tutela dei Monumenti e dell'Antichità del Monastero della Trinità e di San Sergio negli anni 1918-1925], in "Muzej", n.5, pp. 152-164

### 1983

GIOVANNI DAMASCENO, *Difesa delle immagini sacre*, Roma, Città Nuova

ALEXIS DE TOCQUEVILLE, *The Old Regime and the French Revolution*, New York, Anchor Books

NORTON DODGE (a cura di), *Lydia Masterkova: Striving Upward to the Real*, catalogo della mostra (New York, 10/02-17/04/1983), New York, Contemporary Russian Art Center of America

CHARLOTTE DOUGLAS, MARGARITA TUPITSYN (a cura di), *Gennady Zubkov and the Leningrad "Sterligov" Group: Evidence of Things Not Seen*, New York, Contemporary Russian Art Center of America

PAVEL FLORENSKIJ, *Il rito ortodosso come sintesi delle arti* [1918], in *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, tr.it. Roma, Casa del libro

RICHARD KRAUTHEIMER, *Three Christian capitals. Topography and Politics*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press

FILIBERTO MENNA, *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Torino, Einaudi

ELENA MIKULINA, *Mat' Marija* [Madre Maria], Moskva

### 1982

RUDOLF ARNHEIM, RENATO PEDIO, *Il pensiero visivo: la percezione visiva come attività conoscitiva*, Torino, Einaudi



JOHN BOWLT, *The Silver Age: Russian art of the early twentieth century and the "World of Art" group*, 2nd ed., Newtonville, Oriental Research Partners

SOF'JA KUDRJAVCEVA, *Il'ja Semenovič Ostrouchov: 1858-1929*, Leningrad

EVSEJ MOISEENKO, *Živopis', grafika* [Pittura, grafica], Leningrad, GRM

LARISA ŽADOVA, *Malevich. Suprematism and Revolution in Russian Art, 1910-1930*, London, Thames & Hudson

### **1981**

ANGELICA ZANDER RUDENSTINE, *Russian Avant-Garde Art: The George Costakis Collection*, New York, Harry N. Abrams

### **1980**

ALEKSANDR BENUA, *Moi vospominanija* [I miei ricordi], Moskva, Nauka

LUIGI MAGAROTTO, *La letteratura irrealista. Saggio sulle origini del realismo socialista*, Venezia, Marsilio

CHARLES PEIRCE, *Semiotica*, a cura di MARIO BONFANTINI, Torino, Einaudi

*Voprosy naučnogo ateizma. Vypusk 25. Ateizm, religija, cerkov' v istorii SSSR* [Questioni di ateismo scientifico. Fascicolo 25. Ateismo, religione, chiesa nella storia dell'URSS], Moskva, Mysl', 1980

LEONID USPENSKIJ, *La théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*, Paris, 1980

## 1979

JOHN BOWLT, *The Silver Age: Russian Art of the Early Twentieth Century and the "World of Art" Group*, Newtonville, Oriental Research Partners

ANDRE GRABAR, *Les Voies de la création en iconographie chrétienne*, Parigi, Flammarion

JEAN-LU MARION, *L'idolo e la distanza*, trad. di A. Dell'Asta, Milano, Jaca Book

## 1978

LARISA ŽADOVA, *Gosudarstvennyj institut chudožestvennoj kul'tury (GINChUK) v Leningrade* [Istituto statale di cultura artistica (GINChUK) a Leningrado], in "Problemy istorii sovetskoj architektury: Sbornik naučnych trudov" [Problemi di storia dell'architettura sovietica: Raccolta di saggi scientifici], 4, pp. 25-28.

