



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Economia e Gestione delle Arti e delle attività culturali

Tesi di Laurea

La Matreška oggi:
tra arte contemporanea e moda.

Relatrice

Ch. Prof.ssa Silvia Burini

Correlatrice

Ch. Prof.ssa Alessia Cavallaro

Laureanda

Sharon Garzia

Matricola 871432

Anno Accademico

2018/2019

Indice

<i>Introduzione</i>	<i>p. 4</i>
<i>Capitolo 1 – Un giocattolo ‘complesso’</i>	<i>p. 10</i>
1.1 Origini della matreška	p. 14
1.1.2 Il Circolo di Abramcevo	p. 32
1.2 Dall’esordio alla produzione in serie	p. 38
1.2.1 La produzione dagli inizi alla Rivoluzione d’ottobre	p. 41
1.2.2 La produzione nel periodo sovietico	p. 44
1.2.3 La svolta degli anni ‘90	p. 47
1.3 Il processo di manifattura	p. 50
<i>Capitolo 2 – La matreška nell’arte contemporanea</i>	<i>p. 54</i>
2.1 La matreška come punto di partenza per gli artisti contemporanei	p. 58
2.1.1 Yuri Avvakumov: dall’architettura di carta di <i>Dom-Matreška</i> alla realizzazione degli edifici-matreška	p. 61
2.1.2 Alex Goncharenko e la Techno-Pangeometria	p. 69
2.1.3 Le matreški nel feticismo russo di Karina Akopyan: la mostra <i>Martyrs &</i> <i>Matryoshkas</i>	p. 76
2.1.4 La visione di Elena Demidova in <i>Matreškalend</i>	p. 86
<i>Capitolo 3 – La matreška e la moda</i>	<i>p. 95</i>
3.1 Brevi accenni sulla storia del costume russo	p. 104
3.2 Sogno russo in Yves Saint Laurent, Chanel e Kenzo: l’immagine della matreška	p. 112
3.3 La matreška dagli occhi degli stilisti russi Denis Simačev e Alëna Achmadullina	p. 129
<i>Conclusioni</i>	<i>p. 139</i>
<i>Bibliografia</i>	<i>p. 143</i>
<i>Sitografia</i>	<i>p. 147</i>

Introduzione

Chi non ha familiarità con la *matreška*?¹ Impossibile non averne mai visto una: è riuscita a raggiungere qualsiasi parte del mondo senza mai smettere di rimandare fortemente al suo paese d'origine, la Russia. La maggior parte delle persone crede che si tratti di un oggetto antichissimo, eppure questo è un falso mito. Infatti, il suo primo prototipo è stato creato solo nel 1899, periodo in cui, la ricerca artistica russa era principalmente volta alla riscoperta delle antiche tradizioni popolari ed è probabilmente da rintracciare in questo scenario la motivazione per la quale la bambola ci sembra essere un oggetto molto più antico rispetto alla realtà dei fatti.

La prima *matreška* è quella raffigurante una contadina dalle forme generose che indossa il tradizionale *sarafan*, abito che compare già nelle cronache dei secoli XII e XIII². Inizialmente esso era una lunga veste di lino con le maniche lunghe indossata sia dagli uomini che dalle donne e dal XVIII secolo divenne un abito prettamente femminile, che, a seconda delle decorazioni, rappresentava il simbolo dello status sociale e della capacità finanziaria della donna che lo indossava³: prendendo le mosse dalla veste già nota nel XII secolo, si convertì in una veste senza maniche tradizionalmente corredata da una pettorina decorata e da un grembiule, indossata su una lunga camicia con maniche larghe e lunghe, stretta sui polsi⁴.

In generale, le bambole in costume hanno la loro recente origine nel movimento romantico e nella sua diffusione nel corso dell'Ottocento, per conoscere poi un grande incremento alla fine del secolo, nelle Esposizioni Internazionali che si tenevano in varie città europee⁵, durante le quali nei padiglioni nazionali si cercava di esporre tutto quello

¹ Per la traslitterazione delle parole in lingua russa ci si è attenuti alle norme della traslitterazione scientifica internazionale ISO9. Quando le parole non rispettano tali norme, si riporta la forma in cui gli autori citati le hanno traslitterate. Un'altra eccezione alla norma riguarda i nomi di artisti contemporanei russi che sono internazionalmente conosciuti con la forma traslitterata riportata nell'elaborato. Le citazioni in lingua straniera sono state mantenute nel caso di testi in inglese e francese; si è optato, invece, per la traduzione dei testi in russo.

² Cfr. https://it.rbth.com/societa/2014/05/13/tutto_passa_ma_il_sarafan_resta_30963, Inna Fedorova, *La moda passa, ma il Sarafan resta*, in «Russia Beyond», 13 maggio 2014 (ultima consultazione: 10/02/20).

³ *Ibidem*.

⁴ Cfr. <https://modecostume.hypotheses.org/tag/costume-populaire-russe>, Ekaterina Gorbunova, *Moscou Express, Histoire de la mode et échanges culturels entre la France et la Russie en 1870-1930*, in «OpenEdition», 9 gennaio 2018 (ultima consultazione: 10/02/20).

⁵ Elisabetta Silvestrini, *L'ambiguo e il verosimile. Bambole-gioco, immagini dei re, figure in costume*, in «La Ricerca Folklorica», n. 16, ottobre 1987, p.43.

che testimoniava le caratteristiche principali del paese d'origine: fu proprio in occasione dell'Esposizione Universale di Parigi del 1900 che la *matreška* fece la sua prima apparizione fuori dalla Russia, ottenendo sin da subito un enorme successo.

All'interno della cultura popolare tradizionale, la rappresentazione di uomini e donne in costume, per lo più contadini, costituiva un'alterità per i ceti non agricoli, e, in rapporto a quest'ultima, 'l'altro' poteva essere considerato come prestigio, modello da imitare, punto di riferimento per la comunità, o ancora poteva indicare l'essere diverso, un'immagine 'sottratta' al luogo visitato, che serve al possessore per riconfermare la propria identità, in contrasto all'alterità dell'oggetto posseduto⁶. In questo senso, una tendenza più volte riconfermata delle bambole in costume è quella di essere considerate alla stregua dei *souvenir* per turisti, favorendone la mercificazione e sminuendo così significati più profondi, uno dei quali è rappresentato dalla funzione di ricordare agli emigrati il loro paese d'origine, essendo l'abito uno dei mezzi più evidenti nell'affermazione dell'identità⁷. Anche la *matreška*, essendo una bambola in costume sebbene molto particolare, è andata incontro a un progressivo processo di mercificazione, di cui Joanna Hubbs si esprime in tal modo:

«Like the maligned and martyred Matriona⁸, the matrioshka doll, too, is debased, a souvenir of the motherland sold to tourists and given to children as a plaything, her archaic significance forgotten. And yet in Soviet literature, art, and life, her iconographic presence continues, unobserved, to express a mythology of maternity in which the relationship of mother to child is regarded as a primordial and gravitational force. It suggests a notion of brother and sisterhood as the form of all social community and the basis for individual existence. Like the ancient Great Mother Goddess, the matrioshka spills all creation out of her body; like the protective and nurturing individual mother, she gathers her children 'under her skirts', where they must find identity through nature's cyclical rhythms of confinement and release. The religion of the mothers and the myth of Russia as a common mother have been largely disregarded, yet together they embody what is perhaps the central mystery of the Russian people.»⁹

⁶ *ivi* pp. 41-43.

⁷ *ivi* p. 43.

⁸ Ci si riferisce al romanzo del 1970 *Matrënin dvor* [la casa di Matrëna] di Aleksandr Solženicyn, in cui il protagonista Ignatič, di ritorno in Russia dai campi di lavoro forzato nel 1953 (poco dopo la morte di Stalin), trova conforto solo nell'*isba* della vecchia Matrëna Vasilev'na, che a dispetto delle maldicenze sul suo conto, si rivela essere una donna molto accogliente. Nonostante l'anziana abbia avuto una vita piena di sofferenza, sembra adesso vivere in tranquillità e riesce a mettere da parte del denaro per i suoi funerali. Instancabile altruista, Matrëna perde la vita aiutando Faddej, suo vecchio spasimante e fratello del marito deceduto.

⁹ Joanna Hubbs, *Mother Russia: The Feminine Myth in Russian Culture*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1988, p. 235.

Analizzando quanto appena riportato, emerge inoltre la centralità della figura della madre nella cultura russa di cui la *matreška* pare una perfetta incarnazione: bambola che nel suo ‘grembo’ contiene un numero potenzialmente infinito di figli, da lei visceralmente protetti. Il mistero centrale del popolo russo al quale J. Hubbs fa riferimento, è spesso citato da numerosi autori in termini differenti seppur affini. Ad esempio, Vladimir Sorokin parla di ‘metafisica russa’ nel corso di un’intervista¹⁰ in occasione dell’uscita di *Matreška* (2015), trasposizione cinematografica del suo romanzo *Norma* (1994)¹¹, definendo il film come «la chiave per capire la Russia di ieri e di oggi perché racconta la ‘metafisica russa’ (...), di un luogo inusuale». E ancora, nel corso della medesima intervista, l’autore afferma che la Russia:

-...è una matrioska. Sotto tanti punti di vista. A differenza dell’Ovest che è aperto, la Russia politicamente, e non solo politicamente, è chiusa. E se una persona vuole capirla, deve aprire ogni bambola. E alla fine la comprende.

-Ma c’è una fine?

-Questa è una domanda metafisica. Io vivo in Russia da sempre, ma alcuni tratti del carattere russo non riesco a capirli ancora adesso. Perché i russi si comportano così? Io stesso non posso dire che so tutto dei russi.

Tramite questo breve passaggio dell’intervista a Sorokin, si vuole dimostrare come sia complessa la questione relativa al carattere e all’animo russo, forse proprio come complessa è la *matreška*, che a questo punto è possibile definire come complesso congegno semiotico, il quale sembra ‘regolare’ la percezione dello spazio a partire da sé stessa, essendo contemporaneamente oggetto, spazio e simbolo¹², molto più che un *souvenir* per turisti.

¹⁰http://www.askanews.it/esteri/2015/03/04/russia-sorokin-morte-nemtsov-sintomo-inquietante-pn_20150304_00046/, *Russia, Sorokin: morte Nemcov sintomo inquietante*, in «Askaneews», 4 marzo 2015, (ultima consultazione: 14/02/20) – Intervista concessa ad Askaneews.

¹¹ Vladimir Sorokin (1955, Bykovo) è uno degli scrittori russi contemporanei più influenti. *Norma* è un romanzo del 1999, mai tradotto in italiano, che critica l’uniformità della vita sovietica in maniera allegorica.

¹² La *matreška* è stata reputata dall’architetto Boris Bernaskoni come forma architettonica ideale proprio per il suo essere contemporaneamente oggetto, spazio e simbolo. Da queste considerazioni, è nato il progetto per *Matrex*, edificio pubblico principale dello Skolkovo Innovation Center del quartiere Možajskij di Mosca presentato alla XV Biennale di Architettura dal titolo *Reporting from the front*. Vale la pena riportare una parte del testo in cui Bernaskoni descrive la sua concezione di *matreška*: «The Matryoshka is supposed to be a turned and painted hollow wooden doll of human outline, containing a series of other such dolls inside it of decreasing scale. I am convinced, however, that the m. is an ideal architectural form: an object, space, and symbol. If architecture is space enclosed by form, outwardly symbolizing this space, then this is precisely the Matryoshka – as a contemporary (non-linear, abstract and minimalist) form, a perfect anthropomorphic object, implying and making manifest the presence of internal space.» (Boris Bernaskoni, Anton Kalgaev, *Matrex form follows information*, Interface, 2016, p. 8).

Nel primo capitolo a carattere introduttivo, si intende trattare la storia di questo ‘giocattolo complesso’¹³ dagli esordi alla produzione in serie, focalizzando l’attenzione alla sua fortunata diffusione fuori dalla Russia. Inoltre, si descrivono tutte le influenze culturali che sono state d’ispirazione per la creazione della bambola e si delinea il contesto storico nel quale essa nasce. Si dedica attenzione anche ai processi produttivi di tale giocattolo, svolti nelle fabbriche o da lavoratori autonomi.

Dal punto di vista teorico, in linea con le tradizioni semiotiche in cui il testo è l’unità di base da analizzare, in questo elaborato il testo è altresì inteso in senso lotmaniano come ‘programma condensato di tutta una cultura’¹⁴ e quindi non applicato solamente ai messaggi in lingua naturale ma anche ‘a qualsiasi veicolo di un significato globale (testuale)’¹⁵; pertanto, si tratta della *matreška* in quanto testo di partenza per l’analisi in corso, non tralasciando il concetto semiotico di traduzione, poiché funzionale alle indagini sulla *matreška* diffusasi anche al di fuori del proprio sistema di significazione, adattandosi così ai nuovi sistemi in cui è stata introdotta. Secondo Lotman, la realtà extralinguistica va comunque pensata come una lingua¹⁶, e dunque la traduzione è necessaria affinché possa avvenire interazione tra un sistema culturale e lo spazio che lo circonda. Lo scambio semiotico che avviene mediante traduzioni imperfette fra il testo e i diversi contesti in cui può essere letto, costituisce così una riserva inesauribile per la produzione di nuovi significati e di nuove idee¹⁷: secondo questo criterio, si cerca di capire in che modo la

¹³ La mostra *Neprostatja Igruska* [un giocattolo complesso] ha avuto luogo a Mosca, nel Museo Panrusso delle Arti Decorative e Applicate, dal 10 Luglio al 23 Settembre del 2015. Il progetto espositivo presentava al pubblico la *matreška*, la quale viene definita «non solo un simbolo dell’arte tradizionale nazionale, ma anche un esempio di connessioni e influenze interculturali». L’esposizione ha incluso oggetti provenienti, oltre che dalla collezione permanente del museo, dal Museo statale di Arte Orientale e il Museo del Giocattolo Artistico e Pedagogico di Sergiev Posad. Inoltre, il progetto è stato corredato da numerosi workshop, tra cui quello con l’artista contemporanea Maria Dimitrieva, una degli esperti più rispettati nel commercio dei giocattoli di Sergiev Posad e le cui *matreški* sono già diventate dei ‘classici’. Si è optato per il termine ‘complesso’ per la traduzione italiana dell’aggettivo *neprostatja*, che in russo definisce proprio la difficoltà o meglio la complessità del soggetto al quale si riferisce: in questo caso sembrava opportuno definire la *matreška* come complessa, essendo l’aggettivo riferito all’oggettiva difficoltà di analisi di un giocattolo che è apparentemente di immediata comprensione ma che in realtà racchiude in sé una moltitudine di riferimenti culturali interni ed esterni alla Russia e una simbologia molto particolare. Fonte: http://www.vmdpni.ru/data/events/2015/07/neprostatja_igrushka/index.php (ultima consultazione:).

¹⁴ Jurij Lotman et alii, *Tesi per un’analisi semiotica delle culture*, in *La semiotica nei Paesi slavi. Programmi, problemi, analisi*, a cura di Carlo Prevignano, trad. it a cura di Eddo Rigotti, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 131.

¹⁵ *ivi* p.114.

¹⁶ Jurij Lotman, *Cercare la strada. Modelli della cultura*, Venezia, Marsilio, 1994, p. 16.

¹⁷ Silvia Burini, “*Ecologia*” della cultura: le Conversazioni di J. Lotman, in *Conversazioni sulla cultura russa*, a cura di Silvia Burini, trad. it. A cura di Valentina Parisi, Milano, Bompiani, 2017, p. 15.

matreška dal suo sistema culturale di partenza si sia diffusa ricodificandosi continuamente, in base alle esigenze richieste dai nuovi codici in cui è stata tradotta.

Le nuove configurazioni artistiche in cui il testo matreška appare nel mondo dell'arte contemporanea sono oggetto del secondo capitolo: si è scelto di analizzare alcune opere di un gruppo ristretto ed eterogeneo di artisti russi contemporanei che la hanno rivisitata in chiavi differenti, riferendosi alla loro cultura di origine per mezzo di approcci del tutto personali. I casi studio di cui si discute riguardano i progetti di Yuri Avvakumov¹⁸, Alex Goncharenko¹⁹, Karina Akopyan e Elena Demidova, provenienti da formazioni accademiche ed esperienze di vita a volte apparentemente in contrasto tra loro, funzionali a dare un'idea della varietà degli approcci possibili all'immagine della matreška.

Infine nel terzo capitolo, l'approccio adottato è principalmente storico, al fine di rintracciare i legami tra la storia del costume russo, le sue influenze in Occidente, l'uso dell'immagine della matreška e i riferimenti ad essa nelle collezioni delle *Maison* internazionali, che da pochi anni includono nel loro panorama anche gli stilisti russi. I casi studio in cui sono stati rintracciati i legami figurativi con la matreška in riferimento agli stilisti occidentali riguardano le seguenti collezioni: la collezione *haute couture* 'Opéras-Ballets Russes' autunno/inverno 1976/1977 di Yves Saint Laurent, la collezione *Métiers d'Art* 'Paris-Moscou' pre-autunno 2008/2009 di Karl Lagerfeld per Chanel, e in riferimento a Kenzo, si comparano la collezione *pret-à-porter* dell'autunno 2005 e la collezione autunno/inverno 2009/2010, entrambe di Antonio Marras. Un secondo fenomeno osservabile tra le tendenze della moda internazionale che hanno coinvolto e coinvolgono la Russia negli ultimi vent'anni, riguarda appunto l'affermazione sul panorama internazionale di un gruppo di emergenti stilisti russi che, seppur secondo diverse ragioni, hanno tradotto la riscoperta 'autoctona' del proprio passato sartoriale e storico in moda contemporanea, mostrando ironicamente attraverso le creazioni delle loro collezioni che solo chi ha fatto esperienza diretta della storia politica, sociale e conseguentemente sartoriale della Russia in quanto patria, può realmente decostruirla e ricontestualizzarla²⁰. Gli stilisti di cui si occupa l'elaborato sono Denis Simačev e Alëna

¹⁸ Jurij Avvakumov nella traslitterazione ISO9. Come indicato in nota 1, un'eccezione alla norma riguarda i nomi di artisti contemporanei russi che sono internazionalmente conosciuti con la forma traslitterata riportata nell'elaborato.

¹⁹ Aleks Gončarenko nella traslitterazione ISO9. Come sopra.

²⁰ Cfr. Djurdja Bartlett, *Moscow on the fashion Map: between periphery and centre*, in «Studies in East European Thought», vol. LXIII, n. 2, Russia on Edge (maggio 2011), p. 114:118.

Achmadullina, le cui *matreški* realizzate per il decimo anniversario di *Vogue Russia* del 2008²¹, si sono rivelate un ottimo spunto di riflessione.

A seguito della lettura del corrente elaborato, ci si aspetta di fornire delle chiavi di lettura che permettano al lettore di poter analizzare autonomamente la presenza dell'immagine della *matreška* nei due ambiti che sono stati selezionati, il primo relativo all'arte contemporanea e il secondo al panorama della moda internazionale.

²¹ <https://www.vogue.co.uk/gallery/russian-vogue-turns-10> , Julia Neel, *She's a Doll*, in «Vogue», 11 novembre 2008, (ultima consultazione: 14/02/20).

Capitolo 1

Un giocattolo ‘complesso’

Il termine *matreška* è connesso alla parola russa *mat'* [madre]²². Questa bambola di legno contenente al suo interno una serie di bambole l'una dentro l'altra, non è semplicemente un gioco o un puzzle per bambini ma rappresenta anche la visione che la Russia ha di sé stessa come nazione, incarnando il profondo attaccamento dei russi alla Madre Patria, particolarmente evidente nella tradizione relativa al paesaggio rurale e all'amore primordiale per la terra²³. Infatti, per secoli in Russia le attività principali sono state quelle agricole; la terra era chiamata ‘Madre’ e ci si riferiva con epiteti maternali anche alle sue manifestazioni fisiche: ad esempio, i fiumi che attraversano le immense steppe sono ancora oggi chiamati *Matuška* [vezzeggiativo del termine ‘madre’]²⁴. Non si tratta, quindi, di un caso se la prima *matreška* sia stata rappresentata con le sembianze di una contadina; in essa convogliano due elementi chiave della cultura russa: la maternità e il paesaggio rurale, di cui la fertilità è concetto centrale.

Riprendendo l'etimologia del termine in esame, pare opportuno segnalare un'osservazione di Graziella Portia:

«Quando la *matreška* apparve in Russia per la prima volta era molto diffuso il nome *Matrëna* (...) che rimanda al latino *Matrona*²⁵ [donna nobile]. Una delle condizioni sociali più elevate nella Rus' era la moglie del mercante. E sono proprio le mogli dei mercanti, floride e formose, ad essere riprodotte nelle tele di Kustodiev²⁶: anche le *matrioske* vengono raffigurate con gli stessi abiti e le stesse gonne lussuose e vistose.»²⁷

²²Rett Ertl, Rick Hibberd, *Author's note*, in *The Art of Russian Matryoshka*, Boulder (Colorado), Vernissage Press LLC, 2003, p. XI.

²³ Cfr. J. Hubbs, *Mother Russia*, p. XIV-XV.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Altri significati del termine sono: ‘signora rispettabile’, ‘madre di famiglia’, ‘mamma’ – fonte: https://it.rbth.com/societa/2015/08/18/i-segreti-nascosti-in-una-matrioshka_390775, Elena Kostomarova, *I segreti nascosti in una Matrioshka*, in «Russia Beyond», 18 agosto 2015 (ultima consultazione: 2/02/20).

²⁶ Vd. Fig. 1.

²⁷ <http://russiantranslation.com/2017/05/31/madre-giappone-storia-della-matrioska-russa/>, Graziella Portia, “Madre-Giappone”: Storia della *matrioska* russa, in «Russia in Translation», 31 maggio 2017 (ultima consultazione: 2/02/20).

Ammirando i dipinti di Boris Kustodiev in relazione alle matreški, si nota come esse rappresentino quel prototipo di donna corpulenta e felice da esse ripreso. Tale modello è stato usato come simbolo di fertilità da numerose culture: basta ricordare gli artefatti dell'arte antica, come le veneri paleolitiche, o i giocattoli cinesi, giapponesi e indiani realizzati con una tecnica simile²⁸. Eppure, nel contesto russo, bisogna precisare che la matreška rappresenta la maternità e la fertilità, non solo a causa del simbolismo relativo a una donna che procrea dei figli, ma anche grazie alla sua relazione con la tradizione delle uova di legno russe, iniziata in epoca pre-cristiana²⁹.



Fig. 1 – B. Kustodiev, *La moglie del mercante mentre beve un tè*, 1918
Olio su tela, 120x120cm, Museo Russo Statale, San Pietroburgo

²⁸ https://it.rbth.com/societa/2015/08/18/i-segreti-nascosti-in-una-matrioshka_390775 , E. Kostomarova, *I segreti nascosti in una Matrioshka* (ultima consultazione: 2/02/20).

²⁹ Vd. paragrafo I.I per approfondimento.

Ogni pezzo della *matreška* si chiama *mesto*³⁰ e il fatto che la *matreška* più grande sia denominata ‘madre’ e la più piccola ‘seme’, contribuisce a far comprendere ancora una volta quanto essa sia legata ai concetti fondanti della cultura russa di cui si è discusso a inizio paragrafo. Inoltre, oltre a differire tra loro per forma, numero di pezzi contenuti, grandezza, tecniche pittoriche, tipologia della forma, motivi e colori³¹, esse si differenziano anche per i temi scelti, i quali spesso rappresentano racconti popolari, fiabe e reinterpretazioni di motivi religioso-artistici caratteristici della Russia, creando veri e propri ‘racconti nei racconti’. Infatti, la *matreška* rappresenta un classico esempio di *mise en abyme*³², espediente narratologico utilizzato per narrare ulteriori racconti all’interno di una cornice narrativa principale³³ nel caso della letteratura e del teatro, e che nelle arti figurative indica una tecnica in cui un’immagine contiene una copia di sé stessa creando una sequenza che può replicarsi all’infinito, come nel caso di *Las Meninas* (1656) di Diego Velázquez, in cui egli raffigurò sé stesso al lavoro, con uno specchio alle sue spalle che rifletteva la famiglia reale la quale stava posando per lui, come se si trovasse oltre i confini dell’immagine³⁴.

Si considera un caso curioso quello riguardante la conclusione a cui Rett Ertl³⁵ approda nella sua ricerca sulle *matreški*, asserendo che esse incarnano così tanti temi da essere loro stesse simboli nei simboli³⁶. Se si utilizza questa affermazione come spunto di riflessione, un aspetto che complica maggiormente l’identificazione di una simbologia univoca da attribuire alle *matreški* è senza dubbio l’esperienza personale che ogni individuo ha nella fruizione attiva di un oggetto, che in questo caso, essendo oltretutto un giocattolo e più precisamente una bambola, implica l’azione del gioco. Indubbiamente,

³⁰ In italiano, si potrebbe tradurre con ‘parte’, ‘spazio’, ‘luogo’.

³¹ Questa è una suddivisione operata per classificare le *matreški* nel seguente testo: Rett Ertl, Rick Hibberd, *The Art of Russian Matryoshka*, Boulder (Colorado), Vernissage Press LLC, 2003, pp. 39:122.

³² «The *mise en abyme* – the placing of something inside itself. Literally translated as “placed into abyss”, the term comes from heraldry, where a miniature shield in the centre of its larger version was thus termed “*mise en abyme*”» B. Bernaskoni, A. Kalgaev, *Matrex form follows information*, Interface, 2016, p. 89.

³³ Si pensi a *Le mille e una notte*, al *Decameron* di G. Boccaccio.

³⁴ Cfr. Boris Bernaskoni, Anton Kalgaev, *Matrex form follows information*, Interface, 2016, p. 89.

³⁵ Rett Ertl, ha studiato la lingua russa alle superiori e alla Stanford University. In seguito, ha conseguito due master alla Columbia University, in letteratura russa e scienze politiche. Attualmente possiede la compagnia *TolsToys Inc.* a Boulder, Colorado, specializzata nell’importazione di manufatti artigianali tradizionali russi, incluse le *matreški*.

³⁶ R. Ertl, R. Hibberd, *Author’s note*, in *The Art of Russian Matryoshka*, p. XI.

ogni individuo si approccia in modo del tutto personale alla bambola e quindi le azioni compiute da più soggetti non saranno uguali tra loro. Ad esempio, la figura della matreška viene spesso utilizzata per indicare le molteplici personalità dell'essere umano³⁷, accezione che differisce dalla 'tradizionale' simbologia perlopiù relativa alla maternità, che in generale le si attribuisce.

In relazione ai diversi approcci rispetto all'esperienza personale che l'individuo ha della bambola, riporto quanto Silvia Burini, nella sua monografia *Grisha Bruskin. Lessico fondamentale*, afferma:

«Ogni oggetto che vanta un ruolo importante in un sistema culturale ha di solito due funzioni: quella diretta, che consiste nell'assolvere un certo numero di necessità sociali, e quella "metaforica". Quanto più importante è il ruolo diretto, tanto più attivo è il suo significato metaforico, che può manifestarsi anche in modo straordinariamente aggressivo. (...) La bambola incarna bene questa doppia polarità, a condizione che la si distingua dalla sua fisionomia apparente di statuetta, che è l'immagine tridimensionale dell'uomo. Mentre la statua è da guardare, presuppone un pubblico che si comporta nei confronti del testo artistico come destinatario di una informazione, la bambola invece va maneggiata, toccata, e presuppone un pubblico che non si limita ad assistere, bensì partecipa al gioco. La statua è un tramite, che ci trasmette la creazione altrui; la bambola ci stimola, spingendoci, a sua volta, alla creazione.»³⁸

Gli stimoli dovuti alla fruizione della matreška rappresentano una delle problematiche principali di questo elaborato, in quanto essa rappresenta un *unicum*, essendo originariamente legata al gioco, poiché, come si vedrà nel paragrafo successivo, originariamente nasce nell'ambito di un laboratorio in cui si produssero giocattoli per bambini a scopo educativo. Tuttavia, essa è da considerarsi egualmente un oggetto artistico, che tutt'oggi rappresenta il punto di partenza per numerosi artisti di tutto il mondo per le loro ricerche visive e concettuali.

³⁷ Si pensi al discorso di Claudio Magris nel corso dell'incontro avvenuto all'Istituto Italiano di Cultura di New York il 19 Aprile 2017: «Dobbiamo tenere sempre in mente l'immagine delle matrioske. Noi non siamo *una* identità, ma siamo *tante* identità insieme. Le une dentro le altre. Io sono triestino, certo. Ma sono italiano. Sono europeo. Sono mitteleuropeo... Siamo matrioske.» Fonte: <https://www.lavocedinewyork.com/arts/libri/2017/04/29/claudio-magris-non-una-identita-ma-tante-insieme-siamo-matrioske/>, Sara Furner, *Claudio Magris: "Non una identità, ma tante, insieme. Siamo matrioske"*, in «La Voce di New York», 29 aprile 2017 (ultima consultazione: 2/02/20).

³⁸ Silvia Burini, *Grisha Bruskin: lessico fondamentale*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2019, p.189. Vd. anche: Jurij Lotman, *Le bambole nel sistema di cultura*, in *Testo e Contesto: Semiotica dell'arte e della cultura*, cit., pp.145-151.

1.1 Origini della matreška

La prima matreška è nata nel 1899 durante il laboratorio *Deskoe Vospitanie* [educazione dei bambini] che si tenne nella città di Sergiev Posad sulle rive del Vorja, a 60 chilometri a nord-est di Mosca. Tale laboratorio fu ospitato nella tenuta Abramcevo, che dal 1870 era di proprietà dell'imprenditore e mecenate d'arte Savva Mamontov e del fratello Anatolij Mamontov, appartenenti a una delle famiglie più ricche della società russa del tempo. Attorno a Savva e alla moglie Elizaveta, i quali supportavano la riscoperta dell'arte popolare russa, gravitavano i più importanti artisti del tempo all'interno del cosiddetto 'Circolo di Abramcevo'.

Il laboratorio citato, era finalizzato alla produzione di giocattoli educativi per bambini ed è quindi naturale pensare che si cercasse di creare un giocattolo che li aiutasse nello sviluppo della misurazione degli oggetti attraverso la vista, favorendo inoltre le abilità relative al raggruppamento degli oggetti distinti per età o per colore³⁹.

La matreška non è solo un simbolo dell'arte tradizionale nazionale, ma anche un esempio di connessioni e influenze interculturali⁴⁰: sono indubbiamente numerose le fonti di ispirazione e le leggende alle quali l'oggetto è legato. La versione più nota narra che la matreška tragga ispirazione da un giocattolo giapponese che un viaggiatore portò a Mosca: eppure, nel corso di questo elaborato, si osserva come questa sia stata solo una delle influenze culturali determinanti.

Si ritiene che una delle prime matreški, se non la prima, sia stata tornita da Vasilij Zvězdočkin e dipinta dal famoso artista Sergej Maljutin, nonostante vi siano alcuni problemi di attribuzione: infatti il noto tornitore Zvězdočkin non ha mai menzionato l'artista Maljutin e nell'archivio di quest'ultimo non sono mai stati trovati bozzetti o referenze a una bambola simile⁴¹.

Il nome di Sergej Maljutin ha da sempre avuto una forte connessione al giocattolo. Egli era un famoso artista, designer ed architetto, esponente dello stile neo-russo, coerente

³⁹ Cfr. B. Bernaskoni, A. Kalgaev, *Matrex*, p. 13.

⁴⁰ http://www.vmdpni.ru/data/events/2015/07/neprostay_igrushka/index.php?sea_val=матрешка, dalla descrizione della mostra *Neprostay Igrushka* dal sito del Museo Panrusso delle Arti Decorative e Applicate (ultima consultazione: 2/02/20).

⁴¹ Cfr. B. Bernaskoni, A. Kalgaev, *Matrex*, pp. 23-12.

alle ricerche del ‘Circolo di Abramcevo’⁴². I suoi disegni sono generalmente caratterizzati da colori tenui e contorni neri marcati⁴³, tali a quelli che è possibile rintracciare nella prima matreška a lui attribuita, *Ragazza con un galletto*⁴⁴, composta da otto figure qui elencate dalla più grande alla più piccola, le quali non seguivano un tema specifico ma erano organizzate per età, essendo la più piccola anche la più giovane: una ragazza con il galletto nero; una semplice contadina; una ragazza con la falce, la quale divenne la più grande tra le bambole dopo la Rivoluzione del 1917, per simboleggiare l’alleanza del mondo contadino con il proletariato industriale, e non solo il miglioramento della tecnologia per l’agricoltura; una ragazza che porta un rinfresco; un ragazzo, a testimonianza di un iniziale rifiuto dell’esclusiva rappresentazione femminile; una ragazza con un bambino; una bambina; un bambino in fasce⁴⁵.



Fig. 2 - Matryoshka *Ragazza con un galletto*, 8 figure, legno, pirografia, pittura.
Masterkaja ‘Detskoe vospitanie’ [Laboratorio ‘Educazione dei bambini’], Mosca, ultimi anni del
XIX secolo, Collezione del Museo del Giocattolo Artistico ed Pedagogico, Sergiev Posad.

⁴² Cfr. B. Bernaskoni, A. Kalgaev, *Matrex*, p. 23.

⁴³ *ivi* pp. 15-19- 23.

⁴⁴ Vd. Fig. 2.

⁴⁵ Cfr. B. Bernaskoni, A. Kalgaev, *Matrex*, p. 12.

Per comprendere pienamente il motivo dell'idealizzazione del mondo contadino e il profondo interesse per l'arte popolare da parte degli artisti del 'Circolo di Abramcevo', bisogna ricordare alcuni antefatti storici. Già dall'inizio del XIX secolo, molti intellettuali si opponevano al rigore dell'autocrazia zarista e il loro malcontento culminò nel 1881 con l'assassinio dello zar Alessandro II a San Pietroburgo⁴⁶. Questo gruppo sociale considerava la classe contadina addirittura superiore a quella nobiliare. È possibile rintracciare una delle motivazioni nelle conseguenze che ebbe una riforma sull'istruzione attuata da Pietro il Grande⁴⁷: allo scopo di istituire una *élite* educata ad essere un prezioso strumento per l'Occidentalizzazione del paese e affinché si potesse mantenere uno stretto controllo su tutto il vasto territorio, secondo Joanna Hubbs⁴⁸, Pietro I si comportò come il Grande Principe Vladimir di Kiev⁴⁹, il quale ordinava ai giovani (solitamente all'età di sette anni) di lasciare le loro famiglie e li mandava in scuole da lui istituite, non dando loro libertà di scelta, pena l'esecuzione, l'esilio o la morte⁵⁰. Inoltre, la classe nobile, negli anni di vita precedenti alla scuola petrina, soleva affidare la propria prole a balie appartenenti alla classe contadina, le quali rappresentavano, nella memoria dei giovani lontani da casa, la bontà e la fecondità della Madre Terra: è forse questa la ragione per cui l'idilliaca memoria dell'infanzia e i racconti ricchi di saggezza popolare tramandati dalle balie ricorrono in

⁴⁶ Cfr. R. Ertl, R. Hibberd, *The Art of Russian Matryoshka*, p. 5.

⁴⁷ Lo zar Pietro I di Russia (zar dal 1682, imperatore dal 1721) è noto per esser stato un grande sovrano illuminato e riformatore. A lui si devono le riforme volte a una rigida occidentalizzazione del Paese, come l'approvazione della *Tavola dei Ranghi* (1722) con le quali organizzò la macchina burocratica statale alla maniera europea. Un impatto non indifferente delle riforme petrine fu quello sui costumi della popolazione, obbligata a vestirsi alla maniera francese: infatti, «quando nel corso del XIX secolo si sviluppò un dibattito sulle riforme petrine, esse vennero considerate da molti un disastro poiché causa di una perdita di quel senso di identità nazionale che aveva sino ad allora caratterizzato il modo di vestire in Russia». Fonte: Elena Dundovič, *Alla corte degli zar. Le riforme petrine e l'identità nazionale*, in *La moda contiene la storia e ce la racconta puntualmente*, a cura di Giovanna Motta, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2015, p. 89.

⁴⁸ Cfr. J. Hubbs, *Mother Russia*, p. 206.

⁴⁹ Vladimir di Kiev è stato Gran Principe di Kiev dal 969 fino alla sua morte, nel 1015. Sposatosi con Anna, sorella dell'imperatore di Costantinopoli Basilio II, egli è principalmente noto per aver avviato il processo della conversione della Rus' al Cristianesimo, completatosi nel 988. Si sottolinea che «sotto l'influenza della moda bizantina (...) si diffuse sempre di più l'uso di abiti lunghi confezionati con ricche sete provenienti dai paesi dell'Oriente e sontuosamente ricamati e decorati con perle e gemme preziose detti *kaftani* per gli uomini e *sarafani* più tardi nella loro versione femminile. (...) Nell'insieme (...) il modo di vestire dei russi rimase inalterato per lunghi secoli sino all'arrivo al trono di Pietro il Grande.» Fonte: Elena Dundovič, *Alla corte degli zar. Le riforme petrine e l'identità nazionale*, in *La moda contiene la storia e ce la racconta puntualmente*, a cura di Giovanna Motta, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2015, pp. 82:84.

⁵⁰ Cfr. J. Hubbs, *Mother Russia*, p. 206.

numerosi scritti di intellettuali russi del XIX secolo, i quali esprimevano così il loro profondo attaccamento ai costumi tradizionali legati a un senso di familiarità in contrapposizione al senso di isolamento e sradicamento provato a causa dell'obbligo di partenza verso le città, in cui spesso erano in contatto con precettori stranieri⁵¹.

Parallelamente al moltiplicarsi dell'interesse nei confronti della classe contadina, l'arte popolare tradizionale stentava a resistere a causa dell'impulso all'industrializzazione e l'*intelligencija* iniziò a percepire sempre più gli oggetti della cultura contadina tradizionale come opere d'arte, cercando di combinare l'arte tradizionale con le nuove tecnologie⁵². Pertanto, la nascita della *matreška* ben rappresenta il culmine della speculazione sui temi appena anticipati, essendo sia evocativa del mondo contadino e della figura della madre, che legata alla tradizionale produzione di oggetti in legno torniti e cavi al loro interno.

Un'attività tradizionale dell'artigianato russo era proprio quella che impiegava i tornitori nella produzione di beni cavi. È noto, infatti, che lo stesso tornitore Vasilij Zvezdočkin contattò il governatorato della regione di Pol'dosk, poiché essa era rinomata per essere uno dei poli industriali maggiori legati ai processi di tornitura per la produzione di tali beni cavi, in quanto le tecniche di produzione erano note in quest'area sin dal XVII secolo⁵³.

L'artigianato russo si contraddistingueva per la realizzazione di oggetti e recipienti che si potevano impilare l'uno dentro l'altro. Tra questi spicca il gioco chiamato *birjul'ki*⁵⁴, popolare durante tutto il XIX secolo, che si potrebbe descrivere come un incrocio tra il gioco delle pulci inglese e i bastoncini per il mikado, composto da una varietà di oggetti di legno generalmente rotondi lavorati al tornio che i giocatori devono far cadere in un contenitore (che può anche avere una forma simile all'uovo) prendendoli con uno strumento simile all'uncino⁵⁵, evitando di far muovere gli oggetti vicini. Un'altra tradizione russa inerente è quella relativa alle uova di Pasqua che, come la *matreška*, ne contengono altre al loro interno. La Pasqua è infatti una delle festività più importanti del

⁵¹ *ivi* pp. 206-207.

⁵² Cfr. R. Ertl, R. Hibberd, *The Art of Russian Matryoshka*, p. 5.

⁵³ *ivi* p. 19.

⁵⁴ Vd. Fig. 3.

⁵⁵ *ivi* p. 6-7.

calendario ecclesiastico ortodosso. L'usanza di dipingere le uova vere⁵⁶ in occasione della Resurrezione di Cristo apparve alla fine del X secolo insieme all'introduzione della celebrazione pasquale⁵⁷. Esse rappresentavano il Sacro Sepolcro all'interno del quale è celata la vita eterna e il loro colore tradizionale era il rosso, simbolo del sangue di Cristo e del suo sacrificio per l'umanità⁵⁸.



Fig. 3 – *Birjul'ki*, XX sec., altezza uovo 11,5 cm.
Dal negozio di antiquariato *Lavka Stariny*, con sede a Mosca.

⁵⁶ Vd. Fig. 4.

⁵⁷Cfr. <https://visitaresanpietroburgo.it/pasqua-in-russia/> , Inna Burda, *Pasqua ortodossa: riti e tradizioni*, in «Visitare San Pietroburgo», 5 gennaio 2020 (ultima consultazione: 2/02/20).

⁵⁸ Cfr. <https://foma.ru/narodnyie-tradiczii-prazdnovaniya-pasxi.html> , Anastasija Denisova, *Tradicii prazdnovaniya Paschi*, in «Doma», 2 febbraio 2018 (ultima consultazione: 2/02/20).



Fig. 4 - Uova dipinte di rosso secondo il metodo “casalingo”.

Uova, buccia di cipolla rossa.

