



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale  
in Economia e Gestione delle Arti e delle  
Attività culturali (EGArt)  
ordinamento (ex D.M. 270/2004)

Tesi di Laurea

**I richiami al simbolismo religioso nelle  
ricerche artistiche “underground” sovietiche**

Tre casi di studio: Vasilij Sitnikov, Anatolij Zverev ed Eduard Štejnberg

**Relatrice**

Ch.ma Prof.ssa Silvia Burini

**Correlatore**

Ch.mo Prof. Matteo Bertelé

**Laureanda**

Laura Roncari

Matricola 871570

**Anno Accademico**

2020 / 2021

*...ben considerando tutto quel che si fa in questa vita, vi accorgete  
che ognuno, senza saperlo, sta dipingendo questo mondo...*

*(Francisco de Hollanda)*

# INDICE

<b>INTRODUZIONE</b>	<b>1</b>
<b>CAPITOLO 1. La simbologia religiosa nel “sottosuolo” artistico sovietico</b>	<b>5</b>
1.1 Gli schemi e l’iconografia religiosa sfruttati dal regime sovietico	6
1.2 L’influenza dell’ambiente culturale sugli artisti sovietici “underground”	21
1.3 Il “sottosuolo” artistico sovietico si interessa alla simbologia religiosa	42
<b>CAPITOLO 2. Tre artisti sovietici “underground” a confronto: interpretazione di elementi simbolico-religiosi</b>	<b>64</b>
2.1 Vasilij Sitnikov e le atmosfere “surreali” simboliche	65
2.1.1 La personalità eclettica di Sitnikov	67
2.1.2 La scuola artistica	70
2.1.3 I sognanti monasteri “surreali”	72
2.2 L’espressionismo mistico nei motivi religiosi di Anatolij Zverev	83
2.2.1 Il genio espressionista	83
2.2.2 I contatti con l’ambiente “non conformista”	86
2.2.3 L’essenza religiosa nelle opere di Zverev	88
2.3 Štejnberg e la sua poetica teologicamente orientata	94
2.3.1 Primi incontri artistici e influssi	94
2.3.2 L’interpretazione teologica di Malevič	97
2.3.3 Il simbolismo russo nei colori e nelle forme-segni di Štejnberg	104
<b>CAPITOLO 3. La ricerca di un’“arte russa” in successione continua col passato</b>	<b>118</b>
3.1 La necessità di un <i>continuum</i> artistico con le avanguardie storiche	119
3.1.1 L’isolamento e la precarietà	123
3.1.2 La riscoperta dell’Avanguardia russa, del Simbolismo e della storia russa medievale	130
3.1.3 La Bellezza spirituale russa	144
3.2 Il “primitivismo” tra gli artisti “underground”	147

<b>CONCLUSIONI</b>	<b>160</b>
<b>ELENCO DELLE IMMAGINI</b>	<b>163</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>165</b>
<b>SITOGRAFIA</b>	<b>171</b>
<b>VIDEOGRAFIA</b>	<b>175</b>
<b>RINGRAZIAMENTI</b>	<b>176</b>

## INTRODUZIONE

Negli anni Sessanta e Settanta del XX secolo, in quella che allora era l'URSS, una serie di circoli, gruppi, 'scuole' artistiche e singoli pittori si fecero notare per un certo modernismo che contrastava coi ridondanti e artificiosi temi del Realismo Socialista. Tale metodo artistico era stato imposto dal regime sovietico di Stato tramite un rigido sistema gerarchico. L'Unione degli Artisti ufficiali, organo facente parte di questo apparato, con i suoi distaccamenti locali, vagliava ogni proposta artistica dei suoi membri.

Coloro che ne fossero esclusi non potevano accedere ai materiali, ai fondi e alla partecipazione in mostre pubbliche che gli consentissero di realizzare e di mostrare le proprie opere. Sorsero allora in clandestinità e sulla scia di alcuni eventi, susseguitisi all'epoca del "disgelo" chruščëviano, delle soluzioni artistiche innovative e interessanti che furono notate anche dalla critica oltre la "cortina di ferro" come arte "non conformista", "non ufficiale", "underground", arte del "sottosuolo", "alternativa", "seconda avanguardia" e molti altri nomi le furono attribuiti.

Quegli artisti, definiti "cosmopoliti", "formalisti", "parassiti" dello Stato e "pornografici" dalle autorità e dai vari organi di stampa al loro servizio, tentarono di 'evadere' con la loro arte dalla routine che proponeva il Realismo Socialista. Questo escapismo trovò vari modi con cui concretizzare sulla tela le originali idee degli artisti "underground": uno fu il ripescaggio di temi e di simboli della tradizione e della religione ortodossa. Elementi spesso elaborati dall'avanguardia storica che in quel periodo venne rivalutata e di cui le nuove generazioni artistiche subirono l'influsso. La religione, o meglio, la spiritualità conservata da personalità di elevata cultura, da collezionisti d'arte, da studiosi, da rappresentanti e da fedeli della Chiesa ortodossa russa, fu una forma di supporto e di libertà per questi artisti della cosiddetta "seconda avanguardia". Essi sentivano la mancanza di un passato storico-culturale, cancellato dalle autorità per circa trent'anni, e decisero di ricercarlo per stabilire una continuità con le soluzioni artistiche dell'avanguardia russa, ultimo movimento che contribuì a nuove soluzioni e che era al passo con il resto del mondo.

L'elaborato si struttura in tre capitoli affrontando la presenza di simbologia religiosa nell'arte "non ufficiale" sovietica, alternativa al Realismo Socialista; si analizzano tre casi di artisti "underground" in cui sono presenti elementi legati alla cultura tradizionale, spirituale e alle conquiste moderniste di inizio XX secolo ed infine si sottolinea il bisogno di questi artisti di trovare delle 'radici' artistiche nel passato.

Nel primo capitolo viene affrontata la situazione dei pittori "underground" impossibilitati a creare liberamente senza apparire dissidenti. Ad essi non era consentito inserire nei propri lavori elementi formali collegati ai primi avanguardisti, nature morte, paesaggi, o qualsiasi altro elemento tipico tradizionale che avesse a che fare con il passato e con il mondo borghese. Ogni richiamo alla Chiesa ortodossa russa nelle opere di questa nuova realtà artistica post-stalinista era un oltraggio alle autorità, in quanto indicava ancora la presenza di forti legami con la fede, ostacolando il compimento del comunismo. Viene presentato il paradosso dell'utilizzo di schemi iconografici religiosi nell'arte ufficiale del Realismo Socialista nonostante si vietassero le riproduzioni di elementi sacri o simbolico-religiosi. Si evince che solo grazie alla breve apertura con Chruščëv, grazie a manifestazioni internazionali, alla circolazione di diplomatici, ai molti collezionisti stranieri e a spedizioni sul territorio russo quegli autori, rifugiati nella 'clandestinità' artistica, conobbero il loro passato. A lungo infatti era stata negata loro la possibilità di avere un contatto con la storia e con la cultura precedente al 1917.

Nel secondo capitolo, invece, si confrontano i lavori artistici prodotti da tre artisti dell'"underground", che contengono richiami alla tradizione delle icone, all'avanguardia degli anni Dieci e Venti, alla tradizione popolare. La scelta è stata fatta in funzione della pluralità di stili e modi artistici, ma anche personalità differenti, all'interno dell'"underground" sovietico, i quali diedero vita a varie soluzioni pittoriche. Si tratta di Vasilij Sitnikov, collezionista di icone, di oggetti sia religiosi che della tradizione russa. Con la produzione pittorica di monasteri affollati o disposti nelle ampie distese russe Sitnikov rientra tra coloro che realizzarono il figurativismo, in opere dal sapore nostalgico, legato forse all'abbandono del suo paese d'origine. Diversamente, invece, Anatolij Zverev realizzò le sue chiese dalle cupole dorate e i

suoi soggetti religiosi con espressività e rapidità. Zverev era un genio del panorama “underground” le cui opere e il cui stile incarnavano il suo temperamento e il suo comportamento quotidiani. Infine, Eduard Štejnberg che riprese con originalità le influenze di Malevič, circolanti illegalmente presso i ritrovi artistici degli anni Sessanta e Settanta, e che ispireranno le sue considerazioni spirituali. Egli ritornò a considerare le radici storico-culturali del suo paese e la realizzazione di icone della tradizione. Dalle sue riflessioni scaturirono così le sue figure meta-geometriche, metaforicamente poste tra cielo e terra.

Nel terzo capitolo si discute su come sia stato deleterio per gli artisti il «vuoto» artistico che le autorità sovietiche provocarono, specie durante il governo del leader Stalin. La propaganda e l’ideologia che promossero i vari regimi sovietici pose quindi un freno all’autonomia creativa in funzione della celebrazione del regime. Quindi, il capitolo si prefigge di chiarire come gli artisti del “sottosuolo”, nel periodo culturalmente in fervore dopo il periodo stalinista, in condizioni precarie, abbiano sentito la necessità di un contatto con le loro origini storico-culturali. La scoperta di quell’essenza passata perduta, l’assenza di una ricerca artistica puramente estetica nel contesto in cui vivevano e, assieme, la mancanza di un contatto diretto con le correnti artistiche internazionali furono fattori determinanti per la ‘germinazione’ di lavori pittorici innovativi e creativi, interessanti nel panorama delle realizzazioni internazionali degli anni Sessanta e Settanta.

Il fine dell’elaborato è quello di rendere noto un argomento poco trattato della storia dell’arte russa contemporanea del Novecento e di considerare il perpetuarsi di retaggi del passato in un periodo storico in cui erano proibiti. Gli artisti “underground” sovietici furono dei ‘precursori’ di sviluppi artistici post-modernisti russi, tentando di riaprire un processo artistico originale e ambizioso. Tali artisti vollero creare qualcosa di diverso dal Realismo Socialista, che potesse rappresentarli, che identificasse il loro vero modo di essere e che raffigurasse il loro modo di vedere la realtà circostante. La memoria storica, quasi del tutto cancellata dai regimi autoritari e totalitari susseguiti, non poteva rimanere nei depositi di musei o in luoghi ameni, nascosta a degli artisti che avevano ‘sete’ di quel passato. Grazie a note personalità intellettuali, sovietiche e

non, quel passato tornò in auge e gli artisti “underground” ne recepirono ogni nozione, percependolo come una base di partenza su cui impostare la propria filosofia artistica. Questi artisti “underground” furono degli ambasciatori di quella permanenza di tradizione storico-culturale ortodossa e delle reminiscenze passate. I pittori, che fossero religiosi o atei, misero al servizio della propria arte quelle tracce culturali russe che definivano e che avevano definito nei secoli il paese in cui vivevano e che consentirono a loro di ‘rinascere’ artisticamente.

## CAPITOLO 1. La simbologia religiosa nel “sottosuolo” artistico sovietico

Negli anni in cui fu al potere Stalin l'arte ufficiale era diventata piatta, grigia, doveva attenersi alla definizione data da Andrej Ždanov<sup>1</sup> all'inizio degli anni Trenta. Tuttavia, molte limitazioni erano già state imposte in campo artistico-culturale fin dall'insediarsi di Lenin al PCUS.

Ogni contatto con l'antichità, con la classe borghese e con l'impero zarista e qualsiasi altro aspetto pre-rivoluzionario furono resi inaccessibili, malgrado a livello artistico fosse stabilito un sistema di convinzione ideologica che prese spunto dalla Chiesa ortodossa e dal linguaggio iconografico che le erano propri, per 'assuefare' le masse civili e renderli fedeli al regime. La religione che più di tutti appariva come nemico da abbattere, fornì quindi un modello per le autorità per gestire il paese.

Molti degli artisti che lavoravano in funzione della propaganda comunista divennero restii nel praticare quel metodo artistico noto col nome di Realismo Socialista, nonostante fosse per essi l'unico modo per poter svolgere la loro attività, partecipare a esposizioni<sup>2</sup> e pubblicare su testi e cataloghi le loro realizzazioni. Dalla metà degli anni Cinquanta circa si fece avanti una categoria di artisti, non conosciuta all'ufficialità che sfidava tale distribuzione di Realismo Socialista vigente in URSS. I reali parametri di elaborazione artistica di questo metodo ufficiale non erano specificamente definiti, se non che tutte le opere dovevano rappresentare la verità nel suo “sviluppo rivoluzionario”<sup>3</sup>.

Molti artisti anziché dedicarsi ai temi determinati dall'ufficialità e dagli stessi capi di Stato, parallelamente agli ambienti pubblici, si interessarono a tematiche meno eroiche ed enfaticanti, ma più intime e legate alla storia del popolo russo. Restituirono così anche parte della propria fede ortodossa, che per il regime era sintomo di attaccamento a una verità fasulla, fanatica, e non gli consentiva di coordinare e gestire le masse.

---

<sup>1</sup> A. Ždanov, *Arte e socialismo*, Milano, Cooperativa editrice nuova cultura, 1970, p. 69.

<sup>2</sup> S. Burini, *Realismo socialista e arti figurative: propaganda e costruzione del mito*, in “eSamizdat”, vol. 3, n. 2-3, 2005, p. 72.

<sup>3</sup> A. Sinjavskij, *Che cos'è il Realismo Socialista?*, in I «quaderni» dell'Unione italiana per il progresso della cultura, a cura di Gino de Sanctis, vol. IV, Roma, Tipografia «il Messaggero», 1966, pp. 9-10.

Quindi, i temi religiosi e ogni riferimento ad essi furono messi al bando, nonostante fossero praticati da un movimento ‘sotterraneo’, successivamente conosciuto con molteplici definizioni: “seconda avanguardia russa”, arte “non ufficiale”, “underground”<sup>4</sup> e molte altre; sostenuto da diplomatici, ambasciatori, pittori internazionali e pittori russi che vivevano all’estero, o nel paese, per quanto fosse loro possibile. L’ambiente culturale sorto dal “disgelo” in poi contribuì alla riscoperta del passato e di origini comuni che, nei vari circoli artistici clandestini, furono poi interpretati e utilizzati per delle realizzazioni creative originali.

Non sono pochi gli esempi di personalità che ‘sfidarono’ le autorità, per poter portare avanti le loro idee creative e per sovvertire quell’ordine impartito dal regime tramite un’ideologia prefissata: alcuni rientravano nel rango dell’ufficialità ma dimostrarono la ‘dura’ quotidianità e le sofferenze del paese, quali rappresentanti dello “Stile severo”. Altre figure artistiche invece frequentarono le varie ‘scuole’ e i gruppi di artisti “underground”. Il loro desiderio era portare avanti le ricerche artistiche contemporanee e non far morire le molteplici idee artistiche individuali. Alcuni di essi ripresero temi e simboli della spiritualità, che avevano forti legami con le tradizioni russe popolare e ortodossa. Essi tentarono così di dar a quelle tradizioni nuova vita grazie alle loro produzioni.

### **1.1 Gli schemi e l’iconografia religiosa sfruttati dal regime sovietico**

A partire dalla supremazia dei bolscevichi, fomentati dalla guida del leader Lenin, già dalla fine degli anni Venti del Novecento fu impossibile agli artisti riprodurre nelle proprie opere elementi della religiosità. Si voleva evitare qualsiasi legame con il clero ortodosso, coi caratteri borghesi e con lo zarismo<sup>5</sup> che erano stati banditi, emblemi del periodo precedente alla rivoluzione del 1917.

---

<sup>4</sup> A. Obuchova, *La seconda metà. L’arte russa dal 1950 al 2000 dal Fondo Sandretti*, in *Arte contro. Ricerche dell’arte russa dal 1950 a oggi. Opere dal Fondo Sandretti del ‘900 russo*, cat. (Rovereto, 13 ottobre 2007- 20 gennaio 2008), a cura di Gabriella Belli, Aleksandra Obuchova, Milano, Skira Editore, 2007, p. 22.

<sup>5</sup> P. Lewiński, *I fondamenti dell’ideologia di Vladimir Il’ič Lenin circa la religione*, in “*Studia Gdańskie*”, vol. 38, 2016, pp. 166-167; <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-557b2108-f55b-4ba3-be19-afd1b4143e36> [ultimo accesso 25 novembre 2021].

Una questione storico-ideologica contro la Chiesa ortodossa spiega la scomparsa di religiosità dalla vita artistica sovietica. Vi era stato lo sradicamento della religiosità tipica dei russi (i russi si erano convertiti nel X secolo all'ortodossia e fino alle riforme petrine avevano osservato i dogmi e gli usi cristiani, quando furono negati), poi durante la rivoluzione bolscevica fu destituito lo zar oppressore, il partito comunista e i suoi leader si vollero liberare definitivamente della religione, promuovendo una nuova epoca ridente<sup>6</sup>. Il divieto di introdurre rimandi al religioso derivava dalla politica di Lenin, improntata sulla teoria del filosofo Karl Marx, per cui centrale divenne l'“ideologia comunista”<sup>7</sup> anche e soprattutto a scapito della religione. Nella “lotta di classe” proletaria, di tipo economico, rientrava anche la lotta contro ogni tipo di religione, poiché era considerata una forma di “oppressione” rispetto al miglioramento della condizione operaia, anche se preannunciava un paradiso ideale “dopo la morte”<sup>8</sup>. Lenin aggiunse inoltre nei suoi scritti che qualsiasi religione, Chiesa moderna, o associazione inerente fossero “organi della reazione borghese”<sup>9</sup> e andassero quindi estirpate in funzione del bene proletario. Le autorità determinarono allora che “the cultural ideology [...] –Socialist Realism– had to be unprecedented and distinctive, bearing symbols that could identify it immediately as ‘revolutionary’ and ‘proletarian’”<sup>10</sup>, stabilendo un programma per coinvolgere le masse nei loro disegni di costruzione del socialismo.

Ripercorrendo gli eventi che interessarono la Chiesa, in particolare, si provvide, nel 1918, a una spoliatura totale, giuridica e materiale delle strutture ecclesiastiche. La Chiesa e la religione erano apparentemente affari privati ma si provvide alla laicizzazione di qualsiasi apparato che avesse a che fare con esse. Nel 1929 un decreto proibì alle chiese anche riunioni generali a carattere letterario o biblico, così come escursioni e giochi per bambini, biblioteche e sale di lettura, sanatori e l'erogazione di assistenza medica. Il regime avviò, inoltre, una campagna ateistica nelle scuole

---

<sup>6</sup> N. Riasanovsky, *Storia della Russia*, in *Storia universale*, vol. XXVII, Milano, Corriere della Sera, 2004, pp.666-667.

<sup>7</sup> Tale ideologia era intesa come «complessa visione del mondo che cerca di organizzare tutto il sistema socio-economico, tentando di provvedere ogni dimensione della vita umana», in P. Lewiński, *I fondamenti dell'ideologia di Vladimir Il'ič Lenin circa la religione*, cit., pp. 165-166.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Ivi pp. 168-169.

<sup>10</sup> J. E. Bowl, *Some Thoughts on the Condition of Soviet Art History*, in “The Art Bulletin”, vol. 71, n. 4, 1989, p. 546; <https://doi.org/10.2307/3051268> [ultimo accesso 25 novembre 2021].

sostenuta dalle teorie e dai raggiungimenti scientifici e tecnologici. Il processo di 'laicizzazione' da parte del Partito Comunista colpì anche i settori culturali, eliminando dalla società anche molte illustri figure perseguitate e mandate in campi di lavoro. In una prima ondata di soprusi furono chiusi i monasteri e gli edifici di culto, furono massacrati i sacerdoti e i fedeli. Si proseguì con la distruzione di un patrimonio storico-religioso unico<sup>11</sup> ed eliminando antiche pratiche devozionali. Si tentò di eliminare così un'eredità culturale secolare. Si perseguitarono le alte cariche della Chiesa e si tentò di provocare uno scisma sostenendo la Lega dei Senza Dio, che riuniva i fedeli al regime. Nel frattempo, si infiltrarono nel corpo ecclesiastico spie e personaggi ambigui, per controllarne e ricattarne i membri. I capi ortodossi dovettero accettare pubblicamente il sistema e il governo comunista e condannare anche le attività anticomuniste estere.

Contemporaneamente, per dare credibilità alla nuova fazione al governo, vi fu la necessità di dare un'immagine idilliaca del leader e dei suoi collaboratori e di mettere da parte ogni ricordo del passato:

Questi 'eroi' meritavano di essere immortalati, e quanto era d'intralcio alla nuova mitologia andava rimosso: le chiese vennero rase al suolo, le icone bruciate o usate per rivestire pavimenti o per finestre da sbarrare. Dai musei scomparirono le icone e tutta la pittura a tema religioso dal Settecento ai primi del Novecento. L'ateismo filosofico si trasformò in ateismo militante<sup>12</sup>.

Nonostante la scomparsa di aspetti legati alla tradizione spirituale russa ortodossa, il regime assunse egli stesso i caratteri di una religione, che raggiunse l'apice con il "culto della personalità"<sup>13</sup> di Stalin.

La questione della lotta a ogni religione si riversò anche nel settore delle arti e dei media di comunicazione in generale. Si deve ammettere che molti aspetti assorbiti dalla religione e dalla tradizione russo-ortodossa erano stati introdotti nel repertorio delle opere del Realismo Socialista. Proprio Lenin col suo *entourage* bolscevico, infatti, aveva sfruttato le soluzioni e le realizzazioni proposte dagli avanguardisti russi

---

<sup>11</sup> Roccucci, *Stalin e il patriarca. La Chiesa ortodossa e il potere sovietico*, Giulio Einaudi editore S.p.a., Torino, 2011, p. 43.

<sup>12</sup> N. Riasanovsky, *Storia della Russia*, cit., pp.666-667.