## 1977

PAVEL FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull'icona [1921-1922]*, Milano, Adelphi

IGOR GOLOMSHTOK, ALEXANDER GLEZER, *Unofficial Art from the Soviet Union*, London, Secker & Warburg

KAZIMIR MALEVIČ, *Nuovi sistemi nell'arte*, in ID, *Scritti*, a cura di Boris Nakov, Milano, Feltrinelli

JEAN LUC MARION, *L'idole et la distance*, Paris, Gasset & Fasquelle

EVGENIJ TRUBECKOJ, *Contemplazione nel colore. Tre studi sull'icona russa*, tr. it., Milano, La Casa di Matriona

ELIZABETH VALKENIER, *Russian Realist Art. The State and Society: The Peredvizhniki and Their Tradition*, Ann Arbor (Mich.), Ardis

## 1976

MICHAIL ALPATOV, *Le icone russe. Problemi di storia e di interpretazione artistica*, Torino, Einaudi

JURIJ MAL'CEV, *"L'altra" letteratura (1957-1976). La letteratura del samizdat da Pasternak a Solženicyn*, Milano, La Casa di Matriona

*Chudožnik i vremja* [L'artista e il tempo], Moskva, Sovetskij chudožnik

BORIS USPENSKIJ, *The Semiotics of the Russian Icon*, Lisse, Peter de Ridder

## 1975

MICHAIL GERMAN, *Evsej Moiseenko*, Leningrad, Avrora

JURIJ LOTMAN, *Semiotica e cultura* (con Boris A. Uspenskij), tr. e introduzione di Donatella Ferrari Bravo, Milano-Napoli, Ricciardi

JURIJ LOTMAN, *Struktura chudožestvennogo teksta* [La struttura del testo artistico], Sankt-Peterburg, Iskusstvo

JURIJ LOTMAN, *Tipologia della cultura* (con Boris A. Uspenskij), a cura di Remo Faccani e Marzio Marzaduri, Milano, Bompiani

JEFFREY MEYERS, *Holbein and the Idiot*, in ID, *Painting and the Novel*, Manchester, Manchester University Press

ERWIN PANOFSKY, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi

GEORGE SAUNDERS (a cura di), *Samizdat. Voices of the Soviet Opposition*, New York, Monad Press

## 1974

VLADIMIR PLUGIN, *Mirovozzrenie Andreja Rubleva. Drevnerusskaja živopis' kak istoričeskij istočnik* [La concezione del mondo di

Andrej Rublev. La pittura antico-russa come fonte storica], Moskva, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta

### 1973

WILLIAM FLETCHER, *Religion and Soviet Foreign Policy. 1945-1970*, London, Oxford University Press

BORIS USPENSKIJ, *Ricerche semiotiche: nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, a cura di CLARA STRADA JANOVIČ, Torino, Einaudi

### 1972

MICHAIL ALPATOV, *Andrej Rublev*, Moskva, Izobrazitel'noe iskusstvo

VLADIMIR LOSSKIJ, *Očerk mističeskogo bogoslovija Vostočnoj Cerkvi. Dogmatičeskoe bogoslovie* [Saggio sulla teologia mistica della Chiesa d'Oriente. Teologia dogmatica], in *Bogoslovskie trudy. Sbornik vos'moj, posvjaščennyj Vladimiru Losskomu* [Lavori teologici. Raccolta ottava, dedicata a Vladimir Losskij], Moskva, Izdanie moskovskoj patriarchii, 1972, pp. 9-128

### 1970

SIXTEN RINGBOM, *The sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Abo, Abo Akademi

ALEXIS VLASTO, *The Entry of the Slavs into Christendom*, Cambridge, Cambridge University Press

LEV ŽEGIN, *Jazyk živopisnogo proizvedenija* [La lingua dell'opera pittorica], Moskva, Iskusstvo

ANDREJ ŽDANOV, *Arte e socialismo*, Milano, Cooperativa editrice nuova cultura

## 1969

RONALD HATHAWAY, Hierarchy and the Definition of Order, in *The "Letters" of Pseudo-Dionysius*, The Hague

JURIJ LEKOMCEV, *O semiotičeskom aspekte izobrazitel'nogo iskusstva*, "Trudy po znakovym sistemam" [Studi sui sistemi di segni], 1967, tr. it. di R. Faccani, *L'aspetto semiotico dell'arte figurativa*, in *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, Milano, Bompiani