In particolare, da questa tradizione si è sviluppata poi la fabbricazione di uova principalmente in legno raffiguranti immagini della Vergine e di Cristo, vicine alle immagini sacre delle icone⁵⁹, con trame floreali o motivi decorativi popolari che molto spesso, come sopra citato, potevano contenerne altre al loro interno, rendendo manifesto il tema della ciclicità, legato intimamente alla cultura russa.

Quasi per ironia, da quest’ultima forma d’artigianato prese le mosse un’ulteriore produzione, di finissima manifattura: la produzione delle magnifiche Uova Fabergé. Questi capolavori di gioielleria sono stati prodotti dalla *Maison* Fabergé quando questa era guidata da Peter Carl Fabergé, figlio del celebre gioielliere Gustav Fabergé, che gli affidò la sua ditta di oreficeria nel 1882. La serie di 50 Uova è legata alla gloria e al tragico destino dell’ultima famiglia dei Romanov, che le commissionò dal 1885 al 1916⁶⁰.

Le Uova Fabergé erano il miglior risultato della rinomata *Maison* di gioielleria e sono considerate l’ultima grande commissione di *objets d’art*⁶¹ da parte degli zar. Quello che ha distinto la *Maison* Fabergé dai suoi contemporanei come Cartier o Tiffany, è l’ineguagliabile abilità tecnica in ogni oggetto: vi lavoravano artigiani altamente specializzati per ogni tipo di materiale e, nonostante l’alto numero di impiegati, Carl Fabergé aveva il controllo totale e la supervisione sia del design che del processo produttivo, assicurando così i più alti standard qualitativi e l’uniformità per ogni output

⁵⁹ Vd. Fig. 5.

⁶⁰Cfr. <https://www.faberge.com/the-world-of-faberge/the-imperial-eggs> , Sezione del sito ufficiale della *Maison* Fabergé intitolata *The world of Fabergé: The Imperial Eggs*. (Ultima consultazione: 3/02/20).

⁶¹ *Ibidem*.

prodotto dall'azienda⁶². Inoltre, ogni uovo prodotto era assolutamente personalizzato in base alle esigenze del committente, adattandosi all'occasione in cui era donato e alla persona che avrebbe dovuto riceverlo, sia nel gusto estetico che nei contenuti e riferimenti veicolati.



Fig. 5 – Nataša Pugaeva, *Vita di Cristo* (Radužnyj).
6 pezzi, altezza 15 cm ca, Collezione di Vicki Miller.

Il primo Uovo Imperiale Fabergé è del 1885, quando, in occasione della Pasqua, lo zar Alessandro III commissionò un regalo per sua moglie, la zarina Marija Fëodorovna⁶³, essendo rimasto impressionato dall'abilità dell'orafo di replicare i gioielli *Kertch* (o *Shintyan*) del Museo dell'Ermitage⁶⁴.

Tale uovo, noto come *Uovo con gallina*⁶⁵, aveva una struttura simile a quella della *matreška*, in quanto 'nidificante': si trattava di un uovo in smalto bianco, in cui all'interno vi era un tuorlo d'oro che nascondeva una piccola gallina anch'essa d'oro e con gli occhi

⁶² Cfr. <https://www.sothebys.com/en/artists/carl-faberge>, biografia di Carl Fabergé in «Sotheby's» (ultima consultazione: 3/02/20).

⁶³ <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-history-faberge-egg>, Casey Lesser, *A Brief History of the Fabergé Eggs*, in «Artsy», 15 novembre 2017 (ultima consultazione: 3/02/20).

⁶⁴ <https://www.sothebys.com/en/artists/carl-faberge>, biografia di Carl Fabergé in «Sotheby's» (ultima consultazione: 3/02/20).

⁶⁵ Vd. Fig. 6.

di rubino, a sua volta contenente una copia in miniatura della corona imperiale, dentro cui vi era incastonato un piccolo rubino a forma d'uovo.

L'*Uovo con Gallina* fa oggi parte della Collezione Veksel'berg ed è attualmente esposto al Museo Fabergé di San Pietroburgo⁶⁶. Dopo la Rivoluzione del 1917, si è posta fine alla tradizione a causa della cacciata degli zar (anche Nicola II continuò a commissionare a Carl Fabergé le Uova ogni anno in occasione della Pasqua) e alla conseguente fuga della famiglia Fabergé dalla Russia, e molte uova furono confiscate dai Bolscevichi⁶⁷.

Attualmente, si conosce la collocazione di 43 Uova: le più grandi collezioni sono all'Armeria del Cremlino e al Museo Fabergé di San Pietroburgo, seguite dalla collezione Pratt esposta al Museo di Belle Arti della Virginia, dal trio di proprietà di Matilda Geddings Grey al Metropolitan Museum of Art (MET) di New York e dal trio in possesso della famiglia reale britannica⁶⁸.

Secondo Géza Von Habsburg, direttore curatoriale di Fabergé dal 2007⁶⁹, l'uovo Fabergé più rappresentativo è l'*Uovo dell'Incoronazione* (1897)⁷⁰, che commemora l'incoronazione imperiale della zarina Aleksandra, moglie di Nicola II, il quale contiene il modellino della carrozza imperiale su cui sedeva l'imperatrice il giorno dell'incoronazione⁷¹.

⁶⁶ <https://www.smithsonianmag.com/travel/where-you-can-see-fabled-imperial-russia-faberge-eggs-180954863/?page=1>, Matt Blitz, *Where to see the fabled Fabergé Imperial Easter Eggs*, in «Smithsonian Magazine», 3 aprile 2015 (ultima consultazione: 3/02/20).

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-history-faberge-egg>, C. Lesser, *A Brief History of the Fabergé Eggs* (ultima consultazione: 3/02/20).

⁶⁹ Per maggiori informazioni sulle esposizioni curate da von Habsburg riguardanti il mondo Fabergé, si consiglia di visitare la seguente pagina del sito ufficiale Fabergé in cui è possibile leggere il suo notevole curriculum: <https://www.faberge.com/the-world-of-faberge/heritage-council/geza-von-habsburg>, (ultima consultazione: 3/02/20).

⁷⁰ Vd. Fig. 7.

⁷¹ <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-history-faberge-egg>, C. Lesser, *A Brief History of the Fabergé Eggs* (ultima consultazione: 3/02/20).



Fig. 6 *Uovo con Gallina*, 1885.
 Museo Fabergé, San Pietroburgo.

Secondo Géza Von Habsburg, direttore curatoriale di Fabergé dal 2007⁷², l'uovo Fabergé più rappresentativo è l'*Uovo dell'Incoronazione* (1897)⁷³, che commemora l'incoronazione imperiale della zarina Aleksandra, moglie di Nicola II, il quale contiene il modellino della carrozza imperiale su cui sedeva l'imperatrice il giorno dell'incoronazione⁷⁴.

⁷² Per maggiori informazioni sulle esposizioni curate da von Habsburg riguardanti il mondo Fabergé, si consiglia di visitare la seguente pagina del sito ufficiale Fabergé in cui è possibile leggere il suo notevole curriculum. Fonte: <https://www.faberge.com/the-world-of-faberge/heritage-council/geza-von-habsburg> ,(ultima consultazione: 3/02/20).

⁷³ Vd. Fig. 7.

⁷⁴ <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-history-faberge-egg> , C. Lesser, *A Brief History of the Fabergé Eggs* (ultima consultazione: 3/02/20).



Fig. 7 – Uovo dell’Incoronazione, 1897.

Collezione di Viktor Veksel’berg.

Finora ho citato manufatti appartenenti alla tradizione dell’artigianato russo, di cui la matreška sembra costituire un passaggio logico nell’evoluzione delle tecniche tradizionali di tornitura del legno e dello sviluppo della concezione dello spazio creato internamente in un oggetto cavo, ‘riempito’ da un ulteriore oggetto. Eppure, come anticipato a inizio paragrafo, sono presenti influenze provenienti da culture differenti rispetto a quella russa. Una di queste, si riferisce ad un oggetto giapponese che pare aver intrigato parecchio i membri del ‘Circolo di Ambrancevo’, il *Fukuruma*⁷⁵, bambola di legno a forma cilindrica composta da sei figure contenute l’una dentro l’altra, la quale rappresentava *Fukurokuju*⁷⁶, personaggio della mitologia nipponica. La fonte principale a riguardo è da rintracciarsi in un articolo del 1969 scritto da Ekaterina Mozayeva, direttrice del Museo del Giocattolo di Zagorsk, e tradotto successivamente in tre lingue⁷⁷. Inoltre, anche la moglie di Anatolij Mamontov ha nominato spesso ‘l’idolo giapponese di pietra’

⁷⁵ Vd. Fig. 8.

⁷⁶ Si tratta di uno delle sette divinità della Fortuna, che rappresenta la longevità e la saggezza. Nelle statuette e bamboline con cui lo si rappresenta, ha una testa calva e un’altissima fronte ed è spesso accompagnato da animali che simboleggiano la longevità nella cultura giapponese, come la gru, il cervo o la tartaruga. – per maggiori informazioni, si legga la seguente descrizione sul sito dell’*Encyclopaedia Britannica*: <https://www.britannica.com/topic/Fukurokuju>, (ultima consultazione: 1/02/20).

⁷⁷ Cfr. B. Bernaskoni, A. Kalgaev, *Matrex*, p. 27.

in alcune delle sue lettere⁷⁸. Si suppone che il giocattolo giapponese, inventato circa tre decenni prima rispetto alla *matreška*, sia stato portato in Russia dall'isola di Honshu o da Parigi e che un membro della famiglia Mamontov lo portò poi al laboratorio 'Educazione dei bambini', dove Sergej Maljutin decise di replicarlo in chiave russa⁷⁹, dandogli così le sembianze di una contadina russa dal viso molto rotondo con indosso un grazioso *sarafan* e un fazzoletto variopinto sulla testa, la *Ragazza con il galletto*⁸⁰ per l'appunto. Oggi, per dare una spiegazione retrospettiva sulle origini della *matreška*, il *Fukuruma* è esposto nella collezione permanente del Museo del Giocattolo Artistico e Pedagogico di Sergiev Posad, insieme a molti altri giocattoli giapponesi donati da imprenditori e diplomatici giapponesi al Museo⁸¹. Inoltre, un probabile antenato del *Fukuruma*, che rispecchia la suddivisione settoriale in ordine decrescente che ritroviamo sia in quest'ultimo sia nella *matreška*, è il tradizionale sistema delle scatole cinesi.

Un'altra potenziale ispirazione riguarda i sarcofagi egizi⁸², come è visibile nell'immagine raffigurante le sezioni in cui è suddivisa la tomba di Tutankamon⁸³, anche se quest'ultima fu scoperta solo nel 1922. L'*Egittomania* che investì l'Europa nel XIX secolo, a seguito della campagna d'Egitto svolta da Napoleone Bonaparte tra il 1798 e il 1801 e la nascita dell'egittologia ad opera di Jean-François Champollion, influenzò anche il mondo artistico russo: si citano, a titolo esemplare, le illustrazioni del 1899 di Michail Vrubel' per il racconto *Egipetskie Noči* [Le Notti Egiziane] di Aleksandr Puškin, pubblicate dalla tipografia di Anatolij Mamontov⁸⁴.

⁷⁸ *ivi* p. 29.

⁷⁹ *ivi* p. 26-27.

⁸⁰ Vd. Fig. 2.

⁸¹ Cfr. B. Bernaskoni, A. Kalgaev, *Matrex*, p. 26.

⁸² *ivi* p. 29.

⁸³ Vd. Fig. 9

⁸⁴ *Ibidem*.



Fig. 8 – *Fukuruma* (1898 ca).

Collezione del Museo del Giocattolo Artistico ed Pedagogico, Sergiev Posad.

Un caso su cui mi soffermerò maggiormente nell'ultimo capitolo sarà quello dei *Ballets Russes* di Sergej Djagilev, approfondendo in particolare l'ambito relativo ai costumi e le ripercussioni che questi ebbero sulla moda, non trascurando i rapporti relativi alla *matreška*; in questa sede mi limiterò a citare il balletto *Cléopâtre*, ispirato a *Une nuit de Cléopâtre* di Gautier, con le scenografie e i costumi di Léon Baskt e le musiche di Nikolaj Rimskij-Korsakov, in cui la leggendaria ballerina Anna Pavlova ebbe il ruolo di Ta-hor⁸⁵. La prima di questo balletto avvenne il 2 giugno 1909 a Parigi, al Théâtre du Chatelet, durante la quale Djagilev portò le *matreški* come souvenir delle Stagioni Russe, conferendo loro in tal modo ancor più prestigio⁸⁶.

⁸⁵ Cfr. M. E. Davis, *Ballets russes style: Diaghilev's dancers and Paris fashion*, pp. 110:115.

⁸⁶ Cfr. B. Bernaskoni, A. Kalgaev, *Matrex*, p. 29.

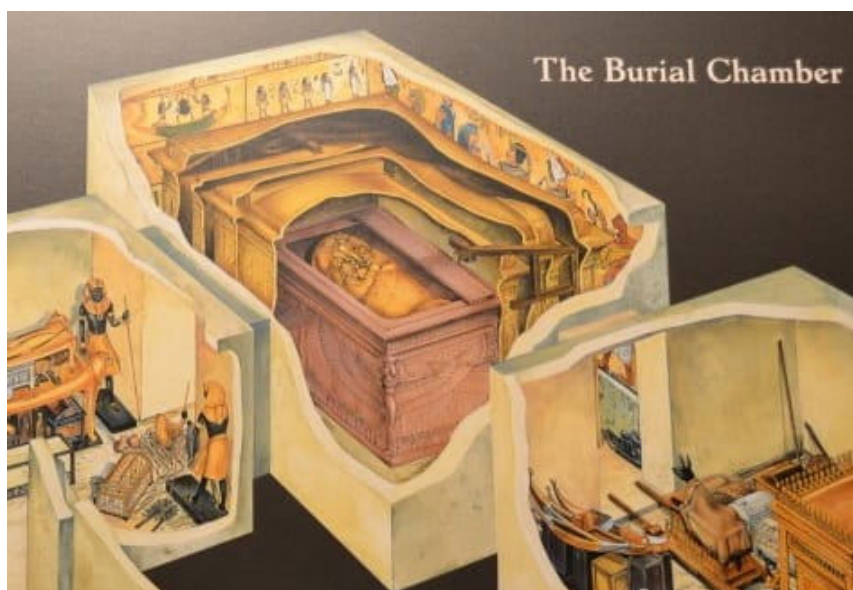


Fig. 9 – Parte della planimetria della Tomba di Tutankhamon.

Tornando al contesto russo, nel quale la *matreška* ha le sue origini, tra le leggende associate a quest'ultima, una in particolare viene narrata da Joanna Hubbs nel suo saggio *Mother Russia, The Feminine Myth in Russian Culture*, nel quale descrive la *matreška* come personificazione simbolica della 'Madre Russia' e si propone «to make the doll speak: to show how the epithet, like its embodiment, is not merely ornamental but contains Russia's vision of herself as a nation»⁸⁷.

La leggenda in questione è riportata di seguito:

«She [the *matreška*] is linked with the ancient Ugrian goddess Jumala of the Urals, who was thought to contain all things within her body. The Vikings, merchant-warriors and probable founders of the Russian state in the IX century, looked for this original *matreška* because, like the El Dorado of a later age, she was thought to be made of solid gold. Sixteenth-century German geographers' maps show a "Golden Woman" then still believed to exist in the little-known kingdom of Muscovy. She was described by the German Baron von Herberstein in 1549 as a statue with a hollow "singing" interior found in a sacred forest and containing three figures, one inside the other. Her Ugrian worshippers left offerings of value—usually gold—on a tree. When enough gold had been collected by her guards, it was melted down, and a new shell was made for the goddess. Like the precious frames which enfold the sacred icons of the Mother of God in Russia, the goddess's blessings were sought by a gift in kind: wealth for wealth. In 1584 another foreigner, the English ambassador to the Muscovite court Giles Fletcher, sent an expedition to the Urals in search of this ancient and precious figure. The searches have continued: in 1967, an old hunter living in the town of Tiumen' told modern treasure-seekers that the Golden Woman had been taken away and hidden so that her wealth might never be found, her image never

⁸⁷ J. Hubbs, *Mother Russia*, p. XIV.

desecrated. The mysterious 'Golden Woman' sought by foreigners for her material value remains elusive, her wealth symbolic and undiscovered.»⁸⁸

Nell'analisi effettuata dalla Hubbs, emerge la presenza del mito femminile nella cultura russa dalle sue origini, per questa ragione si propone di analizzare i passaggi più esemplari che hanno portato al consolidamento di tale mito in Russia, in relazione alla grande fortuna che ebbe il giocattolo di Sergiev Posad in analisi. Tale mito possiede delle radici profonde; infatti, sin dal Paleolitico, sottolinea la presenza di siti archeologici tra la Siberia e l'Ucraina in cui le statuette femminili, chiamate Veneri, suggeriscono, nelle loro sembianze di giovani donne e madri, che la fertilità femminile era vista come un'essenziale espressione di divinità⁸⁹.

Nel Neolitico, la pacifica civiltà di Tripol'e⁹⁰, caratterizzata da insediamenti agricoli probabilmente organizzati in matriclan, fu invasa da pastori nomadi di origine indoeuropea, i quali imposero una struttura patriarcale⁹¹. Tuttavia, il culto delle divinità femminili continuò a dominare la scena, sopravvivendo nel tempo anche quando, tra il 700 e il 200 a. C. furono gli Sciti, con organizzazione patriarcale, a dominare le steppe russe⁹². Tale mito femminile nel tempo persistette concretizzandosi nelle figure delle Grandi Dee Russe, obbedienti sia a forze distruttive (*Rusalki*, *Baba Jaga* e altri spiriti pericolosi) che costruttive (Madre Terra, *Rožanica*, *Mokosh*)⁹³. In particolare, il culto della Madre Terra era talmente diffuso tra i contadini che lo storico russo George Fedotov lo vide come il nucleo della religione russa, in cui «converge the most secret and deep religious feelings of the folk»⁹⁴. Per l'analisi in corso, si sottolinea come, sin dalle origini della civiltà, la

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ C. Schuster, *Pendants in the Form of Inverted Human Figures from Paleolithic to Modern Times*, in «Report to the Seventh International Congress of Anthropological and Ethnographic Science», Mosca, 1964, VII, pp. 105:117; S. B. Pomeroy, *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity*, New York, Schocken Books, 1975, pp.13:15; E. O. James, *The Cult of the Mother Goddess*, New York, Frederick A. Praeger, 1959, p. 257; A. Marshack, *The Roots of Civilization*, New York, 1952, pp. 111, 302, 314.

⁹⁰ Tripol'e è una località situata nella regione di Kiev, da cui prende il nome la civiltà che ivi visse durante il Neolitico, occupando la vasta zona che si estende dai Carpazi al Dnepr.

⁹¹ Cfr. J. Hubbs, *Mother Russia*, p. 4.

⁹² *ivi* p. 5.

⁹³ Cfr. Dianne E. Farrell, *Review of "Mother Russia: The Feminine Myth in Russian Culture"*, in «Signs», vol. XVII, n. 1, University of Chicago Press, 1991, p. 238.

⁹⁴ J. Hubbs, *Mother Russia*, p. 50.

creatività femminile associata all'ordine cosmico anch'esso femminile abbia avuto un forte legame all'azione del ricamo, poiché la donna in quanto filatrice offriva le basi per una cosmologia che suggerisse la continua creatività della divinità che 'ricama' tutte le cose viventi da sé stessa, dall'azione del suo stesso corpo⁹⁵. In linea con gli intenti di questo elaborato, si pone un accento sul legame tra ricamo e creatività femminile, in quanto proprio la capacità di elaborare minuziosi ricami altamente decorativi rappresentò la fonte salvifica per ottenere guadagni da parte della comunità degli emigrati aristocratici russi, costretti alla fuga in seguito allo scoppio della Rivoluzione del 1917. La loro abilità, come si vedrà in seguito, sorprese e influenzò notevolmente il costume europeo del tempo, parallelamente alle nuove reinterpretazioni del costume russo tradizionale da parte di Sergeij Djagilev e la sua *troupe* dei *Ballets Russes*.

Questa premessa vuole essere efficace per spiegare altresì la fortuna della figura della Madre di Dio cristiana nelle icone russe⁹⁶, diffuse molto presto a partire dalla cristianizzazione del Paese voluta dal Principe Vladimir di Kiev nel 988-999. Eppure, fu la nonna di Vladimir, Olga, a convertirsi per prima al cristianesimo durante un viaggio a Bisanzio, come narrò, tra storia e leggenda, Nestor di Pečerska in *Cronache degli anni passati* (1116 ca), il quale definì Olga 'Nonna delle terre russe', suggerendo ai suoi lettori che la nuova religione non era antitetica rispetto ai credi nel potere femminile⁹⁷, spiegazione del tutto necessaria affinché il cristianesimo potesse attecchire nella Rus'.

Nelle *Cronache*, si narra la vendetta di Olga sul principe dei Derevljani, tribù di slavi orientali con mire espansionistiche su Kiev, poiché egli intendeva sposarla per ottenere il potere dopo aver ucciso suo marito Igor⁹⁸. La necessità di trovare un motivo per

⁹⁵ *ivi* pp. 22-48.

⁹⁶ Il termine "icona" deriva dal greco *eikon* [immagine] e indica una rappresentazione sacra su tavola di legno di origini bizantine, diffusasi nella Rus' dopo la cristianizzazione (988). Approfondimento sulle tecniche: «pittura sacra eseguita su pannello di legno con una tecnica particolare tramandata da secoli. Le più antiche sono eseguite a *encausto*: secondo questa tecnica i colori sono legati con della cera e stesi con ferro rovente. Alcune sono eseguite in mosaico: in maggioranza sono pitture a tempera: i colori sono amalgamati non con olio ma con giallo d'uovo preparato con aceto o, in Russia, con una specie di birra, il *kvas*. La tavola di legno è accuratamente scelta tra legni non resinosi e diversi secondo le regioni d'origine, e preparata sui due lati. La parte riservata a ricevere la pittura viene leggermente incavata per ottenere sui bordi una specie di cornice naturale. (...) Nel corso dei secoli molte icone sono state ricoperte di una ricca ornamentazione metallica, chiamata *riza* dai russi, che copriva tutto il dipinto, tranne il viso e le mani della figura rappresentata.» Fonte: <http://www.latheotokos.it/modules.php?name=News&file=print&sid=523>, Georges Gharib, *Le icone della Madre di Dio*, in «La Theotokos», vol. , n.2-3, 7 dicembre 2010 (ultima consultazione: 1/02/20).

⁹⁷ Cfr. J. Hubbs, *Mother Russia*, p.87.

⁹⁸ *ivi* pp. 85-86.

accettare la nuova religione da Bisanzio era forte, in quanto le donne russe sembravano resistere con particolare veemenza all'imposizione del Cristianesimo, a causa della visione misogina della donna da parte della chiesa bizantina: il ciclo riproduttivo, che era centrale nel credo dei contadini, era adesso visto dalla nuova religione come peccato⁹⁹ e la condanna alle donne era spietata, poiché esse, se in antichità godevano di un alto grado di rispetto per la loro capacità di generare la vita, iniziarono ad essere additate soprattutto come l'incarnazione della peccatrice per eccellenza, Eva¹⁰⁰. Nei racconti popolari, la memoria dei riti continuò a persistere, e, mentre le donne, per rifiutare l'associazione alla figura della peccatrice Eva, ricostruirono il mito Cristiano rendendo pagana l'immagine della Madonna, la Chiesa revisionò le storie pagane¹⁰¹, cercando di trovare un compromesso tra le tradizioni passate e il nuovo presente cristiano.

La Chiesa Ortodossa, dunque, decise di mantenere la piena umanità di Cristo e di sottolineare maggiormente la Resurrezione di quest'ultimo, poiché accettare la verginità della Madre era totalmente incompatibile con le concezioni pre-cristiane della Rus' di cui si è parlato. Per tale motivazione, gli ortodossi furono espulsi da Bisanzio durante il Concilio di Nicea nel 325¹⁰², in quanto la verginità della madre del Cristo era uno dei dogmi fondanti del credo della Chiesa Romana, la quale poneva invece maggiore accento sulla passione di Cristo¹⁰³, e quindi sull'incarnazione della divinità, che soffre per liberare l'umanità dal peccato originale.

In risposta all'espulsione, il clero greco ortodosso riorganizzò la propria fede e diede a Maria l'aggettivo *Theotokos*, che in Russo divenne *Bogorodica*, ovvero 'Colei che dà alla luce Dio'¹⁰⁴: la russa Madre di Dio non è meramente il grembo attraverso il quale si è incarnato Dio, bensì la madre universale e padrona di tutte le cose¹⁰⁵, profondamente legata ai culti pagani pre-cristiani che venerano la donna per la sua intrinseca capacità di

⁹⁹ *ivi* p. 85:92.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *ivi* p. 93.

¹⁰² *ivi* p.98.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *ivi* p. 99.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

generare nuova vita, così come la Madre Terra è capace di auto-rigenerarsi nello scorrere delle stagioni.



Fig. 10 – *Vergine Orante*, XI secolo.
Cattedrale di Santa Sofia, Kiev.

Al Concilio di Efeso del 431, la chiesa adottò ufficialmente il culto di Maria in quanto Madre di Cristo¹⁰⁶. Esempio di questa commistione tra nuovi e vecchi culti in Rus' è l'immensa immagine della Madre di Dio *orante*¹⁰⁷ del secolo XI, situata nella

¹⁰⁶ *ivi* p. 97.

¹⁰⁷ Vd. Fig. 10.

cattedrale di Santa Sofia a Kiev, la quale ha le braccia sollevate ed è rappresentata nella forme delle arcaiche divinità, riprendendo gli schemi dei manufatti delle culture religiose degli Sciti e degli Slavi¹⁰⁸.

¹⁰⁸ *Ibidem.*

1.1.2 Il Circolo di Abramcevo

Avendo ripercorso le tappe necessarie a delineare tutte le influenze e le connessioni interculturali che hanno portato alla creazione della bambola, adesso si tratta principalmente del contesto storico e artistico in cui questa è nata, contesto più volte ripreso nel corso del suo elaborato, per l'importanza rivestita in ambito internazionale nella diffusione al di fuori della Russia della sua tradizione artistica, la quale ha a sua volta influenzato le direzioni artistiche in determinati ambiti della cultura europea, come ad esempio la storia del costume.

Se la *matreška* nacque proprio nel 1899 non si tratta di un puro caso, infatti gli ultimi anni del XIX secolo furono ampiamente caratterizzati da un forte interesse nei confronti del recupero dell'artigianato artistico tradizionale russo. Infatti proprio in quegli anni, gli elementi della cultura contadina s'infiltrarono totalmente nelle arti, dall'architettura alle arti decorative, diventando ispirazione per lo stile degli edifici o ancora per le trame delle ceramiche, esprimendo così lo spirito di quel grande sforzo artistico impiegato per collezionare e preservare gli artefatti dell'esistenza rurale russa, i quali fornirono la materia grezza su cui si fondò poi una nuova arte nazionale. I cosiddetti artisti 'neo-nazionali' che abbracciarono questa causa, non intendevano solamente preservare le tradizioni, ma anche portarle a un livello successivo, trattandole come base per una nuova estetica moderna che ruotava attorno al passato, in quanto dalla tradizione popolare essi ripresero sia l'uso dei materiali che gli elaborati motivi contadini¹⁰⁹.

Già a partire dal 1874, Savva Mamontov e la moglie Elizaveta riunirono nella loro proprietà un gruppo di artisti, considerati figure chiave per lo sviluppo dello stile neo-russo, attorno al cosiddetto 'Circolo di Abramcevo', promuovendo in tal modo la ricerca artistica del tempo. Le attività artistiche che il circolo svolgeva, erano dunque connesse agli studi della storia e della cultura russa, al desiderio di far rinascere le tradizioni dell'arte popolare, in ogni ambito artistico, che abbracciava a tuttotondo le discipline artistiche: architettura, pittura, design, grafica, scultura, scenografia, teatro, arti decorative applicate. Nella riscoperta del proprio passato artistico, gli artisti russi riesplorarono l'estetica dei *lubki*¹¹⁰, delle icone sacre, come anche dei tradizionali abiti contadini e ogni genere di

¹⁰⁹ Cfr. M. E. Davis, *Ballets russes style*, pp. 67-67.

¹¹⁰ Il *lubok* (pl. *lubki*) è un genere di stampa popolare russa utilizzata dalle classi meno abbienti. Si tratta di una xilografia leggermente colorata, la quale rappresentava racconti o notizie sotto forma di vignette correlate da didascalie.

elemento decorativo legato alla tradizione popolare, replicandone esempi, studiando i manufatti antichi che Elizaveta fece pervenire ad Abramcevo, costruendo e perfezionando gli edifici presenti nella tenuta in linea con le ricerche che stavano svolgendo.

Gli interessi di Savva Mamontov erano rivolti all'arte russa tradizionale e stimolati dalla sua familiarità al gruppo dei Pre-Raffaelliti e l'*Arts and Crafts Movement* conosciuti nei suoi viaggi in Europa¹¹¹, come testimoniato dai legami con l'estetica dell'*Art Nouveau* visibili nelle costruzioni della tenuta di Abramcevo. Infatti, lo *stil' modern* rappresenta proprio l'interpretazione russa dell'estetica fortemente decorativa prevalente, legato alla riscoperta delle tradizioni autoctone.

Tra gli artisti, che tra il 1870 e il 1880 si radunarono attorno alla famiglia Mamontov si annoverano nomi come Il'ja Repin, Michail Vrubel', Isaak Levitan, Viktor e Apollinarij Vasnecov, Konstantin Korovin, Sergej Maljutin, Michail Nesterov, Vasilij Polenov e Valentina Serova. Questi, non solo si occuparono di ultimare i propri lavori artistici grazie al supporto dei coniugi nelle loro attività, ma contribuirono anche al mantenimento e alla crescita artistica della tenuta. Infatti, all'interno della proprietà, fu costruita una chiesa, terminata alla fine di luglio del 1881, progettata da Polenov e continuata da V. Vasnecov, che rappresenta il primo vero capolavoro dello *stil' modern* in Russia¹¹², seguita poi da un padiglione su progetto di V. Vasnecov completato nel 1883 che invece si ispirava alla tradizione pagana su Baba Jaga¹¹³. Si segnala anche la presenza di un teatro fondato nel 1885, la *Russkaja Častnaja Opera* [Opera Privata Russa], fortemente voluto da Savva Mamontov allo scopo di rappresentare opere liriche ispirate alle tradizioni russe, in cui pittori come Vasnecov, Korovin e Golovin si occuparono delle scenografie. Inoltre, furono create officine apposite per la lavorazione del legno e della ceramica, che segnarono l'inizio della rinascita e dello sviluppo di antichi mestieri, come

¹¹¹ Cfr. Roberta Reeder, *Michail Vrubel': a Russian Interpretation of "fin de siècle" art*, in «The Slavonic and East European Review», LIV, n. 3, luglio 1976, p. 328.

¹¹²Cfr. <http://www.abramtsevo.net/eng/guidway/saviors-church.html> , sezione dedicata alla chiesa dell'attuale *Abramcevo Gosudarstvennyj-Chudožestvennyj i Literaturnyj Muzej Zapovednik* [Riserva del Museo Statale di Arte e Letteratura di Abramcevo] (ultima consultazione: 5/02/20).

¹¹³ <http://www.abramtsevo.net/eng/guidway/hut-on-chicken-legs.html> , sezione dedicata a *Izbuška na kur'ich nožkach* [Capanna su zampe di gallina] dell'attuale *Abramcevo Gosudarstvennyj-Chudožestvennyj i Literaturnyj Muzej Zapovednik* [Riserva del Museo Statale di Arte e Letteratura di Abramcevo] (ultima consultazione: 5/02/20).

intagliatori del legno e produttori di maioliche¹¹⁴, raggiungendo eccellenti risultati da leggere proprio in virtù dell'azione di riscoperta del passato da parte del gruppo.

La seguente affermazione di V. Vasnecov è esemplare affinché si possa meglio comprendere lo spirito del gruppo:

«We only do our part in preserving universal art when all our strength is directed toward the development of our own native art, that is when, with all possible perfection we portray and express the beauty, power, and significance of our native images – our Russian nature and man, our present life, our past, our dreams... and we will be able in the truly nationalistic to express the eternal, the non-ephemeral.»¹¹⁵

Abramcevo non fu l'unico centro in cui si lavorò in questo senso, infatti fu determinante anche l'attività svolta a Talaškino, situata a sud di Smolensk¹¹⁶, dalla Principessa Maria Teniševa¹¹⁷, soprattutto per quanto riguarda i risvolti futuri di ibridazione tra arte europea e russa e ancor prima il recupero della tradizione russa e la sua trasmissione all'estero. La principessa fondò Talaškino nel 1893 quasi in risposta alle attività svolte da Mamontov, di cui ella ne giudicava i prodotti artistici di essere «monotonous and lacking in imagination»¹¹⁸. La sua attività filantropica iniziò nei primi anni '90 del XIX secolo, quando aprì una scuola per i contadini che vivevano in prossimità delle estese terre della sua tenuta, e in un paio di anni costruì un distretto artistico a tutti gli effetti, in cui organizzò numerosissimi laboratori incentrati in primo luogo sulle arti

¹¹⁴ <http://www.madrerussia.com/tenuta-di-abramtsevo/> - Luca D'agostini, *Tenuta di Abramtsevo*, in «Madre Russia», 8 dicembre 2018 (ultima consultazione: 5/02/20).

¹¹⁵R. Reeder, *Michail Vrubel'*, p. 328.

¹¹⁶https://www.rbth.com/articles/2012/03/23/talashkino_reviving_russias_artistic_traditions_15147.html, William Brumfield, *Talashkino: Reviving Russia's artistic traditions*, in «Russia Beyond», 23 marzo 2012 (ultima consultazione: 5/02/20).

¹¹⁷ La Principessa Maria Teniševa (1867-1928) fu un'artista, collezionatrice, filantropa, ricercatrice. Aprì il Museo di Antichità Russe a Smolensk e uno studio artistico a San Pietroburgo. È un personaggio sicuramente eclettico. Infatti iniziò la sua carriera come cantante d'opera dopo essersi diplomata nello studio di Marchesi a Parigi, proseguì studiando Belle Arti sempre a Parigi con Victor-Gabriel Gilbert e imparando poi a dipingere a San Pietroburgo e a Parigi all'Accademia Julian. La sua collezione di antichità russe fu esposta al Louvre nel 1907. Il suo gran successo, oltre ad essere legato alla sua figura di filantropa, si deve anche ai suoi ottimi risultati nel campo della pittura a smalto sul metallo, che lei stessa definiva come la miglior espressione del genio umano. I suoi contributi per la rinascita e lo sviluppo di questo genere di pittura furono altamente apprezzati in Europa: fu infatti eletta membro effettivo della *Société nationale des beaux-arts* in Francia, membro dell'*Union central des Arts décoratifs* di Parigi, e in Italia fu premiata dal titolo di membro onorario dell'Associazione Archeologica Romana. Fonte: <https://mus-col.com/en/the-authors/14242/>, (ultima consultazione: 16/02/20).

¹¹⁸ Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 511.

decorative, inclusi la tessitura e il ricamo, senza tralasciare pittura, disegno e scultura¹¹⁹, seppur il perno tra tutte le attività fu rappresentato dalle produzioni teatrali basate sui racconti tradizionali e popolari russi, assieme a performance musicali eseguite con strumenti musicali nativi, come la *balalajka*¹²⁰. A Talaškino fu accolto un costante flusso di artisti, inclusi Léon Bakst¹²¹, Aleksandr Benois¹²², Igor' Stravinskij e Sergej Djagilev¹²³, figure emblematiche delle produzioni parigine dei *Ballets Russes*. Il lavoro a Talaškino, infatti, diede impulso alla costituzione formale del gruppo artistico *Mir Iskusstva* [Mondo dell'Arte], fondato nel 1898 da un gruppo di studenti tra cui A. Benois, Konstantin Somov, Dimitrij Filosofov, L. Bakst e Evgenij Lansere¹²⁴, e anch'esso importante preambolo all'estetica sintetizzata poi nei balletti. Nello stesso anno, la Principessa e Savva Mamontov patrocinarono insieme l'omonima rivista, fondata a San Pietroburgo da A. Benois, L. Bakst e S. Djagilev, che ne era anche direttore editoriale¹²⁵. Sebbene tale rivista ebbe una breve esistenza (1898-1904), essa fu fondamentale nel dibattito attorno all'arte russa, in cui persisteva il conflitto tra le tradizioni 'autentiche' dei contadini russi e le pratiche europee assorbite dalla cultura russa all'inizio del XVIII secolo¹²⁶. A titolo esemplare, si cita una riflessione di A. Benois:

«The reforms of Peter the Great did not pass completely without a trace even for art. To cease being European now, to take shelter from the West behind a wall, would be very strange, even absurd... that is why, alongside works of our own national art we will not be

¹¹⁹ Cfr. M. E. Davis, *Ballets russes style*, p. 67.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ Lev Rosenberg (1866-1924), noto come Lev o Léon Bakst, russo di origini ebraiche, è stato un artista che ha rivoluzionato il design teatrale sia nelle scenografie che nei costumi. Le sue attività artistiche per i *Ballets Russes* furono opulenti, innovativi e straordinari e la loro influenza sulla moda e il design per interni si è sorprendentemente diffusa. Fonte: <https://www.britannica.com/biography/Leon-Bakst>, (ultima consultazione: 16/02/2020).

¹²² Aleksandr Benois (1870-1960) è stato un pittore, critico d'arte, scenografo e regista. Nelle sue scenografie emerge un'arte ancorata alla tradizione e profondamente ispirata dal testo musicale. Fonte: <http://www.treccani.it/enciclopedia/aleksander-nikolaevic-benois/>, (ultima consultazione:).

¹²³ Cfr. M. E. Davis, *Ballets russes style*, p. 67.

¹²⁴ <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/worldofart/>, *World of Art*, in «The Art History Archive» (ultima consultazione: 5/02/20).

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ Cfr. M. E. Davis, *Ballets russes style*, p. 63.

afraid to present everything foreign and European that is preserved within the borders of Russia.»¹²⁷

Per Djagilev, il Balletto rappresentava la forma d'arte più adatta a concretizzare le idee estetiche del gruppo, poiché consentiva di accostare le tradizioni contadine e l'arte occidentale in una nuova squisita maniera, in quanto, mescolando danza, musica, arte scenografica e costumi¹²⁸, permetteva di rendere sul piano visivo e uditivo insieme quell'ibrido di tradizioni di cui si nutrivano i *Ballets Russes*.

Djagilev collaborò con i migliori artisti ed intellettuali del tempo, come Picasso, Coco Chanel, Jean Cocteau, Henri Matisse per la messa in scena di opere divenute emblematiche per gli eccellenti risultati ottenuti nel generare una perfetta commistione tra le loro diverse discipline artistiche. Una delle più celebri affermazioni dell'impresario, era proprio *Astonish me!* poiché era l'effetto sorpresa, il luccichio, il massimo e opulente bagliore quello che stava cercando e che voleva mostrare al pubblico. Egli dedicava una minuziosa attenzione ad ogni preparazione di un'opera, di cui un esempio lo si rintraccia nella concezione dei costumi per *Boris Godunov*, ovvero la prima opera delle produzioni parigine in cui i costumi rappresentarono uno strumento espressivo al servizio dell'estetica neo-nazionalista del gruppo *Mir Isskustva*. Di questa, Serge Lifar¹²⁹ ricorda che egli «wanted to present a true reconstitution of Russia at the end of the sixteenth century. (...) He traversed the countryside from the top to the bottom looking for historical clothing, old sarafans, ropes of pearls and embroideries»¹³⁰. Con *Boris Godunov*, Djagilev riuscì a dare forma ai molteplici ideali che lo avevano guidato sin dalla costituzione del gruppo *Mir Isskusstvo*: la storia russa fu finalmente riportata in vita sui palchi moderni e le tradizioni autentiche si mostrarono la base per gli spettacoli contemporanei, dunque la musica, i movimenti, i costumi e la recitazione furono messi a servizio di un unico obiettivo¹³¹.

Dopo aver ricostruito il contesto storico-artistico del periodo in cui la *matreška* comparve per la prima volta, l'elaborato può adesso proseguire descrivendo come si è

¹²⁷ R. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, p. 519.

¹²⁸ Cfr. M. E. Davis, *Ballets russes style*, p. 63.

¹²⁹ Serge Lifar (1905-1986), ballerino, coreografo, direttore di compagnia.

¹³⁰ M. E. Davis, *Ballets russes style*, p. 78.

¹³¹ *Ibidem*.

diffusa a partire dalla sua prima apparizione all'Esposizione Internazionale di Parigi nel 1900 fino alla svolta degli anni '90 e i processi di produzione all'interno delle principali fabbriche, necessari a comprendere la dedizione al lavoro artigianale dei tornitori e pittori di *matreški*, i cui esemplari rappresentano sempre un *unicum* impossibile da riprodurre in maniera identica.