<sup>13</sup> P. Lewiński, *I fondamenti dell'ideologia di Vladimir Il'ic' Lenin circa la religione*, cit., pp. 172-176.

volte a “scioccare i borghesi”<sup>14</sup> e che intendevano sovvertire l’ordine delle cose, in senso artistico. Le idee rivoluzionarie di questi ultimi, che portarono all’estrema interpretazione dell’arte antica rendendola in forme astratte, prima assunsero un significato politico che determinò l’ascesa bolscevica e poi costituirono un fondamento per la costruzione della nuova ‘irregimentazione’ delle istituzioni sovietiche. Dopodiché, una volta che le loro intuizioni non furono più adatte alla politica ideologica del regime, molti degli artisti avanguardisti del primo Novecento furono denigrati. Alcuni furono invitati a lasciare la madrepatria o espatriarono poiché alcuni dei loro stessi colleghi<sup>15</sup> meglio incarnavano gli obiettivi del nuovo regime con le proprie scelte artistiche. Inoltre, quegli artisti ‘rifiutati’ vennero cancellati da ogni libro di storia dell’arte o di storia in generale. Solo all’estero si tenne viva la loro memoria. Quindi anche le loro opere, i temi e i riferimenti che li avevano ispirati furono banditi da qualsiasi realizzazione da quel momento.

Nelle proprie ricerche artistiche l’avanguardia russa infatti aveva sviluppato elementi religiosi, attraverso le proprie interpretazioni. Gončarova, Kandinskij, Malevič, Filonov<sup>16</sup> e altri artisti attinsero da soggetti religiosi sia prima che dopo la rivoluzione del 1917. Malevič scrisse il suo libello *Dio non è stato detronizzato. L’arte. La chiesa. La fabbrica*, con cui, attingendo dalla tradizione<sup>17</sup> spiegò l’universo riferendosi alla Bibbia e alla coscienza religiosa, e definì la concezione atea di Suprematismo, alla metà degli anni Dieci del Novecento<sup>18</sup>. Malevič considerava il suo *Quadrato nero* come un’“icona”, insieme al *Quadrato rosso* e ad altre sue opere geometriche<sup>19</sup>. Allo stesso modo pose il *Quadrato* nell’angolo<sup>20</sup> in alto, a indicare la

---

<sup>14</sup> J. E. Bowlt, *Art in Exile: The Russian Avant-Garde and the Emigration*, in “Art Journal”, vol. 41, n.3, 1981, p. 215; <https://doi.org/10.2307/776562> [ultimo accesso 10 gennaio 2022].

<sup>15</sup> Ivi, p. 216.

<sup>16</sup> N. Mislser, J. E. Bowlt, *Immagini di rivelazione*, in *Kandinskij, Gončarova, Chagall. Sacro e bellezza nell’arte russa*, cat. (Vicenza, Gallerie d’Italia, Palazzo Leoni Montanari, 5 ottobre 2019 – 26 gennaio 2020), a cura di S. Burini, G. Barbieri, A. Cavallaro, pp. 87-95.

<sup>17</sup> Cfr. E. Petrova, *Fonti religiose nell’arte del Realismo socialista*, in *Realismi socialisti. Grande pittura sovietica 1920-1970*, cat. (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 11 ottobre 2011 – 8 gennaio 2012), a cura di M. Bown, M. Lanfranconi, Milano, Skira Edizioni, 2011, p. 161.

<sup>18</sup> F. Miele, *L’avanguardia tradita. Arte Russa dal XIX al XX secolo*, Edizioni Carte Segrete, 1973, p. 306.

<sup>19</sup> Come gli iconografi del passato, anche Malevič ritoccava l’idea del *Quadrato nero*, come avveniva per le icone, col modificarsi della sua visione universale. Il Suprematismo fu decretato “arte reazionaria celata dietro al vessillo della rivoluzione” ma negli anni Venti ‘permise’ anche allo stesso artista di accedere a quella nuova ideologia che lui per primo chiamava “religione”, in *Ibidem*.

<sup>20</sup> L. R. Riordan, *Signifying the Other, Signifying Itself: The Apophatic Art Criticism of Pavel Florensky and Clement Greenberg*, tesi, Masters of Art in Art History, University of California, Davis, 2007,

posizione delle icone nelle case dei fedeli ortodossi, venerate nell’“angolo bello”<sup>21</sup>. Inoltre, costituì un parallelo per cui Chiesa e “fabbrica” (la società socialista) erano somiglianti: “[...] le pareti di entrambe sono coperte di volti o ritratti, allo stesso modo [...] nell’una e nell’altra esistono martiri ed eroi, allo stesso modo i loro nomi sono iscritti nel novero dei santi [...]”<sup>22</sup>. La vicinanza degli ideali avanguardisti e delle loro soluzioni agli obiettivi del partito comunista e del regime, fu un modo per questi ultimi per usufruirne o meglio ne furono addirittura plasmati.

I ritratti solenni frontali di Malevič, tra anni Venti e Trenta, ricordavano “i volti degli apostoli e dei santi sulle iconostasi”<sup>23</sup>, anche nelle sue *Teste di Contadino* (1928-1929), che ricordano uno schema iconografico col volto di Cristo e una croce sullo sfondo alla maniera tradizionale o degli aeroplani sullo sfondo a indicare delle croci, alla maniera moderna<sup>24</sup>. Quegli avanguardisti ripercorrevano gli schemi religiosi consueti, tradizionali: in particolare gli artisti si ispirarono all’icona che li aiutò a dar vita a

[...] un canone che voleva distinguersi da quello occidentale e [...] riappropriarsi di una tradizione di civiltà non solo figurativa, ma anche spirituale, poetica, di punto di vista sul mondo, di una specifica organizzazione semiotica della cultura<sup>25</sup>.

Nei primi anni Venti, l’avanguardia aveva iniziato a non riconoscere il socialismo proclamato dalle autorità, oltre che i borghesismi<sup>26</sup>, e vi erano disquisizioni su forma e contenuto tra Cubo-futurismo, Suprematismo e Costruttivismo<sup>27</sup>, ma i riferimenti religiosi perduravano. Il regime, con a capo Lenin, cercava la via più semplice per un efficace accompagnamento ideologico delle sue dottrine e sfruttò

---

relatori B. Stimson, L. Geymonat, D. Strazdes, pp. 19-24; <https://www.proquest.com/openview/2903d0c2cf69c5061caae48d1633ca25/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750> [ultimo accesso 10 gennaio 2022].

<sup>21</sup>A. Cavallaro, *La persistenza dell'icona nell'arte russa del XX e XXI secolo*, tesi di dottorato, Scuola Dottorale di Interateneo Ca' Foscari – IUAV – Università degli Studi di Verona, a.a. 2013-2016, relatrice Silvia Burini, Venezia, Università Ca' Foscari Venezia, 2017, p. 93.

<sup>22</sup>E. Petrova, *Fonti religiose nell'arte del Realismo socialista*, cit., p. 162

<sup>23</sup>*Ibidem*.

<sup>24</sup>Cfr. Ivi, pp. 162-163.

<sup>25</sup>G. Barbieri, *Un confronto tra “evidenti assurdità”*, in *Kandinskij, Gončarova, Chagall. Sacro e bellezza nell'arte russa*, cat. (Vicenza, Gallerie d'Italia, 5 ottobre 2019 - 26 gennaio 2020), a cura di G. Barbieri, S. Burini, Milano, Skira Editore, 2019, p. 13.

<sup>26</sup>C. Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, in *Art and Culture. Critical Essays*, Boston, Massachusetts, Beacon Press, 1961, p. 5; [https://monoskop.org/images/1/12/Greenberg\\_Clement\\_Art\\_and\\_Culture\\_Critical\\_Essays\\_1965.pdf](https://monoskop.org/images/1/12/Greenberg_Clement_Art_and_Culture_Critical_Essays_1965.pdf) [ultimo accesso 15 dicembre 2021].

<sup>27</sup>J. E. Bowlit, *Art in Exile: The Russian Avant-Garde and the Emigration*, cit., p. 215.

allora gli avanguardisti. È allora che essi furono eletti commissari del popolo, furono incaricati di allestire i festeggiamenti di massa e crearono nuove istituzioni artistico-politiche. Il fatto di voler coinvolgere e diffondere tra le masse le loro intenzioni e di voler conferire un'aura sacra a tali concezioni e progetti ideali calzava con il procedere del nuovo regime. Quest'ultimo si convinse del ruolo essenziale degli avanguardisti nell'attirare l'attenzione e "soprassedeva su qualche dettaglio [...] come i rimandi all'arte religiosa del passato"<sup>28</sup>, finché a metà anni Venti quegli stessi artisti non erano più adatti ad esaltare l'ideologia sovietica. I "sogni utopistici"<sup>29</sup> proposti dagli artisti nei primi tre decenni del Novecento furono fatti scomparire dal governo sovietico e dai rappresentanti del partito comunista. Con una delibera del Comitato centrale del 1932 tutte le correnti e gli indirizzi dovettero attenersi a rispettare i canoni espressi dal Realismo Socialista. Il partito assunse il ruolo che la Chiesa aveva detenuto in passato, "regolamentando ogni cosa: temi, soggetti e mezzi espressivi"<sup>30</sup>, usando i suoi stessi metodi.

Ulteriori fatti andarono a inasprire i rapporti con la Chiesa negli anni Trenta, da parte di Stalin, sfiancandola: perdettero la vita decine di migliaia tra sacerdoti e monaci e, assieme ad essi, anche molte personalità note nell'Unione Sovietica che avevano legami con la fede. Quest'ultima si manteneva viva grazie all'amministrazione di sacramenti nelle case, nelle cantine, nelle campagne, cercando di sfuggire alla polizia<sup>31</sup>. Così un minimo di vita spirituale rimaneva intatta, soprattutto fuori dalle grandi città. Furono confiscati beni ecclesiastici con la scusa di risollevare la situazione dopo le sofferenze della carestia e le chiese chiuse si convertirono in musei antireligiosi. Anche la Chiesa di Cristo Salvatore di Mosca<sup>32</sup>, chiesa 'manifesto' principale dell'ortodossia russa, venne distrutta nel 1931. Un censimento del 1936 provò che ancora il 55% dei cittadini sovietici si dichiarava religioso, mentre molti

---

<sup>28</sup> Cfr. E. Petrova, *Fonti religiose nell'arte del Realismo socialista*, cit., p. 163.

<sup>29</sup> F. Miele, *L'avanguardia tradita. Arte Russa dal XIX al XX secolo*, cit., pp. 322-323.

<sup>30</sup> Cfr. Petrova, *Fonti religiose nell'arte del Realismo socialista*, cit., pp. 163-164.

<sup>31</sup> N. Riasanovsky, *Storia della Russia*, cit., pp.666-667.

<sup>32</sup> Stalin al suo posto voleva costruire l'avveniristico Palazzo dei Soviet, mai portato a termine. Chruščëv vi fece realizzare al di sopra la più grande piscina scoperta del mondo, disegnata da Čečulin, nel 1958, utilizzata fino ai primi anni Novanta, quando si pose la prima pietra per la ricostruzione dell'originaria Chiesa, in L. M. Alvaro, M. Dotti, *La rinascita della Cattedrale di Cristo Salvatore e le nostre radici*, in "Vita", 29-06-2016; <http://www.vita.it/it/article/2016/06/29/la-rinascita-della-cattedrale-di-cristo-salvatore-e-le-nostre-radici/139967/> [ultimo accesso 30 ottobre 2021].

celavano la propria fede<sup>33</sup>, poiché la paura di ritorsioni e di improvvise scomparse era all'ordine del giorno.

Fino al Secondo conflitto mondiale inoltre collezionare icone e argenti antichi era un reato, ma con Stalin -anche se l'esportazione di beni e opere a partire dal 1936 fu vietata- il collezionismo non destava sospetti. Solo a pochi però come a Pavel Korin, ritrattista ufficiale dell'*intelligencija* moscovita e delle alte gerarchie militari in guerra, la cui famiglia vantava una lunga tradizione di pittura d'icone, era possibile detenerne oltre a realizzarne lui stesso. Possedeva oltretutto parte della raccolta del pittore Vaznecov, delle composizioni a soggetto storico-religioso. Altro collezionista d'icone fu il grafico Nikolaj Vorob'ev, autore anche di *Storia di una collezione*, forse ispirato proprio da una visita nella casa di Korin e avevano piccole collezioni di icone anche i restauratori prima della guerra. Era vietata la compravendita di icone tramite *kommissionnyj* [negozi d'antiquariato] e quelle che finivano nei musei provenivano da confische ma non venivano accettate da tali istituzioni se vendute da privati<sup>34</sup>. La situazione che stavano vivendo icone e oggetti sacri era sintomo del ripudio dell'ufficialità nei confronti della religione, poiché manteneva vivo nei fedeli un fervore morale che ad essi permetteva di affrontare gli abomini di governo in atto. Una resilienza che incuteva paura alle autorità sovietiche, poiché l'URSS era fedele al marxismo-leninismo e non consentiva altri culti:

True faith in Christ, Mohammed, Jehovah or Buddha releases men from a faith in Marx-Engels-Lenin-Stalin imposed by force, frees their spirit, restores to them freedom of thought, a free life and creativity. And this the communists fear most of all, because it means the end of a power based on a false ideology<sup>35</sup>.

Quindi, 'capro espiatorio' divennero quegli oggetti della tradizione che i proprietari abbandonavano o facevano scomparire prima di essere requisiti: le icone che finivano in mano alle autorità rischiavano anche di essere bruciate quindi i cittadini che non potevano tenersele nelle *izbe* [abitazioni rurali] o che dovevano trasferirsi le lasciavano andare lungo il corso dei fiumi e dei torrenti. Chi ne possedeva cercava di nasconderele a tutti. Tra gli oggetti 'ripudiati' rientrarono *lubki* [stampe popolari russe],

---

<sup>33</sup> N. Riasanovsky, *Storia della Russia*, cit., pp.608-700.

<sup>34</sup> B. Brodskij, *Tesori vietati. Il collezionismo privato in Unione Sovietica: capolavori e misteri di una passione proibita*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1992, pp. 55-74.

<sup>35</sup> A. Glezer, *Religion and Soviet Non-Conformist Artists*, in "Religion Communist Land", vol. 4, n. 3, 1976, p. 19; <https://doi.org/10.1080/09637497608430774> [ultimo accesso 10 dicembre 2021].

libri e manoscritti antichi<sup>36</sup> ma al contempo erano proseguiti gli studi di storici russi sul patrimonio classico, nonostante i duri attacchi per contrastare quel recupero del passato. Michail Alpatov, Igor' Grabar' e Viktor Lazarev seguirono nella comprensione di antiche icone russe, nella conoscenza del medioevo russo e nella conservazione di icone, di affreschi e di oggetti liturgici, poi disposti presso il Cremlino, a Zagorsk e presso altre istituzioni. Tali ricerche subirono anch'esse l'imposizione di dettami ideologici e le figure di antichi iconografi quali Rublëv, Dionisij, Teofane il Greco furono screditate<sup>37</sup>. Le icone recuperate da inizio anni Venti presso i monasteri chiusi delle regioni settentrionali per porle nelle istituzioni statali furono distrutte, si sospesero tali spedizioni scientifiche e furono chiusi i monasteri intorno al Cremlino al principio degli anni Trenta. A salvarle spesso erano dipendenti delle istituzioni museali, come L. I. Denisov, che dovettero per questo rinunciare al loro posto di lavoro. Vi erano molti personaggi rinomati che allora possedevano icone oltre a pittori e illustratori anche attori, medici ed economisti<sup>38</sup>. Grazie proprio a questi interventi e a chi diede 'rifugio' a tali beni della tradizione fu possibile venire a conoscenza in tempi successivi di realtà culturali a lungo taciute.

Qualsiasi elemento che richiamasse la religione non aveva modo di essere raffigurato esplicitamente dai pittori che volevano esporre e lavorare pubblicamente. È da considerare qui una contraddizione: per sostenere la propaganda di ateismo del Partito comunista molti degli schemi e dei temi dell'iconografia tipici degli ambienti religiosi e della religiosità confluirono nelle realizzazioni volute dal regime, al servizio della rigida gerarchia creata, e molto avevano a che fare con le soluzioni avanguardiste, come abbiamo visto, che funsero da collegamento tra le realizzazioni di ambiente religioso e le produzioni del Realismo Socialista. In campo pittorico motivi religiosi e modelli afferenti alle icone, tipiche della tradizione russo-ortodossa comparvero a sostegno della sovranità dei leader comunisti, nei vari generi artistici imposti: *in primis* i ritratti del capo di partito e di stato, i più premiati, che lodavano la figura del leader.

---

<sup>36</sup> A. Cavallaro, "L'incomparabile gioia che l'icona annuncia al mondo" e l'Avanguardia, in *Kandinskij, Gončarova, Chagall. Sacro e bellezza nell'arte russa*, cat. (Vicenza, Gallerie d'Italia, 5 ottobre 2019 - 26 gennaio 2020), a cura di G. Barbieri, S. Burini, Milano, Skira Editore, 2019, p. 60.

<sup>37</sup> J. E. Bowlt, *Some Thoughts on the Condition of Soviet Art History*, cit., p. 547.

<sup>38</sup> B. Brodskij, *Tesori vietati. Il collezionismo privato in Unione Sovietica: capolavori e misteri di una passione proibita*, cit., pp. 55-74.

Il genere “ritratto ufficiale”<sup>39</sup> aveva regole precise, ogni modo di rappresentare la figura guida al potere aveva un proprio schema compositivo e un’interpretazione emotiva:

- nella versione monumentale e maestosa;
- come ispiratore di vittorie raffigurato con gesti, tensione e contrasti che davano l’impressione della forza e della volontà (secondo degli schemi di rappresentazione validi per Lenin);
- il capo quale saggio maestro, esaltandone la psicologia, l’intelligenza, la rettitudine, la modestia e l’umanità;
- infine, il capo in quanto uomo o amico dei bimbi, degli sportivi o dei lavoratori e degli studiosi, richiedeva dettaglio realistico a esaltare il suo essere interiore e prodigo verso l’altro.

A seguire il “tema storico rivoluzionario o pittura storica”<sup>40</sup> anch’esso esaltante il leader quale creatore della storia, che guidava masse rivoluzionarie, raffigurato con gli schemi compositivi caratteristici dell’iconografia cristiana, ad esempio nell’incontro tra i capi del regime e in mezzo alle folle o in cortei, rievocando il tema biblico dell’apparizione di Cristo alla folla. L’intento era divinizzare il capo e la cerchia dei suoi collaboratori, come valeva per ogni tipo di arte totalitaria, fargli assumere le apparenze di una figura allegorica: un guerriero, un santo o un essere sovranaturale come in *Portret maršala Žukova* [Ritratto del maresciallo Žukov, 1946] (Fig. 1) di Vasilij Jakovlev<sup>41</sup>. Vi erano esempi di dipinti, quale *Apparizione di Lenin al II Congresso dei Soviet* (1940) (Fig. 2) di Aleksandr Samochvalov, in cui Lenin tra i suoi sostenitori avanza a passo deciso su un sentiero rosso per pronunciare il suo discorso. In altri quadri invece Stalin parla durante l’anniversario della rivoluzione rischiarato come un dio da un raggio di luce, come ad esempio in *Il grande giuramento* (1949) (Fig. 3), di Fëdor Rešetnikov, che rimandano all’iconografia della *Trasfigurazione*. Anche i colori usati –in prevalenza rosso e oro– richiamavano le icone<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> Cfr. S. Burini, *Realismo socialista e arti figurative: propaganda e costruzione del mito*, cit., pp. 73-74.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> E. Petrova, *Fonti religiose nell’arte del Realismo socialista*, cit., pp. 161-165.

Si sottolinea oltremodo l'efficacia e l'importanza data alla pittura di genere dalla seconda metà del XIX secolo, per cui i temi si espansero al di fuori dell'ambito tradizionale. Vi si riscontravano i vari aspetti della vita del popolo, le sue attività e il *byt* [vita quotidiana, abitudini]: prevalevano temi sociali e politici come il lavoro, la lotta per la pace, la famiglia sovietica e la scuola, l'amicizia e l'amore connessi alle idee progressiste della lotta per la società comunista. Si sottolineava l'esistenza felice della gente e la loro dedizione al lavoro, anche se imposto, come una fiera lotta o come una festa gioiosa. L'ottimismo sociale e la fede nel "radioso avvenire"<sup>43</sup> impregnavano i lavori dell'ufficialità. Facevano parte della pittura di genere anche parate, manifestazioni, raduni, rappresentazioni delle fabbriche e delle fattorie collettive. L'arte mascherava la penuria generale, dando vita a una "laccatura della realtà"<sup>44</sup>.

La maniera celebrativa dei dipinti a sottolineare i 'rituali' del partito –le parate e le sfilate (che incitavano al cameratismo)– costituiva un modo per sacralizzare l'istituzione del regime e considerare la sua attività alla stregua di un culto venerabile. Per quelle "processioni sacre e soldati in marcia"<sup>45</sup>, fu addirittura modificata la viabilità urbana della città e distrutti interi quartieri di Mosca. Quindi, l'uso di elementi pomposi e l'"ostentazione"<sup>46</sup> di grandi eventi definivano il sistema gerarchico al potere. Le occasioni di adesione al partito riuniti in corteo ricordavano la composizione delle icone della *Discesa agli inferi*, dove Cristo tiene per mano gli apostoli affinché non cadano nel baratro, o quelle della *Deposizione*, in cui ci sono le figure prostrate ai piedi di Cristo morto. Anche i semplici ritratti dipinti, come da tradizione, rispettavano quasi sempre l'archetipo dell'icona. Ed erano compresi tra quei ritratti «dell'epoca» quelli dei rappresentanti delle diverse professioni, dei vari ceti sociali e delle varie

---

<sup>43</sup> Cfr. S. Burini, *Realismo socialista e arti figurative: propaganda e costruzione del mito*, cit., pp. 73-74.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> G. P. Piretto, *Vedere, sentire e vivere il discorso*, in *Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti*, cat. (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, 21 aprile - 25 luglio 2010), a cura di G. Barbieri, S. Burini, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma Edizioni, 2010, p.77.