LEV ŽEGIN, *Le montagne delle icone. Unità spazio-temporale dell'opera pittorica*, in REMO FACCANI, UMBERTO ECO, *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, Milano, Bompiani

## 1968

TZVETAN TODOROV, *I formalisti russi*, Torino, Einaudi

JURIJ TYNJANOV, VIKTOR ŠKLOVSKIJ, *Avanguardia e tradizione*, Bari, Dedalo

## 1967

SERGEJ GRAŠČENKOV, *Viktor Nikitič Lazarev (K semidesjatiletiju so dnja roždenija)* [Viktor Nikitič Lazarev (Per i settant'anni dalla sua nascita)], in "Vizantijskij vremennik XXIX, pp. 1-29.

IGOR MEAD, PAUL SJEKLOCHA, *Unofficial Art in the Soviet Union*, Los Angeles, University of California Press

SAN SIMEONE IL NUOVO TEologo, *Traités théologiques et éthiques*, a cura di JEAN DARROUZÈS, Paris

NIKOLAJ SEREBRENNIKOV, *Permskaja derevjannaja skul'ptura* [La scultura lignea di Perm'], Perm', Permskoe knižnoe izdatel'stvo

## 1966

JAMES H. BILLINGTON, *The icon and the axe: an interpretive history of Russian culture*, New York, Knopf

VICTOR ERLICH, *Il formalismo russo*, Milano, Bompiani

VIKTOR LAZAREV, *Andrej Rublev i ego škola* [Andrej Rublev e la sua scuola], Moskva, Iskusstvo

BENJAMIN WALTER, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [1936], Torino, Einaudi

## 1965

PRISCILLA JOHNSON, LEOPOLD LABEDZ, *Khrushchev and the Arts: The Politics of Soviet Culture, 1962-1964*, Cambridge, M.I.T. Press

## 1963

TAMARA TALBOT RICE, *A concise history of Russian Art*, London, Thames & Hudson

ID, *Russian Icons*, London, Thames & Hudson

## 1962

CAMILLA GRAY, *The Great Experiment: Russian Art 1863 - 1932*, New York, Harry N. Abrams

DMITRIJ LICHAČEV, *Kul'tura Rusi vremena Andreja Rubleva i Epifanija Premudrovo* [La cultura della Rus' al tempo di Andrej Rublev e l'Epifania del Saggio], Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR

## 1960

JURIJ NAGIBIN, *Čto sovremennoe?* [Che cosa è attuale?], in "Literaturnaja gazeta", 3 dicembre

ALEKSANDRA TVERITINOVA, *Vospominanija* (Ricordi), in "Zvezda" 4, con il sottotitolo "Fort Romenvil"

### 1959

PAOLO RICCI, *Ilya Glazunov. Appunti per una storia dell'arte sovietica*, Napoli, Tipografia Editrice Mario Pierro S.p.a

ANGELO MARIA RIPELLINO, *Majakovskij e il teatro russo d'Avanguardia*, Torino, Einaudi

### 1958

JAN BJALOSTOCKIJ, ad vocem *Iconografia e iconologia*, in *Enciclopedia Universale dell'arte*, Venezia-Roma, Sansoni, vol. VII, pp. 163-177

IOSIF DVORETSKIJ, *Dvrenegrečesko-russkii slovar'* [Dizionario antico greco-russo], Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo inostrannyh i nacional'nyh slovarej

TEODOR GRIC, NIKOLAJ CHARDŽIEV, *Matiss v Moskve* [Matisse a Mosca], in *Matiss. Sbornik statej o tvorčestve* [Matisse. Raccolta di articoli sulla sua opera], Moskva