1.2 Dall'esordio alla produzione in serie

Il 1900 fu l'anno in cui la *matreška* fu esposta per la prima volta al grande pubblico, in occasione dell'Esposizione Universale di Parigi del 1900, tenutasi dal 14 aprile al 10 novembre, occasione in cui la bambola ricevette addirittura una medaglia di bronzo, ottenendo così un successo immediato¹³². Lo stesso *Zvězdočkin*, nella sua autobiografia del 1949, affermò di averla inventata nel 1900 per inviarla proprio a codesta Esposizione¹³³.

Il tema generale dell'Esposizione parigina all'alba del nuovo secolo fu la festa del progresso e della civiltà¹³⁴. La città organizzò l'evento in solennità, facendo ergere monumenti che oggi caratterizzano fortemente la capitale francese, tra i quali spiccano la Gare de Lyon, il Grand Palais, la Gare D'Orsay, La ruche, il Petit Palais e il ponte Alessandro III, il quale commemorava l'omonimo zar e fu proprio il figlio, lo zar Nicola II, a posarne la prima pietra. Per la prima volta, gli stati che allestirono un loro padiglione erano 35, ognuno dei quali si è focalizzato su tutto ciò che caratterizzava il proprio paese e sui risultati raggiunti in ambito scientifico, tecnologico e artistico¹³⁵. L'esposizione fu molto frequentata, infatti i visitatori stimati sono circa 50 milioni¹³⁶. Grazie agli ottimi rapporti che intercorrevano all'epoca tra Russia e Francia¹³⁷, la Russia ottenne la più

¹³² Cfr. <http://www.vmdpni.ru/data/collection/matreshka/index.php?lang=en>, l'informazione sulla medaglia di bronzo vinta dalla *matreška* nell'Esposizione Universale di Parigi nel 1900 si trova all'interno del sito del Museo Panrusso delle Arti Decorative e Applicate nella sezione che riguarda la collezione di giocattoli e sculture in legno (ultima consultazione: 5/02/20).

¹³³ Cfr. B. Bernaskoni, A. Kalgaev, *Matrex*, p. 15.

¹³⁴ Cfr. <http://baikal-tankhoy.ru/parisexhibition>, *Vsemirnaja Vystavka 1900 goda: Transsib na Vsemirnoj vystavke v Pariže* [Esposizione Internazionale 1900: Transiberiana all'Esposizione Internazionale di Parigi], in «Sajt Myzej» (ultima consultazione: 28/01/20) – *Sajt Myzej* è un portale on-line che funge da Museo digitale.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ Si ricorda che tra la Francia e la Russia era in vigore un patto difensivo noto come 'alleanza franco-russa' o 'Duplice Intesa', il quale fu effettivamente reso ufficiale nel 1892. Uno dei motivi principali era la necessità di contenere le potenze della Triplice Alleanza (Germania, Austria, Italia) – ragion per cui si giunse poi nel 1907 all'accordo tra Francia, Russia e Gran Bretagna noto come 'Triplice Intesa', il quale rimase in vigore fino alla Rivoluzione del 1917. Un'altra delle ragioni fu inoltre la necessità della Russia di ricevere un sostegno economico data la crisi che il Paese stava attraversando.

grande area espositiva, di 24.000 m²¹³⁸. Oltre agli spazi concessi nelle sale espositive generali, per l'esposizione russa furono costruiti edifici separati, tra cui il principale era il *Pavil'on Russkich Okrani [Padiglione sulle periferie russe]*, situato nel Palazzo Trocadéro, costruito nello stile del Cremlino di Mosca, all'interno del quale, si mostravano le periferie dell'Impero in quanto terre con un grande potenziale di sviluppo nel venturo XX secolo¹³⁹. L'artista russo Konstantin Korovin dipinse dei pannelli monumentali secondo l'estetica dello *stil' modern*, nei quali rappresentò la vita nel Caucaso, nell'Asia Centrale, in Siberia e nell'estremo nord: i suoi 31 dipinti con vedute di Archangel'sk, Murmansk, Novaja Zemlja, la tundra, la taiga nei pressi del lago Baikal, ricevettero recensioni molto positive dalla critica francese, la quale gli conferì l'Ordine della Legione d'Onore¹⁴⁰. Uno dei temi fondamentali del Padiglione era lo straordinario progetto della Ferrovia Transiberiana, che con i suoi 9288 km è tutt'ora la ferrovia più lunga del mondo, che l'artista Pavel Pjasežkij si occupò di rappresentare in un acquerello panoramico su una tela lunga quasi 900 metri, la quale vinse una medaglia d'oro e valse anche a questo artista la Legione d'Onore¹⁴¹.

Come asserito sopra, l'esposizione universale doveva mostrare tutto ciò che caratterizzava e rendeva unici i Paesi che esponevano, dunque la Russia si impegnò in questo senso, con l'idea di rendere note al mondo le proprie tradizioni. A questo scopo, secondo un progetto di Korovin, l'architetto I. E. Bondarenko costruì nello stile degli edifici del Nord della Russia del XVII secolo, una serie di piccoli edifici in legno che costituivano il 'Villaggio Potëmkin'¹⁴², nel quale delle persone in carne ed ossa simulavano le attività tradizionali dei contadini russi, e molto probabilmente includeva anche Vasilij Zvezdočkin¹⁴³, il tornitore della prima matreška. All'interno del villaggio,

¹³⁸ Cfr. <http://www.prometeus.nsc.ru/biblio/wex1900/ovchin90.ssi>, N. P. Ovčinnikova, *Rossija na Vsemirnoj vystavke 1900 goda v Pariže*, in «Žiliščnoe stroitel'stvo», n. 7, 1990, pp. 27:29 (ultima consultazione: 28/01/20).

¹³⁹ Cfr. <http://baikal-tankhoy.ru/parisexhibition>, *Vsemirnaja Vystavka 1900 goda: Transsib na Vsemirnoj vystavke v Pariže* [Esposizione Internazionale 1900: Transiberiana all'Esposizione Internazionale di Parigi], in «Sajt Myzej» (ultima consultazione: 28/01/20).

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ Cfr. B. Bernaskoni, A. Kalgaev, *Matrex*, p. 31.

era presente il ‘Padiglione dell’Artigianato’, disegnato dal gruppo di Savva Mamontov, in cui erano esposte le *matreški*¹⁴⁴.

Dopo il successo, l’ulteriore produzione in serie nelle officine di Sergiev Posad e, successivamente, in altri centri d’arte, ha reso il giocattolo un simbolo nazionale riconoscibile¹⁴⁵ dappertutto.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ Cfr. http://www.vmdpni.ru/data/media/tvkultura/matreshka/index.php?sea_val=матрешка, comunicato stampa del 10 luglio 2015 intitolato *Istorju matreški predstavjat v Moskve* [la storia della *matreška* sarà presentata a Mosca] della mostra *Neprostatja Igruska* dal sito del Museo Panrusso delle Arti Decorative e Applicate (ultima consultazione: 2/02/20).

1.2.1 La produzione delle matreški dagli inizi alla Rivoluzione d'Ottobre

Dopo l'esordio della matreška nel 1900, il laboratorio di Sergiev Posad ricevette sin da subito un grande ordine di matreški da Parigi, dando così lo stimolo a molti artisti e tornitori russi a porre maggiore attenzione al processo di produzione del giocattolo¹⁴⁶. Nonostante il tema principale restasse quello legato alla figura femminile della contadina, si svilupparono nuove varietà di forme: vi erano matreški a forma di cono, di bottiglia e con teste appuntite¹⁴⁷. Talvolta, la forma era condizionata dal tema scelto, come nel caso della rappresentazione dei *bogatyr'i*, cavalieri erranti della tradizione russa che indossavano cappelli appuntiti¹⁴⁸, come visibile nel celebre dipinto omonimo di V. Vasnecov del 1898. Alcuni temi che si iniziarono a rappresentare in questo periodo, sono diventati ancora più celebri nelle matreški contemporanee¹⁴⁹, come racconti popolari, famiglie contadine e figure politiche.

Un artista che operò in questo periodo, collaborando nell'*artel*¹⁵⁰ *Kustar Chudožnik* [Artista Artigianale] fondato da Bartram nel 1910 riunendo molti pittori di icone del monastero *Troice-Sergieva Lavra* [Trinità di San Sergio]¹⁵¹, fu Nikolaj Pičugin. Nella serie di Pičugin *Persone del Baltico*¹⁵², l'altezza delle bambole sembra corrispondere alla relativa popolazione della nazionalità rappresentata attraverso i diversi costumi

¹⁴⁶ Cfr. R. Ertl, R. Hibberd, *The Art of Russian Matryoshka*, p. 10.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ «The *artel* is a combination of a workshop and factory; artists could either do their work here or bring their work from home. Many of the early matryoshka workshops were *artels*. Several *artels* have appeared recently, although the name is not being used.» Fonte: R. Ertl, R. Hibberd, *The Art of Russian Matryoshka*, Boulder, Vernissage Press LLC, 2003, p. 220 – La traduzione che si propone è quella di 'associazione cooperativa'.

¹⁵¹ Il monastero *Troice-Sergieva Lavra* is «the large monastery in the center of Sergiev Posad. It was founded in 13th century by St. Sergius of Razinezh, for whom Sergiev Posad is named. The seminary in the monastery continued to operate throughout the Soviet Period, and it remains the principal monastery of the Russian Orthodox Church.» Fonte: R. Ertl, R. Hibberd, *The Art of Russian Matryoshka*, p. 221.

¹⁵² Vd fig. 11.

dipinti¹⁵³, per cui l'opera di Pičugin sfruttava in senso demografico la diversità della grandezza di ogni *mesto* che compone una *matreška*.

Nel 1911 si contavano già 41 laboratori di produzione della *matreška* a Sergiev Posad, e anche con lo scoppio della Rivoluzione del 1917 la produzione non si arrestò¹⁵⁴. Infatti, nel 1918 lo stesso Bartram fondò il Museo Nazionale del Giocattolo a Mosca, trasferito poi dal 1930 al 1911 a Sergiev Posad¹⁵⁵.

Nonostante negli anni '30 del secolo scorso la standardizzazione sovietica si fosse occupata di eliminare le variazioni delle forme, già prima di allora, esistevano *matreški* simili a dei coni arrotondati, a forma di bottiglia, a forma di cono con la parte superiore appuntita¹⁵⁶, la cui produzione, bruscamente interrotta, riprese con la fine del regime.

Dopo la Rivoluzione, dunque, le *matreški* prodotte a Sergiev Posad divennero più uniformi al genere di *Ragazza con Galletto* di Maljutin, spesso rappresentate come ragazze in costumi nazionali che tra le mani avevano piccoli oggetti come un gallo, un cestino, un mazzolino o un fazzoletto¹⁵⁷, eppure non mancarono le eccezioni. Esempio è il caso delle *matreški* di Vladimir Sokolov che, se prima della Rivoluzione le raffigurò come monaci e suore pie, iniziò negli anni '30 a rappresentare gli stessi soggetti ma ubriachi, servendo le *matreški* a scopo della sua propaganda anti-clericale¹⁵⁸. Inoltre, grazie alla sua visione anti-imperialistica, fu ben visto dai Bolscevichi e per un periodo divenne a capo dell'Associazione degli Artisti della Russia Rivoluzionaria, formatasi a Sergiev Posad nel 1925¹⁵⁹.

¹⁵³ Cfr. B. Bernaskoni, A. Kalgaev, *Matrex*, p. 36.

¹⁵⁴ Cfr. R. Ertl, R. Hibberd, *The Art of Russian Matryoshka*, p. 11.

¹⁵⁵ Cfr. <http://museumot.info/information/>, informazioni sul sito ufficiale del Museo Nazionale dei Giocattoli di Sergiev Posad (ultima consultazione: 28/01/20).

¹⁵⁶ Cfr. R. Ertl, R. Hibberd, *The Art of Russian Matryoshka*, p. 45.

¹⁵⁷ *ivi* p. 11.

¹⁵⁸ *ivi* p. 39.

¹⁵⁹ *ivi* p. 11.



Fig. 11 - Nicolaj Pičugin, matreška *Persone del Baltico*, 8 figure.

Sergiev Posad, inizi XX secolo.

Collezione del Museo Del Giocattolo Artistico e Pedagogico, Sergiev Posad.

1.2.2 La produzione nel periodo sovietico

Quando Iosif Stalin consolidò il suo potere nel corso degli anni '20 del XX secolo, la *matreška*, proprio come molte altre forme d'arte, divenne vittima dell'autoritarismo politico e tutte le associazioni cooperative e i laboratori furono unificati in uno solo, *Remeclenno-Proizvodstvennyj Artel' Sergieva Posada* [associazione cooperativa artigianale-industriale di Sergiev Posad]¹⁶⁰: a partire dalla creazione di questa prima associazione cooperativa, iniziò ufficialmente la produzione in serie del giocattolo. Si ricorda che alla città di Sergiev Posad fu cambiato il nome in Zagorsk dal 1930 e il nome dell'associazione fu a sua volta modificato in *Remeclenno-Proizvodstvennyj Artel' Zagorska Raboče-Krest'janskoj Krasnoj Armii* [associazione cooperativa artigianale-industriale di Zagorsk dell'Armata Rossa degli operai e contadini], spesso abbreviato in *RKKA Artel'*¹⁶¹, fin quando divenne fabbrica statale nel 1960 cambiando nuovamente denominazione in *Fabrika N°1* [Fabbrica n. 1]¹⁶². In tal modo, Stalin limitò la libertà creativa degli artisti che dovevano raffigurare solamente le tradizionali donne contadine¹⁶³ e, nonostante lo sviluppo di numerosi altri centri di produzione tra cui quello di Semënov (oggi maggior produttore di *matreški* in Russia¹⁶⁴), fino al 1990 le *matreški* ufficiali prodotte erano tutte simili in forma e colore¹⁶⁵, differenziandosi però l'una dall'altra essendo tutte fatte a mano e quindi uniche¹⁶⁶. Durante il regime sovietico, vi erano

¹⁶⁰ *Ibidem.*

¹⁶¹ *Ibidem*- L'Armata Rossa degli Operai e Contadini fu il nome dato alle forze armate russe dopo aver sconfitto l'Armata Bianca delle forze liberali e zariste nel 1917. Quando Stalin consolidò il suo potere diventando Segretario generale del PCUS (1922-1953) riorganizzò le forze armate e avviò il processo di collettivizzazione dell'URSS. Tale processo, sebbene fosse principalmente diretto alla creazione di fattorie collettive per risolvere la crisi della distribuzione agricola, fu esteso anche ai lavori di produzione artigianale: l'istituzione del *Remeclenno-Proizvodstvennyj Artel' Zagorska Raboče-Krest'janskoj Krasnoj Armii* ne è un esempio.

¹⁶² *ivi* p. 12.

¹⁶³ *Ibidem.*

¹⁶⁴ *ivi* p.13.

¹⁶⁵ *Ibidem.*

¹⁶⁶ *Ibidem.*

addirittura imposizioni sulle misure delle matreški, che divennero standardizzate (5 m, 7 m, 10 m, 15 m)¹⁶⁷.

Le bambole continuarono a diffondersi al di fuori della Russia; infatti, nel 1925, furono esposte a Parigi in occasione della prima Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e Industriali e Moderne dell'Unione Sovietica¹⁶⁸, assieme ai capolavori delle Avanguardie, diventando così sempre più conosciute nel mondo e chiaramente associate alla Russia.

Durante la Seconda Guerra Mondiale, conosciuta in Russia come *Velikaja Otečestvennaja vojna* [Grande Guerra Patriottica], la produzione delle matreški non si arrestò ma, al contrario, spesso i soldati venivano richiamati in patria per produrle¹⁶⁹, e, essendo ormai assodato il fatto che esse costituissero un importante simbolo della cultura russa, esse vennero dunque utilizzate a scopo di propaganda nazionalistica. Infatti, circa il 15-20% della produzione del *RKKA Artel'* fu destinata all'esportazione e, per incrementare la produzione, nel 1944 fu aperta una seconda associazione cooperativa chiamata *Masterskaja Zargoska Chudožestvennoj-Prodykcii* [Laboratorio Produzione-Artistica di Zargosk], oggi fabbrica *Souvenir*¹⁷⁰. Nella stessa area geografica, nel 1947 fu inaugurato un terzo laboratorio, *Fabrika Igrušek i Predmetov Kul'tury* [Fabbrica dei giocattoli e degli oggetti culturali], oggi AOFIS¹⁷¹.

Le attività attorno a Zargosk, diedero l'impulso per la costituzione di nuovi centri di produzione delle matreški, come ad esempio nella città di Nižnij Novgorod (Gor'kij dal 1932 agli anni '90) situata nella florida area commerciale del fiume Volga, in cui vi era un mercato storico dove gli artigiani di Semënov e Majdan acquistarono matreški e iniziarono a produrle anche nelle loro zone¹⁷². Anche a Kirov (prima Vjatka) nacque un nuovo centro, e, come avvenne a Sergiev Posad, dagli anni '30 gli artisti e gli artigiani dei centri

¹⁶⁷ 'm' sta per *mesti* (ivi p. 41).

¹⁶⁸Cfr. B. Bernaskoni, A. Kalgaev, *Matrex*, p. 39.

¹⁶⁹ Cfr. R. Ertl, R. Hibberd, *The Art of Russian Matryoshka*, p. 12.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² *Ibidem*.

sviluppatisi più recentemente furono organizzati in fabbriche locali, sviluppando ciascuna il proprio stile, sebbene ancora con qualche limitazione¹⁷³.

Un altro importante evento nel corso del quale le matreški furono esposte fu l'Esposizione Universale e Internazionale di Montréal nel 1967. In quest'occasione, per dimostrare l'audacia del proletariato, si esposero 60 matreški giganti fabbricate da Monkejev, tornitore di Zagorsk, in occasione dei 50 anni del potere sovietico¹⁷⁴.

¹⁷³ *ivi* p. 13.

¹⁷⁴ Cfr. B. Bernaskoni, A. Kalgaev, *Matrex*, p. 45.

1.2.3 La svolta degli anni '90

Durante il periodo della *perestrojka*, apparvero matreški politicamente irriverenti, il cui più noto prototipo riguarda la serie su Gorbačëv, rappresentato dalla matreška di dimensioni maggiori, che all'interno conteneva tutti i suoi predecessori¹⁷⁵.

Fu con il crollo dell'Unione Sovietica e con l'apertura al mercato libero che gli artisti russi, inizialmente poco audaci a causa della loro limitata libertà di scelta durante il regime, scatenarono la loro creatività sia nei temi e nei motivi decorativi, che nelle forme che le matreški assunsero.

Molte delle bambole più suggestive furono create dagli artisti della Scuola d'Arte fondata da Vasnecov ad Abramcevo, ispirandosi ad artisti russi dei primi anni del XX secolo come Marc Chagall e Kazimir Malevič¹⁷⁶, senza dimenticare temi religiosi e racconti popolari, ma sorprendendo nella scelta dei soggetti più svariati come Marilyn Monroe, Elvis Presley, Bill Clinton, gruppi rock, cantanti dell'opera, zar russi¹⁷⁷.

Recentemente, sono apparse matreški che sono tanto alte quanto larghe e che dunque possono contenere più bambole al loro interno e altre invece sono sferiche, spesso rappresentano il globo terrestre; dentro contengono 14 o 15 figure (non l'una dentro l'altra) che rappresentano diverse etnie. L'artista che ha dato vita al gruppo di Dubna¹⁷⁸ che si occupa di questo genere di matreški è Viktor Nikitin.

Una fonte inesauribile di sperimentazione per gli artisti, anche e soprattutto contemporanei, è costituita dalle tecniche pittoriche. Ad esempio, l'artista Sergeij Koblov, il quale suole dipingere matreški che raffigurano racconti popolari ed è tra i pochi che le intagliano, utilizza vernici a base vegetale non tossiche e innocue per l'ambiente che prepara da sé secondo antiche ricette segrete¹⁷⁹. O ancora, le artiste Nataša Pugaeva e Irina Balašova, utilizzano la tecnica chiamata *potal*¹⁸⁰, che consiste in una lamina più pesante ma molto simile alla foglia d'oro per mettere in luce dettagli del grembiule o del volto. Le

¹⁷⁵ Cfr. R. Ertl, R. Hibberd, *The Art of Russian Matryoshka*, p. 13.

¹⁷⁶ *ivi* p. 14.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ Vd. Fig. 12.

¹⁷⁹ Vd. Fig. - Cfr. R. Ertl, R. Hibberd, *The Art of Russian Matryoshka*, pp. 166-167.

¹⁸⁰ *ivi* p. 169.

loro matreški sono tra le più raffinate¹⁸¹, la resa dei costumi è molto precisa con dettagli scintillanti che simboleggiano le gemme dei gioielli che rappresenta.

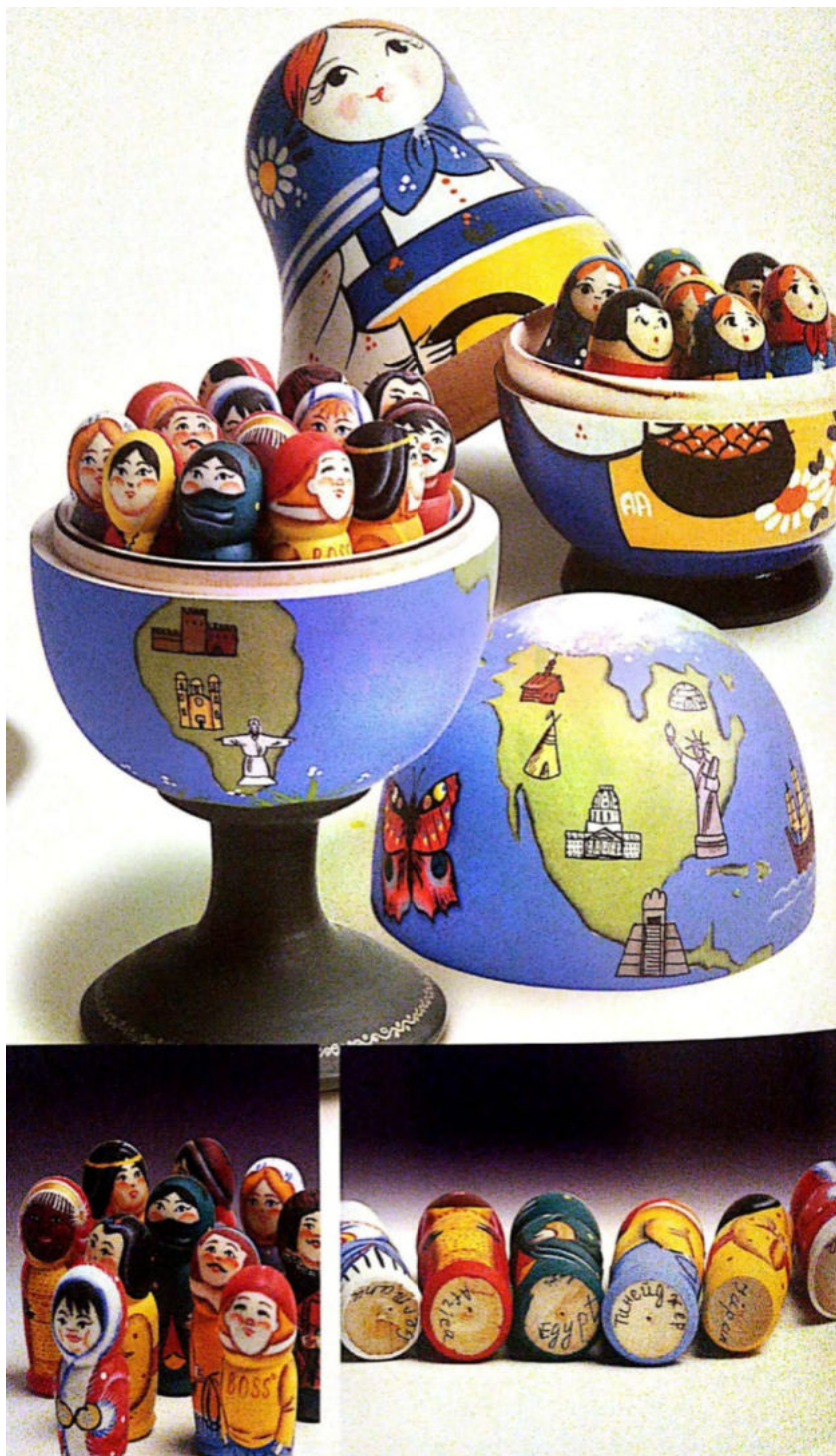


Fig. 12 – T. Gladkova, *Persone del Mondo* (Dubna).
15 *mesti*, altezza 20 cm ca (incluso supporto).

¹⁸¹ Vd. Fig. 13.

Dagli anni '90 alla nostra contemporaneità, la *matreška*, oltre ad aver assunto le sembianze di soggetti molto diversi tra loro, è stata anche utilizzata (come anticipato nell'introduzione) da molti artisti come punto di partenza per la loro ricerca artistica e interpretata in maniere totalmente differenti. Talvolta hanno sfruttato il concetto di spazio da lei espresso, a volte il richiamo alla maternità, altre il legame profondo alla Russia. Vedremo più nel dettaglio nel secondo capitolo tali sviluppi.



Fig. 13 – Irina Balašova, *Principessa Olga* (Radužnyj).
6 pezzi, altezza 15 cm ca, Collezione di Vicki Miller.

1.3 Il processo di manifattura

Le tecniche di produzione della matreška sono variate pochissimo nel corso degli anni e il processo finale di tornitura, in particolare, è da sempre principalmente un processo manuale, indipendentemente dalla grandezza della fabbrica¹⁸² in cui questa è prodotta¹⁸³.

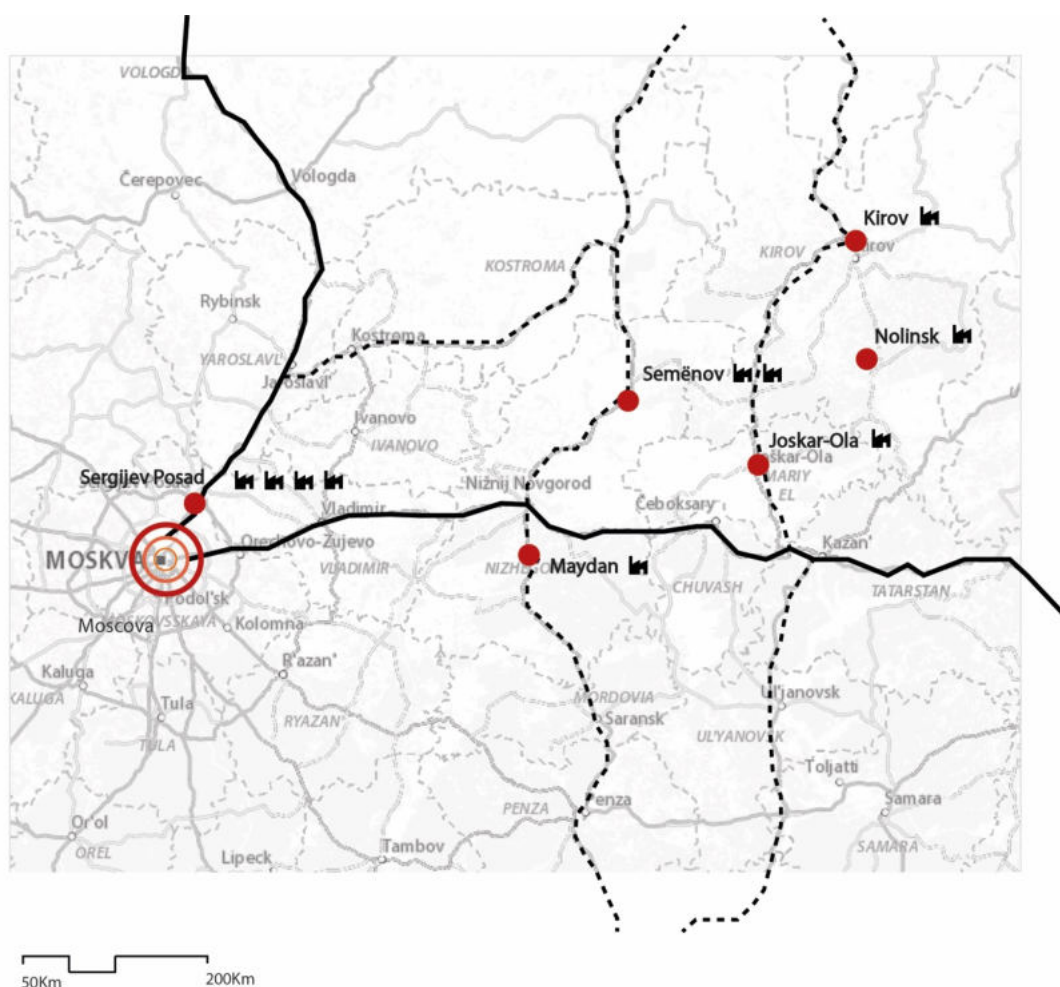



Fig. 14 – Mappa delle città in cui sono localizzate le attuali fabbriche principali produttrici di matreški. Ad ogni simbolo corrisponde  un'unità.

¹⁸² Vd. Fig. 14

¹⁸³ Il principale riferimento bibliografico per la descrizione dei processi di manifattura è il seguente: R. Ertl, R. Hibberd, *The Art of Russian Matryoshka*, pp. 15:38. Trattandosi di procedimenti standard, scelgo di non citare in nota ogni esatto riferimento alla pagina; piuttosto il paragrafo è da intendersi come una rielaborazione della ricerca svolta da Ertl e Hibberd, arricchita da ulteriori riferimenti che saranno opportunamente specificati in nota.

Per cominciare, già la scelta del tipo di legno da utilizzare è fondamentale, in quanto le qualità che si ricercano sono specifiche: il legno deve essere tenero e leggero per essere facilmente lavorato, e possedere una consistenza a grana fine in modo da mantenere la forma che gli è stata conferita.

Le tipologie di legno più utilizzate sono il tiglio e la betulla. Il tiglio viene generalmente usato per le *matreški* tornite a mano, cosicché difficilmente possano crearsi delle crepe, anche quando queste vengono esportate in paesi con climi più aridi che potrebbero comprometterne la qualità. Il legno di betulla, invece, è più difficile da lavorare e viene meno preferito da chi tornisce a mano nonostante sia molto più diffuso in Russia, poiché se viene commesso un errore durante il processo di tornitura, si rischia di non poterlo più utilizzare nelle fasi successive.

Le fabbriche sono situate spesso vicino le foreste per accelerare la ricerca del legname da utilizzare; ad esempio, la fabbrica di Majdan, per la sua vicinanza alle foreste di tiglio, è tra le principali produttrici di *zagotovki*, ovvero delle *matreški* tornite ma ancora da lavorare e dipingere

In seguito alla scelta accurata sulla tipologia del legno da lavorare, bisogna prepararlo in maniera adeguata per permetterne la lavorazione: la corteccia viene eliminata e i tronchi vengono accatastati con cura, in modo da poter affrontare il processo di stagionatura che dura generalmente tre anni, o uno solo nel caso del tiglio. Un'astuzia sviluppata dagli operatori di Majdan riguarda il mantenere le foglie alla fine del tronco poiché si prestano a risucchiare l'umidità rendendo più breve il processo di stagionatura.

Una volta stagionato il legno, bisogna tagliarlo rigorosamente della giusta misura. Questo processo varia a seconda delle dimensioni delle fabbriche; infatti, mentre nelle più piccole fabbriche di Sergiev Posad (come ad esempio ad AOFIS, che fornisce principalmente i rivenditori spesso attivi nel mercato di *Izmajlovskij Park* a Mosca¹⁸⁴), uno o due uomini si occupano di portare i tronchi in una stanza apposita dove vengono tagliati in pezzi da 70 centimetri circa, a loro volta divisi in 6 pezzi per mezzo di un divisore idraulico e inseriti finalmente nel tornio, allo scopo di ottenere pezzi di legno rotondi e uniformi. Tale processo è automatizzato nelle fabbriche di dimensioni maggiori, come nel caso di Kirov, in cui esiste un'apposita segheria per effettuare questo genere di operazioni.

La fase successiva riguarda la tornitura finale, fase in cui sono i protagonisti sono i tornitori, che se ne occupano personalmente, salvo che per alcune *matreški* più

¹⁸⁴ Cfr. R. Ertl, R. Hibberd, *The Art of Russian Matryoshka*, p. 130.

economiche, in betulla e da 3 o 4 *mesti* in tutto, che sono trattate frequentemente da tornitori automatici.

Ogni tornitore inizia sempre dalla figura più piccola, adattando sul modello di questa, forma e dimensione delle figure successive¹⁸⁵.

Gli strumenti di cui si servono i tornitori per dare forma alla bambola sono scalpelli curvi e a manico lungo. Essi inseriscono il pezzo di legno arrotondato in un cerchione chiodato che battono forte con un martello per far sì che il cerchione stringa saldamente il legno inserito e ruoti alla velocità desiderata. In seguito, gli operatori dirigono lo scalpello verso la metà del pezzo di legno che sarà la parte inferiore della *matreška*, rimuovendo gran parte del legno all'interno. L'orlo della metà inferiore realizzata è l'anello che collega quest'ultima alla parte superiore: quando l'anello è finito, si realizza la parte superiore e viene scolpito l'inserito per l'anello¹⁸⁶.

Una volta pronta la parte cava interiore, i tornitori conformano l'esterno alla forma interna. Per completare il lavoro, essi mettono la parte superiore nella sua metà inferiore lasciando asciugare il legno, allo scopo di stringere l'anello al suo raccordo superiore in modo che le due metà della bambola si chiudano stabilmente¹⁸⁷.

Adesso i *zagotovki* sono pronti, dunque vengono spalmati con un liquido composto da amido in maniera tale che, in fase di pittura, essa possa essere uniformemente applicata.

Nelle fabbriche vi sono delle sale da pittura in cui gli artisti possono lavorare in due maniere: la prima, consiste nella suddivisione del lavoro in più addetti quasi si trattasse di una catena di montaggio: vi sono addetti che dipingono dapprima lo sfondo, poi passano le bambole ai colleghi che si occupano di delineare i tratti del volto e del grembiule, dei terzi dipingono la faccia, i quarti il design del grembiule, i quinti i fiori sullo scialle, i sestimi curano i dettagli mancanti; la seconda maniera si predilige quando si tratta di bambole con un design artistico *ad hoc*, dunque ogni artista dipinge una bambola per volta, dedicando maggior cura ad ogni dettaglio affinché il risultato finale rappresenti un vero e proprio *objet d'art*.

Se le prime *matreški* erano dipinte con gouache, una varietà della tempera più opaca rispetto a quest'ultima, oggi è invece più utilizzata una tempera di alta qualità a base di

¹⁸⁵ Cfr <http://www.madehow.com/Volume-6/Matryoshka-Doll.html>, Gillian S. Holmes, *Matryoshka Doll*, in «How Products are Made» (ultima consultazione: 28/01/20).

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

collodio e la pittura ad olio simile a quella utilizzata per dipingere le tele¹⁸⁸. Spesso si utilizza del rossetto da *make-up* per fare le guance rosse alle bambole. Talvolta, vengono utilizzati acquerello e dei coloranti all'anilina piuttosto che la vernice, la quale, similmente all'acquerello, ha una trama più leggera e conferisce uno stile più infantile alle *matreški*¹⁸⁹.

L'ultima fase del processo manifatturiero è quello della laccatura delle bambole, spesso ad opera di donne che immergono le loro mani nella vernice delle lacche, vi rotolano ogni *mesto* avanti e indietro per uniformarlo e infine li ripongono su uno scaffale ad asciugare. Nelle *matreški* d'arte, generalmente si applica la lacca con un pennello per rendere meno visibili i possibili difetti dopo che esse si siano asciugate.

¹⁸⁸ *Ibidem.*

¹⁸⁹ *Ibidem.*

Capitolo 2

La matreška nell'arte contemporanea

La ricostruzione delle origini storico-artistiche della matreška è funzionale a comprendere a pieno la definizione utilizzata nell'introduzione, in cui la si descrive come 'complesso congegno semiotico', dati i numerosi significati e riferimenti culturali che in essa si intersecano. Si ricorda ancora una volta, che a partire dal crollo dell'Unione Sovietica, molti artisti si sono dedicati alla creazione di matreški d'autore, finalmente svincolati da tutti i limiti imposti loro precedentemente. Ad esempio, gli artisti che hanno collaborato con la TolsToys Inc.¹⁹⁰ di Rett Ertl, sono tra quegli artisti russi che hanno dipinto la loro prima matreška tra il 1989 e il 1991, facendone poi il loro mestiere e producendone sia per l'esportazione che per la vendita al dettaglio, principalmente nel mercato di Izmajlovo a Mosca¹⁹¹. Questi artisti non hanno necessariamente conseguito degli studi artistici particolari, piuttosto molti di essi sono ex dipendenti delle fabbriche statali, motivo per il quale hanno continuato a produrre ad ogni modo un genere di matreške ancorate alla tradizione, seppur con variazioni tecniche devianti rispetto alla norma, che hanno consentito loro di sviluppare un proprio stile personale¹⁹².

Nel corso di questo capitolo, si descrivono, però, delle opere d'arte che partendo dal testo matreška, hanno ricodificato l'oggetto in linguaggi artistici propri dell'arte contemporanea, con esiti molto differenti tra loro. Le riflessioni degli artisti di cui si tratta, muovono dallo stesso testo ma le configurazioni in cui esso è manifestato, sono sia visivamente che concettualmente differenti: sia a livello tecnico che a livello semantico, esse rappresentano un *unicum*.

¹⁹⁰ Vd. Nota 35.

¹⁹¹ Si fa riferimento a Nataša Grigoreva, i coniugi Ljudmila e Aleksej Kremnev, Žanna Nikolaeva, Nataša Minenko, Sergej Koblov, Nataša Pugaeva, Irina Balašova, Valya Evdokimova, Marina Adrianova, Igor Guminskij. Questi artisti lavorano in maniera indipendente, nel loro appartamento o in studi privati. Sono citati in: R. Ertl, R. Hibberd, *The Art of Russian Matryoshka*, pp. 157-180.

¹⁹² Sia Sergej Koblov che Nataša Pugaeva vengono citati nel par. 1.2.3 di questo elaborato proprio allo scopo di evidenziare le loro devianze riguardo alle tecniche di pittura tradizionali. Un caso deviante rispetto alla scelta dei temi è invece quello di Igor Guminskij. Egli ha studiato presso l'Accademia d'Arte 'Repin' di Leningrado e ha sviluppato serie di matreški originali che rappresentano le professioni e una serie innovativa chiamata *Mužina Kazino* [l'uomo casinò], la quale raffigura un giocatore d'azzardo che, da figura in figura, perde un pezzo del suo vestiario fino a restare letteralmente in mutande. Fonte: R. Ertl, R. Hibberd, *The Art of Russian Matryoshka*, pp. 157-180.

Anche nel design la forma della matreška è tutt'oggi utilizzata; per comprendere come da essa i designer, come gli artisti, si siano mossi sfruttando significati particolari rintracciati da loro nella bambola, si fanno subito dei riferimenti a titolo esemplare. Si pensi al concetto di spazio da risparmiare all'interno delle abitazioni contemporanee, soprattutto si guardi alle esigenze di membri appartenenti alla classe media giovane e lavoratrice dei grandi centri urbani, proprietari di piccoli appartamenti, in genere funzionali a condurre un tipo di vita frenetica non lontani dai luoghi di lavoro. Per rispondere a queste nuove necessità abitative, numerose aziende operanti nel settore del design di interni hanno proposto delle soluzioni alternative ispirandosi alla matreška principalmente per la sua funzione di 'contenitore', senza tralasciarne l'aspetto visivo e il legame dell'oggetto alla sua caratteristica tradizione. Partendo da questa prospettiva d'osservazione, si citano due specifici prodotti delle aziende Arketicom¹⁹³, specializzata nella produzione di complementi d'arredo che possano assolvere la funzione di contenitore permettendo di risparmiare spazio all'occorrenza, e Zuri Design¹⁹⁴, la quale si occupa, oltre che delle abitazioni moderne, anche della progettazione e la produzione di allestimenti personalizzati per eventi, fiere, congressi, musei ed esposizioni. Nel caso della prima azienda in questione, in questa sede si evidenzia il lancio di un set di pouf da salotto chiamato per l'appunto 'Matrioska': l'idea che ha spinto gli artigiani del laboratorio Arketicom alla realizzazione di tale progetto, prende le forme dalla matreška sia per la suddivisione in pezzi inseribili l'uno nell'altro che per l'uso del legno nella struttura, che seppur di design minimale, secondo gli artigiani «rispecchia a pieno lo spirito di adattamento caratteristico dell'oggetto tradizionale da cui il nome»¹⁹⁵. Ispiratasi allo stesso concetto, l'azienda Zuri Design, ha invece prodotto la serie 'Matrioska' anch'essa in legno, composta da due moduli con tavolo centrale al cui interno prendono posto due pouf con sedute imbottite¹⁹⁶.