<sup>46</sup> Kamenskij proporrà di oltrepassare questi elementi nel 1954 per dirigersi «towards modest, lyrical and genre themes of every day life», in S. E. Reid, *Destalinization and the Remodernization of Soviet Art: The Search for a Contemporary Realism 1953-1963*, tesi di dottorato, Università della Pennsylvania, a.a. 1995-1996, relatore Christine Poggi, 1996, p. 178; <https://www.proquest.com/docview/304306902> [ultimo accesso 10 gennaio 2022].

etnie, resi venerabili dal pennello di qualche artista dell'ufficialità. Si trattava di "iconostasi sovietica"<sup>47</sup> dotata di proprie norme, come intuì Malevič.

I generi più trascurati dal Realismo Socialista, a causa del loro contenuto approssimativo, erano il paesaggio e la natura morta. Il primo poteva essere rappresentato solo per incitare alla nazionalità o per mostrare le trasformazioni sociali come i nuovi distretti industriali. Il paesaggio puro era considerato frutto dell'estetismo e dell'osservazione acritica. A fine anni Quaranta invece chi dipingeva nature morte, motivi sospettati perché apparsi in cubismo e futurismo, era tacciato di distogliere l'attenzione e la coscienza delle masse dai problemi urgenti della costruzione della società socialista<sup>48</sup>. Il Realismo Socialista non vantava di un corredo informativo che definisse l'arte da realizzare, non aveva uno stile unitario e si poteva definire come "indicazione metodologica permeata di ideologia"<sup>49</sup> che doveva essere fruibile alle masse e seguì di pari passo l'evoluzione della politica di Stalin e dei leader seguenti. Nel suo sviluppo passò da un romanticismo rivoluzionario, realizzato dal linguaggio dei *peredvežniki* [pittori "ambulanti" dell'Ottocento], approdando a un'immobilità solenne come le ieratiche icone e rese dall'uso del neoclassicismo, verso la fine del potere stalinista<sup>50</sup>.

Dal 1939 erano i vincitori del Premio Stalin a stabilire i canoni del metodo artistico da seguire, i cui lavori erano mostrati in esposizioni annuali a tema dell'Unione degli artisti, che decidevano quale sarebbe stata l'impronta artistica assunta ovunque nel paese. Le opere premiate erano incluse anche nei testi scolastici, quale funzione didattica, e usate come illustrazioni e ne circolavano milioni di riproduzioni nel paese. Le realizzazioni del Realismo Socialista erano ordinate per temi, secondo una classificazione dei dipinti in base al contenuto. Non esisterono più personali di pittori in Russia fino alla fine del Secondo Conflitto Mondiale<sup>51</sup>. Era un'imposizione dall'alto

---

<sup>47</sup> Cfr. E. Petrova, *Fonti religiose nell'arte del Realismo socialista*, cit., p. 165.

<sup>48</sup> Cfr. S. Burini, *Realismo socialista e arti figurative: propaganda e costruzione del mito*, cit., pp. 73-74.

<sup>49</sup> S. Burini, *Vedere le Russie: memoria, mistificazioni, immaginario nell'arte russa del '900*, in *Realismi socialisti. Grande pittura sovietica 1920-1970*, cat. (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 11 ottobre 2011 – 8 gennaio 2012), a cura di M. Bown, M. Lanfranconi, Milano, Skira Edizioni, 2011, pp. 50-53.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 72.

affinché non si potessero oltrepassare i dettami artistici imposti e tutto fosse ben diretto e sapientemente controllato.

Si sono considerati quindi i principali generi che il Realismo Socialista concepiva, assumendo una funzione di divulgazione per convincere i suoi 'spettatori' che le idee raffigurate riflettevano la situazione sovietica. Si è evinto come siano stati sfruttati i caratteri della pittura religiosa antica, nonostante il ricorso al Realismo degli Ambulanti ottocenteschi, fra il 1930 e il 1950. Come nell'arte religiosa, si usò un sistema di rappresentazione che seguiva norme stabilite dall'alto, secondo le richieste dei 'committenti'. Il Realismo Socialista camuffò quei richiami all'arte antica mentre per un quarantennio si recisero i rapporti diretti con le radici religiose. L'arte sovietica conobbe artisti che per esprimere il proprio rapporto con la realtà continuarono a ispirarsi a temi biblici, ma non avevano possibilità di esporre le proprie opere o di vederle pubblicate<sup>52</sup>.

Riepilogando, l'arte ufficiale, promossa dagli alti ranghi, sfruttò a proprio vantaggio gli schemi, gli aspetti e gli elementi dell'iconografia religiosa russo-ortodossa:

- la rappresentazione dei leader e dei capi di partito come il «Cristo-icona» o come se avessero "ricevuto l'investitura divina"<sup>53</sup>;
- l'incedere del leader nei grandi eventi di stato o la sua posizione tra la gente riprendevano lo schema compositivo di «Cristo tra la folla», dell'iconografia di Cristo o riferiti ad altri temi biblici;
- il capo "dominante nella sua immancabile monumentalità"<sup>54</sup>, recepita dagli avanguardisti e assunta successivamente gli artisti ufficiali nella celebrazione del leader e degli eroi della patria;
- la rappresentazione di festival, cerimonie di stato, commemorazioni come 'rituali sacri';
- l'utilizzo di colori come il rosso e il dorato che riprendevano i toni delle antiche icone, dando sfarzo alle raffigurazioni ed esaltandone le figure presenti.

---

<sup>52</sup> E. Petrova, *Fonti religiose nell'arte del Realismo socialista*, cit., pp. 164-165.

<sup>53</sup> G. P. Piretto, *Vedere, sentire e vivere il discorso*, cit., p.73.

<sup>54</sup> Ivi, p. 77.

Quei ‘richiami’ indiretti simboleggiavano un rivolgersi alla religione stessa, per appropriarsi dei suoi modi per attirare la gente e per apparire magniloquente. Il regime, in effetti, assunse i caratteri di un’ortodossia<sup>55</sup> dai modi autoritari e generò un sistema gerarchizzato.

Gian Piero Piretto descrive come Stalin riuscì ad avvicinarsi alle masse e a raggirarle:

La manipolazione delle emozioni attraverso un articolato e ben congeniato uso dell’empatia portò a quel misterioso consenso [...] denunciato e attaccato da Chruščëv nei tardi anni Cinquanta come ‘culto della personalità’, per essere, dagli anni Settanta in poi, decostruito dagli artisti del movimento detto *soc-art*.<sup>56</sup>

Si è visto che la tradizione perpetuò indirettamente la sua presenza nell’arte ufficiale e pubblica anche dopo essere stata vietato ogni tentativo di riavvicinarsi ad essa. Appena assunte le redini del paese i bolscevichi necessitarono delle idee innovative dell’avanguardia<sup>57</sup> per promulgare i loro dettami e convincere le masse. Il regime utilizzò le ‘arti’ e i mezzi religiosi per avere successo ed ‘entrare’ nelle vite dei civili per modificarle.

I motivi direttamente riferibili alla religione ricomparvero nei quadri russi a partire da dopo il Secondo Dopoguerra circa e piuttosto prepotentemente nell’arte realizzata in ambienti ‘nascosti’, distinti dagli ufficiali, dove le soggettività emersero e diedero sfogo a una creatività che piantò le proprie radici anche nella fede e nella speranza di un futuro meno opprimente. Unici custodi di quei rimandi al sacro erano stati i primi avanguardisti, nel periodo leninista, ma dopo che furono fatti sparire<sup>58</sup> o che si trasferirono, l’estetica artistica morì e vigé il celebrativo, esaltante e ottimistico metodo del Realismo Socialista.

Nel prossimo paragrafo vedremo come l’ambiente culturale del periodo post-stalinista, apparso durante il breve “disgelo”, fu propizio al recupero della memoria della storia dell’arte precedente ai canoni imposti dal Realismo Socialista e al sentirsi nuovamente partecipi della scoperta artistica innovativa, grazie al contatto con personalità del passato, di critici e appassionati stranieri, di collezionisti coraggiosi che

---

<sup>55</sup> A. Roccucci, *Stalin e il patriarca. La Chiesa ortodossa e il potere sovietico*, cit., pp. 173- 509.

<sup>56</sup> G. P. Piretto, *Vedere, sentire e vivere il discorso*, cit., p. 78.

<sup>57</sup> B. Groys, *Lo stalinismo ovvero l’opera d’arte totale* (1988), trad. it. a cura di Emanuela Guercetti, Milano, Garzanti, 1992.

<sup>58</sup> N. Riasanovsky, *Storia della Russia*, cit., pp. 666-667.

avevano ‘conservato’ la storia dell’arte russa durante il periodo tra Lenin e Stalin e grazie alle manifestazioni e agli episodi di incontro coi colleghi artisti stranieri. Tra i temi ripresi da quegli artisti della cosiddetta “seconda avanguardia”, a seguito della scomparsa di Stalin, furono la tradizione, il suolo russo e la religione, elementi per estraniarsi dalla piattezza e dalla continua celebrazione della verità rivoluzionaria del Realismo Socialista.



Fig. 1 V. Jakovlev, *Ritratto del maresciallo Žukov*, 1946.

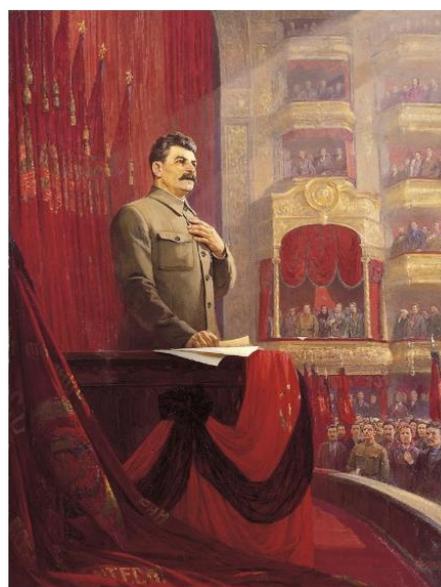


Fig. 3 F. Rešetnikov, *Il grande giuramento (Discorso di Stalin al II Congresso panrusso dei Soviet del 26 gennaio 1924)*, 1949.



Fig. 2 A. Samochvalov, *Apparizione di Lenin al II Congresso dei Soviet*, 1940.

## 1.2 L'influenza dell'ambiente culturale sugli artisti sovietici “underground”

L'ambiente che si delineò al termine dell'esistenza del leader Stalin e i seguenti eventi a livello culturale, come la pubblicazione del racconto breve *Il disgelo* di Il'ja Erenburg<sup>59</sup>, in cui si pone una lente d'ingrandimento sull'arte commissionata dal regime e quella invece realizzata per se stessi, determinarono una fase di maggior libertà e respiro tra artisti, autori e personalità culturali sovietici. La morte di Stalin scombussolò l'URSS ma consentì un minor controllo poliziesco sulle vite pubbliche e private, anche nei paesi satellite<sup>60</sup>. Iniziò conseguentemente un processo di “destalinizzazione”<sup>61</sup>, sollecitato da Chruščëv. Il fine di quest'ultimo era di riassetare il dominio del partito ed evitare ritorsioni contro il proprio governo e il proprio *entourage*<sup>62</sup> ma, in sostanza, non vi furono grosse modifiche rispetto al totalitarismo del precedente leader. In fatto di religione si intensificarono i controlli: Chruščëv e i suoi successori aumentarono le pressioni contro di essa<sup>63</sup>. La Chiesa russo-ortodossa si ritrovò ‘accerchiata’, passibile di provvedimenti dettati dalla ripresa della politica antireligiosa da parte degli ideologi di partito. Solo con l'avvento della *perestrojka* la Chiesa riacquisì di nuovo centralità. Fu un'istituzione significativa nel preservare le tradizioni e la cultura russa durante il periodo sovietico.

Si considera qui, brevemente, il periodo del Secondo conflitto mondiale, momento in cui vi furono dei tentativi di ripristinare il passato, precedente alla rivoluzione bolscevica, anche se a fini propagandistici. L'arte del Realismo Socialista subì delle correzioni determinate dall'attacco da parte di Hitler alla Russia. Stalin preoccupato, dovette procedere a un'immediata propaganda per richiamare

---

<sup>59</sup> I. G. Erenburg, *Il disgelo*, Torino, Einaudi, 1962.

<sup>60</sup> A. M. Banti, *L'età contemporanea. Dalla grande guerra a oggi*, Bari, Editori Laterza, 2009, pp. 323-326.

<sup>61</sup> Nel 1956 durante il XX Congresso del PCUS, Chruščëv in una seduta segreta denunciò il culto della personalità di Stalin ma qualche ‘mossa’ destalinizzante iniziò già alla sua morte, in R. C. Tucker, *The Politics of Soviet De-Stalinization*, Santa Monica, California, The Rand Corporation, 1957, pp. 1-54, <https://www.rand.org/pubs/papers/P1058.html> [ultimo accesso 15 ottobre 2021].

<sup>62</sup> Chruščëv, criticando la guida di Stalin, tentò di esimersi da quello che il predecessore aveva compiuto, evitando così che la colpa ricadesse sul nuovo governo e sul partito, in J. D. Grossman, *Khrushchev's Anti-Religious Policy and the Campaign of 1954*, in “Soviet Studies”, vol. 24, n.3, 1973, pp. 374-386; <https://www.jstor.org/stable/150643> [ultimo accesso 25 novembre 2021].

<sup>63</sup> N. Riasanovsky, *Storia della Russia*, cit., p.667.

l'attenzione di quanti più civili, ricorrendo ai temi storico-culturali per incoraggiarli affinché partecipassero alla difesa del Paese. A tal proposito, Stalin dovette scendere a patti con il suo storico nemico istituzionale, ossia la Chiesa russo-ortodossa, e accantonare le sue intenzioni politiche di sopprimerla. Nel 1943 si accordò con essa, anche se il suo scopo era dettato soprattutto dall'immagine internazionale che il leader voleva 'dare' del paese. La sacra istituzione indirizzò i suoi sforzi per sostenere la Guerra Patriottica e la fratellanza tra i cittadini sovietici<sup>64</sup>, dopo la riabilitazione dei pochi sacerdoti e vescovi ancora vivi, e precedentemente imprigionati. Ridusse le attività della Lega dei Senza Dio e attenuò la propaganda antireligiosa (fino al 1947 circa, quando riprese il sostegno all'ateismo), ma alla Chiesa ortodossa non erano più consentite funzioni sociali né didattiche. Intanto l'organo della censura, manovrato dalla polizia segreta, era ancora attivo per limitare la Chiesa<sup>65</sup>. Tuttavia, l'accordo stipulato segnò un primo recupero della storia identitaria russa. Inoltre, la vicinanza di figure sacerdotali ai cittadini accrebbe la speranza del buon esito dello sforzo bellico. Dalle opere 'imbevute' di retorica che esaltavano il mondo sovietico, le glorie del socialismo e alcuni degli eroi russi passati (come il sopraccitato maresciallo Žukov), si passò a opere incentrate sulla propaganda di guerra, a un "pompiertismo"<sup>66</sup> esaltante gli elementi di comunanza nazionale tra i cittadini sovietici, che glorificasse gli eventi temporali della Russia prima del 1917, con visibili richiami alle icone<sup>67</sup>. Si attestò, però, un numero ridotto di pittori che rimasero veri difensori dignitosi del loro passato<sup>68</sup>, costretti all'isolamento o a venire a compromessi.

Ogni forma di individualità artistica era stata soppressa a partire dal 1949 ma, qualche anno prima che morisse Stalin, nel mondo dell'arte si ritornò a dibattere sulla qualità e sulla specificità delle produzioni artistiche all'interno dell'*intelligencija*, tra

---

<sup>64</sup> Il leader fece riaprire alcuni luoghi di culto e accettò che i pochi sacerdoti sopravvissuti andassero fra la gente a risollevarla dalle sofferenze della guerra. Fu una strategia per attenuare le diffidenze occidentali e del Vaticano verso il regime sovietico, ma nel mentre si riebbe un contatto con la fede e la paura di persecuzioni calò. Il leader decise per una riorganizzazione sistematica secondo le regole dell'Ortodossia, in O. Egorov, *Come ha fatto la Chiesa ortodossa a sopravvivere a 70 anni di ateismo nell'Urss?*, in "Russia Beyond", 23-10-2018; <https://it.rbth.com/storia/81648-come-ha-fatto-la-chiesa> [ultimo accesso 30 ottobre 2021].

<sup>65</sup> A. M. Banti, *L'età contemporanea. Dalla grande guerra a oggi*, cit., pp. 323-326.

<sup>66</sup> F. Miele, *L'avanguardia tradita. Arte Russa dal XIX al XX secolo*, cit., p. 428

<sup>67</sup> S. Burini, *Vedere le Russie: memoria, mistificazioni, immaginario nell'arte russa del '900*, cit., p. 55.

<sup>68</sup> F. Miele, *L'avanguardia tradita. Arte Russa dal XIX al XX secolo*, cit., p. 427.

gli artisti e i critici d'arte. Fu un ulteriore momento per liberarsi degli stereotipi, presupposti dal metodo artistico di regime, per ripristinare i rapporti internazionali interrotti nel periodo stalinista, per percepire le problematiche occidentali e per ripristinare una tradizione artistica solida<sup>69</sup>. Si creò una fazione di pittori conservatori che difendevano l'essere del Realismo Socialista e una parte liberale, invece, che stava crescendo e che puntava a un discorso sull'estetica in arte e la ripresa della critica artistica vera e propria. Furono riconsiderati i generi dell'impressionismo, del formalismo, del naturalismo, i nudi, le nature morte e gli aspetti popolari-tradizionali destando preoccupazioni nelle autorità. Tali generi configuravano una libertà di pensiero che poteva essere deleteria per la gestione di grandi masse di cittadini e per la realizzazione di una realtà comunista<sup>70</sup>. Avevano cominciato ad apparire quadri raffiguranti la pura quotidianità, specie nelle raffigurazioni di paesaggi, nonostante fosse un tema rifiutato dai canoni ufficiali. Inoltre, si introdussero i temi di guerra che mostravano una verità cruda. Negli anni 1953 e 1954 in arte “dominavano ancora un giovanile romanticismo e metafore di ringiovanimento” ma emerse un nuovo tema a seguito del programma di “l'insediamento presso le terre vergini”<sup>71</sup>, nel nord del Kazakistan e dell'Altaj. Il leader Chruščëv voleva persuadere i cittadini a stabilirsi in quei luoghi, da dissodare e coltivare, e inviò anche gli artisti al loro seguito a documentare i progressi che ne sarebbero scaturiti. Così facendo, realizzarono tele che presentavano un'iconografia innovativa, che celebrava la natura e l'armonia gioiosa della vita umana e naturale, andando quindi ad opporsi agli eccessi stalinisti.

Le tendenze moderniste internazionali fino ad allora in Russia non si conoscevano, a causa delle chiusure di istituzioni museali d'arte moderna. Nel 1948, infatti, era stato chiuso il Museo di pittura europea a Mosca. Gruppi e movimenti novecenteschi non potevano più essere menzionati pubblicamente, furono tacciati di “formalismo” quadri, fotomontaggi, composizioni grafiche degli anni Venti e Trenta ed era pericoloso tenere in casa quadri di artisti «formalisti o emigrati» così come collezionare opere dell'avanguardia celebrate all'estero –erano forme di opposizione

---

<sup>69</sup> Ivi, pp. 427-433.

<sup>70</sup> Cfr. S. E. Reid, *Destalinization and the Remodernization of Soviet Art: The Search for a Contemporary Realism 1953-1963*, cit., pp. 129-138.

<sup>71</sup> Ivi, pp. 166-181.

politica<sup>72</sup>-. Scomparvero dalle biblioteche monografie e volumi su Cézanne, Braque, Claude Monet o Auguste Renoir<sup>73</sup>, ma le riproduzioni delle loro opere iniziarono a essere collezionate, contro le imposizioni ideologiche, mentre invece non accadeva con le opere della letteratura straniera che in qualche modo erano sempre giunte presso l'*intelligencja*<sup>74</sup>. Per primi acquisirono le riproduzioni gli studenti degli istituti superiori, lontani dai 'riflettori' dell'ufficialità, pronti a costruire un 'mondo alternativo' a quello celebrato dal Realismo Socialista. Tra di loro, con una delle maggiori raccolte di Mosca, il giovane studioso di cultura orientale Igor Sanovič. Negli anni Sessanta i collezionisti formarono una confraternita e al suo interno Sanovič fu tra i primi a criticare la scuola sovietica di storia dell'arte ufficiale. Tale scuola aveva perso interesse per l'opera d'arte in sé, tanto che in Unione Sovietica il collezionista divenne quindi un professionista<sup>75</sup> storico, mancando figure professionali pubbliche che conoscessero adeguatamente la materia.

Si aprì un nuovo periodo effervescente per l'arte, dopo la dipartita di Stalin, riproponendo mostre ed esposizioni di arte internazionale, di impressionisti, cubisti e *fauves*, riesposte ai Musei Puškin di Mosca ed Hermitage di Leningrado, e case-studio di artisti avanguardisti russi riaprirono le porte per la nuova generazione di pittori, così come quelle di collezionisti privati d'avanguardia storica. Non erano in molti ad avere la possibilità di varcare le frontiere nazionali per gite turistiche di gruppo. Quei pochi poterono conoscere o approfondire direttamente quello che riguardava in Europa lo sviluppo delle arti figurative, negli ultimi settanta anni<sup>76</sup>. Dal 1956 le opere ufficiali partecipavano in saloni ufficiali artistici, organizzati in tutte le Repubbliche dell'URSS e nelle varie regioni, e potevano essere direttamente vendute al pubblico ma le produzioni venivano ancora scelte in base alla censura. Queste vendite pubbliche competevano però con la crescita del mercato d'arte sommerso e dell'arte "alternativa", che si stava diffondendo. Iniziò ad esserci minor timore e, a Mosca, in particolare i collezionisti privati stranieri, occupati presso le ambasciate, furono attratti

---

<sup>72</sup> A. Obuchova, *La seconda metà. L'arte russa dal 1950 al 2000 dal Fondo Sandretti*, cit., p. 20.