CHARLES PEIRCE, *Collected Papers*, Cambridge, Harvard University Press

### 1956

NIKITA CHRUSČEV, *Otčetnij doklad Central'nogo Komiteta Kommunističeskoj partii Sovetskogo Sojuza XX s'ezdu 14 fevralja 1956 goda* [Relazione del Comitato Centrale del Partito Comunista dell'Unione Sovietica del XX congresso del 14 febbraio 1956], Moskva

**1955**

RUSSELL KIRK, *The Death of Art: Ehrenburg's Thaw*, Chicago, Regnery

**1950**

MAURICE HALBWACHS, *La mémoire collective*, Paris, Les Presses universitaires de France

IOSIF STALIN, *O Velikoj Otečestvennoj vojne Sovetskogo Sojuza* [Sulla Grande Guerra Patriottica dell'Unione Sovietica], Moskva

**1948**

VIKTOR LAZAREV, *Istorij vizantijskoj živopisi I-II* [Storia della pittura bizantina I-II], Moskva

EVGENIJ TARLE, *Admiral Ušakov na Sredizemnom more, 1798-1800* [L'ammiraglio Ušakov nel Mar Mediterraneo, 1798-1800], Moskva, Voenizdat

**1947**

VIKTOR LAZAREV, *Iskusstvo Novgoroda* [L'arte di Novgorod], Moskva - Leningrad

**1943**

GEORGE VERNADSKY, *Kievan Russia*, London, New Haven

**1937**

LEV VARŠAVSKIJ, *Peredvižniki. Ich proichoždenie i značenie v russkom iskusstve* [Gli Ambulanti. La loro origine e il loro significato nell'arte russa], Moskva, Izogiz



**1934**

NIKOLAJ SOBOLEV, *Russkaja narodnaja rez'ba po derevu* [Intaglio russo popolare in legno], Moskva-Leningrad

**1933**

NIKODIM KONDAKOV, *Russkaja Ikona* [L'icona russa], 4 voll., Praha,

**1929**

NIKODIM KONDAKOV, *Očerki i zametki po istorii srednevekovogo iskusstva i kul'tury* [Note e appunti sulla storia dell'arte e della cultura medievale], Prague, Izdanie Češkoj akademi nauk i iskusstv

**1927**

NIKODIM KONDAKOV, *Vospominanija i dumy* [Ricordi e considerazioni], Praha

**1918**

NIKOLAJ BERDJAEV, *Krizis iskusstva* [La crisi dell'arte], Moskva, Leman e Sacharov

**1916**

ROSA NEWMARCH, *The Russian Arts*, New York, E.P. Dutton and Company

EVGENIJ TRUBECKOJ, *Umozrenie v kraskach. Dva mira v drevnerusskoj ikonopisi* [La contemplazione nei colori. Due mondi nell'iconografia antico-russa], Moskva

## 1914

PAVEL FLORENSKIJ, *Stolp i utverždenie Istiny. Opyt pravoslavoy teodicej v dvenadzati pismach*, Moskva, Put'

PAVEL MURATOV, *Vozrast Rossii* [L'età della Russia], in "Sofia" 1, p. 62

## 1913

PAVEL MURATOV, *Vystavka ikonopisi i chudožestvennoj stariny pri Vserossijskom s'ezde chudožnikov* [Mostra di icone e antichità artistiche al Congresso panrusso degli artisti], in "Starye gody" 4, pp. 31-32

NIKOLAJ PUNIN, *Vystavka drevne-russkogo iskusstva* [Mostra sull'arte antico-russa], in "Apollon" (II) 5, p. 40

ID, *K probleme vizantijskogo iskusstva* [Sul problema dell'arte bizantina], in "Apollon" 3, pp. 17-25.