¹⁹³ Arketikom è l'impresa artigiana di Valentina Micelli, con sede a Bitritto (BA). Al seguente link è possibile reperire tutte le informazioni sulla *mission* dell'azienda: <https://it.arketicom.com/pages/chi-siamo>, (ultima consultazione: 10/02/20).

¹⁹⁴ Zuri Design è una società di design multidisciplinare nel mercato dal 1995, membro di Archiproduct. Per maggiori informazioni: <https://www.zuridesign.ch/about.html>, (ultima consultazione: 10/02/20).

¹⁹⁵Fonte: https://it.arketicom.com/products/trio-pouf-rotondo-impilabile-tessuto-matrioska?_pos=1&_sid=0247b9149&_ss=r, (ultima consultazione: 10/02/20).

¹⁹⁶ Fonte: https://www.archiproducts.com/it/prodotti/zuri-design/matrioska-tavolino-modulare_117191, (ultima consultazione: 10/02/20).

Restando nell'ambito del design industriale, si cita altresì un'idea singolare di appropriazione dell'immagine della *matreška*, ad opera della giovane designer Lara Caffi¹⁹⁷ di KnIndustrie¹⁹⁸, leader nel settore degli utensili da cucina con sede a Milano: ispirato alla *matreška* che in quanto giocattolo ha lo scopo di far tornare bambini i clienti e possiede l'«anima magica di quest'ultima fatta da un mix di elementi»¹⁹⁹, nel 2017 Lara Caffi ha presentato lo 'shaker Matrioska', per rendere piacevole l'esperienza della preparazione di un cocktail *home made*.

Un ultimo caso che pare opportuno citare poiché rappresenta un'ulteriore innovativa configurazione del testo *matreška* nel design, è quello relativo alle lampade a sospensione della serie 'Matrioske' dell'azienda trevigiana Aldo Bernardi²⁰⁰, che si occupa di lampade per esterni e interni e di sistemi di illuminazione. L'inesauribile fascino della *matreška* ha ispirato questa serie composta da lampade dalle forme rotondeggianti che sono insieme oggetti di design d'arredamento e d'illuminazione, adatte ad una lavorazione a traforo che si presenta altresì funzionale ad alleggerire l'impatto della struttura e a modellare la proiezione della luce²⁰¹.

Il grande potenziale della *matreška* oggi si esprime, dunque, attraverso materiali, configurazioni formali, scopi utilitaristici differenti che hanno alla base una caratteristica comune: la combinazione tra la tradizione e l'innovazione. Ciò che bisogna sottolineare, è il fatto che la *matreška* rimanga comunque fortemente legata al suo codice culturale di appartenenza, manifestando sempre il suo legame con la Russia e richiamando a quella particolare 'metafisica' di cui ho accennato nell'introduzione a proposito dell'intervista a Vladimir Sorokin.

Il seguente capitolo tratta delle nuove configurazioni del testo *matreška* nelle opere di alcuni degli artisti contemporanei che la considerano un punto di partenza per le loro

¹⁹⁷ Lara Caffi è la responsabile ricerca e sviluppo del prodotto presso KnIndustrie.

¹⁹⁸ KnIndustrie, presentata per la prima volta a Milano il 19 gennaio 2011, si occupa di combinare design, attenzione alla qualità e tecnologia per la creazione di collezioni di utensili per cucinare, cuocere e presentare il cibo a tavola. Per maggiori informazioni: <http://www.knindustrie.it/made-in-kni/storia/>, (ultima consultazione: 10/02/20).

¹⁹⁹ <https://magazine.designbest.com/it/inspiration/accessori/matrioska-di-knindustrie-lo-shaker-matrioska/>, Redazione Designbest, *Matrioska di KnIndustrie, lo shaker matrioska*, in «Designbest», 6 ottobre 2017 (ultima consultazione: 10/02/20).

²⁰⁰ Aldo Bernardi S.r.l., con sede a Pieve del Grappa (TV), si occupa da quarant'anni di illuminazione per interni, per esterni e sistemi complessi, mescolando stile, tradizione e cura del dettaglio. Per maggiori informazioni: <https://www.aldobernardi.it/chi-siamo/>, (ultima consultazione: 10/02/20).

²⁰¹ Fonte: <https://www.aldobernardi.it/lampade-design/matrioske.html>, (ultima consultazione: 10/02/20).

ricerche, pertanto si è operata una selezione che permettesse di paragonare le opere e di offrire un panorama il più possibile coerente con le tendenze in atto. Gli artisti russi sui quali si è deciso di focalizzare l'attenzione sono Yuri Avvakumov, Alex Goncharenko, Karina Akopyan e Elena Demidova. L'obiettivo della ricerca in corso, è quello di trovare punti di contatto e dissonanze attraverso la presentazione delle loro opere, in relazione ai vari significati che vengono attribuiti al testo *matreška* di volta in volta.

2.1 La matreška come punto di partenza per gli artisti contemporanei

Gli artisti che sperimentano nuove creazioni a partire dalla forma della matreška sono parecchi e operare una scelta non è stato semplice spesso anche per carenza di critiche precedenti ai loro lavori e per la difficoltà di dialogare a distanza con alcuni di loro. La selezione operata, consente di descrivere in breve le visioni artistiche degli artisti e comprendere il perché da ogni originale visione si sviluppino opere così diverse tra loro, le quali in comune hanno l'utilizzo della forma della matreška.

Uno dei motivi, per il quale si è optata una scelta così eterogenea per quanto riguarda le formazioni artistiche degli artisti, è dettato dalla necessità di coinvolgere nella ricerca individui che si interessano a diversi ambiti e supporti artistici, per poter verificare sotto più punti di vista la persistenza della forma della matreška utilizzata a scopi dimostrativi ed espositivi che nella loro diversità, convergono nell'esaltazione dell'oggetto come archetipo assoluto di sé stesso, dunque non unicamente veicolo di rappresentazione artistica 'altra' rispetto a sé.

Nel caso del primo artista cui si fa riferimento, Yuri Avvakumov²⁰², si analizza principalmente il progetto *Dom-Matreška*²⁰³, che lo ha impegnato dal 1984 al 2007. Yuri Avvakumov è un architetto laureato all'Istituto di Architettura di Mosca e fa parte di uno degli ultimi ordini di architetti dell'Unione Sovietica, pertanto selezionarlo è stato utile al fine di poter introdurre l'argomento relativo agli edifici configurati sul modello della matreška e ai motivi per i quali si possa concepire un tale schema architettonico. Inoltre, Avvakumov ha ultimato il progetto corredandolo di un'installazione, esposta sia alla Galleria Tret'jakov che nella Galleria VHUTEMAS gestita dallo stesso artista, che offre

²⁰²Nato a Tiraspol nel 1957, Yuri Avvakumov è un architetto, artista e curatore, laureatosi nel 1981 all'Istituto di Architettura di Mosca. Partecipa a esposizioni di arte e d'architettura dal 1982. Nel 1988 fonda lo studio AGITARCH e nel 1993 istituisce la UTOPIA FOUNDATION. Da segnalare: la sua reintroduzione del termine 'Architettura di Carta' nel 1984, per descrivere un genere di design concettuale sviluppatosi in USSR nel corso degli anni '80 del secolo scorso, sul quale organizza esposizioni in Russia e all'estero; l'inizio, a partire dal 1986, della serie 'Monumenti Temporanei', dedicata al costruttivismo degli anni '20, esposta in tutto il mondo; la sua partecipazione alla XVI Biennale DI Architettura di Venezia (1996) dal titolo *L'architetto come sismografo* e alla L Biennale d'Arte di Venezia (2003), *Stazione Utopia*; la curatela di numerose esposizioni ospitate dal Museo Statale di Architettura e la Casa della Fotografia di Mosca; la curatela dell'esposizione *BORNHOUSE* alla Galleria VKHUTEMAS, progetto speciale della II Biennale d'Arte Contemporanea di Mosca. Fonte: <http://avvakumov.com/AgitArch/AgitArch.html> , (ultima consultazione: 13/02/20).

²⁰³ Vd. Fig. 15, 16, 17.

molti spunti di correlazione sia all'opera di Elena Demidova che all'idea archetipica intrinseca alla *matreška*.

Il secondo artista scelto è Alex Goncharenko²⁰⁴, in quanto rappresentativo di una tendenza decorativa abbastanza diffusa, incentrata sulla rappresentazione di dipinti appartenenti alla tradizione pittorica russa sulle *matreški*, utilizzate quasi alla stregua di tele. In particolare, Goncharenko non si occupa di replicare semplicemente le opere alle quali si ispira, ma a partire dal suo interesse per le Avanguardie artistiche russe dei primi anni del XX secolo, sviluppa un proprio stile artistico chiamato 'Techno-Pangeometria', ed esprime la sua visione principalmente attraverso la decorazione di sfere nidificanti, considerate molto interessanti per la relazione di ciclicità espressa da esse come dalla *matreška*, che l'artista ha utilizzato in particolare per omaggiare una tela di Kandinskij del 1921²⁰⁵.

Per ampliare il panorama, si propone altresì l'analisi di alcune opere della mostra *Martyrs & Matryoshkas* dell'irriverente artista ed illustratrice Karina Akopyan²⁰⁶. Tali opere, appartenenti allo stile che l'artista definisce 'Feticismo russo', sono state selezionate proprio per il forte contrasto che rappresentano in relazione alla tradizione, in quanto l'artista, attraverso uno schema basato sulle dicotomie, sovverte e mescola insieme religione, tradizione e passato storico alla scena *fetish* di Londra, luogo in cui si rifugia a causa dell'iniziale ed elevata pressione sociale che avvertiva in Russia, soprattutto in relazione al ruolo della donna, accettata solamente come moglie e madre.

²⁰⁴ Alex Goncharenko è nato il 27 luglio del 1955 a San Pietroburgo e attualmente vive a Mosca. Figlio dell'artista Dimitrij L. Goncharenko, non ha mai avuto dubbi riguardo al seguire le orme del padre, e già nel 1968, all'età di 13 anni, ha partecipato a una residenza artistica al Museo Statale Ermitage di San Pietroburgo, durante la quale ha sviluppato il suo interesse per la geometria in ambito artistico, osservando di lavori di Kazimir Malevič, Vasilij Kandinskij, Natal'ja Gončarova, etc. Dopo il diploma, ha ricevuto un'educazione artistica privata. Tra il 1990 e il 1999, Alex Goncharenko approda al suo stile artistico che egli stesso chiama Techno-Pangeometria, attraverso la creazione di una serie di oggetti dedicati alle Avanguardie Russe facenti parte del progetto *Le droit de rêver/Pravo na mečtu*, esposto in tre personali che hanno avuto luogo in Europa nel 1998 e nel 1999. Dal 1999 al 2002, lavora nella fabbrica di ceramica sperimentale a Gžel'. Dal 2003 al 2011 è stato impegnato in lavori che avevano a che fare con il design, producendo batik, mobili, stampe. Dal 2015, ha lasciato il suo lavoro per dedicarsi totalmente ai suoi progetti espositivi. Fonte: *Biography* in «Le droit de rêver/Pravo na mečtu», catalogo dell'omonimo progetto artistico di Alex Goncharenko, a cura di Gottfried Honegger, Vitaly Ptsyukov, Alex Goncharenko, 2019, p.11.

²⁰⁵ Vd fig. 21, 22, 25.

²⁰⁶ Karina Akopyan è un'artista ed illustratrice nata a Mosca. Nel 2009, si è trasferita giovanissima a Londra (dove vive attualmente), per studiare illustrazione e animazione alla Kingstone University, proseguendo poi gli studi alla Cambridge School of Art and Design. La sua estetica ruota attorno al feticismo e allo stile decorativo dell'arte popolare russa, rappresentando un mondo di dolore, euforia, frustrazione, in cui inserisce ricordi e fantasie sessuali insieme a riferimenti politici. Fonte: <https://karina-akopyan.com/About-Contact>, (ultima consultazione: 13/02/20).

L'ultima artista che si è deciso di proporre all'interno dell'analisi in corso, è Elena Demidova²⁰⁷, selezionata in particolare per gli esperimenti condotti sulle *matreški* per l'esposizione *Matreškalend*. Le installazioni di Demidova inducono l'osservatore a porsi dei quesiti esistenziali che indagano l'animo russo e, inoltre, ampliano decisamente le considerazioni finali del lettore di questo elaborato, che potrà rintracciare in tali installazioni anche le ricerche teoriche condotte sul corpo che l'artista opera, essendo un'esperta di arti performative e di teatro.

Attraverso la chiave di lettura proposta, si mira a descrivere le operazioni artistiche degli artisti sopracitati, sottolineandone similitudini e distanze, nell'ottica di offrire al lettore la possibilità di avvicinarsi alle innumerevoli interpretazioni del testo *matreška*.

²⁰⁷ Elena Demidova è un'artista moscovita, direttrice del teatro *Čušie Sny* [i sogni degli altri]. È altresì una curatrice, infatti ha curato e organizzato i seguenti progetti del MMoMa (in collaborazione con V. Prikloński, N. Krutilina, N. Chenkrova): *Večera performansa* [sera delle performance] (2012), *Otkrytaja scena* [open stage] (2012), *Performativnoe iskusstvo* [arti performative] (2013), *Otkrytaja scena* [open stage] (2013). Fonte: http://www.mmoma.ru/en/exhibitions/special/elena_demidova_matreshkaland/, (ultima consultazione: 11/02/20).

2.1.1 Yuri Avvakumov: dall'architettura di carta di *Dom-Matreška* alla realizzazione degli edifici-matreška

La prima opera che si intende analizzare in questa sede è *Dom-Matreška* [casa-matreška]²⁰⁸, un progetto architettonico di Yuri Avvakumov, con la collaborazione di Igor Piščukevič, che è stato presentato nel 1984 nella competizione organizzata dall'UNESCO dal titolo *Cities and Dwelling for Tomorrow*, vincendo la medaglia di bronzo²⁰⁹. Tale progetto risulta nelle acquisizioni dell'anno 2017/2018 del Museum of Modern Art (MoMa) di New York²¹⁰.

Yuri Avvakumov, laureato all'Istituto di Architettura di Mosca nel 1981, partecipa ad esposizioni di arte e d'architettura dal 1982²¹¹. Insieme ad altri giovani studenti dell'Istituto più vicini alla sensibilità degli artisti che all'esigenze dell'architettura²¹², nei primi anni '80 dello scorso secolo, fondò un movimento noto come 'Architettura di Carta', una forma di escapismo all'inevitabile ritorno alla produzione di massa e alla standardizzazione dell'era di Chuščëv²¹³. Il termine 'Architetti di Carta' designava per gli architetti-artisti, un genere di design concettuale, espresso attraverso disegni su carta di progetti architettonici utopici, principalmente volti ad aggirare le restrizioni politiche e criticare in tal modo la natura disumanizzante dell'architettura russa del tempo²¹⁴. Eppure,

²⁰⁸ Vd. Fig. 15.

²⁰⁹ <http://www.galeriebluesquare.com/artist/10/Yuri-Avvakumov>, alla sezione *Selected architectural projects* all'interno della scheda artistica di Yuri Avvakumov al sito della Galerie Blue Square (ultima consultazione: 13/02/20).

²¹⁰ https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/about/FY19_MoMA_201819_Acquisitions.pdf, catalogo delle acquisizioni 2018/2019 del MoMa (ultima consultazione: 13/02/20).

²¹¹ I lavori di Yuri Avvakumov sono oggi in queste collezioni pubbliche: « State Russian Museum, St. Petersburg / State Tretyakov Gallery, Moscow / State Museum of Architecture, Moscow / Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow / Centre Georges Pompidou, Paris / Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt-on-Main / Victoria & Albert Museum, London / ZKM Museum of New Art, Karlsruhe / Moderna galerija, Ljubljana / Nasher Museum, Duke University, North Carolina / Stella Art Foundation / Sepherot Foundation, Liechtenstein etc.» Fonte: <http://avvakumov.com/AgitArch/AgitArch.html>, (ultima consultazione: 13/02/20).

²¹² Cfr. <https://www.domusweb.it/it/architettura/2012/03/21/tigri-di-carta.html>, Massimiliano Gioni, Yuri Avvakumov, *Tigri di carta*, in «Domus», 21 marzo 2012 (ultima consultazione: 13/02/20).

²¹³ Cfr. <https://strangersguide.com/articles/paper-architecture/>, Yuri Avvakumov, *Paper Architecture, a utopian movement imagined buildings for a post-Communist world that never was*, in «Stranger's Guide», 11 marzo 2019 – (ultima consultazione: 13/02/20).

²¹⁴ Cfr. <https://www.russianartandculture.com/paper-architecture-of-yuri-avvakumov/>, *Paper Architecture of Yuri Avvakumov*, «Russian Art & Culture», 17 novembre 2018 (ultima consultazione: 13/02/20).

non si tratta di un termine nuovo, poiché, dapprima usato per denominare i progetti architettonici disegnati su carta in Francia e in Italia ai tempi di Piranesi e Ledoux²¹⁵, apparse in Unione Sovietica negli anni '30 per indicare in maniera dispregiativa gli architetti delle Avanguardie degli anni '20 e in seguito dalle autorità sovietiche per condannare qualsiasi progetto che trasgrediva i limiti delle norme architettoniche allora vigenti²¹⁶: ciò dimostra che la scelta del nome da parte del gruppo non è stata affatto aleatoria.

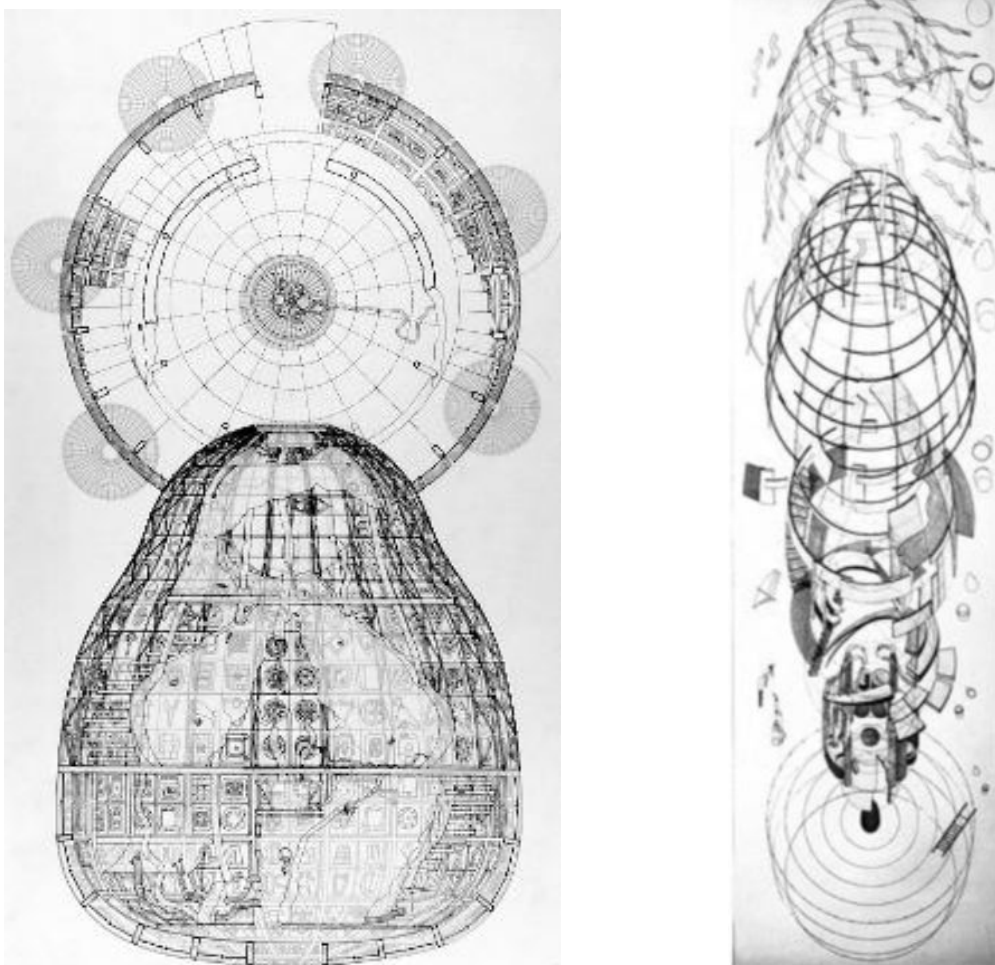


Fig.15 - J. Avvakumov e I. Piščukevič, *Dom-Matreška* (prima versione e versione finale), 1984.

²¹⁵ Cfr. <https://strangersguide.com/articles/paper-architecture/>, Yuri Avvakumov, *Paper Architecture, a utopian movement imagined buildings for a post-Communist world that never was*, in «Stranger's Guide», 11 marzo 2019 – (ultima consultazione: 13/02/20).

²¹⁶ Cfr. <https://www.domusweb.it/it/architettura/2012/03/21/tigri-di-carta.html>, Massimiliano Gioni, Yuri Avvakumov, *Tigri di carta*, in «Domus», 21 marzo 2012 (ultima consultazione: 13/02/20).

Nelle sue prime configurazioni del 1984, *Dom-Matreška* si presenta come un progetto architettonico utopico dalle configurazioni estetiche dell'Architettura di Carta, ma è proseguito fino al 2007, trovando nuove interessanti interpretazioni.

Il concetto da cui muove il progetto è spiegato dallo stesso Avvakumov:

«At birth, a man is covered with the fetal membrane, and for the rest of his life covers surround him. Any architectural product may be regarded as a system of such covers. Architecture as a science constantly deals with such notions as 'the internal' and the 'external', 'images' and 'masks', 'the center' and 'the periphery', 'the arrangement in multiple layers' and 'the separation into layers'. The same terms apply to traditional dwellings (such as igloo, yurt, wigwam, etc.) and religious structures (such as pyramid temple, dome, chapel, etc.). The familiar Russian toy called 'matryoshka' (a number of concentrically enclosing dolls) is perhaps the best description of overlaying covers surrounding man. Properly speaking, the design isn't a house: it is an archetype of a house, its model in which the dwelling capsule is regarded as a layer-by-layer presentation of different covers: the sign cover, the structural cover, the energy and insulation covers, etc.» (1984).²¹⁷



Fig. 16 – Avvakumov e I. Piščukevič, *Matreška*, 2004.

I principi teorici che hanno guidato alla realizzazione di edifici ispirati alla forma della matreška, sono da rintracciare nelle speculazioni di Aleksander Gabričevskij²¹⁸, teorico e storico dell'arte, le cui teorie sono state di cruciale importanza per l'arte e

²¹⁷ La descrizione del progetto mi è stata concessa dall'artista.

²¹⁸ Aleksander Gabričevskij (1891-1968), è stato uno storico dell'arte, teorico delle arti visive, critico letterario e traduttore.

l'architettura in Unione Sovietica lungo tutto il XX secolo²¹⁹, sebbene Avvakumov non lo abbia mai menzionato²²⁰. Nel 1923 Gabričevskij scrisse i saggi *Arkhitektura* [architettura] e *Prostranstvo i massa v arkhitekture* [Spazio e Volume nell'Architettura] allo scopo di definire la natura epistemologica della componente artistica nell'architettura e la sua relazione con l'aspetto utilitario della disciplina²²¹. Egli altresì affermò che il valore estetico dell'architettura è da rintracciare nella qualità spaziale, una caratteristica che l'architettura condivide con le altre forme d'arte, seppur in pittura, scultura ed architettura esistano differenti categorie estetiche²²²:

«(...) in painting, every quality of spatial relations is reduced to the expressive gesture on the material surface, in sculpture this quality is given by the organic metamorphosis of a solid substance, while in architecture, we always have a juxtaposition or opposition of *space* and *volume*, between the spatial nucleus and a *materic envelope*»²²³

Da qui, già si evince l'importanza che Gabričevskij diede a quello che lui chiama 'involucro materico'. Inoltre, descrisse le unità fondamentali dell'esperienza artistica e plastica necessaria alla creazione di forme architettoniche, una delle quali è la 'coperta'²²⁴:

«The human personality surrounds itself with a whole system of covers, beginning with the body itself, (...) the storehouse of its vital spiritual substantial core, and ending with world-building, as it is envisaged by human science (...) One of the first links in this system is human clothing, and one of the last is the built edifice.»²²⁵

La *matreška* descritta da Avvakumov²²⁶ come 'archetipo di dimora' suggerisce quanto le forme dell'oggetto siano perfettamente adatte a far sentire l'uomo al sicuro all'interno di uno spazio delimitato da un volume, o nelle parole di Gabričevskij, da un 'involucro materico', che suggerisce la forma antropomorfica della madre. Il «system of covers» di cui l'uomo ha bisogno nell'ottica di Gabričevskij inizia dai vestiti che coprono

²¹⁹ Cfr. Christoph Flamm, *Russian Émigré Culture: Conservatism or Evolution*, a cura di C. Flamm, Henry Keazor, Roland Marti, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 1 novembre 2013, pp. 73-74.

²²⁰ Cfr. B. Bernaskoni, A. Kalgaev, *Matrex*, 2016, p. 23:79.

²²¹ A. Gabrichevsky, *Arkhitektura*, 1923, p.1.

²²² *Ibidem*.

²²³ A. Gabrichevsky, *Arkhitektura*, 1923, p. 3.

²²⁴ Cfr. B. Bernaskoni, A. Kalgaev, *Matrex*, p. 79.

²²⁵ A. Gabrichevsky, *Arkhitektura*, 1923, p. 79.

²²⁶ Vd. nota 217.

il corpo e finisce con la struttura degli edifici, l'edificio-matreška descritto da Avvakumov rappresenta «the best description of overlaying covers surrounding a man»: ancora una volta, la matreška risulta la forma, in questo caso architettonica, ideale grazie al suo concentrico sistema di stratificazioni, il quale richiama immediatamente alla presenza di uno spazio interno.

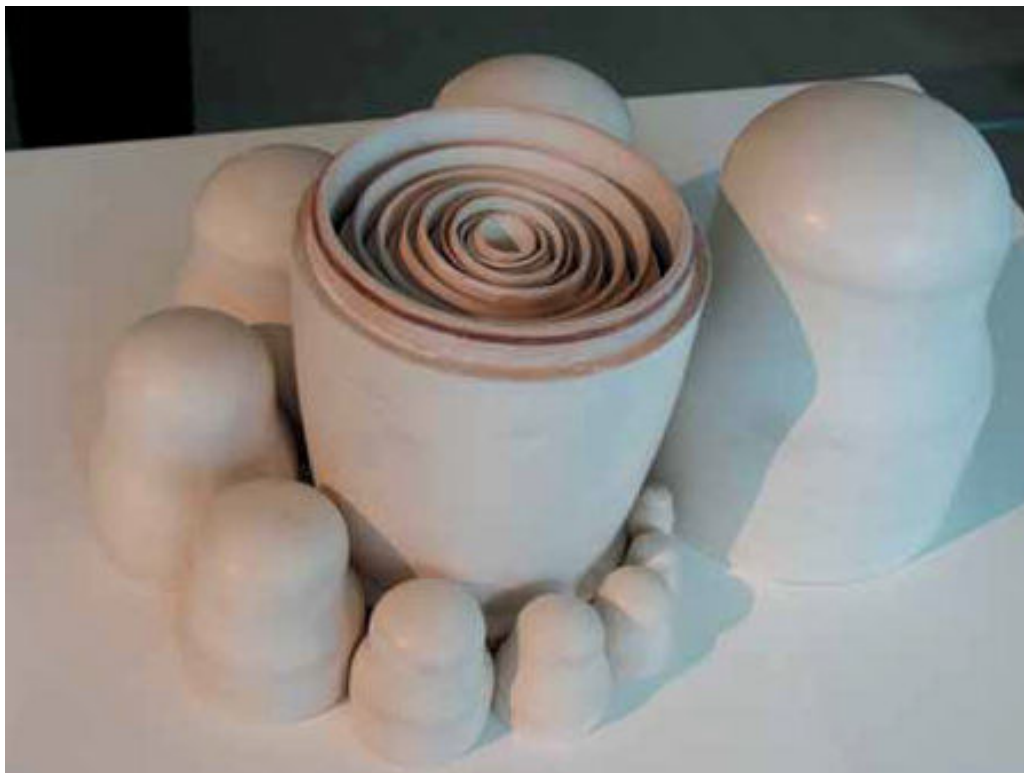


Fig. 17 – J. Avvakumov, *Dom-Matreška* (1984-2007).

Legno, levkas.

Come accennato a inizio paragrafo, il progetto *Dom-Matreška* è proseguito fino al 2007, configurandosi in maniera diversa rispetto alle prime manifestazioni tipiche dell'Architettura di Carta²²⁷. Nel 2007, in occasione della *2 Moskovskaja Biennale Svremennogo Isskusstvo* [Seconda Biennale d'arte contemporanea di Mosca]²²⁸, Yuri

²²⁷ Vd. Fig. 15.

²²⁸ La tematica principale della *2 Moskovskaja Biennale Svremennogo Isskusstvo* () riguarda le FOOTNOTES: *On Geopolitics, Markets, and Amnesia* e nelle parole del commissario Joseph Bakštein «Today we are all talking of footnotes, remarks which are capably made by art in the margins of

Avvakumov ha curato uno dei progetti espositivi speciali nella Galleria VHUTEMAS²²⁹. In tale progetto espositivo dal titolo *RodDom* [case di maternità], Avvakumov ridusse il fenomeno dell'architettura nel suo più 'essenziale ed adeguato' aspetto, ovvero come mezzo necessario alla vita²³⁰. *Rod dom* indica le case/ospedali di maternità comparse per la prima volta a metà XVIII secolo, inizialmente per le donne che volevano dare alla luce i loro bambini in segreto, ma non erano molto diverse dalle dimore in cui le persone abitavano o trascorrevano la loro convalescenza²³¹. Le riflessioni attorno alle quali dovevano focalizzarsi gli architetti che presentavano i loro progetti per l'esposizione, erano relative allo spazio in cui un neonato vede la luce per la prima volta e ci si chiedeva se l'aspetto dello spazio dovesse avere delle forme antropomorfe²³². Fu in questa occasione che Avvakumov espose *Dom-matreshka* (1984-2007)²³³. Di seguito, si riporta una riflessione di Avvakumov attorno all'opera:

«The exhibited 10-piece Semionov Matrioshka was bought on the Cheriomushkinsky market in Moscow in 1984, at the time we were working on the design of the Matrioshka-like living capsule. We planned to paint it both, inside and outside, 19 stratas altogether, using the icon-painting technique. The design received the UNESCO bronze medal, but the Matryoshka has remained an unpainted lime-wood dummy. The next occasion to continue turned up only 23 years after – at the 'BornHouse' exhibition – in the 'newborn' VKHUTEMAS Gallery. Initially, the gallery was designed as an exposition hall of the Stroganov Artistic college in 1913, which served as a chapel for a military hospital during the World War I, the first years of its existence. The Matrioshka was primed at the Church of Three Sanctifiers at Kulishki and obtained its finished glowing look just after that. You don't really want to paint over such beauty. Not for a long time, you don't.» (2007)²³⁴

macroeconomic battles.» Fonte: Evgenija Kikodze, *Kurtorskaja Federacija*, in «The Tetryakov Gallery Magazine» XV, n. 2, 2007, p. 27.

²²⁹ https://web.archive.org/web/20070505020728/http://2nd.moscowbiennale.ru/en/special_projects/74/, sezione *special projects* seleziona *BornHouse*, esposizione curata da Avvakumov, svoltasi dall'1 marzo all'1 aprile 2017, (ultima consultazione: 14/02/20).

²³⁰ <http://www.tetryakovgallerymagazine.com/img/mag/2007/2/024-033.pdf>, Evgenija Kikodze, *Kurtorskaja Federacija*, in «The Tetryakov Gallery Magazine» XV, n. 2, 2007, p. 32 (ultima consultazione: 13/02/20).

²³¹ https://web.archive.org/web/20070505020728/http://2nd.moscowbiennale.ru/en/special_projects/74/, sezione *special projects* seleziona *BornHouse*, esposizione curata da Avvakumov, svoltasi dall'1 marzo all'1 aprile 2017, (ultima consultazione:).

²³² *Ibidem*.

²³³ Vd fig. 17.

²³⁴ La descrizione dell'opera mi è stata concessa dall'artista.

Da tale riflessione, si evince che l'opera, divergendo dal progetto iniziale, sia considerata da Avvakumov come una sintesi tra il risultato perfetto delle sue ricerche attorno al design e, concettualmente, un ritorno alle utopie tipiche del movimento degli architetti di carta. Al centro dell'installazione composta da 10 pezzi a grandezza scalare di *matreški* non tornite, vi è una struttura simile a un vaso in cui i cerchi concentrici sulla parte superiore suggeriscono l'idea della stratificazione che sta alla base delle sue congetture attorno ai prodotti architettonici, e rendono altresì evidenti le opposizioni tra interno/esterno, immagine/maschera, centro/periferia, la sovrapposizione di molteplici strati/la loro separazione, che l'artista aveva già individuato nel 1984²³⁵ a proposito dei primi progetti in collaborazione con Igor Piščukevič sul tema *Dom-Matreška*.

A questo punto, pare opportuno citare la realizzazione di *MATREX*²³⁶, dal 2015 principale edificio pubblico dello *Skolkovo Innovation Center* di Mosca, progettato dallo studio Bernaskoni in collaborazione con un consorzio di esperti globali, in modo tale da combinare le ultime innovazioni architettoniche, scientifiche e artistiche²³⁷. Questo edificio, il cui nome rappresenta una sintesi tra le parole *matreška*, *matrix* [matrice] e *rex* [dal lat. re]²³⁸, combina due diverse forme architettoniche che prendono le mosse dalla *matreška*, appunto, e dalla piramide. Quest'ultima, nella visione di Boris Bernaskoni, è considerata la forma semplificata della *matreška*, ovvero la sua interpretazione dell'architettura modernista²³⁹. Per Bernaskoni, la piramide, forma che suggerisce l'idea di potere, è più razionale, funzionale e possiede una struttura geometrica più rigida, mentre la *matreška* è un simbolo dell'arte russa nazionale, irrazionale, dalle curve morbide e meno funzionale²⁴⁰: la loro combinazione serve a dare l'idea di due involucri, i quali simbolicamente e strutturalmente, si supportano e poggiano l'un l'altro²⁴¹.

²³⁵ Vd. Fig. 15 e nota 217.

²³⁶ Vd. Nota 12, vd. Fig. 18, 19.

²³⁷ Fonte: <http://bernaskoni.com/biennale/matrex>, (ultima consultazione: 2/02/20).

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ Cfr. B. Bernaskoni, A. Kalgaev, *Matrex*, p. 108.

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ Cfr. B. Bernaskoni, A. Kalgaev, *Matrex*, p. 108-109.

L'edificio *MATREX* rappresenta un ibrido tra varie funzioni: spazio di uffici per start-up, un grande vuoto interno a forma di matreška , un museo spiraliforme lungo 500 metri²⁴², una sede governativa ufficiale, una galleria espositiva e un'area di ristorazione²⁴³. Tali funzioni sono configurate di modo che sembrano una naturale continuazione dell'ambiente urbano esterno²⁴⁴.

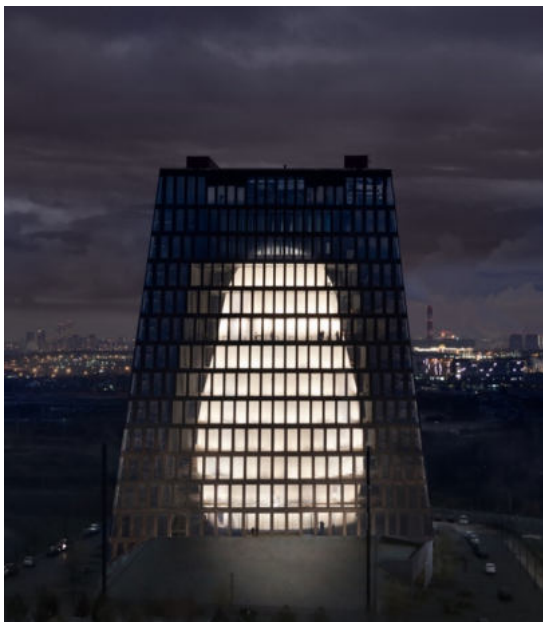


Fig. 18 – Boris Bernaskoni, *Matrex* (esterno), 2015. © Olga Melekesceva.



Fig. 19 – B. Bernasconi, *Matrex* (vista dal piano terra entrando nella struttura matreska), 2015. © Olga Melekesceva.

²⁴² Vd. Fig. 19.

²⁴³ In *Trascrizioni*, Fonte: “Reporting from the Front: Biennale Architettura 2016”, Venezia, 2016, p. 434.

²⁴⁴ Cfr. B. Bernaskoni, A. Kalgaev, *Matrex*, p. 118.

2.1.2 Alex Goncharenko e la Techno-Pangeometria

Molti artisti si sono cimentati nella riproduzione di dipinti già esistenti sulla superficie delle matreški, quasi utilizzandole come una tela alternativa. Ad esempio, alla collezione di *Odds&Ends Entreprise* con base a Denver (Colorado), appartiene la serie dell'artista moscovita Jurij Trembač dedicata all'arte di Boris Kustodiev²⁴⁵, esemplare dell'utilizzo della matreška in questo senso.



Fig. 20 - Jurij Trembač, *Iskusstvo Kustodieva* [l'arte di Kustodiev].

²⁴⁵ Cfr. R. Ertl, R. Hibberd, *The Art of Russian Matryoshka*, p. 97 - vd. Fig. 20.

Con questa premessa fondata sulle ricerche della letteratura in esame, si è scelto come caso studio il progetto *Le droit de rêver/Pravo na mectu* (1994) di Alex Goncharenko, il quale ha dichiarato:

«In the period between 1990 to 1999 I created series of art objects dedicated to Russian Avant-Garde under the *Le Droit de Rêver* project supported by philanthropist and collector of art Wilhelm Otten²⁴⁶ and curated by Vitaly Patsukov²⁴⁷. This work has resulted in three personal exhibitions held in Europe in 1998-1999. I describes this project as a time when I found and matured my own artistic style I calls Techno-Pangeometry. Pangeometry refers to the theory of parallel lines by N. I. Lobachevsky, Techno is the construction of art objects, the development of which involves a computer strategy. The project was exhibited in 3 solo exhibitions:

- LE DROIT DE RÊVER. Gallery Pabst, 1998-1999, Munich, Germany;
- LE DROIT DE RÊVER. C. Art Gallery, 1999, Dornbirn, Austria;
- LE DROIT DE RÊVER. Espace de l'Art Concret, 1999, Mouans-Sartoux, France.»²⁴⁸

Di questo progetto, si prende in considerazione l'opera *Composition 13, Hommage à W. Kandinsky* (1994)²⁴⁹.

²⁴⁶ Willhem Otten possiede, dall'ottobre 2008, la Otten Kunstram, esponendo la collezione della famiglia Otten mettendola così a disposizione degli utenti. Fonte: <http://ottenkunstram.at/en/about-us/> , (ultima consultazione: 28/01/20).

²⁴⁷ «Vitaly Patsukov curator, art historian, corresponding member of the Russian Academy of arts, Head of Artistic and Interdisciplinary Programs Department National Centre for Contemporary Arts in the part of the State Museum and exhibition center ROSIZO». – Fonte: *Le droit de rêver/Pravo na mectu*, catalogo dell'omonimo progetto artistico di Alex Goncharenko, a cura di Gottfried Honegger, Vitaly Ptsyukov, Alex Goncharenko, 2019, p. 7.

²⁴⁸ Questa dichiarazione mi è stata concessa dall'artista durante una conversazione privata.

²⁴⁹ Vd Fig. 21, 25.



Fig. 21 - Alex Goncharenko, *Composition 13, Hommage à W. Kandinsky* (1994) – H 245 mm
1 Ex.

Si analizzi la definizione di *Techno-Pangeometry* data dall'artista.

Il termine *Techno* da Goncharenko è inteso nella sua accezione originale, derivante dal greco antico τέχνη [*téchni*, arte]. Dalla stessa radice deriva la parola *tecnica* da cui a sua volta deriva la parola *tecnologia*. Il fare arte oggi, implica anche l'uso delle tecnologie, anzi, l'arte è sempre più legata a queste ultime, le quali non per questo sopperiscono al processo manuale. La parola *pangeometry* designa la pangeometria di Lobačevskij²⁵⁰, che

²⁵⁰ A. Lobačevskij (1792-1856), matematico russo, che ha studiato all'università di Kazan. Il punto di partenza delle sue ricerche geometriche è da rintracciare nel testo di Legendre *Éléments de Géométrie* (1794), nel quale l'autore «attempted to improve Euclid's presentation of geometry by simplifying the

si basa sulla negazione del quinto e ultimo postulato di Euclide²⁵¹. Attraverso la negazione di questo postulato, i matematici hanno trovato diverse teorie geometriche, che confluiscono in due filoni principali che sono la geometria ellettica e quella iperbolica, ovvero la pangeometria²⁵², descritta nell'omonimo volume.