<sup>73</sup> Cfr. B. Brodskij, *Tesori vietati. Il collezionismo privato in Unione Sovietica: capolavori e misteri di una passione proibita*, cit., pp. 105-109.

<sup>74</sup> Cfr. F. Miele, *L'avanguardia tradita. Arte Russa dal XIX al XX secolo*, cit., pp. 447.

<sup>75</sup> Cfr. B. Brodskij, *Tesori vietati. Il collezionismo privato in Unione Sovietica: capolavori e misteri di una passione proibita*, cit., pp. 105-109.

<sup>76</sup> Cfr. F. Miele, *L'avanguardia tradita. Arte Russa dal XIX al XX secolo*, cit., pp. 447.

dalla nuova cultura del “sottosuolo”. Non era vietato agli artisti vendere privatamente ma “trattare con essi, soggetti a restrittive leggi, fu interpretato come un’offesa”<sup>77</sup>. In particolare, col VI Festival Internazionale della Gioventù e degli Studenti a Mosca, i giovani artisti sovietici della nuova generazione ritornarono ad avere relazioni tra loro e coi loro coetanei di altri paesi. Per la prima volta conobbero la vita e la cultura dell’Occidente. Sorse allora l’orgoglio russo, poiché la Russia era la patria di alcune di quelle avanguardie presentate, e i giovani poterono vedere gli originali di opere d’arte europea per la prima volta. Nel 1958 fu inaugurata l’Esposizione internazionale d’arte degli USA. Circolavano già pittori “non ufficiali” e lo storico Brodskij li conobbe tra il 1959 e il 1960. Era il momento in cui quei pittori si stavano rifacendo alla ricerca artistica degli anni Venti e Trenta, per riprendere quindi una continuità con l’arte d’avanguardia e aspirare a una nuova ‘primavera’ artistica<sup>78</sup>. Nei vari circoli ‘clandestini’ di artisti, letterati, appassionati e critici d’arte si aprirono discussioni sui trattati di Florenskij, Berdiaev, Solov’ëv e Bulgakov<sup>79</sup>, su spinta del filosofo Šiffers, diffusi in *samizdat*. Si riaccese quindi l’interesse per le idee e le concezioni dei primi avanguardisti di inizio Novecento e per la storia dell’arte russa, che aveva come origine proprio l’uso dell’icona. Da questi temi ‘ripartirono’ così dei coraggiosi tentativi artistici nel periodo seguente la “destalinizzazione”.

Per saperne ancor di più di quel periodo artistico, tornò utile agli artisti sovietici contemporanei visitare la casa del collezionista di arte d’avanguardia Georgij Kostaki, le cui pareti erano coperte di tele dei primi tre decenni del XX secolo<sup>80</sup>. Costui, grazie al suo lavoro per l’ambasciata canadese aveva accesso a un negozio moscovita ricco di oggetti caratteristici, di cui i moscoviti da tempo non conoscevano più il significato. Molti, influenzati dalla propaganda diffusa, non si interessavano più delle opere della prima avanguardia, tranne Kostaki. Negli anni Cinquanta e Sessanta si ritenne uno

---

<sup>77</sup> S. E. Reid, *Destalinization and the Remodernization of Soviet Art: The Search for a Contemporary Realism 1953-1963*, cit., pp. 190-196.

<sup>78</sup> B. Brodskij, *Tesori vietati. Il collezionismo privato in Unione Sovietica: capolavori e misteri di una passione proibita*, cit., pp. 87-103.

<sup>79</sup> E. Landolt, *À la recherche de la peinture pure et de Dieu: Eduard Steinberg interprète de Malevič*, in “Ligeia”, 28<sup>o</sup> année, n. 141-144, 2015, p. 7; <https://doi.org/10.3917/lige.141.0005> [ultimo accesso 20 gennaio 2022].

<sup>80</sup> B. Brodskij, *Tesori vietati. Il collezionismo privato in Unione Sovietica: capolavori e misteri di una passione proibita*, cit., pp. 87-103.

“scopritore”<sup>81</sup> di quell’arte che era stata un ‘libro chiuso’ fino al secondo Dopoguerra. Egli aveva l’appoggio del giovane esperto di avanguardia russa Vasilij Rakitin. Tentò di offrire dei suoi quadri alla Galleria Tret’jakov ma questa non accettò, in quanto prodotti da “formalisti”<sup>82</sup> e quindi non potevano essere esposti. Possedeva oltretutto delle splendide icone e una collezione di giocattoli popolari, attento intuitore del nesso tra l’arte popolare e gli ideali dell’avanguardia russa, consapevole della continuità della storia artistica e culturale. Lo storico d’arte Il’ja Cyrilin, come Kostaki, fu essenziale per i circoli “underground”. Nel suo appartamento spiegava e metteva al corrente a proposito dell’arte contemporanea i vari artisti, ospitando anche piccole esposizioni, finché nei tardi anni Cinquanta fu additato dalla stampa come “a secret apologist of abstractionism and an enemy of socialist culture”<sup>83</sup>, per cui fu escluso da qualsiasi ruolo pubblico.

I collezionisti svolsero un ruolo importante per consentire alle nuove generazioni di artisti post-Stalin di entrare in contatto con l’arte del passato, sia con la tradizione che con l’avanguardia, e allo stesso tempo ‘protessero’ quegli artisti sovietici che avevano idee originali e lavoravano indipendentemente dall’Unione degli artisti ufficiali. Iniziarono a essere partecipi di quell’ambiente in fermento, anche se in Russia il collezionismo aveva una lunga storia alle spalle, come una sorta di iniziazione all’eternità<sup>84</sup>, i cui protagonisti andavano conservando ‘pezzi’ di storia russa antica e li difendevano a costo della vita, della fame e dell’esilio.

I collezionisti privati russi e stranieri erano entrati in contatto, direttamente o indirettamente, coi circoli culturali che si stavano riunendo illegalmente, tra gli anni Cinquanta e Sessanta. All’estero si affezionarono all’arte “non conformista” per via di canali diplomatici, ma i critici contemporanei oltrecortina la considerarono in ritardo rispetto all’occidente. Osservando però il contesto sovietico, quell’arte fuggiva dall’‘orbita’ dell’arte ufficiale in cerca di nuove direzioni verso cui protrarsi e potersi

---

<sup>81</sup> A. Zander Rudenstine, *The George Costakis Collection*, in *Art of the Avant-Garde in Russia: Selections from the George Costakis Collection*, a cura di M. Rowell, A. Zander Rudenstine, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1981, pp. 9-14.

<sup>82</sup> B. Brodskij, *Tesori vietati. Il collezionismo privato in Unione Sovietica: capolavori e misteri di una passione proibita*, cit., pp. 111-115.

<sup>83</sup> Cfr. I. Golomshtok, *Unofficial Art in the Soviet Union*, in *Unofficial Art from the Soviet Union*, a cura di I. Golomstock, A. Glezer, Londra, Secker & Warburg, 1977, pp. 90-91.

<sup>84</sup> B. Brodskij, *Tesori vietati. Il collezionismo privato in Unione Sovietica: capolavori e misteri di una passione proibita*, cit., pp. 5-31.

esprimere, e costituiva un passo avanti in ambito artistico. Ad ovest quei “non conformisti” degli anni Sessanta e Settanta erano visti come privi di inventiva innovativa e indipendenti creativamente e come ‘reduci’ dagli *input* della prima avanguardia. Franco Miele, studioso, insegnante e critico d’arte italiano se ne interessò tuttavia e permise ad altri collezionisti italiani come Alberto Morgante<sup>85</sup> di raccogliere i capolavori di quell’allora Unione Sovietica, ancora intrappolata in leggi e sistemi macchinosi e proibitivi. Come diplomatico, egli disponeva di una certa libertà d’azione per cui, tramite un corriere ad Oslo, riuscì a trasportare opere “underground” e non solo, oltre il confine dell’Unione Sovietica. Quegli artisti, sottostimati in patria, operavano in condizioni sfavorevoli e più volte censurati ma la loro attività proliferò, senza intenti polemici, in nome della “libertà espressiva”<sup>86</sup> estetica. La prassi dell’esportazione di opere “non ufficiali” e la loro raccolta influenzò vari personaggi che avevano contatti o si recavano in URSS per lavoro. Il professor Dodge, studioso di economia sovietica entrò in contatto coi pittori “underground” grazie ai suoi studi nell’URSS e si impossessò dei loro lavori sommamente, nascondendo spesso tele in tappeti arrotolati o attraverso altri *escamotage*, e nel Maryland del sud costituì una delle più grandi collezioni di arte sovietica “non ufficiale”<sup>87</sup>.

Grazie a queste e a molte altre raccolte di privati, fuori dalla Russia, si poté allestire la Biennale veneziana del “Dissenso” nel 1977, che determinò uno scandalo politico, altrimenti cancellata se fossero state considerate le condizioni imposte dagli organi di governo sovietici. In un’intervista lo storico dell’arte Enrico Crispolti spiegò che, nella ricerca di opere antecedente l’esposizione veneziana, fu essenziale il contributo di collezionisti e di mostre allestite appena prima negli USA, a Bochum e a Parigi e grazie al coinvolgimento dell’esule russo Kulakov, artista stabilitosi in Italia<sup>88</sup>. Erano spesso collezioni che rappresentavano l’intero panorama artistico sovietico degli anni

---

<sup>85</sup> S. Burini, *Da Avezzano con passione: un pezzo di Russia in Abruzzo. Alberto Morgante e la storia della sua collezione*, in “eSamizdat”, vol. 6, n. 1, 2008, pp. 219-221.

<sup>86</sup> F. Miele, *Artisti russi d’oggi*, in “eSamizdat”, a cura di S. Burini, vol. 6, n. 1, 2008, pp. 199-206.

<sup>87</sup> J. McPhee, *The Ransom of Russian Art*, New York, Farrar Straus Giroux, 1994, pp. 3-22; [https://books.google.com/books?id=EW7Fomxmd0oC&printsec=frontcover&hl=ar&source=gbs\\_atb#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com/books?id=EW7Fomxmd0oC&printsec=frontcover&hl=ar&source=gbs_atb#v=onepage&q&f=false) [ultimo accesso 15 ottobre 2021].

<sup>88</sup> A. Agostinelli, *La pittura russa underground in Italia. Intervista a Enrico Crispolti*, in *Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti*, cat. (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, 21 aprile - 25 luglio 2010), a cura di G. Barbieri, S. Burini, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma Edizioni, 2010, pp. 247-251.

Sessanta –non solo di “arte alternativa”– e ne è un esempio quella di Alberto Sandretti che costituì grazie ad amicizie e sulla base delle proprie preferenze. La raccolta di Dodge, invece, rappresenta le tipiche collezioni straniere incentrata sugli artisti “underground” sovietici, dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta. A differenza di Sandretti, molti dei collezionisti occidentali raccoglievano quelle opere negli *atelier* artistici di Mosca grazie a una serie di indirizzi in *samizdat* oppure, senza conoscerne l’autore di persona, ricevevano i loro quadri per corrispondenza<sup>89</sup>. Sandretti aveva iniziato con una raccolta di riproduzioni impressioniste, in età giovanile e poi, negli anni Cinquanta, acquistò riproduzioni su tela finché non poté acquisire quadri veri. Fu testimone del fenomeno della ‘corsa’ alle icone tra gli stranieri, a fine anni Cinquanta, e della difficoltà di procacciarsene di interessanti, oltre al fatto che avessero un prezzo elevato. Decise così di acquisire l’arte figurativa contemporanea sia “non conformista” che ufficiale. Talvolta divenne amico di quei pittori<sup>90</sup> fino a che smise di acquistare opere “underground” ad inizio anni Settanta, quando iniziarono a interessarsene mogli di ambasciatori, diplomatici, giornalisti e uomini d’affari con attività a Mosca, e quando avvennero più frequentemente controlli da parte dei funzionari ufficiali<sup>91</sup> negli studi artistici non autorizzati.

Anche la collezione dei coniugi Jakob e Kenda Bar-Gera, come quella di Norton Dodge, voleva dar voce all’arte sovietica del sottosuolo, in parallelo a quella ufficiale. I proprietari non si riconoscevano come “operatori culturali”<sup>92</sup>, né avevano fini di lucro, ma constatarono l’articolazione della realtà artistica vigente. Le loro acquisizioni rispecchiavano l’intimità e le cerchie amichevoli in cui si rifugiavano i

---

<sup>89</sup> A. Obuchova, *La collezione Sandretti*, in *Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti*, cat. (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, 21 aprile - 25 luglio 2010), a cura di G. Barbieri, S. Burini, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma Edizioni, 2010, pp. 241-242.

<sup>90</sup> Strinse amicizia *in primis* con Štejnberg e Svešnikov, che all’inizio era titubante nell’offrigli propri lavori, ma successivamente gli presentò Nemuchin, Masterkova, Rabin, Krasnopevcev, Jakovlev, Plavinskij, Ruchin e altri. In seguito alla nuova ondata di artisti emigranti dall’URSS Sandretti li aiutò mandandogli soldi e in cambio gli offrivano i propri lavori anche se egli non aveva idea dell’acquisto, in A. Obuchova, N. Alekseev, *Il mio percorso in Russia*, in *Arte contro. Ricerche dell’arte russa dal 1950 a oggi. Opere dal Fondo Sandretti del '900 russo*, cat. (Rovereto, 13 ottobre 2007- 20 gennaio 2008), a cura di G. Belli, A. Obuchova, Milano, Skira Editore, 2007, pp. 31-37.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

<sup>92</sup> A. Borovsky, *Il collezionismo come forma di comunicazione. La collezione Bar-Gera e l’underground russo*, in *L’arte vietata in Urss 1955-1988. Non-conformisti dalla collezione Bar-Gera*, cat. (Verona. Palazzo Forti, 8 aprile-4 giugno 2000) a cura di G. Cortenova, Firenze, Mondadori Electa, 2000, pp. 96-103.

non conformisti. Circoli dove creare, vivere esperienze spirituali individuali e soggettive che andarono a costituire lo sfondo “spiritual-meditativo”<sup>93</sup> dell’astrazione moscovita.

Era una necessità, per gli artisti delle nuove generazioni, recuperare e continuare l’evoluzione della storia dell’arte, bloccatasi con il coronamento del Realismo Socialista nei primi anni Trenta e, ancor prima, con lo sfruttamento del linguaggio dei *peredvižniki* da parte dell’AkhRR negli anni Venti<sup>94</sup>. D’altronde, nuovi giornali e una critica d’arte iniziarono a far capolino nella cultura sovietica, anche se si trattava di episodi più frequenti oltre la frontiera sovietica. Per scostarsi dai generi ridondanti del Realismo Socialista e concentrarsi su tematiche diverse, molti artisti ripescarono elementi simbolico-religiosi della tradizione russo-ortodossa, che comparivano anche nelle opere dei primi avanguardisti russi. Inoltre, comparirono tra le file dell’*intelligencija* degli autori della “Prosa di Villaggio”, negli anni Cinquanta, che sfruttavano le “immagini di chiese abbandonate e icone distrutte”<sup>95</sup> per denunciare la perdita di quei valori nazionali che l’avanzamento scientifico-tecnologico-industriale aveva annientato, in funzione dell’idilliaco bene comunista. Quel senso di ‘evasione’ scelto anche dagli artisti “underground”, grazie all’uso di quegli elementi, era anche sinonimo di speranza, in un futuro in cui avrebbe regnato la libertà di creazione artistica<sup>96</sup>, spiraglio accresciuto nel periodo di “disgelo” ma poi improvvisamente negato da Chruščëv. Egli sosteneva che, supportare la Chiesa e la fede dei credenti sovietici, impediva la costruzione del comunismo<sup>97</sup> e andò a colpirla laddove svolgeva attività culturali e soprattutto a livello economico, specie a scapito dei monasteri (simbolo della rinnovata fede religiosa dopo la guerra). Si ritornava a

---

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> S. E. Reid, *Destalinization and the Remodernization of Soviet Art: The Search for a Contemporary Realism 1953-1963*, cit., pp. 198-203.

<sup>95</sup> V. Smolkin, *A Sacred Space Is Never Empty: A History of Soviet Atheism*, Princeton University Press, 2018, pp. 194-227: 199-205; <https://doi.org/10.2307/j.ctt1zgb089> [ultimo accesso 30 ottobre 2021].

<sup>96</sup> A. Obuchova, *Cronaca dei principali avvenimenti storico artistici russi dal 1950 al 2005*, in *Arte contro. Ricerche dell’arte russa dal 1950 a oggi. Opere dal Fondo Sandretti del ‘900 russo*, cat. (Rovereto, 13 ottobre 2007- 20 gennaio 2008), a cura di G. Belli, A. Obuchova, Milano, Skira Editore, 2007, p. 54.

<sup>97</sup> L’intenzione del Comitato centrale era cancellare i residui del passato capitalista e borghese. Si deve ricordare che Chruščëv, negli anni Trenta, si era distinto per la demolizione di chiese ed edifici di culto nella *oblast’* di Mosca, ai fini della ristrutturazione urbanistica., in A. Roccucci, *Stalin e il patriarca. La Chiesa ortodossa e il potere sovietico*, cit., pp. 470-473.

seguire l'eredità leniniana e la politica religiosa di ideologizzazione, tramite una nuova fase persecutoria<sup>98</sup>. I caratteri religiosi, infatti, mal si conformavano agli sviluppi nei campi scientifico e tecnologico, su cui concentrò l'attenzione Chruščëv: le feste religiose si accalcavano sui giorni di lavoro e alle scoperte scientifiche nulla serviva l'esistenza di un Dio e dell'essere credenti. Solo la scienza e la tecnologia avrebbero permesso il successo comunista internazionale, quindi, fu necessario avvalersi dell'ateismo scientifico in forma di 'insegnamento'<sup>99</sup> onnipresente. Tale diffusione fu possibile grazie agli organi di stampa<sup>100</sup> e alle cattedre di istituti scolastici che, appositamente, disquisivano dell'argomento. Nonostante i numerosi episodi di abuso amministrativo da parte di enti locali verso le comunità religiose nelle campagne, nel 1954, era ancora salda la fede. I responsabili dell'ideologia del partito allora lanciarono una nuova campagna antireligiosa<sup>101</sup>: denunciarono prima la crescita d'influenza della Chiesa e il crollo della propaganda antireligiosa e poi la clemenza rivolta alla Chiesa. Intimarono un maggior controllo tra i settori arretrati della popolazione "asserviti alle credenze e ai pregiudizi religiosi" che andavano "distogliendo [...] dalla partecipazione cosciente e attiva alla costruzione del comunismo"<sup>102</sup>, specie nelle campagne e a seguito della collettivizzazione. In ogni caso, qualsiasi intento di dar seguito a quella campagna fu sospeso nel novembre dello stesso anno. Il partito volle evitare l'aizzarsi delle organizzazioni ecclesiastiche e antisovietiche, interne ed estere, ma rimase restio all'aumento dei seminari, alla pubblicazione di libri religiosi, alla predicazione contro la propaganda atea e a far sì che il sinodo divenisse un organo direzionale della Chiesa<sup>103</sup>. Una forte manifestazione si ebbe in Ucraina, i preti greco-cattolici, riabilitati, sollevarono il fermento e intensificarono le celebrazioni liturgiche. Tali fatti vennero contenuti, prendendo misure di polizia, ma ovunque si percepiva un

---

<sup>98</sup> Ivi, pp. 477-491.

<sup>99</sup> V. Smolkin-Rothrock, *The ticket to the soviet soul: Science, Religion, and the Spiritual Crisis of Late Soviet Atheism*, in "Russian Review", vol. 73, n. 2, 2014, pp. 188-189; <https://www.jstor.org/stable/43663803> [ultimo accesso 25 novembre 2021].

<sup>100</sup> Negli articoli dei giornali erano riportate lezioni su temi antireligiosi che più volte mettevano in cattiva luce esponenti del clero, in Y. Glazov, *The Russian Mind since Stalin's Death*, Dordrecht, Holland, D. Reidel Publishing Company, 1985, pp.115-131.

<sup>101</sup> J. D. Grossman, *Khrushchev's Anti-Religious Policy and the Campaign of 1954*, cit., pp. 374-386.

<sup>102</sup> A. Roccucci, *Stalin e il patriarca. La Chiesa ortodossa e il potere sovietico*, cit., pp. 425-448.

<sup>103</sup> *Ibidem*.

consolidamento della Chiesa<sup>104</sup>. Si continuava a proseguire sulla via dell'ateismo di Stato ma era difficile ridurre la portata della fede sulle comunità delle periferie e dei villaggi, luoghi ancora conservatori di una ricchezza spirituale inestimabile. La politica antireligiosa seguiva di pari passo la modernizzazione della società, per modificare l'ideologia comunitaria. Lo Stato interagì pacatamente con la Chiesa fino al 1957, per evitare sollevazioni antisovietiche e per 'affiliare' il clero, usando tali istituzioni per rafforzare l'"unità politico-morale" della società nel paese. Chruščëv, nonostante tutto, continuava comunque a ribadire che in Unione Sovietica era "garantita la libertà di coscienza"<sup>105</sup>.