JACOB TUGENDCHOL'D, *Vystavka drevnej ikonopisi v Moskve* [Mostra sull'antica pittura sacra a Mosca], in "Severnye zapiski" 5-6, pp. 217-218

## 1910

IGOR' GRABAR', *Istorija russkogo iskusstva* [Storia dell'arte russa], Moskva, Knebel'

## 1909

VJAČESLAV IVANOV, *Po zvezdam. Opyty filosofskie, estetičeskie i kritičeskie* [Secondo le stelle. Esperimenti di filosofia, estetica e critica], Sankt-Peterburg, Ory

## 1906

VASILIJ GURIANOV, *Dve mestnye ikony svjatoj Troicy v Trojskom sobore Svjato-Troickoj lavry i ich restavracija* [Due icone "locali" della santa Trinità nella cattedrale della Trinità nel monastero della Santa Trinità e il loro restauro], Moskva

## 1902

ALEKSANDR BENOIS, *Istorija rusckoj živopisi v XIX veke* [Storia della pittura russa nel XIX secolo], Sankt-Peterburg, Znanie

## 1901

NIKOLAJ KONDAKOV, *O situacii rusckoj narodnoj živopisi* [Riguardo alla situazione della pittura popolare russa], Sankt.Peterburg  
*Moskovskaja vystavka chudožestvennych proizvedenii stariny* [Mostra moscovita di opere artistiche dell'antichità], in "Mir iskusstva" 6, p. 325

## 1897

ALEKSEJ NOVICKIJ, *Peredvižniki i vlijanie ich na rusckoe iskusstvo. 1872-1897 g.* [Gli Ambulanti e la loro influenza nell'arte russa. 1872-1897], Moskva, Grosman i Knebel'

## 1866

FEDOR BUSLAJEV, *Obščije ponjatia o rusckoj ikonopisi* [Per una comprensione generale della pittura russa d'iconone], Moskva

## 1856

GRIGORIJ GAGARIN, *Kratkaja chronologičeskaja tablica v posobii istorii vizantijskogo iskusstva*, Tiflis, Tip. Kanceljarii Namestnika Kavkazskavo

**Nota sitografica:**

<http://www.usc.edu/dept/LAS/IMRC/infante/italian/italianinterview.htm>: MAIA AGUIRIANO, "Cosa è infinito in una creazione è condizionato da ciò che è infinito nella vita", intervista a Francisco Infante, Mosca, 19 dicembre 1994 (ultima consultazione: 04/04/2016)

<http://www.moscowart.net/rus/artist.html?id=LydiaMasterkova>: FAINA BALACHOVSKAJA, *Masterkova Lidija*, "Iz-podo l'da", 2006 (ultima consultazione: 23/06/2015)

<http://www.director-info.ru/article.aspx?id=13843&iid=615>: VLADIMIR BOGDANOV, *Šestidesjatniki. Investicii v živopis' chudožnikov-nonkonformistov. Čast' 1* [I "sessantini". Investimenti nell'arte degli artisti-nonconformisti. Parte 1], in "Direktor Info", 2004 26 (ultima consultazione: 22/08/2016)

<http://www.scienceforum.ru/2014/pdf/6085.pdf>: ANASTASIJA CEDENOVA, *Ernst Neizvestnyj*, in "ARCHIV Studenčeskij naučnyj forum", 2014 (ultima consultazione: 27/05/2016)

[http://www.statoechiese.it/images/stories/2008.9/cimbalo\\_prime\\_note.pdf](http://www.statoechiese.it/images/stories/2008.9/cimbalo_prime_note.pdf): GIOVANNI CIMBALO, *Prime note sulla tutela penale dei culti nei Paesi dell'Est Europa*, in "Stato, Chiese e pluralismo confessionale", settembre 2008, pp. 1-33 (ultima consultazione: 25/05/2016)

<http://www.vkonline.ru/newspaper/1.1.1956>: *Dikij slučaj* [Un caso straordinario], in “Volžskaja kommuna”, 24 gennaio 1956 (ultima consultazione: 20/02/2017)

[https://www.avvenire.it/agora/pagine/padre-scalfi-50-anni-di-samizdat\\_201003310817228830000](https://www.avvenire.it/agora/pagine/padre-scalfi-50-anni-di-samizdat_201003310817228830000), ANTONIO GIULIANO, *Padre Scalfi, 50 anni di samizdat*, in “Avvenire”, 13 ottobre 2010 (ultima consultazione: 13/09/2015).