Il curatore di *Le droit de rêver* Vitaly Patsukov ha definito l'esposizione ai limiti della realtà della pop-art, pone l'accento al suo contesto modernista e 'aristocratico' associato al Proun di El Lisitsky e il Suprematismo di Malevič, con qualcosa in comune ai lavori di Frank Stella.²⁵³

In *Composition 13, Hommage à W. Kandinsky*²⁵⁴ i dipinti sulle matreški sono ispirati all'opera *Goluboj Segment* [segmento blu] di Vasilij Kandinskij²⁵⁵. Goncharenko afferma che egli «decided to develop the theme of combining matryoshka and Suprematist style in the form of matryoshka dolls»; ma bisogna precisare che nel pensiero dell'artista, l'oggetto che più incarna la sua ricerca è la forma sferica 'nidificante'²⁵⁶, identica alla logica della matreška, in cui interno ed esterno vivono una relazione emblematica nello spazio dell'universo.

proofs in Euclid's *Elements*, and reordering its proposition.» Fonte: Seth Braver, *Lobachevski illuminated: Content, Methods, and Context on the Theory of Parallels*, University of Montana, 2007, p. 9.

²⁵¹ *V Postulato*: «se una retta che taglia due rette determina dallo stesso lato angoli interni minori di due angoli retti, prolungando le due rette, esse si incontreranno dalla parte dove i due angoli sono minori di due retti».

²⁵² «By the end of his life, he preferred the name *pangeometry* for reasons that will become clear by the end of *The Theory of Parallels*. Other common adjectives for Lobachevski's geometry are *non-Euclidean* (used by Gauss), *hyperbolic* (introduced by Felix Klein) and *Lobachevskian* (used by Russians)» - Seth Braver, *Lobachevski illuminated: Content, Methods, and Context on the Theory of Parallels*, University of Montana, 2007, p. 5.

²⁵³ Vitaly Patsyukov, *Alex Goncharenko. Actuality as a comeback to cultural memory*, in «Le droit de rêver/Pravo na mečtu», catalogo dell'omonimo progetto artistico di Alex Goncharenko, a cura di Gottfried Honegger, Vitaly Ptsyukov, Alex Goncharenko, 2019, p. 7.

²⁵⁴ Vd. Fig. 21.

²⁵⁵ Vd. Fig. 22.

²⁵⁶ Vd. Fig. 23.



Fig. 22 – Vasilij Kandinskij, *Goluboj Segment* [segmento blu] (1921).

Non a caso, si utilizza il termine universo, perché nel catalogo che l'artista dedica al progetto *Le Droit de Rêver*, egli indica la sfera come principio dell'universo in quanto ogni spazio è reso visibile dai riflessi su di essa. In aggiunta, la sfera per Goncharenko è inseparabile al concetto ciclico, così familiare in Russia²⁵⁷, poiché considera i suoi oggetti come l'incarnazione dell'eternità, manifestanti una sorta di sincronismo con l'universo²⁵⁸. Seguendo le norme della nuova geometria di Lobačevskij che lui chiamò geometria immaginaria²⁵⁹, Goncharenko dipinge omaggiando grandi artisti russi. Ivi un omaggio ad Aleksandra Ekster.²⁶⁰

²⁵⁷ Vd. pp. 22:25 di questo elaborato.

²⁵⁸ Alex Goncharenko, *Credo*, in «Le droit de rêver/Pravo na mečtu», catalogo dell'omonimo progetto artistico di Alex Goncharenko, a cura di Gottfried Honegger, Vitaly Ptsyukov, Alex Goncharenko, 2019, p. 17.

²⁵⁹ Cfr. S. Braver, *Lobachevski illuminated: Content, Methods, and Context on the Theory of Parallels*, p. 5.

²⁶⁰ Vd. Fig. 23, 24.



Fig. 23 – Alex Goncharenko, *Hommage à A. EXTER* (1994).



Fig. 24 – Aksandra Ekster, Design dei costumi per *Danza dei Sette Veli* in *Salomé* del 1917.



Fig. 25 - A. Goncharenko, *Composition 13, Hommage à W. Kandinsky*, dettagli (1994) – da sx a dx: le prime tre matreški secondo l'ordine crescente di altezza.

2.1.3 Le matreški nel feticismo russo di Karina Akopyan: la mostra *Martyrs & Matryoshkas*

La matreška chiodata²⁶¹ è il simbolo di Karina Akopyan, artista e illustratrice russa che vive a Londra, da quando si è trasferita nel 2009 per studiare illustrazione e animazione alla Kingstone University, proseguendo poi gli studi alla Cambridge School of Art and Design²⁶². L'artista è attiva nella scena artistica londinese dal 2011, avendo partecipato a numerose mostre collettive, ma è il 2016 il suo anno d'esordio con la sua prima personale *Martyrs & Matryoshkas*²⁶³, al Truman Brewery, quartiere di Londra Est noto per l'opera di rigenerazione urbana che ha portato alla creazione di un

distretto interamente dedicato all'arte e al business creativo²⁶⁴.



Fig. 26 – logo di Karina Akopyan.

In mostra erano presenti 24 opere, tra cui dipinti, fotografie, sculture, installazioni e una selezione di costumi, appartenenti a una serie che esamina la coesistenza e l'inevitabile convergenza tra tradizione, religione, rituali, iconografia, sessualità e feticismo²⁶⁵.

L'estetica dell'artista è da lei stessa definita 'Feticismo Russo': nelle sue opere combina lo stile decorativo dell'arte tradizionale della sua patria con *la fetish culture* di

²⁶¹ Vd. Fig. 26.

²⁶² https://issuu.com/tboneidol/docs/press_release_martyrs_matryoshka, comunicato stampa della mostra *Martyrs & Matryoshkas* di Karina Akopyan (Londra, Truman Brewery, 8 dicembre- 18 dicembre 2016), a cura di Tani Burns, pp. 1:5 (ultima consultazione:).

²⁶³ Karina Akopyan, *Martyrs & Matryoshkas*, Truman Brewery (Unit 11, Dray Walk, Ely's Yard, London E1 6QL) – 8/18 dicembre 2016.

²⁶⁴ Fonte: <http://trumanbrewery.com/cgi-bin/index.pl> , (ultima consultazione:).

²⁶⁵ https://issuu.com/tboneidol/docs/image_sheet_martyrs_matryoshkas , scheda delle opere presenti nella mostra *Martyrs & Matryoshkas* (ultima consultazione:).

Londra, poiché frequenta la scena da più di 10 anni e la richiama di continuo nelle sue opere, ispirandosi alle performances avvenute nei più famosi *fetish club*, come ad esempio il *Torture Garden*²⁶⁶.

Karina Akopyan confronta ogni cosa al suo apposto, procedendo per dicotomie:

«I love extreme opposites of everything. This is really how I approach every topic. It's not just like that with art actually, but also with every problem I face. When trying to solve a problem I look at it from completely opposite ends and sometimes things are seen more clearly. It's easy to hate, it's easy to be opinionated, but once you try this method you quite often discover new things about yourself, quite often not very pleasant. That's why I don't claim to have the answers, I just want to try to see everything in a few possible perspectives – and then you can really play with imagery and symbolism.»²⁶⁷

Così facendo, l'artista sottolinea il dilemma tra patriota buono e cattivo, considerando che l'identità di ognuno può determinare la percezione personale del concetto di 'patria'.

Dal 2014, i suoi personaggi sono ispirati alla storia russa non solo degli ultimi 100 anni che ovviamente sono trattati più approfonditamente, ma l'artista va in profondità, fino alla Rus' di Kiev, indagando le tradizioni pagane, i racconti popolari, le superstizioni. In riferimento all'uso di simboli appartenenti alla religione ortodossa, e più in generale alle religioni, Akopyan afferma che l'arte religiosa è semplicemente bella, per cui ne riprende molto i motivi decorativi, nonostante associ il bigottismo ai religiosi. L'artista ha sempre avvertito il peso dei valori morali legati alla religione in Russia, ma è attratta dal masochismo dei religiosi:

«One of the themes that catalyzes my attraction to religion is concept of suffering or denial of things to yourself in order to reach humbleness. It's a rather masochistic concept and this where it crosses with my interest in fetish.»²⁶⁸

²⁶⁶ <https://www.courtauldian.com/single-post/2017/03/26/Karina-Akopyan> , Lucy Korzeniowska, *Interview: Karina Akopyan*, in «The Courtaldian», 26 marzo 2017 (ultima consultazione: 11/02/20).

²⁶⁷ https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/33983/1/when-art-blurs-the-lines-between-religion-and-fetishism?fbclid=IwAR0YOMjmJn8un32uwMWVq73mPBVGHO1TOEck-Jc_cy0oNzS2UjeA-KE4asc?fbclid=IwAR0YOMjmJn8un32uwMWVq73mPBVGHO1TOEck-Jc_cy0oNzS2UjeA-KE4asc , Bex Shorunke, *When art blurs the lines between religion and fetishism*, in «Dazed», 9 dicembre 2016 (ultima consultazione: 11/02/20).

²⁶⁸ https://issuu.com/tboneidol/docs/press_release_martyrs_matryoshka, comunicato stampa della mostra *Martyrs & Matryoshkas* di Karina Akopyan (Londra, Truman Bewery, 8 dicembre- 18 dicembre 2016), a cura di Tani Burns, pp. 1:5 (ultima consultazione: 11/02/20).

Attraverso questa particolare lente, Karina Akopyan analizza l'animo e il carattere russo, dissezionandolo per opposti all'interno delle sue composizioni dai colori vivaci, caratterizzati dalla prevalenza del colore rosso che simboleggia anche il sangue, scherzosamente paragonato al boršč in *Borsch is thicker than Blood*.²⁶⁹

Le influenze artistiche che convergono nella particolare estetica delle opere in *Martyrs & Matryoshkas*, sono molteplici e tra esse si annoverano nomi internazionali e diversi media utilizzati. In particolare si citano gli artisti Pierre Molinier, Louise Bourgeois, Marcel Dzama, Matthew Barney, Henry Darger, Nobuyoshi Araki, Egon Schiele, Frida Kahlo, gli scrittori Nikolaj Gogol' e Michail Bulgakov, i registi Andrej Tarkovskij, Sergej Paradžanov, Stanley Kubric, Francis Coppola, Ingmar Bergman, Jan Švankmajer, Alejandro Jorodowsky.

Un'associazione più che evidente al Giappone, deriva dai suoi studi formali sulle illustrazioni di Aubrey Beardsley, e da queste radici muove il suo interesse per le illustrazioni erotiche di Toshio Saeki, il cui *Ureshi Daruma* (2018)²⁷⁰ ha molto in comune con *Night train* di Karina Akopyan²⁷¹: si evince una critica al tradizionalismo della propria patria attraverso la dissacrazione di simboli tradizionali dell'arte popolare. Così, i due giocattoli, la *matreška* e il *daruma*²⁷², diventano veicoli di ribellione nei confronti del conservatorismo dei rispettivi paesi e quasi dei mezzi di trasporto alternativi per i personaggi delle illustrazioni, da essi inevitabilmente trasportati.

In Karina Akopyan convoglia anche l'universo messicano, soprattutto per quanto riguarda i parallelismi tra il violento immaginario della cultura cattolica²⁷³ e il culto dei morti in Messico, associato ai colori vivaci e le decorazioni meticolose delle *calaveras*²⁷⁴.

²⁶⁹ Si tratta di un'illustrazione con inchiostro e acquerello su carta, 69x39cm, esposta in *Martyrs & Matryoshkas*.

²⁷⁰ Vd. Fig. 28.

²⁷¹ Vd. Fig. 27.

²⁷² La categoria dei *daruma* include la tipologia del *fukuruma* (cfr. par. 1.1).

²⁷³ Vd. par. 1.1, in cui si tratta di una delle differenze principali che distanziano il cristianesimo cattolico e quello ortodosso, ovvero la loro maggior focalizzazione su due aspetti diversi della vicenda di Cristo, e rispettivamente gli aspetti riguardano la passione e la resurrezione.

²⁷⁴ La decorazione delle *calaveras* [teschi], maschere decorate dai familiari dei defunti per celebrare il loro ritorno nelle case in occasione del *Día de los Muertos* (1 novembre), è una tradizione che ha avuto inizio già all'epoca delle civiltà pre-colombiane.



Fig. 27 - Karina Akopyan, *Night Train* (2016 ca), inchiostro e acquerello su carta, 58x32cm.



Fig. 28 - Toshio Saeki, *Ureshi Daruma* (2018) - ©Jeffrey Deitch Gallery.

Se l'irriverenza dell'artista sembrava essere lontana dalla possibilità di essere esposta in Russia fino a circa dieci anni fa, momento in cui il retaggio sovietico era ancora fortemente presente nella società, adesso Akopyan pensa sia possibile, pur scatenando ovvie reazioni controverse come ci si aspetterebbe ovunque, poiché pensa che l'arte contemporanea in Russia stia lentamente trovando la sua strada tra le masse, mentre prima era quasi demonizzata in quanto arte controversa²⁷⁵.

Di questa mostra, si prendono in considerazione delle opere selezionate; la prima di esse è la già citata *Night Train*²⁷⁶, seguita da *Squad o 4 Bad Matryoshkas*²⁷⁷ e *Holy Matrimony (Till Pelmeni Us Do Part)*²⁷⁸.



Fig. 29 – Karina Akopyan, *Squad o 4 Bad Matryoshkas* (2016) - 35x20x20 cm.

Legno, ferro.

²⁷⁵<https://www.courtauldian.com/single-post/2017/03/26/Karina-Akopyan>, Lucy Korzeniowska, *Interview: Karina Akopyan*, in «The Courtauldian», 26 marzo 2017 (ultima consultazione: 11/02/20).

²⁷⁶ Vd. Fig. 27.

²⁷⁷ Vd. Fig. 29, 30.

²⁷⁸ Vd. Fig. 31, 32.



Fig. 30 –Karina Akopyan, *Bad Matryoshka* (un esemplare da *Squad*, prototipo del logo).



Fig. 31 - Matreška disegnata da Giles per il decimo anniversario di *Vogue Russia*.
Legno, gouache, vernice. – 50 cm.

Le prime tre *Bad Matryoshkas*²⁷⁹ di Akopyan sono delle matreški raffiguranti le tradizionali contadine dal *sarafan* decorato da motivi floreali, mentre l'ultima riprende una delle tematiche più rappresentate dalle matreški decorate nelle fabbriche, ovvero quella raffigurante i paesaggi russi innevati. La dissacrazione totale della bambola è condotta attraverso l'inserimento di borchie dalla punta aguzza distribuite in tutta la superficie delle matreški e di maschere utilizzate durante le performance aventi luogo nei *fetish club*, le quali sono attaccate a una catena che l'artista ha utilizzato per sollevarle nello scatto esposto in mostra. A proposito dell'uso simbolico che l'artista fa della matreška, si riporta di seguito una parte del dialogo in merito avuto con l'artista:

«Matryoshka is perfect symbol for me because it is the most common Russian souvenir, as well as being a very clearly female character, a very bright one, having a depth of multiple characters and faces added to it. I think there are so many different ways to see it. You could say simply 'I see myself as matryoshka'. I am in a way an export artist living and working in UK using my subconscious Russian language. I have very complicated relationship with my country of birth. While I find life almost unbearable, due to the mindset of the average public, I adore so much its culture. The theme of glorying "suffering" that is so common in Russian art and literature, is translated into a fetishistic consent, in my vision. I like taking old well-known traditional imagery and turning it on its head giving it a new more relevant meaning referred to our current times. To me Matryoshka is a souvenir, beautiful and colorful, in a country where in reality there is so much darkness and hate inside. I guess my matryoshka is bad or at least it has both black and white side, because I try to add a touch of reality on it. My biggest issue was always how most of the evil people love to hide behind the masks of religion and tradition, thus forcing their own way of live as the righteous one compared to the ones who did another choice. I put a ballgag and spikes in one of my artworks on Matryoshkas²⁸⁰ to show how difficult it is to speak out in Russia and how thick your skin must be if you are willing to go against the flow. I can definitely see Matryoshka as a feminist symbol but I can't say if it is exactly true. Of course feminism is a big theme in my work. It's easy to think of it as a mother or wife symbol because of little versions of it inside, but to me Matryoshkas really represent different edges of the personality.»²⁸¹

Nel costume illustrato e ideato da Akopyan per lo scatto dal titolo *Holy Matrimony (Till Pelmeni Us Do Part)*²⁸², le forme della bambola vengono ricalcate ed esagerate in maniera grottesca. Il soggetto in foto indossa un *sarafan*, corredato da grembiule e pettorina, i quali ironizzano sulle tradizioni russe: infatti, è rappresentato un matrimonio ortodosso tradizionale, in cui il sacerdote celebrante tiene tra le mani un'icona con la Madre

²⁷⁹ Vd. Fig. 29, da sx a dx.

²⁸⁰ Vd. Fig. 29, 30.

²⁸¹ Questa dichiarazione mi è stata concessa dall'artista durante una conversazione privata.

²⁸² Vd. Fig. 32, 33.

di Dio. Inoltre, è ben visibile l'influsso della cultura decorativa messicana nella scelta dei colori e del copricapo.

Di seguito si riporta una considerazione dell'artista rispetto alle tematiche del matrimonio e del femminismo, che si presta ad essere un utile strumento per interpretare in chiave femminista i lavori appena descritti:

«It's still very much considered that woman's role in Russian society is to mainly be a wife and a mother. Covered up as family values, throw religion in the mix and you get the picture. Also, Russia always had a strange relationship with sex and women. While in Soviet times the slogan was "There is no sex in USSR", now there are images of mentally unstable women –who actually love sex. Everywhere you look in Russian media women are being exploited like pieces of meat, even while it's still a taboo. From a young age, girls in Russia are told that a goal is to get married and to have a family and ideally to a man who can look after you. Girls are still getting married at a ridiculously young age with the government trying to encourage them to have more children. One of the main reasons I left Russia when I did was because of that. I felt like it was going to be extremely difficult to keep my values and not to get alienated by friends and family. There is still a similar issue all over the world with female sexuality only being acceptable when it's sold. It all makes me extremely angry.»²⁸³

Si propone inoltre, in fig. 30 e 31, un accostamento visivo tra la *Bad Matryoshka* di Karyna Akopyan e la *matreška* disegnata dallo stilista Giles Deacon in occasione del decimo anniversario di *Vogue Russia*, di cui si parla più approfonditamente nel corso del terzo capitolo. L'atteggiamento artistico di Giles è noto per essere umoristico e oscuro, come mostrato dalle borchie che lo stilista ha deciso di inserire nella *matreška* che ha ultimato per *Vogue*.

²⁸³ https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/33983/1/when-art-blurs-the-lines-between-religion-and-fetishism?fbclid=IwAR0YOMjmJn8un32uwMWVq73mPBVGHO1TOECK-Jc_cy0oNzS2UjeA-KE4asc?fbclid=IwAR0YOMjmJn8un32uwMWVq73mPBVGHO1TOECK-Jc_cy0oNzS2UjeA-KE4asc , Bex Shorunke, *When art blurs the lines between religion and fetishism*, in «Dazed», 9 dicembre 2016 (ultima consultazione: 11/02/20).



Fig. 32 - Karina Apoyan, *Holy Matrimony (Till Pelmeni Us Do Part)*, (2016).
Stampa glicée su 380gsm di carta Hahnemühle (edizione di 30 esemplari) 32x25cm.

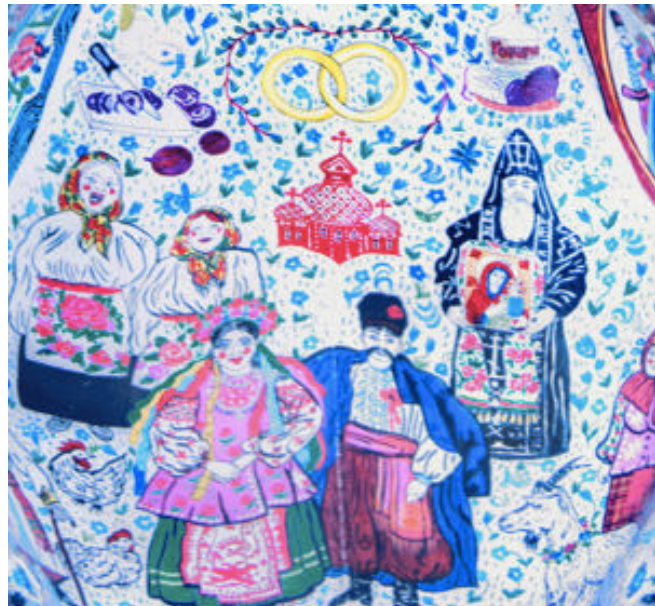


Fig. 33 - Karina Apoyan, *Holy Matrimony (Till Pelmeni Us Do Part)* dettaglio, (2016).

In collegamento all'uso del giocattolo simbolo di tradizione russa come veicolo di critica al conservatorismo, si cita altresì una video-performance²⁸⁴ durante la quale l'artista ha preso a pugni con dei guanti da box²⁸⁵ che dissacrano le icone ortodosse, una matreška gigante con la parola *zloj* [male] scritta su grembiule.

A proposito della performance, l'artista si è così esposta:

«I don't really think I need to do a lot of explanation in what it can represent. Evil hidden behind face of traditions and national spirit, me literally fighting ways of my own country? I think I'd prefer to let the viewer decide and build their own perspective.»²⁸⁶



Fig. 34 – Karina Akopyan, *Turn the other cheek*.
Guanti da box per il video *Martyrs & Matryoshkas*.

²⁸⁴ Si fa riferimento a un video dal titolo omonimo alla mostra, in cui il brano di sottofondo è composto da colonne sonore di film sovietici 'mixate' ai ritmi della *dance* contemporanea, a testimonianza del gusto dell'artista di combinare gli opposti in segno provocatorio.

²⁸⁵ Vd. Fig. 34.

²⁸⁶ https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/33983/1/when-art-blurs-the-lines-between-religion-and-fetishism?fbclid=IwAR0YOMjIn8un32uwMWVq73mPBVGHO1TOECK-Jc_cy0oNzS2UjeA-KE4asc?fbclid=IwAR0YOMjIn8un32uwMWVq73mPBVGHO1TOECK-Jc_cy0oNzS2UjeA-KE4asc , Bex Shorunke, *When art blurs the lines between religion and fetishism*, in «Dazed», 9 dicembre 2016 (ultima consultazione: 11/02/20).

2.1.4 La visione di Elena Demidova in *Matreškalend*

Un punto di incontro tra la visione di Yuri Avvakumov nella ciclicità narrata attraverso l'installazione *Dom-Matreška* (1984-2007)²⁸⁷ e la percezione individuale messa in gioco davanti alle immagini forti e violente di *matreški*, dissacranti in Karina Akopyan può essere rintracciato nella serie di installazioni di Elena Demidova per la personale del 2013 dal titolo *Matreškalend*, al Museo d'Arte Moderna di Mosca (MMoMa)²⁸⁸. La formazione dell'artista verte principalmente sulle arti performative e sul teatro, infatti nelle sue riflessioni è centrale la rappresentazione, in teatro ed in galleria, del proprio corpo o di quello di un'altra persona, in linea con le ricerche del teatro *Čužie Sny* [i sogni degli altri] di Mosca, di cui è direttrice, o con le riflessioni dell'elettico Andreij Bartenev²⁸⁹, con il quale, ha pubblicato nel 2004 *Ljudi v kraskach* [persone nei dipinti], un'antologia sulla *Body Art* russa.

In *Matreškalend*, Demidova ha utilizzato la *matreška* in quanto essa riesce perfettamente ad incarnare la corporalità pur essendo un oggetto, per cui l'artista non è interessata all'aspetto decorativo delle pitture ma è la forma ad avere priorità. Allo stesso modo, nell'installazione finale del progetto *Dom-Matreška* di cui si tratta nel par. 2.1.1, le *matreški* 'minimali', ridotte alla loro essenza, appena tornite e rifinite, di colore bianco, incorporano l'idea di archetipo di dimora su cui Yuri Avvakumov lavora, e che una volta trovato il design adatto, non ha assolutamente voluto cambiarlo: «you don't really want to paint over such beauty. Not for a long time, you don't»²⁹⁰.

In primo luogo, si tratta delle similitudini tra la ricerca di Elena Demidova e il progetto di Avvakumov durato dal 1984 al 2007, che risultano evidenti paragonando *Dom-*

²⁸⁷ Vd. Fig. 17.

²⁸⁸ La mostra *Matreškalend* (in inglese tradotta *Matreshkaland*), curata da Dar'ja Kamišnikova, supportata dal governo municipale di Mosca, il dipartimento della cultura della città di Mosca, l'Accademia di Arti Russe, il MMoMa, nell'ambito del programma di debutto dei laboratori gratuiti della Scuola d'Arte Contemporanea, ha avuto luogo dal 23 maggio al 16 giugno del 2013 in una delle sedi del MMoMa di Mosca. Fonte: http://www.mmoma.ru/en/exhibitions/special/elena_demidova_matreshkaland/, (ultima consultazione: 13/02/20).

²⁸⁹ Andrey Bartenev è un artista e stilista russo molto eclettico, soprannominato *Performance Man* o *Master of Installation*, il quale crea performances, installazioni, sculture cinetiche, indossando sempre costumi grotteschi e appariscenti, che caratterizzano la sua presenza scenica. Fonte: Olga Vainshtein, *Fashioning the 'Performance Man': Costumes and contexts of Andrey Bartenev*, in «Critical Studies in Men's Fashion», XI, nn. 1-2, 2019.

²⁹⁰ Vd. Nota 234.

*Matreška a Struktura e Čelovečestvo 2 [umanità]*²⁹¹. A seguire, si individuano i punti di incontro tra l'artista e Karina Akopyan.

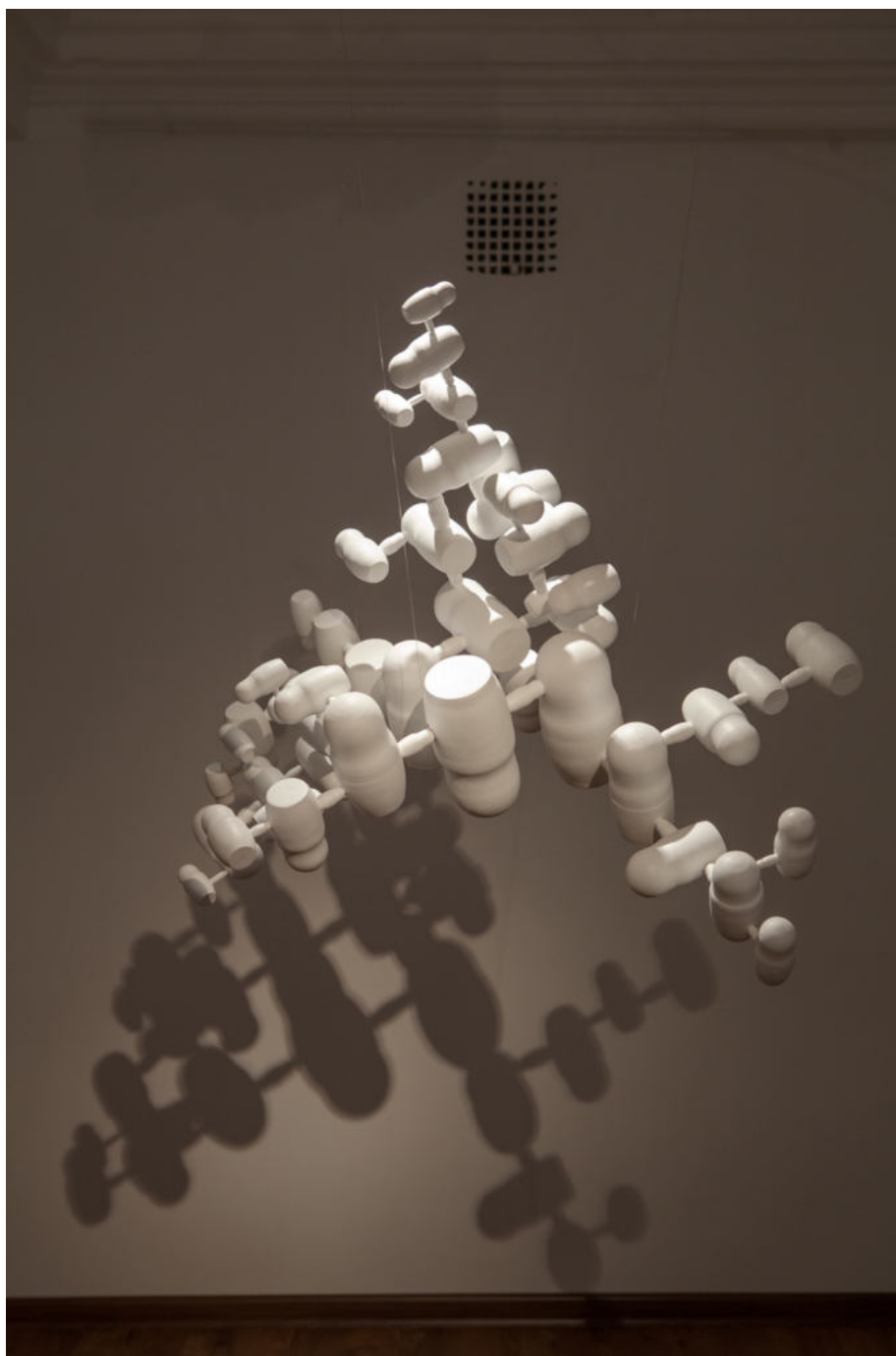


Fig. 35 - Elena Demidova, *Struktura* (dettaglio), 2013.
legno, acrilico – 90x50x70cm.

²⁹¹ Vd. Fig. 35, 36, 37.



Fig. 36 - Elena Demidova, *Struktura* (dettaglio), 2013.

Elena Demidova vede nella *matreshka* l'archetipo dell'uomo russo, e dunque cerca di trattare delle peculiarità della sua anima, verificandone la forza, cercando le vulnerabilità, testando connessioni personali e civili tra individui, diagnosticando gli stereotipi comportamentali e culturali, cercando di trovare un limite al declino culturale della Russia²⁹².

La ricerca di Demidova, che vede nella corporalità il giusto mezzo per esplicitare le sue idee artistiche, ha lo scopo ambizioso di trovare i limiti fisici, etici e morali dell'individuo e dell'intera società, considerato che la società russa sia, nell'opinione dell'artista, basata «*na kornevoj korrupcionnoj sisteme* [su un sistema radicale di corruzione]» e per fare delle ricerche e cambiare tale sistema, conduce esperimenti radicali sulle *matreshki*, il cui prodotto è rappresentato dalle installazioni dell'esposizione *Matreshkalend*.

In *Struktura*²⁹³ è evidente la ricerca di una cooperazione, come volontà di proporre una soluzione alla corruzione del sistema, in cui ogni individuo, rappresentato da ogni *matreshka*, è tenuto insieme all'altro per un sistema di connessioni. L'ordine non è casuale;

²⁹²Fonte: http://www.mmoma.ru/en/exhibitions/special/elena_demidova_matreshkaland/, (ultima consultazione: 11/02/20).

²⁹³ Vd. Fig. 35, 36.

infatti verso il *core* dell'installazione, si trovano le *matreški* più grandi, alle quali, sono unite, attraverso un legame rappresentato da un *trait-d'union* a forma di piccolo cilindro in legno anch'esso bianco, una successione di 4 *matreški* in ordine decrescente. La rappresentazione di tali rami provenienti dal *core*, potrebbe suggerire l'idea della famiglia, o di mini-nuclei di aggregazione sociale, mai sconnessi tra di loro. È utile soffermarsi a riflettere su come la bambola *matreška* si sia allontanata dalle sue funzioni tradizionali associate a motivi decorativi dai colori brillanti, senza mai perdere quella caratteristica che la rende archetipo umano per eccellenza poiché simboleggia le persone prima di tutto. Ogni individuo, è come un mondo a sé, di emozioni e di eventi determinanti, eppure allo stesso tempo, non è che un atomo che appartiene a una struttura talmente grande da risultare singolarmente irrilevante. Nelle installazioni di Demidova, gli individui emergono e si intersecano, pongono quesiti all'osservatore che cerca di interpretare qual è il rapporto che emerge tra di loro.

In *Čelovečestvo 2* [umanità 2]²⁹⁴, la *matreška* con i *mesti* in essa contenuti, è tagliata a metà per mostrare tutti i suoi strati concentrici all'interno, fino all'indivisibile seme; il titolo dell'opera, si apre a molteplici interpretazioni: la rappresentazione dell'umanità



Fig. 37 – Elena Demidova, *Čelovečestvo 2* [umanità], 2013.

Legno, acrilico.

²⁹⁴ Vd. Fig. 37.

intesa a livello individuale come nascita e crescita, o ancora in riferimento alle molteplici maschere dell'essere umano che protegge la sua essenza dall'esterno, o ancora, a livello collettivo, l'opera suggerisce uno schema concentrico costituito da vari livelli che danno un senso di protezione, come se ogni individuo possa essere protettore e protetto a sua volta da un altro.

La necessità di esprimere il concetto della ciclicità insito nella natura dell'uomo russo, espresso dall'oggetto *matreška* che è selezionato per questa ragione, ma 'nascosto' al suo interno, è individuabile anche nell'installazione di Avvakumov²⁹⁵, in riferimento alla «struttura (...) i cui cerchi concentrici (...) rendono altresì evidenti le opposizioni tra interno/esterno, immagine/maschera, centro/periferia, la sovrapposizione di molteplici strati/la loro separazione»²⁹⁶.

Per quanto riguarda l'utilizzo di temi attinenti alla tradizione russa sul versante ortodosso e pagano insieme, anche Elena Demidova trova i propri mezzi espressivi, ridotti ai richiami più archetipici che, se da un lato attingono allo stesso passato storico di Karina Akopyan, differiscono oltre che per i diversi supporti; in Demidova, l'eleganza delle *matreški* minimali e le 'azioni' da esse compiute, per verificare l'uno o l'altro aspetto dell'animo russo, si presentano fortemente simboliche e capaci di rappresentare l'analisi sul corpo condotta dall'artista, mentre nel caso di Akopyan, se sembra in un primo



Fig. 38 - Elena Demidova, *Untitled*, 2013.

²⁹⁵ Vd. Fig. 17.

²⁹⁶ Vd. p. 67 del corrente elaborato.

momento l'aspetto violento ad emergere, dall'altro l'obiettivo dell'artista è la provocazione diretta alla coscienza dell'individuo, attraverso la dissacrazione di ogni simbolo inerente alla tradizione. Nella selezione di opere presentate di Karina Akopyan presenti in questo elaborato, mancano dei riferimenti alla venerazione della bellezza degli oggetti religiosi che però lei rivisita sempre attraverso la loro dicotomia, presenti soprattutto nelle illustrazioni dell'artista, e nei costumi che idea e fa realizzare a dei collaboratori per spettacoli di arte performativa²⁹⁷. Mentre nell'universo illustrato dell'artista Akopyan, il presente ortodosso è descritto da scene coloratissime, volutamente macabre, con scenografie che richiamano alle avanguardie russe dei primi anni del XX secolo²⁹⁸, nelle installazioni di Elena Demidova, raramente si inserisce più di un elemento per veicolare il concetto che l'artista vuole esprimere attraverso le sue opere.



Fig. 39 – Elena Demidova, *Človečestvo* [umanità], 2013.

²⁹⁷ Si vedano le illustrazioni: *Priestess with Crucifix Teeth*, *Winter Games*, *Have some faith in cactus fruit*. Fonte: <https://karina-akopyan.com/>, (ultima consultazione: 11/02/20).

²⁹⁸ In particolare, si veda *Chestpains*. Fonte: <https://karina-akopyan.com/Chestpains>, (ultima consultazione: 11/02/20).

Ad esempio, nell'opera *Čelovečestvo*²⁹⁹, la *matreška* 'interpreta' il Cristo e lo si intuisce semplicemente dall'aggiunta di una corona di spine, resa dal fil di ferro attorcigliato all'altezza della testa: ricollegandoci all'analisi del passato culturale dell'uomo russo sul quale l'artista indaga, pare opportuno riflettere attorno all'antitesi rappresentata dall'accostamento della *matreška*, simbolo delle tradizioni che ruotano attorno al mondo contadino e alla paganità, e alla corona di spine, simbolo che indubbiamente caratterizza il Cristo; in tale scelta l'artista ha deciso di non rimandare alla bellezza dell'arte religiosa a differenza di Akopyan, piuttosto è il concetto del Dio fatto uomo ad emergere, in una visione più cattolica che ortodossa nel caso specifico di quest'opera³⁰⁰. Ancora, in un'opera senza titolo³⁰¹ in cui i materiali utilizzati sono quelli tipici dell'arte povera, le *matreški* bianche di Demidova, sono posizionate all'interno di un contenitore di cartone da 10 pezzi, di quelli utilizzati per mantenere fresche le uova di gallina, e cinque delle *matreški* sono come ferite, fratturate, e lo si intuisce dagli schizzi di vernice rossa su di esse, i quali simboleggiano il sangue. L'animo russo è ancora indagato fino alla sua dimensione più intima; le uova, simbolo pagano di vita, simbolo religioso di Resurrezione³⁰², qui vengono richiamate per metonimia, attraverso la rappresentazione del contenitore per il contenuto, e le *matreški* prendono il posto delle uova, sembrano dunque sostituirsi a quel simbolo primordiale di vita, proprio loro che in sé racchiudono l'idea dell'infinita ciclicità dei ritmi vitali.

Come si è già anticipato a inizio paragrafo, l'artista conduce esperimenti radicali sulle *matreški* al fine di poter trovare e proporre delle soluzioni alla corruzione sulla quale si basa il sistema sociale russo, e nel caso dell'installazione in analisi, la vernice rossa che evoca le ferite riportate dalle *matreški*, è un caso esemplare di questi esperimenti: l'artista invita l'osservatore a relazionarsi con un'azione violenta già compiuta e a riflettere sulle emozioni che questa suscita³⁰³. Proprio in questa presa di posizione artistica, riguardante

²⁹⁹ Vd. Fig. 39.

³⁰⁰ Si ricorda, che a fine paragrafo 1.1 si è puntualizzata la differenza tra cattolicesimo e ortodossia di cui qui si discute.

³⁰¹ Vd. Fig. 38.

³⁰² Si veda il par. 1.1.

³⁰³ L'artista ha anche colto la violenza dell'azione di uno sparo su una *matreška*, nell'atto performativo dal titolo *Tir* [tiro a segno], in cui la *matreška* è posta in cima ad una collina di terriccio, all'interno di una stanza chiusa.

il modo in cui l'artista decide di porre l'osservatore in una posizione critica rispetto all'opera, indotto principalmente dalla sensazione di orrido che l'opera contiene in sé e che provoca inevitabilmente una reazione più forte, che trovo una forte affinità con le provocazioni condotte da Karina Akopyan.

In questa breve analisi riferita ai lavori di Elena Demidova in *Matreškalend*, ho deciso di inserire inoltre le installazioni *Izmerenie dliny* [misurazione della durata]³⁰⁴ e *Izmerenie na pročnosť* [misurazione della resistenza/forza]³⁰⁵, in quanto esplicative dei testi volti ad indagare le peculiarità dell'animo russo condotti sull'archetipica forma della *matreška*.



Fig. 40 - *Izmerenie dliny* [misurazione della durata], 2013.

In *Izmerenie dliny*, le due *matreški* risultano vicine l'una all'altra e si toccano in corrispondenza dell'escrescenza che mentre in *Struktura* rappresentava il legame consolidato tra i vari *mesti*, in questo caso, la semplice vicinanza suggerisce un possibile

³⁰⁴ Vd. Fig. 40.

³⁰⁵ Vd. Fig. 41.

legame tra i due individui, del quale si testa la durata, essendo le due matreški in una condizione di precarietà, poggiate al pavimento terroso.



Fig. 41 – *Izmerenie na pročnoct'* [misurazione della resistenza/forza], 2013.

L'impostazione scelta per *Izmerenie na pročnoct'*, invece, è differente: l'artista propone due tele bianche, sulle quali posiziona rispettivamente una e due matreški anch'esse bianche, e i rapporti di forza/resistenza da lei indagati, vengono espressi solamente attraverso l'utilizzo della vernice nera. Nella prima tela, il colore nero si estende lungo la linea che separa la parte superiore a quella inferiore della matreška, quasi a voler testimoniare la difficoltà dell'apertura dell'individuo al resto del mondo. Nella seconda tela, le due matreški, una saldamente fissata alla tela e l'altra obliqua in equilibrio labile, rappresentano due individui in una relazione di contrasto tra di loro, in quanto si scontrano all'altezza della fronte, da cui partono macchie nere a testimonianza delle conseguenze negative di tale contrasto nocivo.