A intensificare i rapporti col passato russo fu un evento riguardante una personalità culturale rilevante nella storia della Chiesa e della cultura russa: la celebrazione nel 1960 dei seicento anni dalla nascita dell'iconografo Andrej Rublëv<sup>106</sup>. Si riportò così interesse sul sacro e sullo spirituale, anche a livello artistico. Mostre di icone furono allestite nella Galleria Tret'jakov, nella cattedrale dell'Annunciazione a Mosca e, nell'ex monastero Andronikov, fu inaugurato il Museo d'arte antica russa Andrej Rublëv<sup>107</sup>, andando a giustificare l'attività collezionistica delle icone. La creazione del museo fu decisa già nel 1947, che per iniziativa dell'accademico Igor Grabar' fu posto nell'antico monastero dove proprio Andrej fu monaco nel XV secolo. Grabar' temeva per il futuro delle icone 'sacrificate' nei depositi dei musei provinciali e si aspettava che questi avrebbero ceduto alla nuova istituzione parte dei loro fondi, ma le campagne ideologiche del 1948 impedirono che ciò accadesse. Furono quindi intraprese spedizioni tra il 1949 e il 1955 nelle regioni settentrionali per racimolare le antiche immagini sacre e, all'apertura del Museo Rublëv, la collezione era di livello mondiale. Si recuperarono icone e incunaboli, racconti e relazioni sulle ricchezze culturali dei villaggi del Settentrione, dove erano ancora pochi gli abitanti rimasti. Tra i vari fortuiti ritrovamenti, il collezionista Vorob'ev testimoniò in *Storia di una collezione* straordinarie scoperte: una volta presso una casa bruciata il figlioletto trovò

---

<sup>104</sup> Tra 1955-1956 vi fu la riabilitazione delle vittime delle repressioni staliniane, tra cui ecclesiastici, preti e vescovi arrestati dopo la fine della guerra o che scontavano pene più lunghe, in Ivi, pp. 470-473.

<sup>105</sup> Ivi, pp. 477-491.

<sup>106</sup> Andrej Rublev, il "Santo iconografo" raccontato da Uspenskij, in "I sentieri dell'icona"; <http://www.sentiericonona.it/public/icone/?p=1169> [ultimo accesso 15 ottobre 2021].

<sup>107</sup> A. Obuchova, *Cronaca dei principali avvenimenti storico artistici russi dal 1950 al 2005*, cit., p. 51.

un'icona; un'altra volta all'interno di una chiesetta di legno annerita dalle piogge, divenuta "rimessa del Kolchoz", tra lo sfacelo e la rovina, tra casse di legno e sacchi di concime, erano disposte delle icone sparse, un fonte battesimale d'argento pieno di sabbia e un'iconostasi quasi interamente distrutta, segni che il passato stava lentamente scomparendo. In un'altra occasione, un *mužik* [abitante della campagna] russo gli donò un'icona annerita dal tempo in cambio di un suo schizzo, poiché temeva che alla sua morte sarebbe andata perduta. Si trattava di un capolavoro della pittura sacra del Settentrione<sup>108</sup>. La tradizione in quel caso era stata 'difesa' e si passava il testimone a un altro 'custode' affinché restasse viva. Vorob'ev collezionava icone di uso liturgico che molti collezionisti rifiutavano per la loro grandezza e per la difficoltà di restauro (ricoperte di fuliggine e di scritte), poi le mostrava al pubblico rendendoli partecipi di quel patrimonio. Solitamente finivano nelle case di contadini dopo averle recuperate, prima che una chiesa fosse chiusa o demolita su esecuzione del governo. In alcuni villaggi i pope esortavano chi giungeva da Leningrado o da Mosca di portarsi via le icone esposte sui sagrati, prima che le requisissero degli approfittatori. Le icone si trovavano in custodie d'argento o in teche preziose, riposte in chiese, che rimasero chiuse per tutti gli anni Sessanta, e i loro arredi erano quindi esposti alla mercé di chiunque<sup>109</sup>.

Fu il caso spesso a consentire il reperire tracce passate. Così come pare aver aperto le porte del suo studio Il'ja Glazunov e aver fatto scoprire un piccolo "vivente microcosmo"<sup>110</sup> al futuro collezionista d'icone Solouchin. Egli, come molti suoi colleghi e coetanei, riscoprì usanze e oggetti popolari della tradizione russa grazie all'ambiente culturale post-stalinista. Presso Glazunov entrò in contatto con le antiche icone, da quelle piccole come quelle disposte nelle *izbe* alle grandi iconostasi delle

---

<sup>108</sup> Si trattava di un'icona sacra rappresentante San Vlasij, uno dei santi più venerati nel nord della Russia, in cui erano rintracciabili i tratti del dio pagano del bestiame Veles. Cfr. B. Brodskij, *Tesori vietati. Il collezionismo privato in Unione Sovietica: capolavori e misteri di una passione proibita*, cit., pp. 139-143.

<sup>109</sup> Negli anni Sessanta «squadre» di giovani scovarono con l'inganno oggetti preziosi e antichi nel Settentrione, per venderli ai cittadini stranieri. Facevano frugare nelle *izbe* del villaggio, uccidevano, e saccheggiavano le chiese non più custodite (o chiese ancora in attività) e poi le incendiavano. Uno scempio per la Chiesa e per i suoi fedeli. Oltretutto, neanche i collezionisti erano più liberi di ricercare oggetti antichi senza essere fermati dalla polizia che gli confiscasse i pezzi trovati, in Ivi, pp. 139-154.

<sup>110</sup> I. Glazunov, *La mia pittura e il mistero della vita*, in *C'era una volta in Russia. Lo sguardo di Ivan Glazunov*, cat. (Venezia, 15 ottobre 2014 – 11 gennaio 2015), a cura di G. Barbieri, S. Burini, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma edizioni, pp. 13-28.

chiese, mischiate ad altre immagini, quadri e oggetti peculiari. La passione dell'artista nel restaurare le sue icone 'investì' Solouchin che interpretò la 'liberazione' dalle tavole antiche dello spessore di pittura ossidatosi, quale rivelazione dell'arte dell'antica Russia. Solouchin osservò che, nel periodo comunista, l'opera d'arte-icona era stata accantonata e molti esemplari erano andati perduti, ritrovati nei primi anni della rivoluzione nella stazione di Nižnij Novgorod o ancora in uno scantinato a Rjazan, poi distrutte per fare posto a un magazzino per le riserve del latte. Ricordò la chiesa della città in cui nacque, derubata, i libri e le icone bruciati, gli edifici religiosi ridotti a casse per accatastare le patate, falegnamerie o depositi per macchine agricole<sup>111</sup>. Solouchin intendeva 'difendere' le icone, racimolandole presso i villaggi della Russia, e proteggere il passato della Russia. Cercò così di salvaguardare le tradizioni nazionali, non ostacolando gli sviluppi della futura arte russa. Istituì il VOPIK– *Vserossijskoe obščestvo ochrany pamjatnikov istorii i kul'tury* [Società panrussa per la conservazione dei monumenti della storia e della cultura]<sup>112</sup>, assieme a Glazunov, e menzionò la distruzione di Mosca nell'epoca sovietica: più di quattrocento monumenti sostituiti da luoghi celebrativi del regime e dai quartieri sovietici. Fu promotore della ricostruzione della cattedrale di Cristo Salvatore. Auspicava una «risurrezione»<sup>113</sup> del passato, invitando le future generazioni a conservare quella ricchezza spirituale, contenuta in quelle tracce del passato russo.

I visitatori stranieri in Unione Sovietica, i diplomatici e i corrispondenti divennero quindi 'difensori' dell'arte che rifiutava il Realismo Socialista, assieme ad altri organi dissidenti e ad intellettuali del mondo sovietico. Il loro sostegno era come un 'segno' che le correnti artistiche, fuori dall'URSS, fossero per alcuni divenute strumento per ribaltare le sorti della guerra fredda. Per questa ragione, i "modernisti sovietici", che erano associati alle correnti occidentali e che vennero supportati da esponenti autorevoli all'estero, furono considerati dalle autorità sovietiche "veicolo dell'influenza borghese e come sostenitori dell'imperialismo occidentale"<sup>114</sup>. La loro

---

<sup>111</sup> A. Cavallaro, *La persistenza dell'icona nell'arte russa del XX e XXI secolo*, cit., pp. 222-227.

<sup>112</sup> V. Smolkin, *A Sacred Space Is Never Empty: A History of Soviet Atheism*, cit., pp. 199-205.

<sup>113</sup> Cfr. A. Cavallaro, *La persistenza dell'icona nell'arte russa del XX e XXI secolo*, cit., pp. 222-227.

<sup>114</sup> Cfr. M. Tupitsyn, *Arte sovietica contemporanea. Dal Realismo Socialista ad oggi*, Milano, Giancarlo Pollini Editore, 1990, pp. 22-37: 29-30.

arte era l'unica a poter indebolire il regime sovietico e, in occidente, si recepiva come dissenso, una sorta di movimento di protesta morale emerso a partire dalla scomparsa di Stalin, che sembrava incarnato nella cultura "non ufficiale" della Russia. In realtà, esso includeva molti membri del partito comunista, poi espulsi, individui con diverse professioni, ma anche religiosi e preti. Lo sfondo religioso permeava quel movimento, ma il clima di diffidenza negò un pieno sostegno a quel fenomeno, se non quando fu sconfitto all'inizio degli anni Settanta. Fino al 1957 i credenti si erano sentiti meno minacciati nel professare la propria fede religiosa: nella capitale, nelle festività religiose, si affermò una gran affluenza, poiché i temi predicati si riferivano alla morale, aumentavano i pellegrinaggi così come gli iscritti alle scuole teologiche e ai seminari, tra cui anche membri del Komsomol e gli ufficiali della riserva, e si notò un miglioramento nella loro formazione. Erano oramai uomini e donne nate dopo la rivoluzione, che non avevano dovuto riconoscere la legittimità del regime sovietico, sotto costrizione e repressione<sup>115</sup>, una nuova generazione abituata a convivere con la regolamentazione dettata. Era comparso l'"uomo sovietico"<sup>116</sup> ma era inconciliabile, secondo il partito, un impegno per la propaganda scientifico-ateistica con una politica religiosa a rafforzamento della Chiesa. I giovani sacerdoti, mantenendo la fedeltà alla tradizione e alla liturgia, si adattarono alla nuova realtà sovietica. Nel frattempo, il Comitato centrale del PCUS mise in guardia dalla comparsa di manifestazioni antisovietiche<sup>117</sup>, anche se la nuova campagna antireligiosa, sostenuta da Chruščëv tra il 1958 e il 1965, fu meno traumatica rispetto all'anteguerra (non vi fu nessuno spargimento di sangue e si ridussero gli arresti). Fu piuttosto un pretesto per ridurre le entrate della Chiesa. Ad ogni modo l'ortodossia sopravvisse, anche se rimase nell'ombra nei seguenti vent'anni<sup>118</sup>. Nonostante all'estero fosse visto come fenomeno unitario polemico, il dissenso religioso e culturale spesso non coincideva col dissenso

---

<sup>115</sup> Padre Vsevolod Špiller nel 1966 espose un'analisi a proposito delle generazioni formatesi nel quadro del sistema sovietico. Era stato prima parroco di Mosca poi emigrato in Bulgaria, dopo la guerra civile, e rientrato in URSS nel 1950, constatando che il mondo ecclesiale aveva maturato una coscienza della Chiesa che per profilo giuridico differiva dalla visione ortodossa tradizionale, in A. Roccucci, *Stalin e il patriarca. La Chiesa ortodossa e il potere sovietico*, cit., pp. 470-473.

<sup>116</sup> V. Strada, *Un secolo e tre Russie*, in *Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti*, cat. (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, 21 aprile - 25 luglio 2010), a cura di G. Barbieri, S. Burini, Treviso, Terra Ferma Edizioni, 2010, pp. 34-45.

<sup>117</sup> A. Roccucci, *Stalin e il patriarca. La Chiesa ortodossa e il potere sovietico*, cit., pp. 477-491.

<sup>118</sup> O. Egorov, *Come ha fatto la Chiesa ortodossa a sopravvivere a 70 anni di ateismo nell'Urss?*, cit.

politico, ma molti episodi li legavano: ad esempio la pubblicazione di *Dottor Živago* di Pasternak nel 1958 e di *Una giornata di Ivan Denisovič*, pubblicato da Solženicyn nel 1962, seguito dall'esperimento del poeta Iosif Brodskij all'inizio del 1964. La protesta coraggiosa di due preti russi ortodossi Ešliman e Jakunin, poi sospesi alla fine del 1965<sup>119</sup>.

Molti osservanti ortodossi intellettuali partecipavano al dissenso sovietico nel tentativo di sopravvivere alle continue provocazioni generate dal partito comunista. L'*intelligencija* moscovita iniziò a compartecipare alle vicissitudini della Chiesa e, quando ripresero le persecuzioni, l'influenza di alcuni di loro divenne significativa. Nel mondo delle arti e delle scienze vi erano personalità note come Anna Achmatova, poetessa popolare, che trovò conforto nella sua fede religiosa. Costoro combinavano interessi politici e intellettuali a convinzioni religiose, producendo catene reazionarie di solidarietà, e avevano grande impatto sui loro amici e seguaci<sup>120</sup>. Al contempo però, le autorità tentavano di 'allevare' una nuova generazione di atei: dovevano riscrivere la storia russa e reinterpretare le sue tradizioni. Solo in apparenza ristrutturarono delle vecchie chiese e dei monasteri, dietro a tali lavori si nascondevano attività losche: l'addestramento segreto della polizia, gli esperimenti nucleari e anche le cremazioni. Ogni fonte culturale coinvolgente le masse: la poesia russa, i romanzi filosofici seri, le teorie filosofiche e la musica, poteva rendere i civili meno indifferenti ai valori religiosi. Furono i contatti con le comunità religiose all'estero a giocare un ruolo fondamentale nell'accendere gli interessi religiosi di molti in Russia. Nel paese sembrava di vivere in una 'bolla' fatta di menzogne; per i credenti il regime impersonava il male e il dubbio di essere spesso coinvolti nei suoi intrighi era spaventoso. Vi furono altre dimostrazioni di intellettuali, a sostegno dei diritti umani e religiosi negli anni Settanta, grazie anche al fatto che i testi sacri riacquisirono un fresco significato di verità, in un paese dove la Bibbia era stata bruciata da tempo.

---

<sup>119</sup> I due sacerdoti (assieme a movimenti che sostenevano la restituzione della dignità dell'ortodossia) avevano denunciato le debolezze della gerarchia sovietica ed esortato la Chiesa a una maggior fedeltà alla propria missione, in G. Codevilla, *L'impero sovietico (1917-1990). Storia della Russia e dei Paesi limitrofi Chiesa e Impero*, vol. III, Pioltello (MI), Editoriale Jaca Book, 2018, pp. 563-566.

<sup>120</sup> Il regime non sapeva come intervenire contro tali personalità per non scalfire il prestigio internazionale sovietico, in quanto erano personaggi influenti, in Y. Glazov, *The Russian Mind since Stalin's Death*, cit., pp.115-131.

Tuttavia, era più facile nascondere che dar voce a una verità opposta a quella mediata dal regime<sup>121</sup>.

Coi movimenti dissidenti in crescita, anche se smorzati con misure contenitive, e dal momento che le tradizioni religiose continuavano a ledere le attività produttive dei cittadini sovietici, distogliendoli dai loro compiti comunisti quotidiani, si decise col XXII Congresso del PCUS (1961) che “it was not enough to remain indifferent: Communists were required to battle religious prejudices actively”<sup>122</sup>. Si ribadì l’obiettivo di estirpare ogni elemento del passato. Si condannarono migliaia di rappresentanti di varie fedi religiose, si rafforzarono i programmi per diffondere l’educazione atea nelle scuole, per creare una società comunista integralmente atea entro il 1980, iniziando a controllare i riti sacramentali. Si modificarono anche le festività, a seconda delle attività lavorative, destabilizzando la vita quotidiana dei cittadini, che pian piano si stavano allontanando dalla religione. Si pensò di cancellare ogni festa religiosa e di sostituirla coi nuovi riti sovietici, dettati dalle scoperte scientifiche e tecnologiche. Così avvenne in onore del primo viaggio nello spazio, il 12 aprile 1961, del cosmonauta Jurij Gagarin, che fu soprannominato il “Cristoforo Colombo dei Cieli”, per constatare la scientificità dell’impresa, lo si proclamò eroe dell’Unione Sovietica e il giorno del suo volo fu dichiarato appunto festa nazionale. La rivista “*Nauka i religija*”<sup>123</sup> [Scienza e religione] celebrò questa e altre conquiste del Paese, raggiunte grazie alla scienza: “Appropriately, cosmonauts –Soviet scientific prowess made flesh– became the public face of state atheism, featuring prominently and often on the pages of the journal”<sup>124</sup>. Nonostante la propaganda segnasse un leggero progresso a favore dell’ateismo, con la creazione dell’Istituto di Ateismo

---

<sup>121</sup> Prima si forzavano i colleghi dissidenti, con vari mezzi, per sbarazzarsene e allo stesso tempo assolversi da ogni responsabilità. La vittima veniva sottoposta alla profilassi del KGB. Era assistita spiritualmente e materialmente ma solo il suo credo poteva consolarla. Poteva riabilitarsi pubblicamente o rimanere in silenzio per anni o unirsi alla protesta in aumento, attraendo l’opinione pubblica mondiale, o poteva «scegliere» di andare in Siberia o all’estero per continuare le sue attività, in *Ibidem*.

<sup>122</sup> V. Smolkin-Rothrock, *The ticket to the soviet soul: Science, Religion, and the Spiritual Crisis of Late Soviet Atheism*, cit., p. 182.

<sup>123</sup> Rivista mensile creata per dare una formazione scientifica e atea al popolo, a cui si aggiunsero cicli di lezioni, convegni, seminari, scuole serali e corsi nelle università. Nelle scuole superiori, nello stesso periodo, si introdusse il corso obbligatorio di «ateismo scientifico», in A. Cavallaro, *La persistenza dell’icona nell’arte russa del XX e XXI secolo*, cit., pp. 111-113.

<sup>124</sup> V. Smolkin-Rothrock, *The ticket to the soviet soul: Science, Religion, and the Spiritual Crisis of Late Soviet Atheism*, cit., p. 183.

Scientifico<sup>125</sup> nel 1964, e malgrado la chiusura di sempre più chiese si riscontrò, invece, un aumento di pratiche e rituali religiosi. I riti e le espressioni culturali restarono vivi nelle memorie dei credenti.

Durante la “stagnazione” fu concessa una certa libertà d’azione alle parrocchie: acquistare mobilia per la chiesa, oggetti per il culto religioso, mezzi di trasporto; stipulare contratti d’affitto, edificare e acquistare edifici funzionali, ma, al contempo, non potevano svolgere attività caritativa verso le associazioni religiose. La Chiesa rimaneva subordinata e strumentalizzata per il suo ruolo internazionale, nonostante le denunce negli ambienti del dissenso religioso<sup>126</sup>. Per fronteggiare i dissidenti lo stato aveva quindi realizzato prima un “sistema monolitico, non in grado di comprendere i cambiamenti intervenuti nella società civile”<sup>127</sup>, poi divenne più malleabile preferendo una prassi di sorveglianza piuttosto che l’uso di punizioni. Sempre più avanzava anche il collezionismo ai vertici del potere, dell’arte che essi stessi avevano proibito e per cui potevano anche perdere il posto<sup>128</sup>, e nell’era brežneviana il leader politico dovette fare i conti con l’*intelligencja* creativa e il fascino che subì verso la religione, emblema di “patrimonio spirituale e tradizione nazionale”<sup>129</sup>. Nel 1972, il viceministro alla cultura Zaitsev dichiarava che gli artisti si interessavano ancora poco ai temi della vita urbana contemporanea, alle nuove imprese e ai nuovi cantieri, e preferivano stereotipi scomparsi, legati “all’immagine di una volta della geografia nordica [...]: chiesette, staccionate traballanti, vecchie casupole, vecchie barche e canoe, chitarre, fisarmoniche”<sup>130</sup> e che erano divenuti dominanti nella pittura sovietica. Ciò implicava il fatto della vitale presenza della fede nella vita quotidiana dei sovietici. Le chiese, ai

---

<sup>125</sup> Ivi, p. 186.

<sup>126</sup> Nel 1975 fu redatto il Rapporto confidenziale dal vicepresidente del Soviet degli Affari delle religioni, Furov, in cui si affermava la piena subordinazione della Direzione ecclesiastica agli organi statali e, a seconda dell’atteggiamento di ogni vescovo verso il potere civile, istituiva tre categorie ecclesiastiche (i vescovi leali sottostanti al governo e suoi “burattini”, quelli leali ma che indottrinarono i civili e i pastori contrari al potere civile). Le nomine ecclesiastiche erano attentamente seguite. G. Codevilla, *L’impero sovietico (1917-1990). Storia della Russia e dei Paesi limitrofi Chiesa e Impero*, cit., pp. 551-555.

<sup>127</sup> M. Zalambani, *Le istituzioni culturali della Russia sovietica*, in “Europa orientalis”, n. 26, 2007, pp. 147-182: 166. [http://www.europaorientalis.it/uploads/files/2007/7.%20zalambani%20\(145-179\).pdf](http://www.europaorientalis.it/uploads/files/2007/7.%20zalambani%20(145-179).pdf) [ultimo accesso 15 ottobre 2021].

<sup>128</sup> B. Brodskij, *Tesori vietati. Il collezionismo privato in Unione Sovietica: capolavori e misteri di una passione proibita*, cit., p. 150.

<sup>129</sup> V. Smolkin, *A Sacred Space Is Never Empty: A History of Soviet Atheism*, cit., pp. 199-205.

<sup>130</sup> M. Bown, *1964-1970*, in *Realismi socialisti. Grande pittura sovietica 1920-1970*, cat. (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 11 ottobre 2011 – 8 gennaio 2012), a cura di M. Bown, M. Lanfranconi, Milano, Skira Edizioni, 2011, pp. 115-117.

tempi di quei pittori “underground”, erano meno numericamente, rimpiazzate da negozi o club, ma nell’anima dei sovietici erano ancora molto vive<sup>131</sup>.