<http://www.interfax-religion.com/?act=interview&div=24>: *I am proud to be accused of having introduced Yury Gagarin to Orthodoxy*, in “Interfax Religion”, 12 aprile 2006 (ultima consultazione: 05/06/2016)

<http://www.guelman.ru/culture/reviews/2002-08-09/Kovalev020802/>: ANDREJ KOVALEV, *Francisko Infante - Chudožnik v beskonečno ustroennom mire* [Francisco Infante - Artista in un mondo infinitamente costruito], 2 Febbraio 2002 (ultima consultazione: 25/02/2017)

<http://www.svoykrug.com/Artists/sitnikov.html>: ALEKSANDR KRONIK, *Sitnikov Vasilij Jakovlevič*, “Svoj krug. Chudožniki-nonkonformisty v sobranii Aleksandra Kronika”, 2010 (ultima consultazione: 17/03/2016)

[http://rupo.ru/m/773/moiseenko\\_ewsey\\_ewseewich.html](http://rupo.ru/m/773/moiseenko_ewsey_ewseewich.html): *Moiseenko Evsej Evseevič*, “Russkij Portret”, 2008 (ultima consultazione: 24/08/2016)

<http://www.erarta.com/ru/calendar/exhibitions/detail/80fc7752-6bc7-11e3-bce1-8920284aa333>: VLADIMIR NAZANSKIJ, *Zemnoe i nebesnoe* [Il terrestre e il celestiale], articolo sulla mostra (San Pietroburgo, 27/12/2013 — 03/02/2014), 2013 (ultima consultazione: 13/11/2015)

<https://www.erarta.com/opencms/export/sites/erarta/ru/doc/Structures-of-Time.-Dmitry-Plavinsky-and-Maria-Plavinskaya.pdf>, ELIZAVETA ŠAGINA (a cura di), *Struktury Vremeni. Dmitrij Plavinskij i Marija Plavinskaja. Katalog vystavki* [Struttura del tempo. Dmitrij Plavinskij e Marija Plavinskaja. Catalogo della mostra], catalogo della mostra (San Pietroburgo, 18/04-18/05/2014), Sankt-Peterburg, Erarta, 2014 (ultima consultazione: 27/01/2016)

<http://magazines.russ.ru/nlo/2013/124/13sch.html>: IRINA ŠEVELENKO, «*Suzdal'skie bogomazy*», «*novgorodskoe kvatročento*» *i russkij avangard* [«I pittori di icone di Suzdal'», «il Quattrocento di Novgorod» e l'avanguardia russa], “*Nezavisimyj filologičeskij žurnal*”, 2013 124 (ultima consultazione: 18/07/2016)

<http://www.mariatrudler.com/?p=2982>: MARIA TRUDLER, *Iskusstvo, kak molitva. Abstraktnye i oduhotvorennyje lica Alekseja fon Javlenskogo* [L'arte come preghiera. I volti astratti e ispirati di Aleksej von Javlenskij], “*Dennik chudožnika*”, 2011 (ultima consultazione: 24/07/2016)

<http://apraksinblues.narod.ru/AB12/Nonconformism.htm>: MARINA UNKSOVA, *Nonkonformizm v russkom iskusstve*.

*Ekzistencial'nye aspekty nonkonformizma i osnovnye tečenija* [Il nonconformismo nell'arte russa. Gli aspetti esistenziali del nonconformismo e le tendenze principali], "Apraksin Bljuz", 2004 12 (ultima consultazione: 05/08/2016)

<http://apraksinblues.narod.ru/AB14/NonkonformizmSovremennost.htm>: MARINA UNKSOVA, Nonkonformizm i sovremennost' [Nonconformismo e attualità], "Apraksin Bljuz", 2007 14 (ultima consultazione: 24/08/2016)

<http://gagarin.ortox.ru/glavnaja>: sito sulla figura di Jurij Gagarin (ultima consultazione: 05/06/2016)

---

# CATALOGO

---

Il seguente catalogo contiene solo alcune delle opere citate all'interno del testo, utilizzate come *figure chiave* che aiutano a fissare meglio i concetti espressi precedentemente.