Capitolo 3

La matreška e la moda

Il processo di affermazione della matreška come fenomeno globale, oggi indubbiamente simbolo della Russia all'estero e considerata in patria uno dei segni identitari essenziali dell'essere russo, riguarda altresì la moda, che, essendo coinvolta sia nel mondo degli oggetti che delle immagini³⁰⁶, implica delle considerazioni sulla dimensione materiale e quella immateriale incluse in essa. Infatti, se da una parte un oggetto è definito 'alla moda' e reso un prodotto desiderabile per i consumatori grazie alle qualità fisiche che possiede, come il tessuto e la forma, dall'altra è l'immagine di tale oggetto, veicolata da dispositivi semiotici quali seducenti pubblicità e fotografie, a 'dematerializzare' i prodotti della moda traducendoli in segni³⁰⁷, distinguendo pertanto il processo di creazione del prodotto in sé dalle sue connotazioni simboliche. Nell'attuale sistema internazionale della moda, si assiste ad un drastico aumento della circolazione di tali segni, grazie allo sviluppo di tecnologie avanzate che permettono di comunicare istantaneamente e globalmente³⁰⁸. È proprio grazie a questo processo di diffusione massiccia ed estesa che è possibile osservare un curioso fenomeno riguardante l'influenza del patrimonio etnico russo nell'*haute couture* occidentale.

L'arte russa ha iniziato ad influenzare la cultura e la moda occidentale a partire dalle prime due decadi del XX secolo, in particolar modo attraverso i *Ballets Russes* di Sergeij Djagilev³⁰⁹. Si sottolinea ancora una volta che i rapporti tra Francia e Russia erano particolarmente favorevoli all'epoca e che Parigi era l'incontrastata capitale mondiale dello stile, nota per le sue case di moda, le arti decorative e la devozione al buon gusto³¹⁰, motivo per il quale si presentò come terreno fertile per le contaminazioni che avvennero

³⁰⁶ Cfr. D. Bartlett, *Moscow on the fashion Map: between periphery and centre*, p. 111.

³⁰⁷ *ivi* p. 112.

³⁰⁸ *Ibidem*

³⁰⁹ Aleksandr Vasil'ev, *Beauty in exile: the artists, models, and nobility who fled the Russian Revolution and influenced the world of fashion*, New York, Harry N. Abrams, 2000 pp. 9:25.

³¹⁰ M. E. Davis, *Ballets russes style*, p. 24. Per la definizione di gusto, si tenga conto della prospettiva sociologica di Pierre Bourdieu: P. Bourdieu, *La distinzione: critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1983.

tra le due culture. A partire dalla prima performance della *troupe* dei *Ballets Russes* a Parigi nel 1909, pressoché tutte le case di moda della città iniziarono a confezionare dei capi che si rifacevano alla visione evocata dai costumi sui palcoscenici, poiché l'estetica di Djagilev corrispondeva al gusto della borghesia e alle tendenze prevalenti in fatto di abbigliamento, rendendo possibile l'abolizione del confine tra palcoscenico e strada³¹¹. Si ricorda che, come è emerso dall'analisi affrontata nel corso del paragrafo 1.1.2, l'attività artistica portata avanti da Djagilev era affine alle ricerche del circolo di Abramcevo e quello di Talaškino per ciò che riguarda la centralità della riscoperta del passato artistico, culturale e sartoriale russo; nel 1905 la stessa Principessa Maria Teniševa organizzò un'esposizione di ricami prodotti dalle contadine di Talaškino, in una sala a noleggio della *Société des artistes modernes* di *rue Caumartin* decorata dai dipinti degli artisti Nikolaj Rerich e Ivan Bilibin³¹², così commentata dalla Principessa:

«My Paris shows had a strong effect on fashion and accessories for women. A year later I noticed a clear influence of our embroidery, our Russian dresses, *sarafans*, shirts, tea dresses, *zipuns* [homespun peasant coats], in fact the term 'blouse russe' appeared, and so on. Jewelry was also affected by our Russian artistry, which pleased me and was a reward for all my efforts and expense (...) I am happy and proud that it befell me to introduce the West to our antiquity, our art, to show them that our past had been touching and marvelous.»³¹³

Ciononostante, fu la genialità di Djagilev a determinare la più significativa influenza russa sulla moda³¹⁴, in quanto si avvalese sempre di eccellenti collaboratori, come nel particolare caso di Lev Bakst, i cui costumi dal taglio orientale, i tessuti stravaganti e gli accostamenti cromatici inaspettati (il verde con l'arancione, il viola con il blu)³¹⁵ sono stati l'ispirazione principale per gli stilisti più influenti dell'*haute couture* parigina degli anni '20,³¹⁶ tra cui Chanel, Paul Poiret, Lucille, Martial et Armand, Agnès, Germaine,

³¹¹ M. E. Davis, *Ballets russes style*, p. 8.

³¹² *ivi* p. 11

³¹³ Maria K. Teniševa, *Vpečatelenija moej žisni* [le impressioni della mia vita], Leningrado, 1911, pp. 246, 247.

³¹⁴ A. Vasil'ev, *Beauty in exile*, p. 13.

³¹⁵ «The West has an absolute need to inject not only the colours of the East into its pallid spectrum of browns, greys, and blacks, but also its qualities of the bizarre and the alien». Citazione di Djagilev in: Cecil Beaton, *The Glass of Fashion*, Londra, 1954, p. 99.

³¹⁶ D. Bartlett, *Moscow on the fashion Map*, p.114. Le collezioni di Paul Poiret sono state brillantemente illustrate da Georges Lepape nella serie del 1911 *Les choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape*,

Drecol, Augusta Bernard³¹⁷. Con lo scoppio della prima guerra mondiale, la moda cambiò direzione per adattarsi alle nascenti esigenze sociali, in quanto le donne iniziarono a ricoprire ruoli professionali che non solevano svolgere prima³¹⁸, dunque in un batter d'occhio le fantasie firmate Bakst³¹⁹, così come gli abiti delle sorelle Callot, di Paquin o di Paul Poiret vennero sostituiti da abiti più funzionali al nuovo stile di vita³²⁰. La guerra richiese tagli e stili differenti, più semplici e pratici: al posto di paillettes, lustrini e vistose piume di uccello apparvero gonne e bluse con chiusura frontale, colletti alla marinara, piccoli cappelli in stile bustina simili a quelli dei marinai e divennero alla moda i colori scuri a tinta unica abbinati al bianco puro³²¹.



Fig. 42 – Lev Bakst, costume per *Žar-ptica* [l'uccello di fuoco], 1913.

introducendo un *look* che divenne noto con il nome *style sultane*, a testimonianza dell'empatica sensibilità nei confronti del genere dell'esoticismo orientale. (Fonte: M. E. Davis, *Ballets russes style*, p. 132).

³¹⁷ A. Vasil'ev, *Beauty in exile*, p.181.

³¹⁸ *Ibidem*.

³¹⁹ Vd. Fig. 42.

³²⁰ A. Vasil'ev, *Beauty in exile*, p. 37.

³²¹ *Ibidem*.

Un passaggio fondamentale nella diffusione delle tecniche di ricamo e nella produzione di gioielli tradizionali in Russia è rappresentato dall'esodo massivo di molti esponenti dell'aristocrazia russa in Europa, costretti alla fuga dopo la Rivoluzione del febbraio 1917³²², i quali, assistendo al trionfo dello stile russo grazie ai *Ballets*, pensarono di fondare le loro piccole imprese private di 'moda russa'. Di conseguenza, *atelier* e laboratori apparvero principalmente tra Parigi e Berlino³²³. Un dato significativo sull'impegno nel campo della moda da parte della società degli *émigrés* è stato fornito nel 1995 da Marina Gorboff, la quale asserisce che, nel 1931, circa il 42% delle donne russe emigrate in Francia erano coinvolte nell'industria della moda: esse, in particolare ricamavano, lavoravano a maglia, producevano cappelli e *lingerie*, dipingevano sul cotone e lavoravano anche come modelle, artiste e venditrici nelle casa di moda russe.³²⁴ Una donna che ebbe particolarmente successo fu la Gran Duchessa Maria Pavlovna Romanova³²⁵, fondatrice e direttrice artistica della *Maison Kitmir*, operante a Parigi dal 1921 al 1928 e avente un contratto esclusivo con Chanel³²⁶.

Questa breve ricostruzione storica dei primi momenti di contatto tra lo stile russo e il gusto parigino dimostra ancora una volta quanto fosse stata centrale, per gli artisti e gli intellettuali russi dei primi anni del '900, la ricerca di fonti originali di arte popolare, che li portò a scavare a fondo nella storia e nelle tradizioni della loro patria. Persuasi dell'idea di autenticità come premessa per l'identità nazionale, essi videro nei costumi tradizionali indossati dai contadini russi ancora nel XIX secolo³²⁷, di carattere regionale piuttosto che

³²² A. Vasil'ev, *Beauty in exile*, p. 47.

³²³ *ivi* p. 189.

³²⁴ *ivi* p. 192.

³²⁵ La Gran Duchessa Maria Pavlovna Romanova (1890-1958), cugina dell'Imperatore Nicola II e figlia di Gran Duca Pavel Aleksandrovič che fu giustiziato dai bolscevichi, ha frequentato, arrivata a Parigi, la scuola di pittura. In seguito ha fondato la *Maison Kitmir* che ha operato a Parigi dal 1921 al 1928. La Gran Duchessa aveva una grande passione per i ricami, collezionava manufatti ricamati romeni della tradizione popolare e ricami con motivi ottomani, che ricopiava poi sul telaio. (Fonte: A. Vasil'ev, *Beauty in exile*, p. 151:160).

³²⁶ D. Bartlett, *Moscow on the fashion Map*, p. 114.

³²⁷ Dopo le riforme petrine sull'abbigliamento, furono le classi più abbienti a rivoluzionare il proprio guardaroba, sempre più europeo, mentre nelle campagne si preservò lo stile pre-petrino. Cfr. Christine Ruane, *Clothes make the Comrade: a history of the Russian fashion industry*, in «Russian History», XXIII, nn. 1-4, 1996, p.8.

internazionale e profondamente legati al ricamo artigianale³²⁸ a dispetto della produzione di massa³²⁹, la sintesi del recupero delle tradizioni a cui ambivano³³⁰. Attraverso questa indagine, il costume russo potette acquisire pari dignità rispetto a quello europeo, espandendo inoltre il lessico degli ornamenti, i motivi, la tipologia di indumenti, e contribuendo a trasmettere ai russi un nuovo sentimento nazionale³³¹, così come agli *émigrés*, che riuscirono a fare delle loro tradizioni sartoriali un mestiere nel paese in cui vennero accolti.



Fig. 43 – Valentine Gross, ballerine in *Vesna svjaščennaja* [la sagra della primavera],

15 maggio 1913.

³²⁸ Come anticipato nel par. 1.1, l'azione del ricamo è intrinsecamente associata alla creatività femminile nella cultura russa.

³²⁹ M. E. Davis, *Ballets russes style*, p. 65.

³³⁰ Cfr. M. E. Davis, *Ballets russes style*, pp. 64:66.

³³¹ M. E. Davis, *Ballets russes style*, p. 65.

Senza dubbio, il grande successo di Djagilev e il mecenatismo della Principessa Teniševa e di Savva Mamontov contribuirono a diffondere questa rivisitazione del passato artistico russo, di modo che lo stile Neo-Russo si affermò con decisione in Europa e in patria. A testimonianza della centralità di alcune loro azioni volte a far conoscere i prodotti dell'artigianato russo in Europa, si cita l'esposizione organizzata da Djagilev nel 1906 al *Salon d'Automne* dal titolo *Two Centuries of Russian Art*, in cui furono esposti 750 opere, dalle icone medievali e i dipinti neoclassici alle xilografie del gruppo *Mir Isskustva*, dimostrando così che l'arte russa era profondamente legata alle antiche tradizioni ma contemporaneamente animata dagli ideali estetici occidentali³³²; il nascente stile Neo-Russo, se da un lato è sfociato nella ri-estetizzazione dell'arte russa attraverso le nuove configurazioni artistiche dei *Ballets Russes*, dall'altro ha riportato in auge elementi della tradizione russa quali i *lubki*, le icone e la tipica produzione di beni cavi, favorendone la conoscenza anche all'estero.

Anche la *matreška*, recente prodotto dell'artigianato russo nata nelle officine di Abramcevo, iniziò a circolare al di fuori della patria in questo periodo storico e la sua fortuna risiede anche nel suo essere in linea con le ricerche artistiche prevalenti al tempo. Oltre ad essere presente all'esposizione universale di Parigi del 1900 e esser stata il souvenir ufficiale della prima del balletto *Cléopâtra* al Théâtre du Chatelet di Parigi nel 1909, essa fu inoltre esposta ad una vendita di beneficenza organizzata dalla Gran Duchessa Maria Pavlovna. Tale vendita, che ebbe luogo a Parigi all'inizio del 1921, era stata istituita a favore della comunità degli *émigrés* russi di Parigi, e, vista l'alta domanda di oggetti d'artigianato russo, la Gran Duchessa decise di mettere in vendita proprio questi oggetti, con il duplice scopo di far conoscere la cultura russa e dare la possibilità alla comunità degli *émigrés* di beneficiare di fondi aggiuntivi, necessari alla loro integrazione nel nuovo contesto sociale in cui si stavano inserendo³³³. L'esposizione mostrava scaffali cavi di legno in stile neo-russo resi popolari dagli artisti di Abramcevo, *matreški* fatte a mano usate come teiere o semplicemente per decorare gli interni, e uno dei più recenti

³³² *ivi* p. 75.

³³³ A. Vasil'ev, *Beauty in exile*, p. 135:138.

prodotti dell'artigianato russo, ovvero bambole di pezza con i costumi dei contadini russi, in versione stilizzata³³⁴. La rivista parigina *Femina*³³⁵ dedicò un articolo a questa vendita:

«A group of Russian refugees from the highest social strata opened an exhibit of works by participants under the direction of the Grand Duchess Maria Pavlovna. At the exhibit, you will find toys, embroidery, drawings, sculptures, and lingerie which are both exquisitely tasteful and very original. This exhibit of national art, at once charming and useful, is a great success.»³³⁶

Come già sottolineato più volte nel corso dell'elaborato, la *matreška* nacque proprio per vestire i panni di una contadina russa, dunque è evidente il forte legame che la bambola ha con la tendenza artistica degli artisti e intellettuali russi che, in linea con le loro ricerche sull'arte popolare, esaltavano le tecniche di ricamo tradizionali in Russia da secoli.

Questo interessante rapporto tra la moda, il costume e la *matreška* trova innumerevoli riscontri e contaminazioni anche nell'epoca a noi contemporanea. Infatti, la *matreška* è stata la base concettuale per la performance organizzata dal duo di stilisti olandesi Rolf Snoeren e Viktor Horsting, da cui la nota casa di moda Viktor&Rolf, in occasione dello spettacolo di moda per la loro collezione *Russian Doll* dell'autunno 1999³³⁷: invece che sulla tradizionale passerella, il duo ha vestito la modella Meggie Rizer in piedi su una piattaforma girevole, con una successione di indumenti, tra cui il primo era un umile e sfilacciato mini-abito in iuta e l'ultimo un enorme mantello addobbato da fiori, in modo da mostrare letteralmente le mani dei designer durante lo spettacolo e commentare il ciclo continuo che rende inseparabili moda e consumismo³³⁸. Ancora una volta, il concetto della ciclicità e della stratificazione che caratterizza fortemente la *matreška* e che è stato ripreso dagli artisti analizzati nel corso del secondo capitolo si presta a veicolare un messaggio del tutto nuovo. In questo caso, la ripresa della figura della *matreška* è riuscita a catalizzare l'attenzione del pubblico sulle forme assunte dalla modella di volta in volta, che, come una bambola passivamente vestita dagli stilisti, rappresenta il prodotto delle loro speculazioni creative, riuscendo così a trasformare una semplice passerella in un vero e proprio spettacolo.

³³⁴ivi p.135.

³³⁵ *Femina* è una delle riviste che, assieme a *Vogue* e *La Gazette du Bon Ton*, era cruciale nelle dinamiche di determinazione del gusto parigino all'alba del XX secolo.

³³⁶ A. Vasil'ev, *Beauty in exile*, p. 135.

³³⁷ Vd. Fig. 44.

³³⁸ <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-1999-couture/viktor-rolf>, (ultima consultazione: 13/02/20).

Il seguente capitolo lega il passato storico del costume russo alla ricerca sulle nuove traduzioni del testo *matreška* nel codice della moda, adattando una prospettiva storica in quanto, analizzando i testi in letteratura³³⁹, si è riscontrato un interessante fenomeno di ispirazione, da parte di molti dei maggiori stilisti dell'Ovest, nei confronti del patrimonio etnico, zarista, costruttivista, socialista del costume russo, fenomeno concentratosi soprattutto nelle stagioni 2005/2006, 2008/2009 - 2009/2010, anche se si specifica che la prima collezione che rende omaggio alla Russia in maniera prestigiosa risale al 1976.



Fig. 44 – Meggie Rizer durante la sfilata *Russian Doll Fall 1999*, Viktor&Rolf.

Le *Maison* cui si farà particolarmente riferimento rintracciando le collezioni più rilevanti all'analisi in corso, saranno Chanel, Yves Saint Laurent, Kenzo. I casi studio in cui sono stati rintracciati i legami figurativi con la *matreška* riguardano le seguenti collezioni: la collezione *haute couture* 'Opéras-Ballets Russes' autunno/inverno 1976/1977 di Yves Saint Laurent, la collezione *Métiers d'Art* 'Paris-Moscou' pre-autunno

³³⁹ Ci si riferisce in particolare alla ricerca sull'influenza dell'estetica dei *Ballets Russes* sulla moda parigina dei primi anni del XX secolo ad opera di Mary E. Davis, all'esauriente approfondimento storico sul destino nel campo della moda degli emigrati aristocratici russi di Aleksandr Vasil'ev, alle lezioni della docente del *College of Fashion* di Londra Djurdja Bartlett, all'approccio storico di E. Dundovič e A. Giannotti nella descrizione dell'evoluzione del costume russo.

2008/2009 di Karl Lagerfeld per Chanel, e in riferimento a Kenzo, si comparano la collezione *pret-à-porter* dell'autunno 2005 e la collezione autunno/inverno 2009/2010, entrambe di Antonio Marras. All'interno del gruppo di questa selezione di collezioni, si è rintracciato l'uso dell'immagine della *matreška* e a seguito si è osservato che essa possiede sempre forme e destinazioni d'uso diverse tra loro; infatti può essere talvolta una borsa, o un riferimento estetico che coinvolge anche il corpo della modella, o ancora un richiamo ai motivi delle decorazioni che già si ispiravano al costume popolare tradizionale russo.

A seguito di tale ricerca, si è riscontrato un altro fenomeno particolarmente rilevante, ossia la presenza, nel panorama internazionale della moda, di un gruppo di stilisti russi, tra cui Denis Simačev e Alëna Achmadullina, che si distingue per la re-interpretazione del passato storico sartoriale russo in chiave autoctona, mostrando così sulle passerelle la genuinità russa agli stilisti dell'occidente, con un appunto ironico. Il momento storico che ha rappresentato un trampolino di lancio per gli stilisti russi è stato il crollo dell'URSS, con l'apertura al mercato globale e la parziale fine del mercato nero d'abiti occidentali. La centralità delle riviste in quanto media prediletti dalla tradizione per la circolazione di immagini di moda e stile di vita, ha fatto sì che la nascita di *Vogue Russia* nel 1998 sia considerata un avvenimento simbolico dell'apertura della Russia all'Occidente capitalista. In occasione del suo decimo anniversario, *Vogue Russia* ha chiesto a 31 stilisti di fama internazionale, tra cui i casi studio del corrente elaborato, di 'vestire' delle *matreški*, messe poi all'asta di beneficenza in occasione del *party* del 20 novembre³⁴⁰. Trattandosi di un altro caso di forte mescolanza tra innovazione e tradizione in cui è coinvolta l'immagine della *matreška*, si parte dalla descrizione dell'evento per trarne delle considerazioni sugli stilisti in analisi.

Si sottolinea che la presente ricerca è sostanzialmente visiva e che, al fine di fare delle osservazioni critiche sui capi che sono stati selezionati, è stato necessario guardare sia tutti i capi appartenenti alle collezioni d'ispirazione russa che riferirli alle immagini riguardanti la *matreška* e tutto ciò che ne ha influenzato la messa a punto, sia in riferimento alla tradizione russa che alle influenze esterne a questa.

³⁴⁰ <https://www.vogue.co.uk/gallery/russian-vogue-turns-10>, Julia Neel, *She's a Doll*, in «Vogue UK», 11 novembre 2008 (ultima consultazione: 14/02/20).

3.1 Brevi accenni sulla storia del costume russo

In questo paragrafo preliminare si tenta di riassumere i passaggi fondamentali della storia del costume russo, dagli inizi agli ultimi anni dell'Urss, al fine di poter descrivere i rapporti che legano la moda contemporanea internazionale all'influenza che il passato sartoriale russo ha esercitato ed esercita su quest'ultima.

La storia del costume russo è stata suddivisa da Elena Dundovič in tre fasi che coprono i secoli che vanno dalla fondazione della Rus', nel XI secolo d.C., alla Rivoluzione bolscevica del 1917: la prima fase è compresa tra la fine dell'800 d.C. alla conversione del paese al Cristianesimo ad opera del Principe Vladimir di Kiev; la seconda abbraccia l'epoca che giunge fino ai decreti sull'abbigliamento di Pietro il Grande, e che comprende il periodo della dominazione mongola dal 1240 al 1480; la terza si conclude con la fine dell'Impero zarista³⁴¹ e in essa convogliano anche le ricerche degli artisti delle avanguardie russe e le influenze dei costumi dei *Ballets Russes*, particolarmente attraenti per gli europei che ne presero spunto per rivoluzionare anche la moda occidentale³⁴². Se è più difficile comprendere come vestivano i russi prima dell'arrivo del Principe Vladimir di Kiev³⁴³, è certo che sotto l'influenza bizantina durante il suo regno³⁴⁴ grandiosità e pompa divennero una regola a corte, e si diffusero sempre di più il *kaftan* per gli uomini e il *sarafan* per le donne, abiti lunghi confezionati con ricche sete provenienti dai paesi dell'Oriente, sontuosamente ricamati e decorati con perle e gemme preziose³⁴⁵, abiti che i contadini russi hanno indossato fino all'inizio del XIX secolo. È probabile altresì che fu

³⁴¹ Elena Dundovič, *Alla corte degli zar. Le riforme petrine e l'identità nazionale*, in «La moda contiene la storia e ce la racconta puntualmente», a cura di Giovanna Motta, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2015, p. 81.

³⁴² *ivi* p. 93-94.

³⁴³ Non essendo giunti integri i capi indossati, attraverso una ricostruzione condotta analizzando reperti archeologici, documenti scritti, piccoli lavori di artigianato e di arte decorativa, è stato possibile stabilire che: i materiali più utilizzati erano lino, canapa, lana, pelli e cuoio; le donne portavano camicie lunghe fino alle caviglie e dalle maniche raccolte ai polsi e che le nubili si distinguevano dalle donne sposate poiché portavano sulla fronte una stretta fascia di tessuto o metallo chiamata *koruna*; gli uomini indossavano pantaloni molto stretti e casacche di lino lunghe fino a metà gamba o alle ginocchia; le calzature consistevano in scarpe dalla fattura molto primitiva, in fibra nelle campagne e in pelle nelle città, mentre gli stivali di fine fattura circolavano solo tra le classi più abbienti; nei mesi invernali ci si copriva con mantelli. Fonte: E. Dundovič, *Alla corte degli zar*, p.82.

³⁴⁴ Si ricorda che egli era sposato con Anna, sorella dell'imperatore di Costantinopoli Basilio II il Macedone.

³⁴⁵ E. Dundovič, *Alla corte degli zar*, pp. 82-83.

questo il momento in cui si diffuse la *rubasha*, camicia o tunica per uomo, con una cintura alla vita e decorata da ricami sulle spalline, attorno al collo e all'orlo nella base³⁴⁶.

La dominazione mongola influenzò poco il vestiario, infatti la vicinanza con i popoli di lingua turca portò solo all'introduzione di pantaloni larghi per gli uomini³⁴⁷. Tuttavia, i russi di rango elevato non abbandonarono i costumi di tipo bizantino, reinterpretandoli però sempre in maniera maggiore in chiave nazionale³⁴⁸.



Fig. 45 – Dominique Choas, esposizione *Le costume populaire russe*, Museo Yves Saint Laurent (Parigi) 18 marzo – 23 agosto 2009.

Gli abiti tipici della tradizione furono messi al bando da Pietro il Grande con il decreto del 26 Agosto 1698, che sanciva che tutti, ad eccezione di contadini, monaci, preti e sagrestani, dovessero adottare abiti e usanze occidentali, vietando anche la consuetudine per gli uomini di portare baffi e lunghe barbe³⁴⁹. Tale decreto aveva lo scopo di favorire lo

³⁴⁶ <https://modecostume.hypotheses.org/tag/costume-populaire-russe>, Ekaterina Gorbunova, *Moscou Express, Histoire de la mode et échanges culturels entre la France et la Russie en 1870-1930*, in “OpenEdition”, 9 gennaio 2018 (ultima consultazione: 13/02/20).

³⁴⁷ E. Dundovič, *Alla corte degli zar*, p. 83

³⁴⁸ *Ibidem*.

³⁴⁹ *ivi* p. 87.

sviluppo economico del paese, che, nell'idea del sovrano, era ancora esageratamente chiuso in sé stesso.

L'anno seguente fu la volta delle riforme sull'abbigliamento e dell'ammissione delle donne alla vita mondana. Tra il 1200 e il 1500, infatti, la donna era tenuta in scarsissima considerazione, e quindi era generalmente rinchiusa nel *terem*, la parte alta della casa, tranne che durante le cerimonie ufficiali³⁵⁰. Gli elementi di innovazione più importanti riguardarono l'introduzione del corsetto, sino ad allora sconosciuto in Russia, in un primo momento in contrasto con l'ideale di bellezza russa dalle forme ampie e sinuose, e quella del *fontange*³⁵¹, un'acconciatura lanciata alla corte francese nel 1680 dalla duchessa di Fontanges, amante di Luigi XIV³⁵². L'occidentalizzazione del paese e il processo di assimilazione della moda europea proseguirono durante il regno di Elisabetta Petrovna³⁵³, la cui ispirazione alla moda parigina caratterizzò anche il regno di Caterina la Grande³⁵⁴, che impose gli abiti francesi a corte per le occasioni ufficiali. Nonostante ciò, nella sua cerchia più intima, l'imperatrice si ostinava a indossare versioni alla francese degli abiti tradizionali quali *kaftani*, *sarafani* e *kokošniki*³⁵⁵, per enfatizzare la 'russicità' della sua corte³⁵⁶.

L'idealizzazione russa dell'Europa fu profondamente scossa dagli ideali propugnati dalla Rivoluzione francese del 1798 e la fortuna della moda parigina ebbe fine con il regno di Alessandro I e la sua vittoria su Napoleone nel 1812, dopo la quale si diffuse nel paese un forte sentimento antifrancese³⁵⁷. Fu con lo zar Nicola I che si operò la prima codificazione delle leggi russe che portò, nel 1833, alla pubblicazione di 56 volumi, i

³⁵⁰ *ivi* p. 85.

³⁵¹ Si tratta di un'acconciatura caratterizzata da un'elaborata cornice di boccoli, guarnita da nastri e pizzi e sostenuta da un'armatura metallica.

³⁵² E. Dundovič, *Alla corte degli zar*, p. 88.

³⁵³ Elisabetta Petrovna (1709-1762), nota come Elisabetta di Russia, è stata Imperatrice di Russia dal 1741 fino alla morte.

³⁵⁴ Caterina II di Russia (1729-1796), conosciuta come Caterina la Grande, sovrana illuminata che regnò sull'impero russo dal 1762 alla sua morte.

³⁵⁵ Vd. fig. 46.

³⁵⁶ E. Dundovič, *Alla corte degli zar*, p. 89.

³⁵⁷ E. Dundovič, *Alla corte degli zar*, p. 91.

Polnoe sobranie zakonov [raccolta completa delle leggi], fra i quali vi era pure l'editto sugli abiti di corte in cui, come riportato da Elena Dundovič, si indicava che:

«Le dame dovevano indossare abiti da cerimonia in un primo tempo bianchi (poi la scelta del colore fu più variegata) ricamati di seta con ampie maniche leggermente a sbuffo alle spalle secondo lo stile moscovita. Le gonne, a campana, dovevano essere allacciate al girovita, i corsetti fermamente rigidi, gli strascichi, di lunghezza prestabilita a seconda del rango e della condizione di nubile o sposata, erano irrigiditi dal grande peso dei ricami d'oro e d'argento, anch'essi prestabiliti a seconda del rango come sulle uniformi degli ufficiali a corte. Fu inoltre previsto il recupero dell'uso del *kokošnik*, ovviamente adattato al lusso sfavillante della corte zarista.»³⁵⁸



Fig. 46 – Lidia Lipkovskaja, famoso soprano, costume dell'opera *Carskaja Nevesta* [la moglie dello zar], San Pietroburgo, 1914 ca.

Ekaterina Kudrjavceva, ballerina di cabaret, indossa un *kokošnik* fatto da lei, Parigi, 1927 ca.

Mary Pickford con un *kokošnik* russo, Hollywood, fine anni '20.

Anche nei decenni seguenti, sotto il regno dei successivi zar, le regole imposte da Nicola I si mantennero e questo tipo di abbigliamento, seppur con alcune variazioni, restò ancora in voga nel 1917³⁵⁹. Per produrre abiti così sontuosi per la vita di corte, ci volevano dai sei agli otto mesi di lavorazione. Aprirono così a San Pietroburgo sartorie autorizzate a produrli, tra cui spicca l'operato di Nadežda Lamanova³⁶⁰, che dal 1901 forniva anche i costumi per il Teatro d'Arte di Mosca.

³⁵⁸ ivi pp. 91:92.

³⁵⁹ ivi p. 92.

³⁶⁰ Nadežda Lamanova (1861- 1941) fu una stilista e costumista russa. Iniziò la sua carriera fornendo abiti alla corte degli zar, noti per la purezza delle linee e delle forme, e dato il successo, aprì la sua personale Casa di Moda nel 1885. Per molti anni fu associata al Teatro d'Arte di Mosca, per cui iniziò a produrre costumi nel 1901. Decidendo di rimanere in Russia dopo la Rivoluzione, affrontò parecchi disastri, fu liberata dal carcere grazie all'aiuto di Maksim Gor'kij e ricominciò a produrre abiti con materiali scartati dalle fabbriche. Avendo saputo del successo dello 'stile russo' a Parigi, decise di creare una serie di capi per l'esposizione internazionale del 1925, per la quale vinse un premio. È nota per aver gestito

Con lo scoppio della Rivoluzione, le idee bolsceviche, che concepivano la moda come un dato materiale dettato dalla necessità di coprirsi e deploravano ogni considerazione di ordine stilistico o decorativo³⁶¹, crearono le premesse per la nascita del cosiddetto ‘costruttivismo sartoriale’: gli slanci utopici e l’ossessione costruttivista di quegli anni si rifletterono sull’abbigliamento, propugnando l’idea secondo la quale ciascuno dovesse essere giudicato per i risultati conseguiti e non per il suo aspetto³⁶². Due stiliste in particolare, Ljubov Popova³⁶³ e Varvara Stepanova³⁶⁴, concepirono abiti³⁶⁵, ispirati alle avanguardie, che si opponevano alla rappresentazione della donna formosa adornata dai tradizionali motivi floreali, in favore di abiti dalle geometrie che appiattivano le forme e che dovevano principalmente essere funzionali alla vita post-rivoluzionaria, segnando così un taglio netto con lo sfavillante passato delle corti. La tipica veste ispirata al costruttivismo fu nota come *prozodežda* [abbigliamento da produzione], e se l’approccio di Stepanova aveva principalmente l’intento di vestire il nascente popolo comunista, essendo essenzialmente volto alla linearità delle forme e alla funzionalità, quello di Popova rivisitava inoltre i vestiti a falde provenienti dalla cultura jazz occidentale, presentati in forme più vigorose³⁶⁶. Queste tipologie di abiti, però, erano estremamente difficili da realizzare, sia per la difficoltà dovuta ai macchinari disponibili all’epoca che per la carenza di materiali di cui le fabbriche tessili disponevano.

brillantemente la *Dom Modelej* [casa della moda] di Mosca, aperta nel 1934, durante il regime sovietico. Fonte: A. Vasil’ev, *Beauty in exile*, p.175. – Vd. Fig. 48, 49.

A. Vasil’ev, *Beauty in exile*, p.175.

³⁶¹ Andrea Giannotti, *La Maison Moscou. Il fallimento del costruttivismo sartoriale e lo stile staliniano*, in «La moda contiene la storia e ce la racconta puntualmente», a cura di Giovanna Motta, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2015, p. 95.

³⁶² *ivi* p. 96.

³⁶³ Ljubov Popova (1889-1924), pittrice e scenografa russa. Si tratta di una delle figure chiave delle avanguardie russe di inizio XX secolo, particolarmente il cubismo, il cubo-futurismo, il costruttivismo e il suprematismo. Si veda la fig. 53.

³⁶⁴ Varvara Stepanova (1894-1958) è stata un’artista e stilista sovietica associata movimento costruttivista, sposata con uno dei padri del movimento, il pittore, fotografo e grafico russo Aleksandr Rodčenko (1891-1956).

³⁶⁵ Vd. Fig. 47.

³⁶⁶ Djurdja Bartlett, *Fashion east: the Spectre that haunted socialism*, MIT Press, 2010, pp. 26:36.

Il fallimento del ‘costruttivismo sartoriale’ divenne ancora più evidente con la NEP³⁶⁷, quando la reintroduzione di alcuni elementi di economia di mercato ebbe per effetto la nascita di una nuova borghesia dal gusto occidentale, soprattutto francese³⁶⁸. Tuttavia, fu con Stalin che avvennero dei cambiamenti molto più radicali e, respinta ogni idea costruttivista, l’eleganza femminile e le buone maniere furono indicate come un dovere necessario per mostrare al mondo che l’Urss non aveva niente da invidiare all’Occidente³⁶⁹.



Fig. 47 – Varvara Stepanova, abbigliamento per sport, 1924 e Ljubov’ Popova, costume per lo spettacolo *Velikodyšno* [il magnanimo], 1922.

Caratterizzato da una foggia europea classica, apertamente ispirato ai modelli di Coco Chanel, lo stile staliniano combinava motivi tipici della tradizione russa con elementi del glamour hollywoodiano contemporaneo e fu celebrato ufficialmente con l’inaugurazione della *Dom Modelej* [casa della moda] di Mosca nel 1934, diretta da

³⁶⁷ La ‘Nuova Politica Economica’ (1921-1929) è stato un sistema economico misto, in cui vigevo un’economia di libero mercato in ambito agricolo e delle piccole e medie imprese, ma una rigida pianificazione dall’alto per tutti gli altri settori economici.

³⁶⁸ A. Giannotti, *La Maison Moscou*, p. 96.

³⁶⁹ *Ibidem*.

Nadežda Makarova sotto la consulenza artistica di Nadežda Lamanova³⁷⁰, che passa dunque dal creare abiti per la corte zarista a quelli per la *nomenklatura*.



Fig. 48 – Nadežda Lamanova, abito per la corte zarista, 1903 ca.



Fig. 49 - Nadežda Lamanova e Muchina, cartamodelli per abiti da teatro, 1925 ca.

³⁷⁰ ivi p. 96, 97.

Un'altra conseguenza dell'operato di Stalin, riguardante la militarizzazione del Paese, soprattutto negli anni precedenti e seguenti la Seconda Guerra Mondiale, fu l'introduzione di uniformi per vasti comparti di professioni civili, politicizzando notoriamente ogni aspetto della vita nell'URSS.

L'ultimo fenomeno che si cita in questa sede riguardante l'evoluzione del costume russo è la grande svolta manifestatasi a partire dagli anni '50 fino al crollo dell'URSS nel 1991, che consisteva in una vera e propria idolatria nei confronti dei prodotti di fabbricazione occidentale, nella moda e non solo, favorita dalla sempre maggiore circolazione di informazioni³⁷¹.

Per questa ragione esplose il mercato nero, e le donne che intendevano essere alla moda, ossessionate dall'immagine occidentale, acquistavano spesso riviste che contenevano dei cartamodelli, in maniera tale da poter riprodurre in casa tali abiti. In particolare, i cartamodelli di *Burda*, settimanale tedesco, ebbero molto successo e purtroppo furono reperibili solo sul mercato nero fino al 1978, anno in cui la rivista russa *Rabotniza* [L'Operaia]³⁷² ottenne l'uso dei cartamodelli dalla signora Burda stessa³⁷³.

³⁷¹ A. Giannotti, *La Maison Moscou*, p. 97.

³⁷² *Rabotniza* [l'operaia] è stata una delle principali riviste dedicate alle donne e alle famiglie in Unione Sovietica. Fondato nel 1914, ha attualmente 106 anni di storia. L'ultima volta è stato rilanciato nel 1996.

³⁷³ D. Bartlett, *Fashion east*, pp. 246:255.

3.2 Sogno russo in Yves Saint Laurent, Chanel e Kenzo: l'immagine della matreška

Grazie ai brevi accenni sulla storia del costume russo, è adesso possibile comprendere i riferimenti ad essa e le individuazioni dei capi che rimandano alla matreška, ad opera di stilisti contemporanei occidentali che esplicitano tali legami attraverso le creazioni delle loro collezioni. Mantenendo un ordine cronologico che, a partire dalla collezione autunno/inverno 1976 di Yves Saint Laurent, giunge al 2018, anno del lancio della *capsule collection Matryoshka* di Dolce&Gabbana, con un accento sulle stagioni 2005/2006, 2008/2009 - 2009/2010 in cui l'ispirazione russa rappresenta una vera e propria tendenza per gli stilisti, si rintracciano i legami figurativi con la matreška nelle seguenti collezioni: la collezione *haute couture 'Opéras-Ballets Russes'* autunno/inverno 1976/1977 di Yves Saint Laurent, la collezione *Métiers d'Art 'Paris-Moscou'* pre-autunno 2008/2009 di Karl Lagerfeld, che ha diretto la *Maison Chanel* dal 1983 alla sua morte nel 2019, e in riferimento alla *Maison Kenzo*, si comparano la collezione *pret-à-porter* dell'autunno 2005 e la collezione autunno/inverno 2009/2010, entrambe di Antonio Marras³⁷⁴.

Il lungo interesse degli stilisti occidentali nei confronti del patrimonio etnico del costume russo, se inizia ad intensificarsi all'epoca dei *Ballets Russes*, nel sistema della moda contemporanea, invece, si traduce anche nella visione della Russia, da parte dei principali *fashion brand* occidentali, come un vasto territorio che aspetta di essere conquistato dal processo dell'occidentalizzazione economica³⁷⁵. Dunque, l'Occidente, scegliendo con attenzione le citazioni storiche sartoriali, ha lanciato quella che l'esperta in storia e culture della moda Djurdja Bartlett, chiama *visual 'easternization' of East*, rivendendo alla Russia la versione occidentale della sua cultura sartoriale tradizionale³⁷⁶. Questo punto di vista può essere utile a comprendere determinate scelte artistiche da parte degli stilisti.

³⁷⁴ Antonio Marras è stato direttore artistico di Kenzo dal 2003 al 2011.

³⁷⁵ «In the period 2007-2010, luxury brands, such as Louis Vuitton, Burberry, Chanel, Gucci, and Etro, branched out from Moscow and St. Petersburg and began to open stores all over the former Soviet Union in cities such as Ekaterinburg, Sochi, Samara, Rostov-na-Donu, Baku, and Astana.» Fonte: D. Bartlett, *Moscow on the fashion Map*, p. 115.

³⁷⁶ D. Bartlett, *Moscow on the fashion Map*, p. 115.

Il primo caso studio fa riferimento al 1976, anno in cui Yves Saint Laurent esordì con la collezione *Opéras-Ballets Russes*, il cui sorprendente *fashion show* avvenne all'hotel Inter-Continental di Parigi³⁷⁷. La collezione si ispirava al mondo tanto caro a Saint Laurent dei *Ballets Russes*, in particolare dei costumi di Bakst e le pitture orientali, riuscendo ad evocare simultaneamente l'epoca zarista e la Russia rappresentata come all'Opera³⁷⁸.

Si cita la risposta di Saint Laurent nel corso di un'intervista di *Vogue*, a settembre dello stesso anno:

-What is your most beautiful memory in your thirty years of designing?
-The collection inspired by Russia. Perhaps it wasn't the most successful one, but it was wonderfully received at a time when the world condemned opulence. And it was opulent.³⁷⁹

Le modelle in questa collezione sembrano provenire da un'immaginaria corte russa, vestite in stile etnico d'alta moda³⁸⁰: i capi ricordano le rivisitazioni dei costumi tradizionali russi in accordo con l'estetica dello stile neo-russo, creati appositamente per i *Ballets Russes*. La collezione presentava un caleidoscopio di gonne ampie, camicie in stile cosacco con cintura alla vita, tessuti ricamati lussuriosamente e gioielli appariscenti, era uno spettacolo esotico ed etnico, stravagante e decadente³⁸¹. L'omaggio esplicito del *couturier* a Djagilev e al suo stile collegarono passato artistico e il mondano presente, raggiunsero non solo la sua clientela d'*élite* ma anche le donne comuni, alcune delle quali stavano iniziando ad aprirsi alle influenze etniche sulla moda³⁸².