Vi era una crisi dei valori comunisti previsti nella Costituzione dell’URSS del 1977. In essa si affermava il diritto di coscienza religiosa, sulla base della Costituzione del 1936, per cui vi era “‘libertà di praticare i culti religiosi’ per i credenti e ‘libertà di propaganda antireligiosa’ per i non credenti”<sup>132</sup>, dimostrandosi ingannevole dal momento che si voleva realizzare “la società comunista perfetta” attraverso “il superamento di Dio e la scomparsa della religione”<sup>133</sup>. Poi, ribadiva il compito del partito nell’orientamento alla verità scientifica, nel concepire il sistema di istruzione al servizio dell’educazione comunista e, ancora, che i diritti di libertà dipendevano dalla linea del partito<sup>134</sup>, anche se si verificò una ‘rinascita religiosa’ a seguito del mancato ‘paradiso comunista’ profetizzato.

Tale disillusione aveva portato molti artisti ad abbandonare la propria terra natia, soprattutto a seguito di numerose incursioni sotto mentite spoglie di funzionari del KGB in mostre allestite dagli “underground”, anche a distanza di poche ore dalla loro apertura. Gli artisti arrestati potevano essere internati o invitati a lasciare la loro madrepatria. Infine, per alcuni l’unico modo fu sottostare alle regole previste dall’Unione degli artisti ufficiali, che avevano consentito alcuni margini creativi di libertà, a chi si iscrivesse a una nuova sezione artistica (*Gorkom*)<sup>135</sup>, dopo l’accaduto clamoroso della “mostra dei bulldozer”<sup>136</sup> nel 1974.

Inoltre, mancavano ancora dei cataloghi nei piccoli musei cosicché fu più facile far scomparire le opere cosiddette “formaliste” e “cosmopolite”. Molte opere, invece, furono abbandonate in granai, solai, case di contadini poiché nel 1978 i collezionisti furono messi al bando e solo chi deteneva permessi ufficiali poteva raccogliere quelle opere, ma a nessuno furono mai rilasciati. A far crescere la tensione ci pensò la stampa, aizzando l’opinione pubblica contro la categoria dei collezionisti, affinché donassero

---

<sup>131</sup> A. Glezer, *Religion and Soviet Non-Conformist Artists*, cit., p. 17-18.

<sup>132</sup> G. Codevilla, *L’impero sovietico (1917-1990). Storia della Russia e dei Paesi limitrofi Chiesa e Impero*, cit., pp. 551-555.

<sup>133</sup> *Ibidem*.

<sup>134</sup> A. Roccucci, *Stalin e il patriarca. La Chiesa ortodossa e il potere sovietico*, cit., pp. 493- 507.

<sup>135</sup> S. Burini, *Vedere le Russie: memoria, mistificazioni, immaginario nell’arte russa del ‘900*, cit., pp. 62-63.

<sup>136</sup> A. Obuchova, *Cronaca dei principali avvenimenti storico-artistici russi dal 1950 al 2005*, cit., pp. 63-64.

le proprie raccolte allo stato, altrimenti considerati loschi trafficanti e speculatori. Continuavano, secondo le disposizioni di legge, le perquisizioni ai danni dei collezionisti, intentando processi a loro discapito, e anche contro i dipendenti dei negozi statali di antiquariato. Era ancora molto pericoloso possedere certe forme d'arte. Dei ladri 'facoltosi' di oggetti d'arte iniziarono a ricercare opere dell'avanguardia russa che, negli anni Venti, erano finite nelle mani di collezionisti e molte erano state acquistate dallo Stato per distribuirle nei musei. Di tali ingiustizie fu vittima anche Kostaki ma, piuttosto che essere aiutato dalle autorità, fu minacciato di ritorsioni e nel 1978 lasciò il paese in cui era nato, assieme alle sue restanti opere. A metà anni Ottanta la passività della polizia divenne attivismo. Si perquisivano i collezionisti illegalmente, secondo una non chiara legislazione che dal 1976 decise che le opere d'arte fossero da conservare in musei statali, e per invidia da parte di magistrati, poliziotti o rappresentanti della procura. Anche in tal caso, dopo esser state requisite, le icone annerite dal tempo finivano in depositi non attrezzati. La persecuzione dei collezionisti però, anziché arricchire i musei, fece aumentare il contrabbando di opere d'arte, con tentativi di esportazione clandestina<sup>137</sup>, come si sono precedentemente constatati i casi di Miele e di Dodge nell'esportazione di opere "underground" e di arte realista socialista, senza avere permessi ufficiali.

La grande e rischiosa attività intrapresa dai collezionisti fu l'unica *chance* per l'arte della "seconda avanguardia", per essere conosciuta fuori dai confini sovietici, tramite esposizioni e mostre che ne celebravano gli intenti e le capacità. Opere, elementi e oggetti della tradizione culturale russa antica furono conservati, nel periodo sovietico per decenni, in pollai diventati depositi di icone antiche o in appartamenti in coabitazione, in piccole stanze; molti raccoglievano gli oggetti tra la spazzatura delle discariche cittadine, nelle piccole chiese sconsacrate di campagna, nei depositi ferroviari, nelle case abbandonate. Erano fanatici per quegli "oggetti inanimati che diventavano oggetti di culto"<sup>138</sup>. Solo la ripresa delle aste, interrotte negli anni Trenta e ricominciate alla fine degli anni Ottanta, consentì di portare uno sguardo critico internazionale sulle prospettive artistiche in URSS. Quell'arte, che aveva vissuto in

---

<sup>137</sup> Cfr. B. Brodskij, *Tesori vietati. Il collezionismo privato in Unione Sovietica: capolavori e misteri di una passione proibita*, cit., pp. 145-154.

<sup>138</sup> Ivi, pp. 5-16.

clandestinità, poté avere un proprio mercato di circolazione, grazie all'asta realizzata da Sotheby's nel 1988<sup>139</sup> quando, per la prima volta, si affacciò sul mercato pubblico internazionale. Costituì una 'sconfitta' artistica per il mondo ufficiale dell'arte sovietica, poiché furono i quadri "non ufficiali" a raggiungere i prezzi di vendita più elevati.

Le fredde relazioni instaurate ormai con il patriarcato di Mosca dal Consiglio per gli affari della Chiesa Ortodossa Russa, restarono immutate fino alla *perestrojka*. L'opinione dello storico Škarovskij era però che la campagna antireligiosa avesse fallito: più che diffondere l'ateismo, era andata ripristinandosi la vita spirituale in clandestinità. Il governo sovietico, in effetti, doveva mantenere le relazioni a livello internazionale tra le confessioni religiose, essenziali nello 'scontro' tra i due blocchi mondiali, cosicché la Chiesa ortodossa godette di autorevolezza e fu meno perseguibile. Quest'ultima infatti esercitò sempre un certo dominio sulle dinamiche identitarie, a livello individuale e comunitario, sacralizzando anche la vita pubblica<sup>140</sup>. Con Gorbačëv si arrivò a un punto di svolta, dal 1987 furono liberati alcuni dissidenti, vi fu più libertà di circolazione per gli intellettuali, e adottò una politica più tollerante sui diritti umani e sugli espatri; ne beneficiarono alcune minoranze nazionali e quasi tutte le confessioni religiose. Gorbačëv era ateo ma lasciò che i credenti celebrassero i loro riti<sup>141</sup>, strinse un patto con la Chiesa, in nome della *perestrojka*<sup>142</sup>. Dopo trent'anni, nel 1988, la Chiesa concluse un itinerario difficile. Nel momento delle celebrazioni del millennio del battesimo della Rus', essa era ancora molto viva. La "guerra di religione"<sup>143</sup> nel paese aveva attestato la permanenza del fattore religioso, dopo che la politica antireligiosa aveva perseguito l'obiettivo di eliminarne ogni traccia. Erano diminuiti i battezzati e si erano formate generazioni di analfabeti

---

<sup>139</sup> E. Ermakova, *Sotheby's 1988 Auction. A Turning Point for Unofficial Moscow Artists*, in "DailyArt Magazine", 27-06-2020; <https://www.dailyartmagazine.com/sothebys-1988-auction-moscow/> [ultimo accesso 15 ottobre 2021].

<sup>140</sup> A. Roccucci, *Stalin e il patriarca. La Chiesa ortodossa e il potere sovietico*, cit., pp. 493- 507.

<sup>141</sup> O. Egorov, *Come ha fatto la Chiesa ortodossa a sopravvivere a 70 anni di ateismo nell'Urss?*, cit.

<sup>142</sup> N. Riasanovsky, *Storia della Russia*, cit., pp. 608-700.

<sup>143</sup> Il potere bolscevico puntava a eliminare l'istituzione ecclesiastica e a sostituire il sistema culturale, semiotico, mentale, di ispirazione religiosa, proprio della società russa. La Chiesa era percorsa da divisioni interne provocate dalla polizia politica, dai sommovimenti geopolitici sorti nel primo dopoguerra, con la rivoluzione e a causa dei disaccordi tra i diversi esponenti dell'ortodossia russa. Si liquidarono ordinamenti che avevano regolato la vita della società russa nei secoli, si distrussero edifici e oggetti religiosi, e si promosse l'ateismo, in A. Roccucci, *Stalin e il patriarca. La Chiesa ortodossa e il potere sovietico*, cit., pp. 493- 507.

religiosi ma la vita religiosa aveva ancora una dimensione significativa in settori minoritari della società sovietica. La religione aveva influito sugli eventi politici e sociali, determinando molteplici forme di resistenza: il dissenso politico, il dissenso culturale e quello linguistico, e chi, invece, abbandonando la madrepatria. Le istituzioni più lentamente, le comunità e i credenti con più flessibilità, ma anche con sofferenza, passarono, nell'arco di alcuni decenni, da un regime di ortodossia di Stato a una situazione di scontro con il potere.

Il riferimento al patrimonio culturale dell'ortodossia era ricorrente nei fermenti nel mondo della cultura e in parte anche nei settori della *nomenklatura* di partito, tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, alla ricerca di elementi identitari di tipo nazionale russo che potessero surrogare la diminuzione di carisma evidente nel sistema sovietico e nella sua *leadership*<sup>144</sup>.

Molti luoghi di culto rimasero chiusi e gli attivisti furono picchiati e arrestati finché, nel 1991, il governo adottò una nuova legge sulla libertà religiosa che abolì tutte le vecchie restrizioni sovietiche<sup>145</sup>. El'cin ripristinò un civile sistema di libertà religiosa e si riaccostò alla tradizione dell'ortodossia, ridandole centralità sociale e politica. Si avviò una ricostituzione e una reintroduzione delle antiche funzioni della Chiesa, dei suoi apparati e dei suoi edifici. Crollata l'Unione Sovietica, il patriarca rappresentò un riferimento per il risveglio religioso della società, un interprete delle esigenze di legittimazione del potere politico, un simbolo dell'unità dello spazio imperiale, dopo la sua disgregazione in molteplici stati sovrani<sup>146</sup>.

Il mondo parallelo all'ufficialità artistica subì, quindi, gli stimoli storico-artistici dati dall'apertura al mondo artistico nazionale e internazionale, nel periodo del "disgelo" e a seguire: le mostre, i festival, i collezionisti, i circoli illeciti e la riscoperta dell'avanguardia russa, di personalità del passato nazionale, delle icone, di peculiarità tipiche russe. D'altro canto, attraverso i drammi, le 'repressioni' ai danni di figure intellettuali e le campagne contro la religione decretate dal regime, molti artisti inserirono nella loro pratica artistica motivi religiosi, legati alla tradizione, in

---

<sup>144</sup> Ivi, pp. 507- 509.

<sup>145</sup> O. Egorov, *Come ha fatto la Chiesa ortodossa a sopravvivere a 70 anni di ateismo nell'Urss?*, cit.

<sup>146</sup> A. Roccucci, *Stalin e il patriarca. La Chiesa ortodossa e il potere sovietico*, cit., pp. 507- 509.

particolare i forti legami con l'iconografia ortodossa, con gli usi e i costumi tradizionali, con l'arte e l'architettura medievale (le cattedrali dalle tipiche cupole ortodosse e i monasteri tipici del paesaggio russo). Allo stesso modo, il ripristino dei contatti con l'arte pre-rivoluzionaria fornì un valido sostegno alla ricerca artistica contemporanea e all'evolversi della storia dell'arte in Russia, ma anche della ripresa in chiave spirituale di alcuni temi. Nel seguente paragrafo vedremo come gli artisti, tra semi-ufficialità e ambiente "underground", inserirono elementi identitari religiosi e simbolici nelle loro produzioni artistiche pittoriche. L'atmosfera ricca di influenze, dal periodo post-stalinista alla *perestrojka*, fece emergere una forma di "seconda avanguardia" artistica nella Russia sovietica.

### **1.3 Il "sottosuolo" artistico sovietico si interessa alla simbologia religiosa**

Si è ribadito come, dalla metà degli anni Trenta, nel mondo artistico sovietico, aveva avuto la meglio una "situazione stagnante", quando per la critica artistica non contava più tanto focalizzarsi sulle "raffinatezze stilistiche e i problemi di luce e spazio"<sup>147</sup>, almeno fino alla morte di Stalin. L'ambiente artistico, creatosi in quel periodo storico, riaccese le speranze di un universo parallelo all'Unione degli Artisti ufficiali, non ancora ben noto alle autorità nella metà degli anni Cinquanta, che aveva ancora fiducia in "un'arte russa"<sup>148</sup>, poi nota con vari titoli tra cui "underground" russa.

In questa realtà artistica "non ufficiale", emersero una spiritualità e un amore per il passato mai realmente sopiti e apparirono esempi di opere raffiguranti elementi e simboli della tradizione e della religione russa ortodossa. Una riscoperta di quei valori perduti che, prima del Secondo Conflitto Mondiale, erano stati quasi del tutto persi nell'oblio e di cui rimanevano poche testimonianze, secondo quanto impartito dalla politica dittatoriale sovietica<sup>149</sup>. Nuovi significati gli artisti attribuirono a quei segni della memoria nelle loro realizzazioni, interpretazioni spesso e volentieri ritenute

---

<sup>147</sup> F. Miele, *L'avanguardia tradita. Arte Russa dal XIX al XX secolo*, cit., pp. 431-433.

<sup>148</sup> Ivi, pp. 435.

<sup>149</sup> I. Golomshtok, *The History and the Organization of Artistic Life in the Soviet Union*, in "International Journal of Sociology", vol. 15, n. 1-2, 1985, trad. inglese a cura di M.Vale, pp. 45-52; <https://doi.org/10.1080/15579336.1985.11769881> [ultimo accesso 15 ottobre 2021].

fuorvianti ed erroneamente considerate forme di opposizione politica<sup>150</sup>, combattute e soppresse dal partito poiché potevano dar adito a pensieri individuali o ‘rivoluzionari’. L’ambiente culturale sovietico, ‘respirato’ in concomitanza alla “destalinizzazione” e nei seguenti anni, permise di ripescare sentimenti spirituali e arcaici, legati profondamente alla terra russa. Diversi artisti si espressero in nuovi modi, lontani dalla mediocrità e dal falso splendore del Realismo Socialista.

Per quanto concerne l’arte, abbiamo già visto all’interno dell’ufficialità che alcuni generi si lasciavano sfuggire degli schemi e degli elementi afferenti alla tradizione iconografica russa tradizionale, nonostante i canoni ufficiali non consentissero richiami al passato. Nel genere paesaggistico, come nella pittura storica e di genere alcuni rimandi alla tematica religiosa, con la comparsa di monumenti antichi e chiese, si intensificarono dalla seconda metà del XX secolo circa. Molti, guidati dai viaggi nei luoghi remoti del paese, in quegli anni, riscoprivano le tracce dell’antica anima russa. Gli artisti ufficiali di Leningrado, trasferitisi a Zagorsk durante l’accerchiamento della città nel periodo bellico, rimasero ammaliati dal monastero della Trinità di San Sergij, poi dal 1948 si trasferirono nella regione di Tver’, incontrando i pittori moscoviti, e vi poterono ammirare degli “incontaminati panorami”:

Fu merito dei monumenti dell’antica Russia e i centri iconografici medievali (Pskov, Archangel’sk, Carelia) affascinare moltissimi pittori. In ogni autore il sentimento religioso e la percezione del mondo si manifestano in modo personale e intimo. Ma ciò che emerge dai quadri è l’interesse per la storia e per la cultura dell’antica Rus’, e forse un velato appello all’ortodossia<sup>151</sup>.

La forte influenza delle radici storico-geografiche e del contesto circostante quegli artisti facevano riemergere profondi sentimenti identitari, elementi del passato e altri connessi alla spiritualità, aspetti che erano stati tralasciati per tre decenni.

Una nuova ondata di soggetti religiosi irruppe in musei ed esposizioni negli anni Sessanta, quasi a ‘sperare’ in una qualche innovativa soluzione artistica oltre che alla libertà creativa. Probabili legami con la spiritualità, nei dipinti, derivarono proprio dai viaggi e dalle escursioni di pittori, sia in seguito al progetto delle terre vergini, alla

---

<sup>150</sup>A. Obuchova, *La seconda metà. L’arte russa dal 1959 al 2000 dal Fondo Sandretti*, cit., pp. 24-25.

<sup>151</sup>A. Cavallaro, *La persistenza dell’icona nell’arte russa del XX e XXI secolo*, cit., pp. 192-197.

costruzione su larga scala di centrali idroelettriche e di fabbriche, sia per coloro che erano sulle tracce di antiche icone e di oggetti della tradizione popolare russa. Un esempio fu Viktor Popkov, artista ufficiale, che viaggiando verso il settentrione scoprì usanze, costumi e icone che ispirarono le sue realizzazioni, tele che andavano allora ad ‘opporsi’ al romanticismo dei nuovi cantieri e dei miglioramenti in atto nel paese, che apparivano nelle realizzazioni del Realismo Socialista. L’ambiente di quegli anni conobbe quindi i toni inquieti e la drammaticità del presente, propri di buona parte delle tele a soggetto religioso<sup>152</sup>. Già partire dalla metà degli anni Cinquanta la critica aveva definito lo *surovyj stil’* [Stile Severo]; i suoi rappresentanti si dedicarono a raffigurare una nuova visione del mondo, la periferia, e rifletterono sulla perdita di valori comuni e sull’importanza dell’uomo come singolo individuo. Tra di essi Viktor Ivanov, Pëtr Ossovskij, Viktor Čulovič, Tat’jana Majkova, e inizialmente Viktor Popkov, che poi sviluppò un proprio percorso<sup>153</sup>, ma anche Gelij Koržev. Si interessarono agli uomini anziani e alle donne rivolgendolo una critica sociale allo stato che li aveva dimenticati, testimoniando la vita nei villaggi. Celebrarono la presenza di icone con la Madre di Dio nell’“angolo bello” delle abitazioni; tutto riprendeva il contesto culturale e sociale in cui gli autori stessi erano immersi. Alcuni si fecero difensori della patria, elaborando eventi passati, l’attaccamento alla terra, mostrato in panorami solenni e spirituali, assieme alla forza emotiva. Volevano trasmettere quella pace interiore che era stata negata a molti, per le vicissitudini di guerra e di lavoro, per questo divenuti meno sorridenti e benevoli. Allo stesso tempo, tuttavia, volevano rappresentare paesaggi che aspiravano al bene, vecchie case che rispecchiavano l’essenza degli abitanti, anche in una visione folkloristica.

Alcuni artisti di questo stile adoperarono il trittico, forma tipica delle pale d’altare dei luoghi sacri, come modello per realizzare le loro opere, come fu l’opera di Koržev, *Comunisti* (1960). L’artista guardava al passato, in cerca di una continuità, quindi si interessò alla pittura russa prima della rivoluzione, alla storia dell’arte europea e alla cultura biblica. Il soldato che rappresentò in *Segni di guerra* (1963-1964) mostra le ferite sul volto e richiama così Cristo incoronato di spine, invece, in *Madre* (1964-

---

<sup>152</sup> E. Petrova, *Fonti religiose nell’arte del Realismo socialista*, cit., pp. 161-165.

<sup>153</sup> G. Barbieri, S. Burini, *Lo sguardo sottile di Viktor Popkov*, in *Sogno Realtà. Viktor Popkov 1932-1974*, cat. (Venezia, Cà Foscari esposizioni, 19 febbraio-27 aprile 2014), a cura di G. Barbieri, M. Bertelé, S. Burini, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma Edizioni, 2014, pp. 87-106.

1966) la figura femminile sofferente sembra una moderna *Mater Dolorosa*. Egli trasmetteva nelle sue opere la sua disillusione nel pronosticato ‘paradiso’ in terra comunista<sup>154</sup>. Koržev non rientrava tra le figure della cultura del sottosuolo ma tentò, pur iscritto all’ufficialità, di trasporre una carica ermetica e morale, delle rappresentazioni di libera interpretazione, come ‘sospese’ in un luogo e in un tempo indefiniti –influssi derivanti dalle icone– e permeate dallo scontento<sup>155</sup>.