- 1- *Deposizione dalla croce*, Novgorod, 1480-1490, Palazzo Leoni Montanari
- 2- *San Nicola con otto scene della sua vita*, Russia settentrionale, XVI secolo, Palazzo Leoni Montanari
- 3- Sergej Osipov, *Pskov. Uložka* [Pskov. Viuzza], 1951
- 4- Sergej Osipov, *V Pskove* [A Pskov], 1959,
- 5- Petr Fomin, *Pričal. Kargopol'* [Pontile. Kargopol'], 1958
- 6- Petr Ossovskij, *Moskovskij Kreml' zimoj* [Il Cremlino di Mosca in inverno], 1979
- 7- Petr Ossovskij, *Golubye kupola. Suzdal'* [Le cupole blu. Suzdal'], 1989
- 8- Vjačeslav Ščerbakov, *Zima v Borisoglebske* [L'inverno a Borisoglebsk], 1978
- 9- Evsej Moiseenko, *U kolodca* [Al pozzo], 1979
- 10- Evsej Moiseenko, *Avgust* [Agosto], 1977-1980
- 11- Evsej Moiseenko, *Cyn* [Figlio], 1968-69
- 12- Evsej Moiseenko, *Pobeda* [Vittoria], 1970-1972
- 13- Andrej Myl'nikov, *Korrida v Madride* [Corrida a Madrid], 1974
- 14- Andrej Myl'nikov, *Smert' Garsia Lorca* [La morte di Garcia Lorca], 1974
- 15- Andrej Myl'nikov, *Raspjatie v Kordove* [Crocifissione a Cordoba], 1974
- 16- Viktor Popkov, *Natjurmort s odejalom* [Natura morta con coperta], 1968. Filatov Family Art Fund
- 17- Viktor Popkov, *Natjurmort s odejalom* [Natura morta con coperta], 1968-1969. Filatov Family Art Fund



- 18- Viktor Popkov, *Mne sorok let* [Ho 40 anni], 1972
- 19- Viktor Popkov, *Vospominanija. Vdovy* [Ricordi. Vedove], 1966
- 20- Viktor Popkov, *Severnaja časovnja* [La cappella del nord], 1972
- 21- Il'ja Glazunov, *Russkij mužik* [Contadino russo], 1967
- 22- Il'ja Glazunov, *Večnaja Rossija* [L'eterna Russia], 1988
- 23- Jurij Žarkich, *Rynok* [Mercato], 1977
- 24- Dmitrij Plavinskij, *Vetchij Zavet* [Vecchio Testamento], 1965
- 25- Evgenij Ruchin, *Senza titolo* (Composizione con icona in rilievo e lettere rosse), 1975, Collezione privata
- 26- Evgenij Ruchin, *Senza titolo* (Composizione con cornice metallica), 1973, Collezione privata
- 27- Oskar Rabin, *Christov Lianozovo* [Il Cristo di Lianozovo], 1966
- 28- *Cristo in carcere*, due esempi di sculture lignee di Perm'
- 29- Michail Švarcman, *Tajnyj smysl* [Significato nascosto], 1972, Nonprofit Foundation "Museo d'Arte dell'Avanguardia
- 30- Grisha Bruskin, *Fundamental'nyj Leksikon* [Lessico Fondamentale], 1986, frammento
- 31- *Menologio annuale*, Choluj (Vladimir), fine del XIX – inizio del XX secolo, Palazzo Leoni Montanari
- 32- *Icone miracolose della Madre di Dio*, Choluj (Vladimir), fine del XIX – inizio del XX secolo, Palazzo Leoni Montanari