³⁷⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=dPn177EIQXk> , video dell'uscita della collezione *haute couture* 'Opéras-Ballets Russes' autunno/inverno 1976/1977 Yves Saint Laurent (ultima consultazione: 27/01/20).

³⁷⁸Fonte: <https://museeyslparis.com/en/biography/collection-opera-ballets-russes-ah> , (ultima consultazione: 13/02/20).

³⁷⁹ *Ibidem*.

³⁸⁰ D. Bartlett, *Moscow on the fashion Map*, p. 114.

³⁸¹ M. E. Davis, *Ballets russes style*, p. 7.

³⁸² M. E. Davis, *Ballets russes style*, p. 14.

Nel marzo del 1976, la collezione era sulla prima pagina del *New York Times*:

«Yves Saint Laurent presented a fall couture collection that will change the course of fashion (...) the couturier had ‘transcendent’ clothing and ‘translated’ the spirit of the impresario in a way that guaranteed the artistic legacy of both men.»³⁸³

Opéras-Ballets Russes è apparsa all’interno dell’esposizione *Le Costume Populaire Russe*³⁸⁴, avvenuta alla *Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent* nel 2009, insieme agli abiti della tradizione concessi dal Museo Russo di Etnografia³⁸⁵. Inoltre, alcuni dei capi sono stati acquisiti dal Metropolitan Museum of Arts (MET)³⁸⁶.

Per quanto riguarda la ricerca visiva tra i capi della collezione che mostrano un legame in particolare con la *matreška*, si è rintracciato, all’interno del video di presentazione della collezione all’hotel Inter-Continental, un capo³⁸⁷ in particolare, di cui non è stato purtroppo possibile risalire al nome del modello e a quello della modella, pertanto lo si descrive aggiungendo delle considerazioni in relazione a due articoli usciti su *Vogue Italia*.

Il *look* della modella consiste in un cappotto color porpora a tinta unica, finemente ricamato lungo gli orli del colletto proseguendo lungo l’abbottonatura, ricordando i ricami della *rubáška*. La modella ha sul capo uno scialle decorato da una trama con una decorazione simile al rinnovamento dei motivi tradizionali tipici dello stile neo-russo.

³⁸³ Bernardine Morris, *Diaghilev Inspires Saint Laurent*, in «New York Times», 26 marzo 1976, p.1.

³⁸⁴ Vd. Fig. 45.

³⁸⁵ <https://museeyslparis.com/en/exhibitions-foundation/le-costume-populaire-russe>, la mostra *Le costume Populaire russe* ha avuto luogo al Museo Yves Saint Laurent di Parigi dal 18 marzo al 23 agosto 2009 (ultima consultazione: 13/02/20).

³⁸⁶ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/131144>, si sottolinea che il MET organizzò nel 1978, due anni dopo lo *show* di Saint Laurent, una mostra nelle sue gallerie del costume dal titolo *Diaghilev: Costumes and Designs of the Ballets Russes*. Sul sito del MET, è possibile osservare i capi acquisiti dalla collezione di YSL del ’76 (ultima consultazione: 13/02/20).

³⁸⁷ Vd. Fig. 50.



Fig. 50 – Seconda modella in ordine di comparsa dello *show* all’hotel Inter-Continental per la collezione *haute couture* ‘Opéras-Ballets Russes’ autunno/inverno 1976/1977 di YSL.

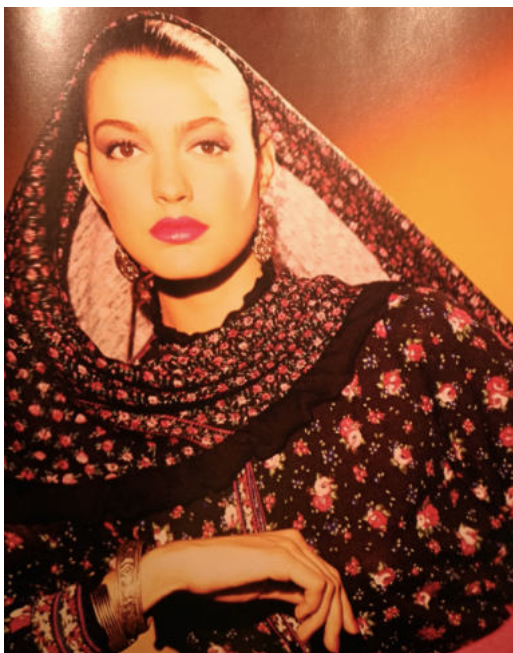


Fig. 51 – Abiti di *Les Lunis* in ‘stile matrioska’, foto dall’articolo *Disegnini da matrioska* di *Vogue Italia* (1988).

Questa tipologia di scialle così indossato è stato reso noto con il nome di ‘scialle da matrioska’³⁸⁸ sulla rivista *Vogue Italia* del 1977 e il termine riappare nel 1982 in un articolo intitolato *Disegnini da matrioska*³⁸⁹, in cui la *matreška*, oltre ad indicare la tipologia di scialle, viene paragonata, quanto alla sua originale funzione di giocattolo, al gioco visivo dei disegni delle trame decorative di abiti e scialli che riprendono i motivi

³⁸⁸ Ci si riferisce ad un articolo uscito su *Vogue Italia* nel 1977, in cui si denota come l’influenza russa abbia indubbiamente primeggiato nella stagione, attraverso la descrizione degli accessori di tendenza per l’inverno, tra cui si citano i guanti con pelliccia da zarina e gli scialli da *matreška*. Fonte: *Accessori*, in «*Vogue Italia*», n. 317, 1977, pp. 280:283.

³⁸⁹ Vd. Fig. 51.

tradizionali russi, i quali sembrano rimpicciolirsi verso l'alto o creare giochi di negativo-positivo³⁹⁰. Si osserva come la forte caratterizzazione della *matreška* come oggetto russo per eccellenza abbia portato la redazione di *Vogue* a utilizzare il termine come aggettivo per indicare tutto uno stile da ricondurre alla Russia, senza tralasciarne la sua dimensione di gioco.

Dal 1976 in poi, gli stilisti occidentali che citano la Russia sono sempre più numerosi, a partire dalla *Maison Chanel*, che inaugurò ben due collezioni prodotte da Karl Lagerfeld dedicate alla Russia e alle numerose relazioni di Gabrielle Chanel con il paese³⁹¹, in particolare si citano la collezione *haute couture* autunno/inverno 1988/1989, che il Karl fotografò immortalò scegliendo come soggetto la modella Ines de la Fressange insieme al fratello, davanti al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi, dove si tenne la prima della *Sagra della Primavera* di Stravinskij, e la collezione *pret-à-porter* autunno/inverno 1997/1998, per cui Lagerfeld dichiarò a *Vogue* «Coco va a Mosca!»³⁹².

Anche John Galliano trasse ispirazione dal passato sartoriale russo ma soccombendo alla severa estetica del costruttivismo nella collezione primavera/estate del 1999³⁹³. Dal 2002, Galliano ritorna al «fantastic, exotic world of the Ballet Russes with a collection that suggested a heroic clash of ethnic cultures and haute couture»³⁹⁴, disegnando abiti dal design altamente decorativo per la *Maison Christian Dior*³⁹⁵.

Nel 2005, il sogno esotico russo fu ripreso da Antonio Marras, direttore artistico di Kenzo, da Jean Paul Gaultier nella collezione *haute couture* autunno/inverno 2005/2006 che nonostante avesse una visione lontana dal genuino costume etnico, diede nomi come *balalajka* o *matrëska* ai suoi abiti da sera³⁹⁶. Eppure Marras non è che uno dei tanti stilisti che predilige l'*high-ethnic style*, proprio perché la stagione annoverò altresì nomi come

³⁹⁰ *Disegnini da matroska*, in «Vogue Italia», n. 391/II, 1982, pp. 836:841.

³⁹¹ Si approfondiranno i legami tra Chanel e la Russia a breve, in occasione del caso studio riguardante la collezione *Paris-Moscou* 2009/2010.

³⁹² Karl Lagerfeld, *Chanel: le campagne di Karl Lagerfeld*, Milano, L'Ippocampo, trad. it. Alessandra Gallo, 2018.

³⁹³ Si confronti con il video del *fashion show* del 1999 a Parigi: https://www.youtube.com/watch?v=iF8u_rWNUSA (ultima consultazione: 27/01/20).

³⁹⁴ Suzy Menkes, *An Exotic Perfume: Ballets Russes Still Setting Fashion Pace*, in «New York Times», 13 febbraio 1996.

³⁹⁵ Si osserva che John Galliano ha lasciato Givenchy per Dior nel 2002.

³⁹⁶ D. Bartlett, *Moscow on the fashion Map*, pp. 113-114.

Oscar de La Renta e Miuccia Prada, impegnati nella stessa scelta artistica³⁹⁷. L'esplosione di questa elevata contaminazione tra alta moda e patrimonio etnico russo nel 2005, è un fenomeno di cui la giornalista Patrizia Gatti scrisse su *Vogue Italia*:

«Viene dall'ex oltrecortina il trend che meglio si adatta al rigore invernale, lo stile matrioska: i lunghi cappotti ricamati, la pelliccia, i colbacchi... La moda ha spesso guardato alla sontuosità dell'aristocrazia zarista, e ha nobilitato l'arte dei ricami floreali policromi, più legata alla realtà rurale, usandola come décor per capi sontuosi. (...) L'iconografia russa torna alla ribalta»³⁹⁸.

È sempre nel 2005 che si assiste all'introduzione e l'affermazione nel mondo della moda internazionale da parte di un gruppo di stilisti russi, tra cui Denis Simačev e Alëna Achmadullina, che prende ironicamente le distanze dalle citazioni occidentali sul patrimonio russo³⁹⁹, oggetto d'analisi del paragrafo successivo al corrente.

La seconda esplosione dell'influenza della ricercata opulenza russa nelle collezioni che riguardano il 2009, pare partire dalla spinta di Karl Lagerfeld a Chanel, con uno strettissimo legame alla figura di Coco Chanel, iniziato quando nel 1913 ha assistito alla *première* di *Vesna syjaščennaja* [la sagra della primavera] al Théâtre des Champs-Élysées⁴⁰⁰ invitata dalla ballerina moderna Elise Jouhandeau⁴⁰¹. Da questo momento in poi, la vita di Gabrielle 'Coco' Chanel fu legata all'universo dell'impresa di Djagilev, che conobbe a Venezia nel 1920. Anche molti altri dei suoi legami personali riferiscono tra le personalità più di spicco della comunità artistica russa e dell'aristocrazia degli *émigrés russes* a Parigi, in particolare, frequentando il circolo del suo amante, il Gran Duca Dimitrij Pavlovič, fu influenzata dallo stile della Russia imperiale, non meno che dai *Ballets Russes*⁴⁰², il Costruttivismo, la gioielleria bizantina, il gusto popolare slavo. Lo dimostrano le sue collezioni dei primi anni '20 del secolo scorso, in cui spiccano le sue numerose

³⁹⁷ *Ibidem*.

³⁹⁸ Patrizia Gatti, *Made in Russia*, in «Vogue Italia», n. 664, dicembre 2005, p. 104.

³⁹⁹ D. Bartlett, *Moscow on the fashion Map*.

⁴⁰⁰ Altro riferimento da tenere in considerazione è che Ines de la Fressange era stata fotografata volutamente nello stesso luogo per la collezione Chanel *haute couture* autunno/inverno 1988/1989.

⁴⁰¹ J. Danon, *Entretien avec Elise et Marcel Jouhandeau*, Parigi, 1996.

⁴⁰² Chanel ebbe una relazione sentimentale di breve durata (1920-1921) con il compositore *star* dell'impresa di Djagilev, Igor Stravinskij, relazione che ebbe un forte impatto sulla carriera artistica consecutiva tra il compositore e la *coturière*.

reinterpretazioni della *rubaška*, secondo le sue classiche linee rette che seguono la *silhouette*, ricamate visibilmente sotto l'influenza della *Maison Kitmir* della Gran Duchessa Mari Pavlovna Romanova, dai colori brillanti che fanno rivivere nella quotidianità, i costumi brillanti di Bakst e Henri Matisse e le scenografie di Jean Cocteau.

La *couturière* Chanel seguì due diversi progetti artistici teatrali, uno con Cocteau nel 1922⁴⁰³, l'altro nel 1924 con Djagilev per il balletto *Le Train Bleu*⁴⁰⁴ e a questa prima, avvenuta il 24 giugno, fece da sfondo il Théâtre des Champs-Élysées.



Fig. 52 - Chanel, abbigliamento da giorno, 1923, Metropolitan Museum of New York.



Fig. 53 – *Maison Kitmir*, mantello invernale ricamato secondo lo stile russo, in «Mode à Paris», 1922.

⁴⁰³ Coco Chanel realizzò i costumi per l'*Antigone* di Sofocle, con musiche di Honegger e l'allestimento scenico di Picasso. Durante la prima del 20 dicembre, vi fu un'irruzione di Breton e i surrealisti, tra le prime azioni del gruppo. Man Ray fece le foto, *Vanity fair* e *Vogue* dissero che la vera star era Gabrielle.

⁴⁰⁴ Opera di Jean Cocteau, partitura di Darius Milhaud, scenografia di Henri Laurens e il sipario di Pablo Picasso. Fonte: https://inside.chanel.com/it/timeline/1924_le-train-bleu, (ultima consultazione: 13/02/20).

I meriti di Karl Lagerfeld, in qualità di direttore artistico di Chanel dal 1983, sono proprio quelli di aver continuato a rendere omaggio all'estetica frutto dell'esperienza di Gabrielle, non potendo che sottolinearne il gusto per il ricamo e lo stile russo, che permeano la sua vita personale come la sua carriera.

Il 2008 è segnato dall'arrivo del film muto diretto da Lagerfeld *Coco 1913-Chanel 1923*, che racchiude il periodo delle relazioni di Coco con la Russia degli anni '20. Il CD del film accompagna il libro di Karl Lagerfeld *Chanel's Russian Connections* (2008), il cui punto di arrivo è la presentazione degli scatti fatti dallo stesso Lagerfeld alla sua collezione *Métiers d'Art 'Paris-Moscou'* pre-autunno 2008/2009, presentata assieme al film al Ranelagh Théâtre di Parigi il 3 dicembre 2008.

Lagerfeld ha così sintetizzato i suoi intenti di esaltare all'interno di una stessa collezione la Russia imperiale, il costruttivismo, gli abbinamenti d'ispirazione etnica:

«It's really interesting and totally different from French Cubism. I love the opulence of Tsarist Russia. That gives me an idea for my next collection. I want to mix all together. That will be my "Russian Collection". I will call it: Paris Moscou»⁴⁰⁵.

Nella recensione di Sarah Mower: «Ruby red lacquered bags like Fabergé eggs swinging from gilden chains, heels sculptured like upturned onion domes, hair and pearl adorned tiaras like those of Byzantin empresses». ⁴⁰⁶

⁴⁰⁵ Karl Lagerfeld, *Chanel Russian Connection*, Gottingen, Steidl, 2009.

⁴⁰⁶ Sarah Mower, *Runway Review: Chanel*, in «Style.com», 3 dicembre 2008.



Fig. 54 – *Paris Moscou 200/2009*, figura chiave della collezione secondo Virginie Viard⁴⁰⁷, direttrice creativa di Chanel, braccio destro di Lagerfeld.

Attraverso l'osservazione degli scatti presenti nel catalogo della collezione e nelle varie citazioni cui si fa riferimento in letteratura, a tre diversi utilizzi dell'immagine della *matreška*, individuati tra gli scatti ufficiali dell'ufficio stampa di *Vogue*.⁴⁰⁸

⁴⁰⁷ «this black taffeta dress plays with the contrast between geometrical beveled architecture and the delicacy of tulle frills. The magnificent embroidered piece, made by the Atelier Lesage (over 110 hours of work) is directly inspired by Ljubov Popova's painting, "Painterly Architectonics, 1918-19". On the shoulders, the black ottoman coat is cut at the waist for greater freedom of movement. Its volume is also a reminder of constructivist architecture. The shearing shapka, made by the Maison Michel, is rimmed with bead fringes and a minutely detailed golden crown. I would say that this silhouette connects the two faces of Moscow: the splendor of a prestigious heritage and the boldness of the aesthetic revolution». Il dipinto che ha ispirato questo abito ha preso parte all'esposizione *Russian Avant-Garde dans la collection Costakis* al Museo Maillol di Parigi, durata fino al 2 maggio 2019. Fonte: https://www.chanel.com/en_WW/fashion/news/2009/01/paris-moscou.html , (ultima consultazione:).

⁴⁰⁸ Vd. Fig. 54, 55, 56. Fonte: <https://www.vogue.it/sfilate/sfilata/ai-09-10-pre-collezioni/chanel-paris-moscou> , (ultima consultazione: 13/02/20).



Fig. 55 – Gli scatti dello *show* n. 48 e il n. 49, Ufficio stampa *Vogue*.



Fig. 56 – Dettaglio dello scatto n. 20, Ufficio stampa *Vogue*.

In una collezione dagli intenti così pretenziosi da voler mescolare in sé ogni passo che ha segnato l'evoluzione del costume russo, era improbabile non rintracciare l'immagine della *matreška*, come simbolo dei risultati raggiunti dagli artisti russi di inizio '900 della reinterpretazione delle tradizioni in chiave all'epoca moderna. In fig. 55, i *kokošniki* rendono omaggio allo stretto legame tra arte, gioielleria e ricamo tipici della sartoria russa, le maniche ampie raccolte sui polsi ristretti, le trame bizantine nella decorazione dei tessuti, si presentano come sfondo a due borsette, indossate sul davanti, quasi si trattasse del grembiule sul *sarafan* che si trova in tutte le *matreški* che si ispirano alla tradizionale *Ragazza con galletto*⁴⁰⁹. Emerge apertamente lo sfavillio dei salotti borghesi parigini in cui la comunità degli *émigrés* si riuniva, atmosfera descritta da Lagerfeld meticolosamente nel film presentato assieme alla collezione. È invece molto particolare la scelta di creare dei ventagli che hanno le forme della *matreška*: la modella ne esibisce sei o forse si tratta di uno che contiene sei figure, quasi a giocare con la simbologia dell'oggetto, che continuamente richiama alla moltiplicazione di uno stesso soggetto in maniera potenzialmente infinita. Il 'ventaglio-matreška' è tenuto elegantemente a sinistra esaltando tutta la composizione della posa del braccio e del cappotto verde bottiglia con decorazioni color oro e trame etnico-orientaleggianti. Il volto della *matreška* sul ventaglio è roseo e tondo, lo sfondo è uniformemente magenta con decorazioni floreali che spaziano dal nero, al bianco, al rosso, al dorato.

L'ondata di respiro russo sdoganata dall'uscita di *Paris-Moscou*, ha avuto un seguito sorprendente, infatti tra gli stilisti che hanno seguito la tendenza nel 2009 troviamo Monique Lhuller, Ralph Lauren, Vera Wang, Oscar de la Renta, Marc Jacobs⁴¹⁰, Christian Lacroix in particolare colpisce la collezione autunno/inverno 2009/2010 di Kenzo, chiamata dal critico di moda Tim Blanks:

«an escape into the romance of Mother Russia (...) for every folkloric flounce there was a Bolshevik reference, too. It made for a collection of distinct contrasts: the pouf-sleeved, tiered dress in a gilded floral print that opened the show, say, versus a jacket and skirt of transfigured military fatigues».⁴¹¹

⁴⁰⁹ Vd. Fig. 2.

⁴¹⁰ M. E. Davis, *Ballets russes style*, p. 18.

⁴¹¹ Tim Blanks, *Kenzo*, in «Style.com», 11 marzo 2009. Fonte: M. E. Davis, *Ballets russes style: Diaghilev's dancers and Paris fashion*, 2010.

Se Kenzo già nella collezione *pret-à-porter* dell'autunno 2005 si era ispirato alla Russia, Antonio Marras nel 2009 tornò nuovamente a «all those 'lonely dachas', filled with embroideries, tapestries, and carpets»⁴¹², con la collezione autunno/inverno 2009/2010. Si riportano alcune considerazioni da parte di alcuni media di moda occidentali, che si riferivano alla presenza all'interno della collezione del 2005 di «beaming Slavic maidens resembling matryoska dolls in their elaborately decorated ball gowns»⁴¹³, «Cossack coats and Tsarina boots»⁴¹⁴ e parlavano di 'rivoluzione russa' nella moda, che esprime sé stessa attraverso «the rich culture of Imperial Russia» e che guida fino al «Cossack chic from the cold»⁴¹⁵, stile che già aveva influenzato il modo di vestire delle corti francesi ancor prima dell'esplosione dell'interesse nei confronti dell'abbigliamento russo avvenuta con i *Ballets Russes*. Infatti, già all'epoca di Napoleone I, grazie al carisma della moglie l'Imperatrice Giuseppina di Beauharnais chiamata *la Merveilleuse* per il suo senso della moda molto raffinato, a Parigi si iniziarono ad indossare adattamenti degli abiti militari, incluse giacche corte e attillate che riprendevano quelle indossate dal reggimento dei Cosacchi e mantelli rifiniti in ogni minimo dettaglio, il tutto corredato da copricapi piumati⁴¹⁶.

Ai fini della ricerca in corso, sono state selezionate due creazioni per ognuna delle collezioni ispirate alla Russia di Kenzo, allo scopo di identificare dei legami con il testo *matreška*.

In relazione alla prima delle due collezioni, si osserva che entrambe le modelle in fig. 57 e fig. 58, fotografate durante la sfilata di presentazione della collezione *pret-à-porter* autunno 2005 a Milano⁴¹⁷, indossano due versioni che rappresentano opposte interpretazioni del costume tradizionale contadino russo in chiave *high-ethnic style*. In questo caso, il richiamo visivo alla *matreška* risiede nell'uso dello stesso codice di decorazione tradizionale, ma questa volta, si tratta di una citazione di cui si è appropriato Antonio Marras, non seguendo una spinta autoctona bensì esotica e dal gusto orientale.

⁴¹² Marras citato in: Tim Blanks, *Kenzo*, in «Style.com», 11 marzo 2009.

⁴¹³ H. Bowles, Gaultier: *Folklore romance*, in «Vogue», New York, ottobre 2005, p. 192.

⁴¹⁴ A. Di Lello, (2005, October). *Balletti russi*. Elle, Milano, ottobre 2005, p. 166:172.

⁴¹⁵ L. Muir, *Russian Revolution*, «Vogue», Londra, ottobre 2005, pp. 202:204.

⁴¹⁶ M. E. Davis, *Ballets russes style*, p. 96.

⁴¹⁷ Vd. Fig. 57, 58.



Fig. 57 – La modella Ciara Nugent nello scatto n. 32 di *Vogue*⁴¹⁸, Kenzo *pret-à-porter* autunno 2005.

In fig. 57 la modella indossa un abito che sembra essere una versione del *sarafan* stilizzata nel taglio, e che nei motivi riprende le fitte decorazioni delle tradizionali trame popolari russe. Si tratta di un abbinamento dai colori sgargianti, che rimanda al concetto di genuinità del mondo rurale russo, mondo che entra nel gioco delle passerelle internazionali, sovvertendo l'originale funzione degli abiti etnici convertendoli in capi d'alta moda e trasformando proprio la genuinità degli ornamenti contadini in un nuovo stile sontuosamente decorato.

Diversa è la re-interpretazione della *rubáška* in fig. 58, in cui l'esplosione di colori riguarda i ricami che seguono le linee dei polsi, dell'abbottonatura e degli orli inferiori della veste, animando così un abito dallo sfondo nero.

⁴¹⁸<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2005-ready-to-wear/kenzo>, Nicole Phelps, *Fall 2005 ready-to-wear Kenzo*, in «Vogue», Parigi, 5 marzo 2005 (ultima consultazione: 14/02/20).



Fig. 58 - La modella Diana Dondoe nello scatto n. 53 di *Vogue*, Kenzo *pret-à-porter* autunno 2005.

Per quanto riguarda invece la collezione autunno/inverno 2009/2010, nel caso degli scatti selezionati, entrambe le forme dei cappotti indossati dalle modelle sembrano ricordare la *matreška*, e se in fig. 59 viene ripreso il motivo delle rose rosa, tanto presente anche nei dipinti dei neo-russi a cavallo tra XIX e XX secolo⁴¹⁹ e motivo principale di decorazione delle *matreški* prodotte durante il periodo sovietico⁴²⁰, mentre il cappotto in fig. 59 attinge al rigore geometrico del costruttivismo, alleggerendone parzialmente le linee rette per mezzo dell'utilizzo di una cintura in vita, espediente che conferisce l'aspetto 'matreška' alla *silhouette*.

⁴¹⁹ Si veda ad esempio *Demone* (1890) di Michail Vrubel'.

⁴²⁰ Rett Ertl, Rick Hibberd, *The Art of Russian Matryoshka*, Boulder (Colorado), Vernissage Press LLC, 2003, pp. 39:122.



Fig. 59 – La modella Imogen Morris nello scatto n. 3 di *Vogue*⁴²¹, Kenzo collezione autunno/inverno 2009/2010.



Fig. 60 - La modella Inna Pilipenko nello scatto n. 16 di *Vogue*, Kenzo collezione autunno/inverno 2009/2010.

Questa collezione è stata inoltre oggetto di una campagna pubblicitaria⁴²² per *Vogue Russia*⁴²³ fotografata da Mario Sorrenti, che ha avuto luogo in una tipica *dača* in legno nei dintorni di San Pietroburgo, cui le modelle Guinevere van Seenus, Magdalena Frackowiak e Marcel Castenmiller⁴²⁴ appaiono accanto a delle anziane contadine che in alcune immagini sono anch'esse vestite da Marras, per enfatizzare l'ispirazione dell'artista nei confronti di un mondo autentico. Eppure, se da un lato questo accostamento sembra conferire quanto meno il riconoscimento da parte di Kenzo al mondo rurale russo cui prende le mosse la collezione, dall'altro non pare convincente la subordinazione implicita

⁴²¹ Fonte: <https://www.vogue.it/sfilate/sfilata/ai-09-10-collezioni/kenzo/2> , (ultima consultazione: 14/02/20).

⁴²² *Spasibo za kampaniju*, in «Vogue Russia», Mosca, settembre 2009, p. 154.

⁴²³ Vd. Fig. 61.

⁴²⁴ <https://www.trendhunter.com/trends/kenzo-fall-2009> , Marissa Brassfield, *Kenzo Fall 2009 Ads Follow their S/S'09 Hippie Theme*, in «Trendhunter», 1 agosto 2009, (ultima consultazione: 14/02/2020).

di tale mondo nei confronti del grande nome della moda occidentale, causando uno spiazzamento in chi osserva queste immagini contrastanti, in cui le anziane contadine sembrano essere sovrastate dall'immagine delle modelle perfettamente composte e truccate in maniera innaturale, ricalcando solo grossolanamente i tratti di quella che è l'immagine contadina russa più nota nel mondo, quella della *matreška* dalle guanciotte rosee e dalle curve tondeggianti.

Le contaminazioni russe sulla moda delle *Maison* occidentali sono continuate anche dopo il 2009, rinnovando le citazioni e il linguaggio della moda a livello internazionale e generando una moltitudine di nuovi riferimenti sartoriali 'esterni' alla genuinità del costume russo. Basta pensare alla collezione *INNOCENTIA* del 2011 della stilista tedesca Susanne Bisovsky⁴²⁵ che si ispira in generale alle decorazioni floreali russe e in particolare proprio alla *matreška* per un abito della collezione che ne segue le forme quasi come ha fatto Karina Apoyan in *Holy Matrimony (Till Pelmeni Us Do Part)*⁴²⁶, la collezione *Babooshka* primavera/estate 2012/2013 della stilista australiana Alice McCall⁴²⁷ e le due differenti interpretazioni del duo di designer siciliani Dolce&Gabbana nella *capsule collection #D&GLovesMoscou* dell'ottobre 2015⁴²⁸ e in particolare nella *capsule collection Matryoshka* lanciata nel 2018, che comprende due varietà di *décolleté* in pelle verniciata e camoscio, di colore nero e con il tacco a forma di *matreška* e una borsa a forma di cuore su cui sono ricamate quattro *matreški* sullo sfondo della Cattedrale di San Basilio.⁴²⁹

⁴²⁵ <http://www.bisovsky.com/en/couture-2/>, si osservino gli scatti dei fotografi dell'atelier Olschinsky della collezione (ultima consultazione: 13/02/20).

⁴²⁶ Vd. Fig. 32.

⁴²⁷ <https://blog.superette.co.nz/2012/05/alice-mccall-spring-summer-201213.html>, Alice MCCALL - Spring Summer 2012/13 – 'Babooshka', in «Superette», 3 maggio 2012 (ultima consultazione: 12/02/20).

⁴²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=sjFRDbGX99M>, video della preparazione alla *capsule collection #D&GLovesMoscou* 2015 (ultima consultazione: 27/01/20).

⁴²⁹ <https://www.rbth.com/lifestyle/328755-dolce-gabbana-russian-collection>, Dolce&Gabbana go full Russian to present a Matryoshka doll-themed collection, in «RussiaBeyond», 13 luglio 2018 (ultima consultazione: 14/02/20).



Fig. 61 – Uno degli scatti di Mario Sorrenti per la campagna pubblicitaria della collezione di Kenzo autunno/inverno 2009/2010.

3.3 La matreška dagli occhi degli stilisti russi Denis Simačev e Alëna Achmadullina

Finora sono stati rintracciati dei riferimenti visivi all'immagine della matreška all'interno di quattro collezioni d'ispirazione russa, tutte firmate da stilisti occidentali. In questa sede, invece, si parla di stilisti russi che negli ultimi venti anni hanno cambiato l'immagine della Russia nel panorama della moda internazionale e delle loro re-interpretazioni autoctone dell'immagine della matreška.

Nel corso del seguente capitolo, si è visto come durante l'Unione Sovietica l'abbigliamento rispecchiasse l'ideologia comunista, basandosi sul principio di funzionalità e non sulla possibilità di scelta dell'individuo che al contrario era indotto ad uniformarsi alla massa e dunque a non emergere per assecondare il proprio gusto personale. Con il crollo dell'URSS, la nuova Federazione Russa si avviò verso la ricostruzione di un paese scosso, e lo scenario che si presentava nel 1998, anno in cui venne istituito *Vogue Russia*, descriveva una classe media che aveva perso gran parte dei suoi possedimenti materiali e una classe più ricca, di cui parecchi membri si erano guadagnati una cattiva reputazione a causa di ciò che avevano accumulato in circostanze poco chiare negli ultimi anni del regime sovietico, dati che resero problematico l'esordio della rivista⁴³⁰. Nonostante la situazione non fosse delle più piacevoli, la capo-redattrice Alëna Doleckaja⁴³¹ ebbe l'idea di pubblicare nel primo paio di numeri una colonna, *Protokol*, che aveva lo scopo definire lo *status* della rivista come quella adatta alla nuova élite che stava emergendo dalla crisi⁴³², scopo che fu raggiunto e che aprì le porte alla diffusione delle sfarzose immagini delle collezioni occidentali.

Se nella moda le citazioni di patrimoni artistici e culturali altrui, sono più che lecite poiché è norma guardare sempre al passato per concepire il futuro delle collezioni, è vero però che da parte degli stilisti russi la volontà di riappropriarsi della tradizione e di dare

⁴³⁰ D. Bartlett, In Russia, *At Last and Forever: The First Seven Years of Russian Vogue*, in «Fashion Theory», Berg Publisher, vol. X, n. 1,2, pp. 175-177, 2006.

⁴³¹ Alëna Doleckaja (1955, Mosca), ha studiato filologia all'Università di Stato di Mosca. È stata capo-redattrice di *Vogue Russia* dalla sua fondazione al 2010.

⁴³² *ivi* p. 178.

una nuova interpretazione ‘auto-esotica’⁴³³ del loro passato etnico, zarista e socialista attraverso la moda contemporanea⁴³⁴ rappresentò quasi una priorità, dimostrandosi la carta vincente della loro notorietà sulle passerelle di tutto il mondo. A titolo esemplare, dalla rivista di settembre 2009 di *Vogue Russia* si riporta il testo d’accompagnamento alle immagini dei capi di John Galiano, Moncler e Kenzo ispirati alla tradizione russa: «In the West, designers copy *pavloposad*⁴³⁵ kerchiefs and quote Russian imperial fashions. We should look at our country with their eyes»⁴³⁶.

Una scelta di Alëna Doleckaja che ha abbracciato completamente la tradizione russa manifestando contemporaneamente la nuova apertura del paese al mercato della moda internazionale, è stata quella di commissionare a 31 stilisti di fama mondiale⁴³⁷ l’abito per una magnifica collezione di *matreški*, vendute all’asta di beneficenza svoltasi durante la festa del 20 novembre 2008, in occasione del decimo anniversario dell’edizione russa di *Vogue*.⁴³⁸ Come spiegato nel corso del primo capitolo di questo elaborato, ogni *matreška* rappresenta un pezzo unico poiché essendo creata artigianalmente non ne esisterà mai una che sia identica ad un’altra e si evince altresì che il fatto che nacque come giocattolo per bambini, non le ha impedito di tradursi in quasi ogni codice artistico, le cui manifestazioni specifiche sono oggetto della corrente ricerca. In linea con quanto asserito, si colloca il pensiero di Alëna Doleckaja, che così giustifica il ragionamento che l’ha condotta a scegliere le *matreški* come modelle per gli stilisti: «every matryoshka is unique and a piece of art itself, installation, sculpture, objet d’art – you can call it however you wish»⁴³⁹. Forte segno di legame alla tradizione risiede anche nella decisione di far

⁴³³ D. Bartlett utilizza appositamente l’aggettivo ‘auto-esotico’ poiché intende dire che i nuovi stilisti russi trasformano la tradizione sartoriale russa come se fosse esotica anche per loro stessi, a causa dell’impossibilità di farlo durante l’URSS, momento in cui molti erano i limiti sulla creatività.

⁴³⁴D. Bartlett, *Moscow on the fashion Map*, p. 118.

⁴³⁵ Si tratta dei tradizionali fazzoletti ricamati nella città di Pavlovskij Posad, situata nella Russia europea centrale.

⁴³⁶ *Sel’skaja nov’*, in «Vogue», Mosca, pp. 118-119.

⁴³⁷ Nina Donis, Céline, Jitrois, Burberry, Yves Saint Laurent, Giorgio Armani, Alëna Achmadullina, Dolce&Gabbana, Blumarine, Stella McCartney, Roberto Cavalli, Maison Martin Margiela, Versace, Marc Jacobs, Giles, Sonia Rykiel, Valentin Judaškin, Oscar de la Renta, J. Mendel, Denis Simačev, Dries Van Noten, Andreij Bartenev, Emilio Pucci, Paul Smith, Konstantin Gayday, Antonio Marras, Ralph Lauren, Prada, Moschino, Gucci, Marni.

⁴³⁸ <https://www.vogue.co.uk/gallery/russian-vogue-turns-10>, Julia Neel, *She’s a Doll*, in «Vogue UK», 11 novembre 2008, (ultima consultazione: 14/02/20).

⁴³⁹ *Ibidem*.

dipingere a mano ai migliori artigiani russi i disegni degli stilisti e di occuparsi del processo di tornitura del legno delle bambole, ciascuna alta 50 centimetri.

Di questa collezione di *matreški*, al fine di sottolineare il fenomeno riguardante l'emergere di stilisti russi che reinterpretono la loro storia del costume in cui è possibile rintracciare dei riferimenti visivi alla *matreška*, si esaminano quelle rispettivamente di Denis Simačev e Alëna Achmadullina. Entrambi gli stilisti appaiono significativamente in un articolo di *Vogue Italia* del 2005 a proposito del cosiddetto 'stile matrioska', indiscusso *trend* di quella stagione:

«La nuova Russia, affascinata totalmente dalla moda occidentale, ha sempre guardato con un certo distacco alla propria tradizione, così legata a un immaginario storicamente connotato. Da qualche stagione, però, appaiono, soprattutto tra i giovani stilisti, alcuni timidi segnali di consapevole ripresa di un patrimonio culturale proprio, rivisto secondo il gusto e lo stile contemporaneo. Nella *Russian Fashion Week* per la primavera/estate 2006 chiusasi da poco, hanno sfilato, oltre a una rappresentanza di stilisti italiani, anche una trentina di giovani russi. I più conosciuti di loro hanno dovuto prima spostarsi all'estero per raccogliere il consenso internazionale (...) e in patria o all'estero, propongono diverse rivisitazioni del loro stile tradizionale. Denis Simačev, nella sua collezione *Made in Moscow*, presenta cappotti con stampe Gjeli riprese dalle tradizionali porcellane, i tipici scialli *Pavloposad*, i toni della terra Siberiana. Anche Alëna Achmadullina, giovane di San Pietroburgo, per la sua primavera/estate 2006 si è ispirata alla tradizione popolare e alle feste del villaggio: donne con gonne fluttuanti e giacche stampate a fiori.»⁴⁴⁰

Il primo stilista di cui si argomenta è Denis Simačev⁴⁴¹, nato a Mosca il 12 giugno 1974, dove ha frequentato il College d'Arte e di Design Grafico. Nel 1991 ha frequentato l'Accademia Pivot Point in Spagna, dove ha studiato *hairstyling*. Dal 1994 al 1995 ha studiato presso lo studio di Jurij Grymov⁴⁴², dove ha conseguito un diploma in pubblicità e contemporaneamente è entrato all'Accademia Tessile Statale di Mosca, ricevendo cinque anni dopo un diploma in *Dizajn odeždy i obuvi* [design dell'abbigliamento e delle calzature]. Gli studi e i viaggi all'estero hanno reso lo stilista cosmopolita e gli hanno permesso di apprendere abilità tecniche e conoscenze sul funzionamento del sistema internazionale della moda⁴⁴³, di necessario supporto alla sua promettente carriera.

⁴⁴⁰ Patrizia Gatti, *Made in Russia*, in «Vogue Italia», n. 664, dicembre 2005, p. 104.

⁴⁴¹ <https://www.peoples.ru/art/designer/simachev/>, sito da cui sono tratte le informazioni biografiche di Denis Simačev (ultima consultazione: 12/02/20).

⁴⁴² Jurij Grymov (1974, Mosca), regista, sceneggiatore, produttore russo.

⁴⁴³ D. Bartlett, *Moscow on the fashion Map*, p. 119.



Fig. 62 – Matreška disegnata da Denis Simačev per il decimo anniversario di *Vogue Russia*.
Legno, gouache, vernice. – 50 cm.

Il suo stile combina elementi quasi eccessivi della storia visuale della Russia e dell'Unione Sovietica: cappelli di pelliccia enormi e fuori misura, cartoni animati sovietici, donne con trecce lunghissime, uniformi della marina navale, ma soprattutto è affascinato dalle stampe floreali etniche, differenti in ogni regione della Russia⁴⁴⁴. In particolare, lo si riconosce poiché è solito attualizzare e rendere popolare la tradizionale stampa *chochloma* tipica di Novgorod, i cui fiori rossi e neri campeggiano sullo sfondo dorato⁴⁴⁵, molto simile a quella creata per il design della matreška di *Vogue*⁴⁴⁶, dai colori invertiti rispetto alla tradizione e con la firma dello stilista in bianco su fondo nero all'altezza della base. Nella collezione *Made in Moscow* autunno/inverno 2005/2006,

⁴⁴⁴ <http://www.moscow.info/shopping/clothing-and-accessories/denis-simachev/index.html> , (ultima consultazione: 12/02/20).

⁴⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁴⁶ Vd. Fig. 62.

citata da Patrizia Gatti sul sopramenzionato articolo di *Vogue Italia*, il designer si è ispirato all'estetica della cultura russa tradizionale e all'esoticismo dei villaggi siberiani⁴⁴⁷ in cui le persone non avevano idea dell'esistenza dell'*unisex*, anzi, nella società la suddivisione dell'abbigliamento maschile e femminile era molto marcata⁴⁴⁸.



Fig. 63 – La matreška di Denis Simačev della collezione *Made in Moscow* autunno/inverno 2005/2006.

Simačev si propone di «salvare tutte le principesse dal castello dell'unisex» e risvegliare in loro la voglia di essere belle, come le magnifiche donne della Russia che sembrano eroine delle fiabe, con abiti meravigliosi, ai piedi i *kazački*⁴⁴⁹, perle intorno al

⁴⁴⁷ «Color-associations of Denis Simačev's collection are the following: golden-red colors of the sunset in the village, grey-brown colors of the Russian house, cream and blue gradations of the smoke coming out the pipe». Fonte: https://web.archive.org/web/20110823021953/http://www.denissimachev.ru/content/collection_w_fw_05_06.html, (ultima consultazione: 12/02/20).