Per quanto riguarda Popkov, egli era indipendente dal punto di vista creativo e apartitico e ciò gli permise di produrre una pittura ‘sfaccettata’, ma fu un fondatore dello “Stile Severo”. Ricercava nuove forme espressive, così, trovò dei punti in comune con la pittura “non conformista” e con l’atteggiamento degli artisti “non ufficiali”. Egli, tuttavia, non volle mai staccarsi dallo stile ufficiale, anche se il pessimismo nei suoi lavori, l’inclinazione a evidenziare gli «aspetti sociali, a raffigurare vecchiette e funerali, mettersero in apprensione gli apparati preposti all’accettazione di opere nelle mostre»<sup>156</sup>. Presentò nelle sue opere particolari riferimenti alla tradizione popolare e alla religione, che sono indirettamente osservabili: dalle cupole di una chiesa dietro a una finestra, alle icone nell’“angolo bello” a volte rimpiazzate dall’immagine dei volti di soldati morti in guerra, o un uomo presso una chiesa che vede angeli con ali scarlatte, rimandando alle icone antiche<sup>157</sup>. Nei suoi viaggi scoprì luoghi e oggetti storico-culturali, spirituali, metaforici, non semplici paesaggi, grazie cui realizzò “mondi personali”<sup>158</sup>, cogliendone la vita. In *Vospominanija. Vdovy [Ricordi. Vedove]* (1966) delle donne sono disposte come i petali di un fiore, quasi a danzare. I loro abiti rossi si stagliano sulle grigie pareti dell’*izba*, conferendo un aspetto gotico alla composizione, come in una cattedrale. I toni accesi dei vestiti rappresentano la vita a contrasto col grigiore esterno del mondo sovietico. Al posto dell’icona nell’angolo, com’era tradizione, era posto un ritratto di Karl Marx con la foto di un uomo in uniforme militare (un marito o un figlio, o forse un padre, o un fratello morto)<sup>159</sup>. Quel soldato era morto per la sua fede nell’ideologia

---

<sup>154</sup> M. Bown, *1964-1970*, cit., pp. 115-117.

<sup>155</sup> M. Bown, *Lacrimae rerum. La serie Bruciati dal fuoco di guerra di Gelij Korzhev*, in *Realismi socialisti. Grande pittura sovietica 1920-1970*, cat. (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 11 ottobre 2011 – 8 gennaio 2012), a cura di M. Bown, M. Lanfranconi, Milano, Skira Edizioni, 2011, pp. 205-206.

<sup>156</sup> G. Barbieri, S. Burini, *Lo sguardo sottile di Viktor Popkov*, cit., pp. 87-106.

<sup>157</sup> Cfr. A. Cavallaro, *La persistenza dell’icona nell’arte russa del XX e XXI secolo*, cit., pp. 197-208.

<sup>158</sup> V. Levashov, *Viktor Popkov*, Mosca, Ad Marginem Press, 2014, pp. 49-63.

<sup>159</sup> *Ibidem*.

marxista, ma il fatto che il ritratto di Marx stia in quella posizione, dove tradizione voleva si ponesse l'icona religiosa della Vergine Madre, indica forse che non era morta la fede cristiana o meglio un'antica usanza<sup>160</sup>. L'artista concepì il suo ciclo di dipinti *Mezenskie Vdovy* [*Le vedove di Mezen*], lungo il fiume Mezen, ad est di Archangel'sk. Era ritornato in quella zona, dopo un primo viaggio, poiché non aveva mai abbandonato i ricordi di quei villaggi, quindi, vi raccolse i materiali per *Severnoja pesnja* [*Canzone del Nord*] (1968) (Fig. 4), un dipinto particolarmente tragico. Incontrò delle vedove di guerra, invecchiate, che ricordavano i tempi giovanili, descritte nel loro dolore solitario da egli stesso. In *Memorie*, scritto dell'artista che fu pubblicato postumo, spiegò la raffigurazione del 1968 tramite delle contrapposizioni sociali: le anziane donne che cantano motivi popolari, rimpiangendo l'età spensierata di gioventù, e sopportano così il dolore per i cari morti in guerra, rammentandogli la perdita del padre. O ancora un'anziana *babuška* [signora, nonna] in rosso intenso incarna i dolori di tutte le vedove mentre sembrano disinteressati gli studenti di fronte alle donne e poi vi sono due lampade, una a incandescenza della sua contemporaneità e l'antiquata lampada a cherosene. Nell'angolo in alto a destra si scorge un'icona della Vergine Maria col bambino, segno vivo della fede.

Popkov era interessato a conoscere la malinconia di quei posti. La realtà che conobbe sulle rive del Mezen fu resa attraverso il "sogno" e in termini personali dall'artista che, come gli studenti ritratti sulla tela, venne stregato dal canto delle donne. Il linguaggio pittorico usato non è realismo empirico ma piuttosto influenzato da El Greco e da Giotto, si nota dall'ammassarsi di figure parzialmente sovrapposte<sup>161</sup>, ma anche stimolato dall'esperienza della pittura di icone e dalle stampe xilografiche russe oltre che dalle opere medievali<sup>162</sup>.

I rappresentanti di quello "Stile Severo" si spingevano verso una direzione che si allontanava dalla retorica del Realismo Socialista. Essi andavano così 'pronunciando' la verità del mondo sovietico, coi suoi volti cupi e duri, segno delle difficoltà affrontate dai cittadini dopo la guerra e nei cantieri di lavoro, aprendo lo sguardo ad altri artisti che si munirono di tratti autentici nel produrre le proprie opere.

---

<sup>160</sup> Viktor Popkov, *Genius of the Russian Soul*; <https://www.youtube.com/watch?v=dSK0i4Vw4iE> [ultimo accesso 25 novembre 2021].

<sup>161</sup> M. Bown, *1964-1970*, cit., pp. 115-117.

<sup>162</sup> V. Levashov, *Viktor Popkov*, cit., pp. 49-63.

All'interno dell'ufficialità, alla metà degli anni Settanta, si distinse una sezione: il "Gruppo Žilinskij". Il raggruppamento voleva proporre soggetti e stili liberi, prendendo l'immagine di Cristo a riferimento<sup>163</sup>, e determinando un cambio di rotta artistico. Il capofila del gruppo, Dmitrij Žilinskij, presentava nelle proprie opere dei caratteri dalla tradizione figurativa russa e sovietica. Più critici, tuttavia, sostengono che la sua arte derivi soprattutto da stimoli rinascimentali. L'arte di Žilinskij mostrava quindi dei richiami che provenivano dalla pittura russa antica di icone ma anche dalle soluzioni rinascimentali, italiana e fiamminga. Come gli antichi iconografi russi e i primitivi italiani, sviluppò una propria ricetta per i colori a tempera, seguiva la tradizione anche per il supporto, riverniciava il dipinto a qualche mese di distanza dalla sua conclusione, rifacendosi a uno scritto di Cennino Cennini, infine, con i colori ad olio, illustrava meglio i dettagli. Inoltre, realizzava da sé alcune delle cornici dei quadri come un artigiano del passato. Produsse delle grandi tavole a tempera, come delle pale d'altare laiche, come il trittico *Nelle nuove terre* (1967) (Fig. 5), realizzato dopo un viaggio nelle terre vergini, che ricordava un polittico come quelli dei fratelli Van Eyck e di Van der Weyden, ma anche Giotto. Le sue opere sembrano presentare significati profondi dati dagli 'attributi' che inserì, dei «contenuti simbolici» legati o leggibili come passi del Vangelo, come ne *Il violinista* (1972). In quest'opera l'autore sfruttò la visita del cugino violinista per rappresentare il tema sacro della Passione di Cristo: sia per il brano suonato dal cugino, la *Passione secondo Matteo*, sia per la riproduzione della *Crocifissione simbolica* di Botticelli e per la presenza di una pianta, nota come Corona di Cristo. In un'altra sua opera, *Sotto il vecchio melo* (1969), invece, l'ambientazione ricorderebbe l'Eden, oltre alla vita dell'artista e al dolore della madre<sup>164</sup>.

Afferente né all'ufficialità né al "dissenso linguistico", in atto in arte, Il'ja Glazunov si avvicinava all'idea di un'eterna Russia e si erse a favore degli slavofili. Costoro incarnavano i valori dell'ortodossia, della nazione russa e dello zarismo. Era, inoltre, un profondo estimatore di quest'ultimo che riteneva fosse 'produttore' della

---

<sup>163</sup> M. Tupitsyn, *Arte sovietica contemporanea. Dal Realismo Socialista ad oggi*, cit., pp. 35-36.

<sup>164</sup> Cfr. G. Argan, *La pittura neorinascimentale di Dmitrij Žilinskij*, in *Taking and Denying. Challenging Canons in Arts and Philosophy*, a cura di G. Argan, M. Redaelli, A. Timonina, pp. 197-217; <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-462-2/009> [ultimo accesso 15 ottobre 2021].

stessa cultura russa. Glazunov colse, nella complessa realtà del suo paese, quegli aspetti difficili e crudi che rispecchiavano la sua personalità di artista moderno e realista. Alcuni critici occidentali hanno creduto di scorgere nella sua pittura un contenuto di protesta e quasi un segno di crisi morale, come Pasternak che era chiuso nel suo mondo ideale, mentre Glazunov era immerso nel mondo in cui viveva e lo interpretava con spirito critico: da uomo impegnato e appassionato<sup>165</sup>. Egli era attivo nel promuovere la fratellanza tra i cittadini dell'URSS e per salvare i resti di un passato che rischiavano di sparire. Negli anni Settanta, infatti, fu ideato un piano per ricostruire la città e salvaguardare i monumenti storici e lo stesso avvenne per le altre città del paese. Con l'amico Vladimir Solouchin fu uno dei fondatori del *VOOPIK*<sup>166</sup>, promuovendo la cultura, la ricostruzione e il recupero di molti monumenti distrutti dal terrore stalinista. Il figlio Ivan Glazunov, artista anch'egli, ricorda la sua infanzia nello studio del padre ricoperto di "volti di santi"<sup>167</sup>, delle cornici scintillanti delle icone e di quanti altri oggetti peculiari della cultura russa. Il fatto che Il'ja fosse apprezzato in patria, e soprattutto all'estero, gli permetteva di avere una sorta di franchigia nella creazione pittorica e probabilmente anche nelle sue raccolte d'antiquariato. Il critico d'arte e studioso Franco Miele lo criticò per aver assunto spesso la parte di un artista alle dipendenze dell'ufficialità, che dimostrava "false avanguardie per la stampa occidentale"<sup>168</sup> mentre, inizialmente, egli aveva preso ad esempio l'arte di Rublëv. Secondo il critico italiano, Il'ja aveva perso l'emotività e si preoccupava invece di compiacere la nuova borghesia, rappresentata dalle autorità del paese. In realtà l'artista non si fece mai corrompere e mantenne sempre vivo l'enorme bagaglio culturale che aveva ereditato dalla sua famiglia, come l'arte delle icone, trasmessa dai suoi antenati che ne erano pittori<sup>169</sup>.

Molti altri artisti dell'epoca di Il'ja Glazunov, dalla metà del XX secolo circa, inserirono nelle loro opere dell'iconografia richiamante la religione ortodossa russa ma furono considerati colpevoli o accusati di non sostenere sufficientemente la politica

---

<sup>165</sup> P. Ricci, *Ilya Glazunov. Appunti per una storia dell'arte sovietica*, Napoli, Tipografia editrice Mario Piero S.p.A., 1959.

<sup>166</sup> V. Smolkin, *A Sacred Space Is Never Empty: A History of Soviet Atheism*, cit., pp. 199-205.

<sup>167</sup> I. Glazunov, *La mia pittura e il mistero della vita*, cit., pp. 13-28.

<sup>168</sup> F. Miele, *L'avanguardia tradita. Arte Russa dal XIX al XX secolo*, cit., p. 452.

<sup>169</sup> I. Glazunov, *La mia pittura e il mistero della vita*, cit., pp. 13-28.

del comunismo, avendo raffigurato elementi non concordanti con tale filosofia sovietica. Molti artisti, infatti, non conoscevano i reali motivi per non raffigurare alcuni aspetti della loro vita e nemmeno a chi rivolgersi per scoprirlo, essi volevano solo essere liberi di creare ciò che li interessava<sup>170</sup> e furono spesso internati in ospedali psichiatrici o invitati ad abbandonare il loro paese.

Pionieri furono i membri del “gruppo Lianozovo”, ritrovo di giovani pittori e poeti, senza studi specialistici, alla periferia di Mosca, attorno a Evgenij Kropivnickij, diplomatosi prima della rivoluzione all’Istituto Stroganovskij. Negli anni Venti egli aveva esposto con successo ma poi si ritirò per insegnare privatamente ai pittori dilettanti. Raggruppò allora anche una consistente collezione di riproduzioni. Indirizzò i suoi allievi al realismo concreto, di ogni giorno. Leader del gruppo divenne Oskar Rabin, ma anche altri divennero noti: Nemuchin, Večtomov, Masterkova. Comparve anche il gruppo degli allievi di Elj Beljutin che sosteneva l’elemento individuale nell’arte e l’intera attivazione dei mezzi figurativi.

Quando, alla fine degli anni Cinquanta, i giovani pittori «non conformisti» iniziarono a vendere direttamente ai privati, anche Kostaki li sostenne per un po’, oltre ad aprirgli le porte della sua collezione avanguardista come si è visto, poi ne pubblicizzò le realizzazioni tra gli stranieri che visitavano la sua collezione. Evgenij Nutovič, poeta fallito, lavorava come fotografo presso la Galleria Tret’jakov e per i giovani pittori in difficoltà si prestò gratuitamente a ritrarne le opere, divenendone poi conoscitore e collezionista<sup>171</sup>. Tat’jana Kolodreja teneva in un appartamento in coabitazione una collezione sempre di questo comparto di artisti del “sottosuolo”. Le opere di tale sezione erano raramente acquistate dai collezionisti e pochissimi potevano prevedere l’interesse che avrebbe suscitato il loro sottovalutato talento. Anche un altro grande fotografo, Igor’ Pal’min<sup>172</sup>, fece luce sulla vicenda di questi pittori degli anni Sessanta e Settanta, creando una loro galleria di ritratti e documentandone l’attività.

---

<sup>170</sup> A. Obuchova, *Cronaca dei principali avvenimenti storico-artistici russi dal 1950 al 2005*, cit., p. 54.

<sup>171</sup> B. Brodskij, *Tesori vietati. Il collezionismo privato in Unione Sovietica: capolavori e misteri di una passione proibita*, cit., pp. 111-115.

<sup>172</sup> G. Belli, A. Obuchova (a cura di), *Lo sguardo sui protagonisti: Igor’ Pal’min*, in *Arte contro. Ricerche dell’arte russa dal 1950 a oggi. Opere dal Fondo Sandretti del ‘900 russo*, cat. (Rovereto, 13 ottobre 2007- 20 gennaio 2008), Milano, Skira Editore, 2007, pp. 201-220.

Al completamento della loro evoluzione artistica, nel 1974, quando quei pittori “underground” furono rifiutati dalle mostre e dall’Unione degli artisti ufficiali, durante la “mostra dei bulldozer”, essi acquisirono una sorta di notorietà tra la stampa e conseguentemente all’estero. Anche la grande collezione di Aleksandr Glezer, ideologo di quel gruppo, migrò col suo possessore quando fu espulso dall’URSS. Dopo l’accaduto, Glezer evidenziò come per recuperare al danno di visibilità le autorità proposero una mostra al parco Izmajlovskij, di pittori “underground”, ma con delle ‘clausole’: “no paintings of pornographic or anti-soviet nature or paintings containing ‘religious propaganda’ were to be shown at the exhibition”<sup>173</sup>. Nessun artista sapeva cosa indicassero “pornografico” o “antisovietico” ma era certo che vi fossero lavori di «arte religiosa», a dimostrazione della definizione poco nitida imposta dalle autorità. Glezer, allora, aggiunse come in URSS fosse in atto una rinascita religiosa e molti erano i fatti provanti:

[...] the attraction the Church has for the Russian Intelligentsia; the amazing popularity of Fr. Dmitri Dudko’s sermons; the appearance, growth and spread of various religious sects; and finally the persecution of believers. [...] has led to the arrest and confinement of believers in prisons, camps and psychiatric hospitals, and to the removal from church office of priests who have carried the light of truth to the suffering and have refused to compromise<sup>174</sup>.

L’assunzione di ampi spazi di manovra da parte della Chiesa e, assieme, l’ambiente culturale, che diede i suoi spunti alla ricerca artistica, consentirono proprio, dalla metà degli anni Cinquanta, un cambio di rotta. Gli artisti furono spinti ad acquisire dei contenuti lontani dall’ottimismo del Realismo Socialista così, in circa venticinque anni di arte “non ufficiale”, si verificarono tre ‘passaggi’: per primo, ciò che guidò gli artisti, fu la voglia di opporsi al realismo dell’ufficialità e di esprimere la realtà così com’era, col suo squallore, coi particolari della quotidianità, così si addentrarono “nello spirituale –l’estetica, l’etica, il religioso– essenza di vita”<sup>175</sup>. Nelle opere degli artisti più anziani, oramai, dominavano elementi stilistici figurativi: surrealismo, espressionismo e realismo fantastico, come accadeva anche in Occidente. In secondo luogo, invece, negli anni Sessanta, si allargò l’intervallo d’arte e vi fu uno

---

<sup>173</sup> A. Glezer, *Religion and Soviet Non-Conformist Artists*, cit., p. 16.

<sup>174</sup> *Ibidem*.

<sup>175</sup> I. Golomshtok, *The History and the Organization of Artistic Life in the Soviet Union*, cit., pp. 45-52.

sviluppo accelerato, si riscoprì l'avanguardia degli anni Venti e le più recenti correnti occidentali. Costruttivismo, astrattismo e arte concettuale divennero d'avanguardia e ciò portò alla terza fase dell'arte "non ufficiale". In quest'ultima fase, il mondo sovietico si unì alla corrente principale del mondo dell'arte ma con una diversificazione per la Russia sovietica, con l'estrema polarizzazione delle prime tendenze "underground": da un lato l'uso di parodia e leggerezza; dall'altro un viaggio nell'anima, come un dominio del sacro che introdusse alla metafisica, al mistico e alla religiosa essenza dell'essere. Non significava tanto un ritorno a Dio ma soprattutto una "nostalgia" per la cultura nazionale, 'strapazzata' dalle politiche marxista-leninista-stalinista. Era un tentativo di ripristinare un contatto tra passato e presente e di colmare il divario temporale artistico internazionale. Gli artisti, così, reagirono alla mancanza di spiritualità dell'ufficialità, da un lato con la cultura della parodia e del ridicolo, del concetto, della performance e dell'*happening*, della "soc art" e dall'altro lato con una nuova 'primavera' spirituale<sup>176</sup>.

Molti artisti sovietici elaborarono, in clandestinità, le influenze seguite al periodo di "disgelo" chruščëviano e, quindi, alle manifestazioni internazionali. Tuttavia, mantennero una loro simbolicità, che contrastava con il "Kitsch" imposto dall'estetica sovietica ufficiale. All'inganno e alla menzogna di quell'estetica, gli artisti degli anni Sessanta e Settanta preferirono dare un'interpretazione veritiera e, come affermò il critico Clement Greenberg, definendo i movimenti d'avanguardia già nel 1939, anche quegli artisti sembravano tentassero "di imitare Dio"<sup>177</sup>, per giungere all'assoluto. Ad unire le cerchie di artisti, scrittori, collezionisti, in quegli anni, era la speranza di operare in un contesto non politicizzato, in cui l'arte costituisse un "luogo incontaminato": "una sorta di arca di Noé adatta alla 'sopravvivenza della comunità' dopo l'apocalittico diluvio che avrebbe [...] eliminato la 'peccaminosa' cultura del Realismo Socialista"<sup>178</sup>.

Anche molti film, dopo il disgelo o con la *glasnost*, usarono simboli religiosi, immagini del sacrificio e della passione di Cristo per confermare la vicina identificazione di sofferenza tra l'esperienza artistica e quella religiosa, ne è un

---

<sup>176</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>177</sup> C. Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, in *Art and Culture. Critical Essays*, cit., pp. 5-6.

<sup>178</sup> M. Tupitsyn, *Arte sovietica contemporanea. Dal Realismo Socialista ad oggi*, cit., pp. 22-37: 23-28.

esempio il film di Andrej Tarkovskij, *La passione secondo Andrej Rublëv* del 1965. La figura dello storico iconografo simboleggiava il rispetto per i rigidi dogmi artistici, imposti anticamente agli iconografi, esempio simbolico per gli artisti «non conformisti» che dovevano sacrificarsi per poter creare indipendentemente. Per guadagnarsi l'attenzione del pubblico occidentale, molti infatti fecero leva sull'esotismo delle tradizioni bizantine e il fascino dello «spirito slavo», che sopravviveva oltre la cortina di ferro. Per questo le autorità sovietiche denunciarono quell'arte di non essere sufficientemente magnanima.

Molti artisti “non conformisti”, allora, svilupparono costruzioni mentali immaginarie, definite “metarealismo” o “sintetismo metafisico”, una necessità di comunicare i loro intenti filosofici non potendo comunicare direttamente esibendo i propri lavori, il cui portavoce fu Michail Čemjakin, a inizi anni Settanta<sup>179</sup>. Čemjakin era emigrato in Francia, non potendo esibire in patria, e fu ispirato dall'arte primitiva a Lascaux, dal simbolismo di quella sconosciuta antica religione per cui cercava anch'egli “a new way of expressing faith, true spirituality and religious belief”<sup>180</sup>. La sua arte, che considerava il discorso estetico, voleva distinguersi dalla massa e dal dogma imperante del Realismo Socialista, senza far riferimenti alla società reale, «ispirandosi anche all'avanguardia ostracizzata», influenzato dalle riproduzioni e dalle opere dei grandi maestri dell'Ermitage e usando motivi popolari<sup>181</sup>.

Il sistema per sopravvivere alla repressione e alla frustrazione, negli anni Sessanta, fu per molti artisti “vivere dentro lo spirito”. Nei primi anni di arte non ufficiale i rimandi all'immaginario religioso e ai temi della tradizione bizantina furono essenziali: interesse e devozione estranei all'ateismo ufficiale; una ricerca di continuità col passato e un rifiuto delle limitazioni materiali e fisiche del presente, che l'avanguardia occidentale contemporanea allora nemmeno considerava<sup>182</sup>.

Il più dei lavori su temi religiosi erano su tela o carta, eccetto la scultura bronzea di Ernst Neizvestnyj, *Il Profeta* del 1966, e le sue espressive crocifissioni.

---

<sup>179</sup> A. Cavallaro, *La persistenza dell'icona nell'arte russa del XX e XXI secolo*, cit., pp. 233-234.