⁴⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁴⁹ Stivali tradizionali.

collo, accentuando la bellezza delle loro lunghe trecce d'oro con brillanti scialli⁴⁵⁰. Un'eroina della collezione presentata alla *Fashion Week* di Milano⁴⁵¹ omaggiava in particolare la genuinità russa:

«She is a literature teacher in a Siberian village school who reads fairy tales to children; she is dressed in long wide skirts covered with seventeenth-century ethnic *chochloma* large-flower patterns, and wears red high-heeled boots and a kerchief that only partially covers her long golden plait.»⁴⁵²

In *Made in Moscow* una delle creazioni si ispira apertamente alla *matreška*⁴⁵³, la cui immagine è principalmente suggerita dallo scialle sulla testa che, grazie all'ampio volume dell'acconciatura della modella, ricalca le linee curve del giocattolo di Sergiev Posad. Inoltre, tale volume ricorda anche la rotondità dell'immagine dell'uovo, che, come segnalato nel corso del primo capitolo, è fortemente collegato sia alla natalità e alla fertilità, in linea con i concetti legati alla *matreška*, sia alla Resurrezione di Cristo, motivo fondante della cristianità ortodossa russa. I colori di questo abbinamento ricordano prevalentemente quelli dei paesaggi innevati russi, infatti sullo sfondo bianco ghiaccio del cappotto si diramano motivi sulle tonalità del blu cobalto che mescolano decorazioni simili a trecce e fiori stilizzati e nel copricapo bianco sporco sono distribuiti fiori di campo delle tonalità del blu e del violetto, con alcuni dettagli sull'arancio.

Il secondo caso affrontato riguarda la stilista Alëna Achmadullina. Nata il 5 giugno 1978 nella piccola cittadina di Sosnovyj Bor nella regione di Leningrado, ha studiato in una scuola d'arte proseguendo gli studi, nel 1955, iscrivendosi alla facoltà di Design dell'abbigliamento presso l'Università Statale di Tecnologia e Design di San Pietroburgo⁴⁵⁴.

Il marchio *Alena Akhmadullina* è stato creato nel 2001, anno in cui mostrò la sua prima collezione *pret-à-porter* alla *Russian Fashion Week* e solo quattro anni dopo,

⁴⁵⁰

https://web.archive.org/web/20110823021953/http://www.denissimachev.ru/content/collection_w_fw_05_06.html, (ultima consultazione: 12/02/20).

⁴⁵¹ 23-28 settembre 2015.

⁴⁵² D. Bartlett, *Moscow on the fashion Map*, p. 119.

⁴⁵³ Vd. Fig. 63. Fonte: P. Gatti, *Made in Russia*, p. 104.

⁴⁵⁴ <https://24smi.org/celebrity/27570-alena-akhmadullina.html>, per le fonti biografiche su Alëna Achmadullina, (ultima consultazione: 12/02/20).

nell'anno cruciale per la diffusione dei motivi russi in occidente, sorprese le passerelle internazionali della *Paris Fashion Week* del 2005 con una collezione basata sulla fiaba *Mucha Cokotucha* di Kornej Čukovskij⁴⁵⁵, collezione di cui Djurdja Bartlett sottolinea:

«Models that walked down the catwalk (...) resembled historical portraits. Their hair was gathered in a bun, consisting of a thick plait on top of their heads, and their clothes referenced both peasant *sarafany* and socialist consciously ill-fitting suits. Akhmadullina remained true to Russian folk fairy tales in her successive collections⁴⁵⁶, populating them with dresses embellished with dragon patterns, cobwed-knitted cardigans, and extensive furs, her romantic and exotic clothes are never mere facsimiles of their traditional sartorial predecessors».⁴⁵⁷



Fig. 64 – Matreška disegnata da Alëna Achmadullina per il decimo anniversario di *Vogue Russia*.

Legno, gouache, vernice. – 50 cm.

⁴⁵⁵ *Ibidem*.

⁴⁵⁶ La stilista ha affermato nel corso di un'intervista di scegliere una fiaba come base per ogni stagione. Fonte: <http://www.lookatme.ru/flow/posts/fashion-radar/89264-alena-intervyu>, *Interv'ju s Alenoj Achmadullinoj*, in «Lookatme.ru», 6 aprile 2010 (ultima consultazione: 12/02/20).

⁴⁵⁷ D. Bartlett, *Moscow on the fashion Map*, p. 119.

La stilista ritiene che la moda russa dei primi anni '10 si sia sviluppata esattamente come avrebbe dovuto e spiega che l'industria leggera è un settore complesso che coinvolge specialisti quali finanziatori, investitori, *manager* ed esperti di pubbliche relazioni che poco dopo il crollo dell'URSS, erano ancora impegnati in settori tipici dell'industria pesante, come gas, petrolio e metallo⁴⁵⁸.

L'audacia russa e l'eleganza dell'alta moda si intersecano brillantemente nel design scelto da Achmadullina per la *matreška* creata in occasione del decimo anniversario di *Vogue Russia*⁴⁵⁹. L'immagine della gallina, associata alla casa di Baba Jaga e motivo tipico delle fiabe russe, qui si trasforma in un elegante abito per la *matreška*, mostrando inoltre il tipico segno della stilista che si ispira a diverse fiabe russe per ogni collezione, rintracciandone animali ed elementi vegetali da cui elaborare idee per ogni creazione⁴⁶⁰. Lo scialle rosso brillante sul capo della bambola, il già citato 'scialle matrioska' per *Vogue Italia*, anche noto come *Babooshka scarf* nei media in lingua inglese, richiama l'animo popolare russo pur nella sua semplicità e possiede un'eleganza hollywoodiana.

L'ultima uscita del brand di Alëna Achmadullina è la collezione *pret-à-porter Resort* primavera 2020, in cui la stilista ha un segno molto più minimale rispetto al passato, probabile segnale della sua volontà di tradurre le tendenze occidentali secondo la sua propria visione⁴⁶¹; ad esempio utilizza la pelliccia in maniera scaltra sul colletto delle giacche a taglio maschile, o lungo l'abbottonatura facendo capolino, o sulle maniche. In questa collezione Alëna Achmadullina mostra anche di ispirarsi allo stile *Russo-atheleisure*⁴⁶², combinando felpe con cappuccio agli 'scialli matrioska'⁴⁶³,

⁴⁵⁸ <http://www.lookatme.ru/flow/posts/fashion-radar/89264-alena-intervyu>, *Interv'ju s Alenoj Achmadullinoj*, in «Lookatme.ru», 6 aprile 2010 (ultima consultazione: 12/02/20).

⁴⁵⁹ Vd. Fig. 64.

⁴⁶⁰ <http://www.lookatme.ru/flow/posts/fashion-radar/89264-alena-intervyu>, *Interv'ju s Alenoj Achmadullinoj*, in «Lookatme.ru», 6 aprile 2010 (ultima consultazione: 12/02/20).

⁴⁶¹ <https://www.vogue.com/fashion-shows/resort-2020/alena-akhmadullina>, Liana Satenstein, *Resort 2020 Alëna Achmadullina*, in «Vogue USA», New York, 5 giugno 2019 (ultima consultazione: 12/02/20).

⁴⁶² *Atheleisure* è un aggettivo che definisce la tendenza degli ultimi cinque anni che mescola abbigliamento confortevole al *glamour*.

⁴⁶³ <https://www.vogue.com/fashion-shows/resort-2020/alena-akhmadullina>, Liana Satenstein, *Resort 2020 Alëna Achmadullina*, in «Vogue USA», New York, 5 giugno 2019 (ultima consultazione: 12/02/20).

prediligendo lo stile di ‘periferia’ poiché simbolo di quei margini spaziali e temporali in cui emerge la prospettiva individuale e ironica del patrimonio culturale di ognuno⁴⁶⁴.



Fig. 65 – Scatto n. 8⁴⁶⁵ della collezione Alëna Achmadullina *pret-à-porter Resort primavera* 2020.

Lo scatto selezionato⁴⁶⁶ non mostra un completo apertamente ispirato alla *matreška*, eppure si opera la decisione di inserirlo all’interno di questa ricerca visiva in quanto, all’alba degli anni ’20 del XXI secolo, pare totalmente insuperabile l’alienamento nei confronti della tradizione contadina russa, che se semplicemente richiamata da un solo

⁴⁶⁴ D. Bartlett, *Moscow on the fashion Map*, p. 119.

⁴⁶⁵ <https://www.vogue.com/fashion-shows/resort-2020/alena-akhmadullina/slideshow/collection> , (ultima consultazione: 12/02/20).

⁴⁶⁶ Vd. Fig. 65.

elemento, lo 'scialle matrioska' dal tema floreale, caratterizza fortemente la creazione di Achmadullina di 'russicità', risultato complesso da ottenere negli ultimi cinque anni, in cui la moda internazionale sembra andare verso la minimalizzazione più assoluta, addirittura eliminando anche ogni possibilità di distinzione tra i generi.

Conclusioni

Il presente elaborato di tesi si occupa di individuare e analizzare le nuove configurazioni del testo *matreška* negli ambiti dell'arte contemporanea e della moda. A questo scopo, il lavoro è stato realizzato prendendo innanzitutto in considerazione lo stato dell'arte in letteratura in ambito storico, funzionale a delimitare il contesto in cui il giocattolo ha le sue origini, sia dal punto di vista artistico, sia a quello relativo ai legami che intrecciano la sua storia all'evoluzione delle influenze del costume russo in Occidente, fornendo così le basi per affrontare una corretta interpretazione dei casi studio selezionati.

Per quanto riguarda i contenuti inerenti all'ambito dell'arte contemporanea, le fonti utilizzate attingono primariamente a cataloghi di mostre e comunicati stampa di esposizioni, colloqui privati con gli artisti e ricerche sui concetti che questi ultimi indagano, ovvero strumenti utili a ricostruire ciascuna visione e, in seconda analisi, metterla in relazione alle opere in cui l'immagine della *matreška* è stata ricodificata.

Invece, nel caso specifico della moda, si è fatto in primo luogo riferimento a studi che si sono occupati di rintracciare i collegamenti tra i passaggi fondamentali dell'evoluzione del costume russo e la cultura occidentale, in particolar modo quella francese, dal momento che Parigi si è affermata come il centro delle più significative esperienze di contatto tra i due mondi, e, attualmente continua a rivestire una posizione privilegiata nel contesto della moda internazionale. In secondo luogo, ci si riferisce ad articoli contenuti in riviste di moda, prima fra tutte *Vogue*, in quanto esse possono essere definite come media prediletti dalla tradizione per la circolazione di immagini di moda e, dunque, rappresentano il fulcro della ricerca visiva che si è adoperata.

In aggiunta, si è ritenuto opportuno adottare una prospettiva in linea con le ricerche semiotiche di Jurij Lotman, poiché nell'elaborato, intendendo un testo come 'programma condensato di tutta una cultura', emerge la centralità delle questioni relative alle sue traduzioni in codici culturali diversi rispetto a quello di partenza e alle re-interpretazioni da parte di esponenti della cultura madre dell'oggetto che, nonostante manifestino una certa arbitrarietà, ben si prestano ad operare dei confronti, ed anche indagare gli elementi che portano alla definizione della *matreška* quale complesso congegno semiotico.

In questa sede si sottolinea inoltre la centralità di una consistente ricerca visiva, strumento preliminare necessario alla stesura dell'elaborato. I collegamenti per immagine hanno rappresentato un importante strumento per la comprensione del fenomeno di nascita, diffusione e ricodificazione del testo *matreška*.

La struttura dell'elaborato in oggetto si suddivide in tre capitoli, con l'obiettivo di distinguere le macro-tematiche della ricerca, separando così il contesto d'origine della *matreška* dalle configurazioni attuali nell'arte contemporanea e, successivamente, nella moda. Dunque, nel primo capitolo, a sfondo prevalentemente storico e descrittivo, si sono analizzate tutte le possibili influenze che hanno portato alla creazione della *matreška*, sottolineando la distinzione tra spinte interne alla semiosfera culturale russa e quelle esterne ad essa. Inoltre, si è deciso di approfondire il contesto artistico in cui la bambola è nata, in quanto le attività del circolo di Abramcevo, patrocinato da Savva Mamontov, erano particolarmente in linea con le azioni artistiche condotte dalla Principessa Maria Teniševa; entrambi promotori della diffusione dello stile neo-russo in Europa, come testimonia l'appoggio dato con entusiasmo alla costituzione del gruppo *Mir Isskustva*, permisero al suo direttore editoriale Sergej Djagilev, altresì impresario dei *Ballets Russes*, di iniziare a far circolare le idee estetiche volte al recupero della autentica tradizione contadina russa, pur tenendo in considerazione le pratiche europee recepite in Russia dal XVIII secolo, fattore che di fatto rappresenta un passaggio fondamentale per le contaminazioni tra moda occidentale e russa, e per questo motivo ripreso anche nel capitolo sulla moda. Si è dato anche spazio alla delineazione delle tre fasi (la produzione dagli inizi alla Rivoluzione d'ottobre, nel periodo sovietico, dagli anni Novanta in poi) che hanno portato il giocattolo a diffondersi massicciamente in seguito ai suoi primi contatti con il pubblico, in occasione sia dell'esposizione internazionale di Parigi del 1900 sia della prima del balletto nel 1909, in cui le *matreški* erano state offerte agli spettatori come *souvenir* delle Stagioni Russe. Si è successivamente deciso di descrivere come avviene il processo di manifattura di una *matreška*, sottolineando la necessaria abilità manuale degli artigiani che la torniscono e degli artisti che la dipingono in maniera più tradizionale.

Nel secondo capitolo, si è affrontata la tematica riguardante l'uso dell'immagine della *matreška* da parte di quattro artisti russi, scelti per la loro eterogeneità quanto a formazioni personali e risultati raggiunti, che vengono opportunamente paragonati. Il primo caso relativo all'artista e architetto Yuri Avvakumov si incentra sul progetto architettonico *Dom-Matreška*, cui l'artista ha lavorato dal 1984 al 2007. La *matreška* è

qui concepita come archetipo di dimora per la manifestazione immediata della presenza di uno spazio interno e la sua associazione alla suddivisione in strati, centrale nella concezione che l'artista ha dell'architettura, ispirata alla necessità dell'uomo di sentirsi protetto, in riferimento alla sensazione primordiale di custodia all'interno della membrana fetale, manifestata anche dall'esigenza d'uso degli abiti. Il secondo caso riguarda l'opera *Composition 13, Hommage à W. Kandinskij* dell'artista Alex Goncharenko, in cui la *matreška* è utilizzata alla stregua di una tela, in coerenza col suo personale stile detto techno-pangeometria. In tale opera, l'artista combina l'ispirazione tratta dal dipinto *Goluboj segment* [segmento blu] di Kandinskij e l'idea della ciclicità centrale sia nella cultura russa che nel suo pensiero, riservando attenzione alle relazioni tra interno ed esterno, veicolate dall'immagine della *matreška*, che per l'artista vivono una relazione emblematica nello spazio dell'universo. In seguito, si è trattato della mostra *Martyrs & Matryoshkas* dell'artista e illustratrice Karina Akopyan, selezionata poiché, attraverso procedimenti dicotomici e seguendo lo stile che l'artista definisce feticismo russo: le sue opere trasformano l'immaginario tradizionale russo per adattarlo al contesto storico attuale. In questo caso, l'immagine della *matreška*, essendo il più comune *souvenir* russo, è per l'artista una delle principali fonti di rielaborazione. L'ultimo caso concerne invece l'esposizione *Matreškalend* dell'artista Elena Demidova, la cui formazione verte principalmente sulle arti performative e il teatro. Nelle installazioni dell'esposizione in analisi, le *matreški* sono state selezionate come oggetto privilegiato ad incarnare la corporalità, essendo per l'artista archetipi dell'uomo russo di cui indaga l'animo attraverso esperimenti sulle forme minimali delle bambole, volti a testarne forza e vulnerabilità, trovarne limiti fisici, etici e morali, nell'ottica del suo tentativo di cambiamento del sistema radicale di corruzione su cui si basa la società russa.

Il terzo ed ultimo capitolo è incentrato sull'immagine della *matreška* nella moda. Si è deciso di operare una ricostruzione preliminare della storia del costume russo e delle sue influenze in Occidente, in maniera tale da poter rintracciare i riferimenti a questo nel corso della descrizione delle collezioni prese in esame. Per superare il limite geografico della Russia, si è optato per la descrizione di creazioni che interpretano l'immagine della *matreška*, appartenenti a quattro collezioni lanciate da tre *Maison* occidentali di rilevanza internazionale (la collezione *haute couture* 'Opéras-Ballets Russes' autunno/inverno 1976/1977 di Yves Saint Laurent, la collezione *Métiers d'Art* 'Paris-Moscou' pre-autunno 2008/2009 di Chanel, la collezione *pret-à-porter* dell'autunno 2005 e la collezione autunno/inverno 2009/2010, entrambe di Kenzo). Attraverso l'analisi dei testi

in letteratura, è emerso che il 2005 e il 2009 hanno visto la nascita di un interesse sempre maggiore da parte dei maggiori *couturier* nei confronti del patrimonio etnico sartoriale russo, per cui si è altresì dato rilevanza a questo fenomeno nel corso della descrizione dei capi delle collezioni di cui sopra. Una seconda ricerca visiva dell'immagine della *matreška* è stata inoltre rintracciata nella collezione *Made in Moscow* autunno/inverno 2005/2006 di Denis Simačev e in quella *pret-à-porter Resort* primavera 2020 di Alëna Achmadullina, stilisti russi che fanno parte di un gruppo che negli ultimi venti anni è riuscito a cambiare con successo l'immagine della Russia nel panorama della moda internazionale. In relazione a questi due stilisti, si è trattato anche delle *matreški* che essi hanno disegnato in occasione del decimo anniversario dell'edizione russa di *Vogue*, avvenuto nel 2008.

Nel periodo in cui questa ricerca è stata condotta, si è notato che l'ampio sfruttamento della simbologia inerente alla *matreška* non trova molti riscontri nell'ambito della trattazione scientifica, almeno in Europa, per cui uno degli obiettivi chiave dell'elaborato è quello di proporre una chiave di lettura al lettore, in maniera tale da poterlo rendere autonomo nell'individuazione dei legami tra arte contemporanea, moda e *matreška* nelle opere e nelle creazioni che non sono comprese tra i casi studio qui analizzati. Il proposito dell'elaborato è dunque quello di raggruppare in maniera esauriente informazioni preziose relative alle origini dell'oggetto, in maniera tale da essere di supporto e dare spazio a nuove ricerche, che siano focalizzate su uno o più aspetti relativi alle influenze esterne e interne alla Russia, riguardanti oggetti, tradizioni, simboli e speculazioni artistiche determinanti alla concezione e realizzazione di questo raffinato giocattolo per bambini, passato alla storia poiché apparentemente senza tempo e capace di essere contemporaneamente oggetto, opera d'arte, principio regolatore di spazio, simbolo della fertilità femminile, archetipo di dimora, archetipo dell'uomo russo, un elegante borsetta, un eccentrico ventaglio, il nome di uno scialle, veicolo di critica alle tradizioni, simbolo dei numerosi aspetti della personalità di un individuo, espediente narrativo, pur riconoscendo che ad essi si potrebbero accostare ancora altri significati: la *matreška* trova la sua forza espressiva e longeva fortuna nella sua grande capacità di adattarsi a codici totalmente differenti tra loro e di acquisire nuovi significati di volta in volta, pur riuscendo a mantenere la sua immagine saldamente ancorata a quella della Russia.

Bibliografia

A. Di Lello, (2005, October). Balletti russi. Elle , Milano, ottobre 2005, p. 166:172.

Accessori, in «Vogue Italia», n. 317, 1977, pp. 280:283.

Aleksandr Vasil'ev, *Beauty in exile: the artists, models, and nobility who fled the Russian Revolution and influenced the world of fashion*, New York, Harry N. Abrams, 2000.

Andrea Giannotti, *La Maison Moscou. Il fallimento del costruttivismo sartoriale e lo stile staliniano*, in «La moda contiene la storia e ce la racconta puntualmente», a cura di Giovanna Motta, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2015, pp. 95:108.

Boris Bernaskoni, Anton Kalgaev, *Matrex form follows information*, Interface, 2016.

Cecil Beaton, *The Glass of Fashion*, Londra, 1954.

Christine Ruane, *Clothes make the Comrade: a history of the Russian fashion industry*, in «Russian History», XXIII, nn. 1-4, 1996, pp. 311:343.

Christoph Flamm, *Russian Émigré Culture: Conservatism or Evolution*, a cura di C. Flamm, Henry Keazor, Roland Marti, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 1 Novembre 2013.

Dianne E. Farrell, *Review of "Mother Russia: The Feminine Myth in Russian Culture"*, in «Signs», vol. XVII, n. 1, University of Chicago Press, 1991, pp. 236:240.

Disegnini da matrioska, in «Vogue Italia», n. 391/II, 1982 , pp. 836:841.

Djurdja Bartlett, *In Russia, At Last and Forever: The First Seven Years of Russian Vogue*, in «Fashion Theory», Berg Publisher, vol. X, n. 1-2, 2006.

Djurджа Bartlett, *Fashion east: the Spectre that haunted socialism*, MIT Press, 2010, pp. 6:36.

Djurджа Bartlett, *Moscow on the fashion Map: between periphery and centre*, in «Studies in East European Thought», vol. LXIII, n. 2, Russia on Edge (maggio 2011), pp. 11:121.

Elena Dundovič, *Alla corte degli zar. Le riforme petrine e l'identità nazionale*, in «La moda contiene la storia e ce la racconta puntualmente», a cura di Giovanna Motta, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2015, pp. 81:94.

Elisabetta Silvestrini, *L'ambiguo e il verosimile. Bambole-gioco, immagini dei re, figure in costume*, in «La Ricerca Folklorica», n. 16, ottobre 1987, pp. 53:58.

Eva MacSweeney (a cura di), *Nostalgia in Vogue: 2000-2010*, New York, Rizzoli, 2011.
Evgenija Kikodze, *Kurtorskaja Federacija*, in «The Tetryakov Gallery Magazine» XV, n. 2, 2007, pp. 24:33.

H. Bowles, *Gaultier: Folklore romance*, in «Vogue», New York, ottobre 2005, p. 192.
Hamish Bowles, *Vogue & the Metropolitan Museum of Art Costume Institute: parties, exhibitions, people*, a cura di Chloe Malle, New York, Abrams, 2014.

J. Danon, *Entretien avec Elise et Marcel Jouhandeau*, Parigi, 1996.

Jeffrey Brooks, *The Russian Nation Imagined: the peoples of Russia as seen in popular imagery, 1860s- 1890s*, in «Journal of Social History», XLIII, n. 3, 2010, pp. 535:557.

Joanna Hubbs, *Mother Russia: The Feminine Myth in Russian Culture*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1988.

Karl Lagerfeld, *Chanel Russian Connection*, Gottingen, Steidl, 2009.

Karl Lagerfeld, *Chanel: le campagne di Karl Lagerfeld*, Milano, L'Ippocampo, trad. it. Alessandra Gallo, 2018.

L. Muir, *Russian Revolution*, «Vogue», Londra, ottobre 2005, pp. 202:204.

Le droit de rêver/Pravo na mečtu, catalogo dell'omonimo progetto artistico di Alex Goncharenko, a cura di Gottfried Honegger, Vitaly Ptsyukov, Alex Goncharenko, 2019, pp. 1:62.

Mary E. Davis, *Ballets russes style: Diaghilev's dancers and Paris fashion*, Londra, Reaktion Books, 2010.

Olga Mesropova, *The Discret Charm of the Russian Bourgeoisie: Oksana Robski and Glamour in Russian Popular Litterature*, in «The Russian Review», LXVIII, n. 1, gennaio 2009, pp. 89:101.

Olga Vainshtein, *Fashioning the 'Performance Man': Costumes and contexts of Andrey Bartenev*, in «Critical Studies in Men's Fashion», XI, nn. 1-2, 2019, pp. 13:36.

Patrizia Gatti, *Made in Russia*, in «Vogue Italia», n. 664, dicembre 2005, p. 104.

Pierre Bourdieu, *La distinzione: critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1983.

Reporting from the Front: Biennale Architettura 2016, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 200:203, 397, 434.

Rett Ertl, Rick Hibberd, *The Art of Russian Matryoshka*, Boulder (Colorado), Vernissage Press LLC, 2003.

Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Berkeley, University of California Press, 1996

Roberta Reeder, *Michail Vrubel': a Russian Interpretation of "fin de siècle" art*, in «The Slavonic and East European Review», LIV, n. 3, luglio 1976, pp. 323:334.

Sarah Mower, *Runway Review: Chanel*, in «Style.com», 3 dicembre 2008.

Sel'skaja nov', in «Vogue», Mosca, pp. 118-119.

Seth Braver, *Lobachevski illuminated: Content, Methods, and Context on the Theory of Parallels*, University of Montana, 2007.

Silvia Burini, “*Ecologia*” della cultura: le *Conversazioni di J. Lotman*, in *Conversazioni sulla cultura russa*, a cura di Silvia Burini, trad. it. a cura di Valentina Parisi, Milano, Bompiani, 2017, pp. 7:23.

Silvia Burini, *L'immaginario: ibridi/proprio/altrui*, in «Grisha Bruskin: lessico fondamentale», Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2019, cap. IV.

Spasibo za kampaniju, in «Vogue Russia», Mosca, settembre 2009, p. 154.

Suzy Menkes, *An Exotic Perfume: Ballets Russes Still Setting Fashion Pace*, in «New York Times», 13 febbraio 1996.

Tim Blanks, *Kenzo*, in «Style.com», 11 marzo 2009.

Tim Edwards, *La moda. Concetti, pratiche e politiche*, trad. it. a cura di Chiara Veltri, Torino, Einaudi, 2012.

Valérie Guillaume, *La mode: un demi-siècle conquérant*, Parigi, Gallimard, 2007.

Sitografia

https://it.rbth.com/societa/2014/05/13/tutto_passa_ma_il_sarafan_resta_30963, Inna Fedorova, *La moda passa, ma il Sarafan resta*, in «Russia Beyond», 13 maggio 2014 (ultima consultazione: 10/02/20).

<https://modecostume.hypotheses.org/tag/costume-populaire-russe>, Ekaterina Gorbunova, *Moscou Express, Histoire de la mode et échanges culturels entre la France et la Russie en 1870-1930*, in «OpenEdition», 9 gennaio 2018 (ultima consultazione: 10/02/20).

http://www.askanews.it/esteri/2015/03/04/russia-sorokin-morte-nemtsov-sintomo-inquietante-pn_20150304_00046/, intervista concessa ad Askanews: *Russia, Sorokin: morte Nemcov sintomo inquietante*, in «Askanews», 4 marzo 2015 (ultima consultazione: 14/02/20).

https://it.rbth.com/societa/2015/08/18/i-segreti-nascosti-in-una-matrioshka_390775, Elena Kostomarova, *I segreti nascosti in una Matrioshka*, in «Russia Beyond», 18 agosto 2015 (ultima consultazione: 2/02/20).

<http://russiaintranslation.com/2017/05/31/madre-giappone-storia-della-matrioska-russa/>, Graziella Portia, *“Madre-Giappone”: Storia della matrioska russa*, in «Russia in Translation», 31 maggio 2017 (ultima consultazione: 2/02/20).

<https://www.lavocedinewyork.com/arts/libri/2017/04/29/claudio-magris-non-una-identita-ma-tante-insieme-siamo-matrioske/>, Sara Furner, *Claudio Magris: “Non una identità, ma tante, insieme. Siamo matrioske”*, in «La Voce di New York», 29 aprile 2017 (ultima consultazione: 2/02/20).

http://www.vmdpni.ru/data/events/2015/07/neprostaya_igrushka/index.php?sea_val=matpeшка, descrizione della mostra *Neprostaja Igruska* dal sito del Museo Panrusso delle Arti Decorative e Applicate (ultima consultazione: 2/02/20).

<https://visitaresanpietroburgo.it/pasqua-in-russia/> , Inna Burda, *Pasqua ortodossa: riti e tradizioni*, in «Visitare San Pietroburgo», 5 gennaio 2020 (ultima consultazione: 2/02/20).

<https://foma.ru/narodnyie-tradiczii-prazdnovaniya-pasxi.html> , Anastasija Denisova, *Tradicii prazdnovaniya Paschi*, in «Doma», 2 febbraio 2018 (ultima consultazione: : 2/02/20).

<https://www.faberge.com/the-world-of-faberge/the-imperial-eggs> , Sezione del sito ufficiale della *Maison Fabergé* intitolata *The world of Fabergé: The Imperial Eggs* (ultima consultazione: 3/02/20).

<https://www.sothebys.com/en/artists/carl-faberge> , biografia di Carl Fabergé in «Sotheby's» (ultima consultazione: 3/02/20).

<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-history-faberge-egg> , Casey Lesser, *A Brief History of the Fabergé Eggs*, in «Artsy», 15 novembre 2017 (ultima consultazione: 3/02/20).

<https://www.smithsonianmag.com/travel/where-you-can-see-fabled-imperial-russia-faberge-eggs-180954863/?page=1> , Matt Blitz, *Where to see the fabled Fabergé Imperial Easter Eggs*, in «Smithsonian Magazine», 3 aprile 2015 (ultima consultazione: 3/02/20).

<https://www.faberge.com/the-world-of-faberge/heritage-council/geza-von-habsburg> , Curriculum di Géza von Habsburg (ultima consultazione: 3/02/20).

<https://www.britannica.com/topic/Fukurokuju> , descrizione di *Fukurokuju* ad opera degli editori dell'*Encyclopaedia Britannica* (ultima consultazione: 1/02/20).

<http://www.latheotokos.it/modules.php?name=News&file=print&sid=523> , Georges Gharib, *Le icone della Madre di Dio*, in «La Theotokos», vol. , n.2-3, 7 dicembre 2010 (ultima consultazione: 1/02/20).

<http://www.abramtsevo.net/eng/guidway/saviors-church.html> , sezione dedicata alla chiesa dell'attuale *Abramcevo Gosudarstvennyj-Chudožestvennyj i Literaturnyj Muzej*

Zapovednik [Riserva del Museo Statale di Arte e Letteratura di Abramcevo] (ultima consultazione: 1/02/20).

<http://www.abramtsevo.net/eng/guidway/hut-on-chicken-legs.html> , sezione dedicata a *Izbuška na kur'ich nožkach* [Capanna su zampe di gallina] dell'attuale *Abramcevo Gosudarstvennyj-Chudožestvennyj i Literaturnyj Muzej Zapovednik* [Riserva del Museo Statale di Arte e Letteratura di Abramcevo] (ultima consultazione: 5/02/20).

https://www.rbth.com/articles/2012/03/23/talashkino_reviving_russias_artistic_traditions_15147.html , William Brumfield, *Talashkino: Reviving Russia's artistic traditions*, in «Russia Beyond», 23 marzo 2012 (ultima consultazione: 5/02/20).

<https://mus-col.com/en/the-authors/14242/> , (ultima consultazione: 16/02/20).

<http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/worldofart/> , *World of Art*, in «The Art History Archive» (ultima consultazione: 5/02/20).

<https://www.britannica.com/biography/Leon-Bakst> (ultima consultazione: 16/02/2020).

<http://www.treccani.it/enciclopedia/aleksander-nikolaevic-benois/> (ultima consultazione: 15/02/20).

<http://baikal-tankhoy.ru/parisexhibition> , *Vsemirnaja Vystavka 1900 goda: Transsib na Vsemirnoj vystavke v Pariže* [Esposizione Internazionale 1900: Transiberiana all'Esposizione Internazionale di Parigi], in «Sajt Myzej» (ultima consultazione: 28/01/20).

<http://www.prometeus.nsc.ru/biblio/wex1900/ovchin90.ssi> , N. P. Ovčinnikova, *Rossija na Vcemirnoj vystavke 1900 goda v Pariže*, in «Žiliščnoe stroitel'stvo», n. 7, 1990, pp. 27:29 (ultima consultazione: 28/01/20).

<http://museumot.info/information/> , informazioni sul sito ufficiale del Museo Nazionale dei Giocattoli di Sergiev Posad (ultima consultazione: 28/01/20).

<http://www.madehow.com/Volume-6/Matryoshka-Doll.html> , Gillian S. Holmes, *Matryoshka Doll*, in «How Products are Made» (ultima consultazione: 28/01/20).

<https://it.arketicom.com/pages/chi-siamo> (ultima consultazione: 10/02/20).

https://it.arketicom.com/products/trio-pouf-rotondo-impilabile-tessuto-matrioska?_pos=1&_sid=0247b9149&_ss=r (ultima consultazione: 10/02/20).

<https://www.zuridesign.ch/about.html> (ultima consultazione: 10/02/20).

https://www.archiproducts.com/it/prodotti/zuri-design/matrioska-tavolino-modulare_117191 (ultima consultazione: 10/02/20).

<http://www.knindustrie.it/made-in-kni/storia/> (ultima consultazione: 10/02/20).

<https://magazine.designbest.com/it/inspiration/accessori/matrioska-di-knindustrie-lo-shaker-matrioska/> , Redazione Designbest, *Matrioska di KnIndustrie, lo shaker matrioska*, in «Designbest», 6 ottobre 2017 (ultima consultazione: 10/02/20).

<https://www.aldobernardi.it/chi-siamo/> (ultima consultazione: 10/02/20).

<https://www.aldobernardi.it/lampade-design/matrioske.html> (ultima consultazione: 10/02/20).

<http://www.galeriebluesquare.com/artist/10/Yuri-Avvakumov> , alla sezione *Selected architectural projects* all'interno della scheda artistica di Yuri Avvakumov al sito della Galerie Blue Square (ultima consultazione: 13/02/20).

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/about/FY19_MoMA_201819_Acquisitions.pdf , catalogo delle acquisizioni 2018/2019 del MoMa (ultima consultazione: 13/02/20).

<http://avvakumov.com/AgitArch/AgitArch.html> , sito ufficiale di Yuri Avvakumov (ultima consultazione: 13/02/20).

<https://www.domusweb.it/it/architettura/2012/03/21/tigri-di-carta.html> , Massimiliano Gioni, Yuri Avvakumov, *Tigri di carta*, in «Domus», 21 marzo 2012 (ultima consultazione: 13/02/20).

<https://strangersguide.com/articles/paper-architecture/> , Yuri Avakkumov, *Paper Architecture, a utopian movement imagined buildings for a post-Communist world that never was*, in «Stranger's Guide», 11 marzo 2019 (ultima consultazione: 13/02/20).

<https://www.russianartandculture.com/paper-architecture-of-yuri-avvakumov/> , *Paper Architecture of Yuri Avvakumov*, «Russian Art & Culture», 17 novembre 2018 (ultima consultazione: 13/02/20).

https://web.archive.org/web/20070505020728/http://2nd.moscowbiennale.ru/en/special_projects/74/ , sezione *special projects* seleziona *BornHouse*, esposizione curata da Avvakumov, svoltasi dall'1 marzo all'1 aprile 2017 (ultima consultazione: 14/02/20).

<http://www.tetryakovgallerymagazine.com/img/mag/2007/2/024-033.pdf> , Evgenija Kikodze, *Kurtorskaja Federacija*, in «The Tetryakov Gallery Magazine» XV, n. 2, 2007, p. 32 (ultima consultazione: 13/02/20).

<http://bernaskoni.com/biennale/matrex> (ultima consultazione: 2/02/20).

<http://ottenkunstraum.at/en/about-us/> , Otten Kunstram (ultima consultazione: 28/01/20).

https://issuu.com/tboneidol/docs/press_release_martyrs_matryoshka, comunicato stampa della mostra *Martyrs & Matryoshkas* di Karina Akopyan (Londra, Truman Brewery, 8 dicembre- 18 dicembre 2016), a cura di Tani Burns, pp. 1:5 (ultima consultazione: 11/02/20).

https://issuu.com/tboneidol/docs/image_sheet_martyrs_matryoshkas, scheda delle opere presenti nella mostra *Martyrs & Matryoshkas* (ultima consultazione: 11/02/20).

https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/33983/1/when-art-blurs-the-lines-between-religion-and-fetishism?fbclid=IwAR0YOMjrn8un32uwMWVq73mPBVGHO1TOEck-Jc_cy0oNzS2UjeA-KE4asc?fbclid=IwAR0YOMjrn8un32uwMWVq73mPBVGHO1TOEck-Jc_cy0oNzS2UjeA-KE4asc, Bex Shorunke, *When art blurs the lines between religion and fetishism*, in «Dazed», 9 dicembre 2016 (ultima consultazione:).

<http://trumanbrewery.com/cgi-bin/index.pl> (ultima consultazione: 11/02/20).

<https://www.courtauldian.com/single-post/2017/03/26/Karina-Akopyan>, Lucy Korzeniowska, *Interview: Karina Akopyan*, in «The Courtauldian», 26 marzo 2017 (ultima consultazione: 11/02/20).

http://www.mmoma.ru/en/exhibitions/special/elena_demidova_matreshkaland/, comunicato stampa della mostra *Matreškaland* di Elena Demidova (Mosca, MMoMa, dal 23 maggio al 16 giugno 2013), a cura di Dar'ja Kamišnikova (ultima consultazione: 13/02/20).

<https://karina-akopyan.com/> (ultima consultazione: 11/02/20).

<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-1999-couture/viktor-rolf> (ultima consultazione: 13/02/20).

<https://www.vogue.co.uk/gallery/russian-vogue-turns-10>, Julia Neel, *She's a Doll*, in «Vogue UK», 11 novembre 2008 (ultima consultazione: 14/02/20).

<https://www.youtube.com/watch?v=dPn177EIQXk>, video dell'uscita della collezione *haute couture 'Opéras-Ballets Russes'* autunno/inverno 1976/1977 Yves Saint Laurent (ultima consultazione: 27/01/20).

<https://museeyslparis.com/en/exhibitions-foundation/le-costume-populaire-russe> , pagina sulla mostra *Le costume Populaire russe* che ha avuto luogo al Museo Yves Saint Laurent di Parigi dal 18 marzo al 23 agosto 2009 (ultima consultazione: 13/02/20).

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/131144> , una delle creazioni della collezione di Yves Saint Laurent del '76 esposta al Metropolitan Museum of New York (ultima consultazione: 13/02/20).

https://www.youtube.com/watch?v=iF8u_rWNUSA , video della prima della collezione primavera/estate 1999 di John Galliano (ultima consultazione: 27/01/20).

https://inside.chanel.com/it/timeline/1924_le-train-bleu (ultima consultazione: 13/02/20).

https://www.chanel.com/en_WW/fashion/news/2009/01/paris-moscou.html (ultima consultazione: 13/02/20).

<https://www.vogue.it/sfilate/sfilata/ai-09-10-pre-collezioni/chanel-paris-moscou> (ultima consultazione: 13/02/20).

<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2005-ready-to-wear/kenzo> , Nicole Phelps, *Fall 2005 ready-to-wear Kenzo*, in «Vogue», Parigi, 5 marzo 2005- (ultima consultazione: 14/02/20).

<https://www.trendhunter.com/trends/kenzo-fall-2009> , Marissa Brassfield, *Kenzo Fall 2009 Ads Follow their S/S'09 Hippie Theme*, in «Trendhunter», 1 agosto 2009, (ultima consultazione: 14/02/2020).

<https://www.vogue.it/sfilate/sfilata/ai-09-10-collezioni/kenzo/2> (ultima consultazione: 14/02/20).

<http://www.bisovsky.com/en/couture-2/> , si osservino gli scatti dei fotografi dell'atelier Olschinsky della collezione (ultima consultazione: 13/02/20).

<https://blog.superette.co.nz/2012/05/alice-mccall-spring-summer-201213.html> , Alice MCCALL - Spring Summer 2012/13 – 'Babooshka', in «Superette», 3 maggio 2012 (ultima consultazione: 12/02/20).

<https://www.youtube.com/watch?v=sjFRDbGX99M> , video della preparazione alla capsule collection #D&GLovesMoscou 2015 (ultima consultazione: 27/02/20).

<https://www.rbth.com/lifestyle/328755-dolce-gabbana-russian-collection> , Dolce&Gabbana go full Russian to present a Matryoshka doll-themed collection, in «RussiaBeyond», 13 luglio 2018 (ultima consultazione: 14/02/20).

<http://www.moscow.info/shopping/clothing-and-accessories/denis-simachev/index.html> (ultima consultazione: 12/02/20).

https://web.archive.org/web/20110823021953/http://www.denissimachev.ru/content/collection_w_fw_0506.html (ultima consultazione: 12/02/20).

<https://24smi.org/celebrity/27570-alena-akhmadullina.html> (ultima consultazione: 12/02/20).

<http://www.lookatme.ru/flow/posts/fashion-radar/89264-alena-intervyu> , Interv'ju s Alenoi Achmadullinoj, in «Lookatme.ru», 6 aprile 2010 (ultima consultazione: 12/02/20).

[https://www.vogue.com/fashion-shows/resort-2020/alena-akhmadullina-slideshow/collection](https://www.vogue.com/fashion-shows/resort-2020/alena-akhmadullina/slideshow/collection) (ultima consultazione: 12/02/20)

<https://www.vogue.com/fashion-shows/resort-2020/alena-akhmadullina> , Liana Satenstein, Resort 2020 Alëna Achmadullina, in «Vogue USA», New York, 5 giugno 2019 (ultima consultazione: 12/02/20).