<sup>180</sup> A. Glezer, *Religion and Soviet Non-Conformist Artists*, cit., p. 19.

<sup>181</sup> M. Dmitrieva, *Michail Šemjakin: Malerei und Graphik. Von der inoffiziellen sowjetischen Kunst zur russischen Kunst im Exil* by Heike Welzel, in “Osteuropa”, vol. 60, n. 6, 2010, pp. 165-167; <https://www.jstor.org/stable/44935589> [ultimo accesso 25 novembre 2021].

<sup>182</sup> I. Golomshtok, *The History and the Organization of Artistic Life in the Soviet Union*, cit., pp. 45-52.

I simboli religiosi non significavano solo escapismo. Icone, bibbie, vangeli apparivano in più lavori di Oskar Rabin, insieme a segnali stradali, ad appartamenti squallidi e spogli e altri dettagli di quartieri dimenticati di Mosca, dimostrando come le leggi della vita sovietica stavano distruggendo sia la religione che l'arte in Unione Sovietica. Egli rappresentava in un certo modo il sostegno ai fedeli perseguitati, in quanto crebbe in un paese cristiano poi reso ateista, affermando "I have been brought up on the amazing church architecture. Of course, I have always liked icon-painting, and the art itself"<sup>183</sup>, erano parte del suo vissuto, del suo quotidiano. In un suo lavoro appare Cristo crocifisso in primo piano mentre sulla linea orizzontale retrostante è raffigurata una città russa; in un altro, raffigurò delle cupole di una chiesetta di un villaggio. Mostrò anche un paesaggio, con una chiesa riflessa nell'acqua, nel dipinto *Riflessione* (1972) (Fig. 6). Nonostante l'edificio non ci sia realmente, il suo riflesso è presente accanto ad abitazioni in campagna o quartieri cittadini, e rappresentava che comunque la Chiesa era viva, grazie alla fede della gente. Egli inserì frequentemente elementi tradizionali ortodossi, tra cui anche le icone, nei suoi dipinti. Anche suo figlio Aleksandr, giovane pittore, raffigurava icone, o immerse in una luce raggianti o in frantumi<sup>184</sup>.

Il percorso artistico di Dmitrij Plavinskij, invece, fu dettato dall'influenza di Dubuffet e dall'interesse per l'archeologia, per cui, ne derivò una ricchezza della tecnica compositiva e l'interesse per le civiltà del passato e per la parola come segno visivo<sup>185</sup>. Plavinskij faceva affidamento all'antica cultura russa e anche sulla religione, quindi, su enormi tele, dittici e trittici dipingeva le parole "Sacra Scrittura" e altre iscrizioni, in lingua slava, e i titoli dei suoi quadri erano significativi: *La chiesa in rovina*, *Un libro antico*, *La croce* e *Il Vangelo secondo Giovanni*. Quest'ultimo alto due metri, che irradiava un bagliore dorato, e, in rilievo, vi erano delle lettere, che avevano a che fare con la Bibbia e coi testi profetici, sormontate dalle impronte dei turisti o dei rappresentanti del KGB, come se indicasse il patrimonio russo calpestato dagli organi

---

<sup>183</sup> I. Kukota, *An Interview with Oskar Rabin. I am always on the side of the persecuted, humiliated, and oppressed*, in "Wall Street International Journal", 26-06-2021; <https://wsimag.com/art/66194-an-interview-with-oscar-rabin> [ultimo accesso 15 ottobre 2021].

<sup>184</sup> A. Glezer, *Religion and Soviet Non-Conformist Artists*, cit., p. 17.

<sup>185</sup> G. Belli, A. Obuchova (a cura di), *Arte Contro. Ricerche dell'arte russa dal 1950 a oggi. Opere dal Fondo Sandretti del '900 russo*, cat. (Rovereto, 13 ottobre 2007- 20 gennaio 2008), Milano, Skira Editore, 2007, p. 374.

di polizia dello Stato, così com'era effettivamente avvenuto<sup>186</sup>. Da una sua testimonianza, mentre risiedette nella proprietà dello scrittore Nikolaj Ostrovskij, a Ščelykovo<sup>187</sup>, si conosce la realizzazione di *Still-Life with a Cross* (1967), in cui sono raffigurati proprio gli elementi religiosi che, chiaramente, ispirarono e furono soggetto della sua opera: Bibbia, candelabro, crocifisso, libri sacri. In *Drappo Rosso* (1967) (Fig. 7), invece, egli ricorre alle parole impresse sulle pagine di vecchi manoscritti, dove si alternano miniature e caratteri cirillici, latini e di altri alfabeti, di lingue morte o addirittura inesistenti. Introdusse in tale opera idiomi scomparsi, contrapposti a un processo di stratificazione, di occultamento graduale delle fonti storiche e filologiche. Delle fonti coperte alla vista da uno strato di pigmenti (colori a olio, acrilici, smalto), che creano un effetto ossidato, sbiadito, ingiallito (come libri antichi) che danno forma e movimento al drappo rosso dipinto sulla tela. Quelle stratificazioni riemergono in altre opere, permettendo diverse interpretazioni delle stesse<sup>188</sup>. In una “matericità spesso invalicabile” ritrovò “evidenze simboliche, tracce, segni, sigilli che riportano a un patrimonio di memorie mistico-religiose, intese in tutto il loro greve senso terreno e corporeo”<sup>189</sup>.

Valentina Kropivnitskaja, invece, dipingeva fantastiche creature, invisibili e misteriose, che pregano Dio. Le cupole di piccole chiese di legno russe si ergevano su di esse. Le creature immaginate dall'artista, amareggiate, guardano una chiesa che viene lentamente sommersa dall'acqua. Si fa con ciò riferimento allo schizzo nominato *Chiese Sommerse* (1965) (Fig. 8), ispirato da un particolare evento: nella costruzione della diga del Volga alcune chiese antiche furono sovrastate dall'acqua. Una volta sistemate le rive del gran fiume, quando Glezer attraversò in barca nel 1971 il Volga,

---

<sup>186</sup> A. Glezer, *Religion and Soviet Non-Conformist Artists*, cit., pp.17-18.

<sup>187</sup> “It is a large estate with a grand house, church and graveyard, where the playwright is buried. In the 1960s the church was closed, but it was kept perfectly intact, because it was under the authority of the Ostrovsky museum. The museum workers gave me the keys to the church and allowed me to work there. I was locked alone in the church, composed a piece from the objects located there and also painted there. It was uniquely beautiful and mysterious. Unfortunately, during perestroika the church was robbed and all the icons, books and religious items disappeared forever”, Dmitry Plavinsky” in [https://www.saatchigallery.com/artist/plavinsky\\_dmitry](https://www.saatchigallery.com/artist/plavinsky_dmitry) [ultimo accesso 25 novembre 2021].

<sup>188</sup> M. Bertelé, *Dmitrij Petrovič Plavinskij*, in *Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti*, cat. (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, 21 aprile - 25 luglio 2010), Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma Edizioni, 2010, p. 255.

<sup>189</sup> E. Crispolti, G. Moncada (a cura di), *La nuova arte sovietica: una prospettiva non ufficiale*, cat. (Venezia, La Biennale di Venezia, 15 novembre – 15 dicembre 1977), Venezia, Marsilio editori, 1977, pp. 69-87.

egli ammirò solo le cime delle cupole spuntare dall'acqua, quasi chiamassero aiuto<sup>190</sup>. Le sue opere avevano uno stile fiabesco e surrealista<sup>191</sup>.

A usare forme più astratte e geometriche, sulle orme degli iconografi del passato, ci pensò Michail Švarcman, lo “ierate” di Mosca, formando un nuovo linguaggio artistico. Egli esplorò la struttura e i motivi dell'icona, appassionato di arte bizantina, di arte arcaica russa e di affreschi. Anziché inserire elementi narrativi, egli attuò una pittura lineare, con singole forme distribuite. Prese la sua tecnica artistica dalla tradizione: l'uso della tavola, l'intaglio, la tempera e il dipingere su vecchie immagini quelle nuove ma, dalla tradizione, derivò anche la sua poetica pittorica in quanto produsse immagini portatrici di luce, dall'intento salvifico. Il suo atto creativo era assimilabile a un processo ultraterreno<sup>192</sup>.

Eduard Zelenin incluse nella sua opera famose chiese del suo villaggio natale, Vladimir, sia in primo piano che in uno sfondo offuscato. Anche in Vjačeslav Kalinin emergevano chiese di Mosca, città di “quaranta volte, quaranta chiese”<sup>193</sup> prima della rivoluzione nel 1917, poste sullo sfondo delle sue composizioni. Nella Collezione Miele compare l'opera *Le trombe del giudizio universale* (1972) (Fig. 9), realizzata da Kalinin, dove, in primo piano, delle persone tentano di scappare dalla fine del mondo, annunciata da un gigantesco cavaliere dell'Apocalisse che soffia nelle trombe. Sullo sfondo vi è un paesaggio urbanizzato ricoperto di neve, che accentua il groviglio di edifici –probabile quartiere moscovita sottoproletario Zamoskvoreč'e, dove amava dipingere–. I suoi personaggi erano al contempo ‘presi’ dai sobborghi popolari che frequentava ma anche presi dall'immaginazione e resi espressionistici tramite le sembianze caricaturali, l'irrequietezza e la tensione emotiva<sup>194</sup>.

Tema ricorrente in molti pittori come Igor Tjulpanov, Vladimir Naumec, Jurij Žarkich fu la Crocifissione e le sue interpretazioni: il crocifisso italo-bizantino, tra verità e

---

<sup>190</sup> A. Glezer, *Religion and Soviet Non-Conformist Artists*, cit., p. 17-18.

<sup>191</sup> G. Belli, A. Obuchova (a cura di), *Arte Contro. Ricerche dell'arte russa dal 1950 a oggi. Opere dal Fondo Sandretti del '900 russo*, cit., p. 329.

<sup>192</sup> Cfr. A. Cavallaro, *L'icona: l'assoluto russo tra “quadrati” e “tavole nere”*, in *I linguaggi dell'assoluto*, a cura di M. Raveri, L.V. Tarca, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis Edizioni, 2017, pp. 61-82;

<https://iris.unive.it/retrieve/handle/10278/3728840/142295/Linguaggi%20dell%27assoluto%20DEF.pdf> [ultimo accesso 15 ottobre 2021].

<sup>193</sup> A. Glezer, *Religion and Soviet Non-Conformist Artists*, cit., p. 17-18.

<sup>194</sup> Cfr. A. Agostinelli, *Collezionisti italiani alla Biennale del dissenso: Franco Miele, Alberto Morgante e Alberto Sandretti*, in “eSamizdat”, vol.7, n.1, p. 239-288.

apparenza, passato e futuro, e il corpo stagliato su uno sfondo approssimato. Il leningradese Žarkich trattò spesso la rinascita dopo la morte, dove il corpo bianco spettrale è circondato da maschere. Egli assomigliava a una figura uscita da una fiaba antica russa e, nei suoi dipinti, rimase fedele ai valori cristiani: amore per il prossimo, disinteresse, ricerca della perfezione morale. Nei suoi lavori riportò soggetti religiosi e mitologici, legati ad episodi di attualità, ad esempio la rivoluzione bolscevica impersonificata da Saturno che divora i figli o i dissidenti reazionari, circondati da una schiera di informatori e Filistei e la Crocifissione di Cristo, simbolo della purificazione morale. In quasi ogni suo quadro, le figure crocifisse sono in marrone delicato, come una radice secca e contorta nel dolore. La radice secca, segno della sofferenza, indicava la rinascita, permessa grazie alla luce. A volte la sua Crocifissione è sormontata da sette cupole, in forte lilla e blu irradianti una luce luminosa; per l'artista rappresentavano le “sette chiese”<sup>195</sup>, ciascuna soddisfacente la propria missione sulla terra.

Anche il georgiano Otari Kandaurov dipingeva soggetti filosofici e religiosi: la Crocifissione in cui Cristo è sul Golgota, nell'opera *Silenzio*, del “Ciclo Vangelo”, seduto in solitudine sul cranio di Adamo, attende il momento in cui sarà crocifisso, per vincere la morte ed elevare la specie umana all'immortalità eterna. La Crocifissione è dipinta dall'interno, l'uomo è solo con la morte, con l'immortalità e con Dio. Sopra la croce, il sole al tramonto, quasi a diventare l'aureola sul capo di Cristo, e una minuscola ma luminosa croce sopra il sole sta ad indicare l'Ascensione. Poi, Kandaurov ritrasse Sant'Agostino e, nel dipinto, appaiono tre chiese antiche, che si stagliano su uno sfondo montuoso coperto di neve, a rappresentare la Georgia e tre santi Georgiani che scrutano tutto. Per lui l'arte era una vocazione religiosa, “era una lingua, illuminata dalla Parola di Dio”<sup>196</sup>. Egli fu riconosciuto per il suo “visionarismo [...] mistico e religioso”<sup>197</sup>.

Altro artista “underground” a prendere e far suoi gli elementi della tradizione russa fu Evgenij Ruchin, leningradese, formatosi quasi autonomamente, e rimase affascinato dall'arte informale. Realizzava composizioni a tecnica mista, in *Composizione con*

---

<sup>195</sup> A. Glezer, *Religion and Soviet Non-Conformist Artists*, cit., pp.17-18.

<sup>196</sup> *Ibidem*.

<sup>197</sup> E. Crispolti, G. Moncada (a cura di), *La nuova arte sovietica: una prospettiva non ufficiale*, cit., pp. 143-165.

icone (1974) (Fig. 10) egli rese la tridimensionalità grazie a delle stampe in rilievo di icone ortodosse, “matrici di un monotipo”<sup>198</sup>, cosicché ognuna fosse unica ma anche realizzata in serie. Dimostrava, così, di rifarsi a diverse tipologie iconografiche delle immagini sacre ortodosse. L'icona, che da sempre attrae i fedeli, egli la sfruttò come un mezzo tecnico, di grande efficacia espressiva. La disposizione delle serie su due assi, orizzontale e verticale, nell'opera è accentuata da dei numeri impressi sulla tela anch'essi tramite monotipo. Anche in *Composizione con cassetta e Redentore* (1974)<sup>199</sup> utilizzò tali stampe di icone.

Una posizione a sé occupava la pittura di Boris Svešnikov, che riprese il lavoro dopo nove anni di isolamento nei campi di prigionia, per l'assurda accusa di attività antisovietica. Era estraneo ai contatti occidentali e alle trame che 'tessevano' i colleghi della sua generazione. Egli preferì piuttosto riprendere l'arte dei maestri antichi<sup>200</sup> ma, dando vita a un percorso originale e intimo, verso lo spirituale. Divenne indifferente alla società, che gli si mostrava ostile, mentre riversò profondo amore nella pittura e nei fatti della religione. I suoi quadri, frutto di una “lenta stratificazione materico-puntinista, delineano una visione crepuscolare-irreale delle cose”<sup>201</sup>, con figure di uomini che vagabondi attraversano la città, oppure “volti decadenti” tra le foglie e le finestre arricchite da “fantasiosi animali”. Nelle tele successive alla dura prigionia in Siberia i temi proposti sono la caduta, la morte e la sepoltura. In *Prima neve* (1971-1972) (Fig. 11), il suo puntinismo definisce i fiocchi di neve che rivestono due terzi della tela, con toni freddi, e vanno a ricoprire il cimitero, in particolare la pietra tombale da cui emerge una croce<sup>202</sup>. Le rappresentazioni di cimiteri fanno percepire più intensamente la presenza viva di un uomo che colloquia, intimamente, con un indefinibile aldilà. I volti delle sue patetiche signore alludono a una sospensione della

---

<sup>198</sup> M. Bertelé, *Evgenij L'vovič Ruchin*, in *Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti*, cat. (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, 21 aprile - 25 luglio 2010), a cura di Giuseppe Barbieri, Silvia Burini, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma Edizioni, 2010, p. 223.

<sup>199</sup> *Ibidem*.

<sup>200</sup> Si ispira a Rembrandt, Watteau e alla scuola olandese del XVII secolo durante la deportazione, la sua arte nasce finché era prigioniero, in G. Belli, A. Obuchova (a cura di), *Arte Contro. Ricerche dell'arte russa dal 1950 a oggi. Opere dal Fondo Sandretti del '900 russo*, cit., p. 116.

<sup>201</sup> M. Bertelé, *Boris Petrovič Svešnikov*, in *Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti*, cat. (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, 21 aprile - 25 luglio 2010), a cura di Giuseppe Barbieri, Silvia Burini, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma Edizioni, 2010, p. 258.

<sup>202</sup> *Ibidem*.

materia, al suo consumarsi. La tristezza dei paesaggi e delle figure di Svešnikov sta ad indicare una perdita giovinezza<sup>203</sup>. I suoi lavori, a detta del collezionista Sandretti, erano “l’espressione della condizione psicologica che stava dietro la reale situazione del paese”<sup>204</sup>, situazione precaria che investiva il mondo artistico del “sottosuolo”.

Riapparve un linguaggio afferente all’astrazione ispirato alle posizioni filosofiche e agli esperimenti artistici dei primi trent’anni del Novecento in Russia. L’eco di pubblicazioni e manifestazioni esibenti i lavori tra gli altri di Ekster, Malevič, Rodčenko, Filonov, a livello internazionale<sup>205</sup>, riportò l’attenzione sulle realizzazioni di inizio secolo. Alcuni artisti avanguardisti sopravvissuti al terrore continuarono a lavorare secondo il proprio stile, altri rientrarono in patria dopo essersene allontanati per un periodo. Robert Fal’k era ritornato in patria negli anni Quaranta, e non potendo esporre pubblicamente organizzò delle mostre nel suo atelier, dove avevano modo di dialogare i giovani artisti della “non ufficialità”, che la moglie vedova continuò poi a tenere negli anni Sessanta<sup>206</sup>.

Come vedremo, anche Štejnberg, autodidatta, semplificò le idee del Suprematismo di Malevič. Lidija Masterkova era, a sua volta, una figura vicina all’astrattismo, erede spirituale dell’avanguardia russa, influenzata dal Festival internazionale del 1957. Negli anni Sessanta, Lidija realizzò quadri astratti poco colorati, arricchiti nella tecnica compositiva: applicò alla superficie pittorica tessuti, ricami e merletti<sup>207</sup>. Nel momento in cui dovette abbandonare il suo paese constatò che: “L’isolamento è a tragedia dell’uomo russo. Emarginato dalla società [...]”<sup>208</sup>. Le sue parole coglievano l’attualità di quel tempo. Gli artisti, infatti, erano stati abbandonati e ‘separati’ tra di loro, senza poter più comunicare per dar vita a tentativi artistici contemporanei. Miele affermò come ci fosse competizione tra gli artisti “underground”, più che vicinanza e

---

<sup>203</sup> F. Miele, *L’avanguardia tradita. Arte Russa dal XIX al XX secolo*, cit., pp. 457-458.

<sup>204</sup> A. Obuchova, N. Alekseev, *Il mio percorso in Russia*, cit., p. 36.

<sup>205</sup> J. E. Bowlt, *Some Thoughts on the Condition of Soviet Art History*, cit., p. 543-544.

<sup>206</sup> V. Cefalù, *Robert Rafailovič Fal’k*, in *Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti*, cat. (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, 21 aprile - 25 luglio 2010), a cura di G. Barbieri, S. Burini, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma Edizioni, 2010, p. 164.

<sup>207</sup> G. Belli, A. Obuchova (a cura di), *Arte Contro. Ricerche dell’arte russa dal 1950 a oggi. Opere dal Fondo Sandretti del '900 russo*, cit., p. 343.

<sup>208</sup> Cfr. A. Cavallaro, *La persistenza dell’icona nell’arte russa del XX e XXI secolo*, cit., pp. 228-248.

cooperazione, data dal vivere in clandestinità e il non potersi trovare. I rigidi schemi dati dall'arte ufficiale creavano, infatti, discordie e divisioni tra i vari artisti<sup>209</sup>.

La ricorrenza del battesimo della Rus' nel 1988 aveva affermato l'indissolubilità del legame fra l'identità della Russia e la storia della sua Chiesa. L'artista Grisha Bruškin con una delle sue opere, in quell'anno<sup>210</sup>, fece sobbalzare una delle aste di Sotheby's, mai prima di allora avvenute a Mosca nel mondo sovietico ufficiale dell'arte. Tale evento portò a rivalutare il contesto sovietico come ricco di occasioni artistiche contemporanee a cui mirare. Egli, oltre a rifarsi al passato e al proporre il ritrovamento di 'rovine antiche', recuperò alcuni schemi iconografici del passato russo. Un pezzo della sua opera, il dittico *Lessico Fondamentale*, fu battuto al prezzo maggiore, all'asta di Mosca nel 1988. In ogni riquadro raffigurò i "santi" sovietici, ovvero ogni figura stava per un modello del mito ideologico sovietico (il pioniere, l'operaio, il soldato, la contadina e molti altri), private di tratti soggettivi. Ad ogni modo, qualsiasi figura era rappresentata con degli accessori colorati, che ne definivano ruolo e funzione, simili ad attributi, com'era nelle rappresentazioni dei santi cristiani per determinarne l'identità. Con quelle immagini, Bruškin si rivolse agli uomini del futuro, per mostrare loro com'era la società sovietica<sup>211</sup>. L'occasione dell'asta aveva portato a riprendere in considerazione anche le opere della "seconda avanguardia", partecipi a quel mercato, per la prima volta riconosciute pubblicamente in patria.

In conclusione, nel corso del periodo sovietico, il patriarcato era stato "garante" della continuità della storia russa<sup>212</sup>, continuità sostenuta e in qualche modo rafforzata dal mondo della cultura e spesso nell'arte da coloro che volevano 'scappare' mentalmente da un mondo fatiscente e opprimente. Quei personaggi trovarono rifugio nella speranza e nella fede o nell'uso di simboli che gli permettessero di 'evadere' col pensiero e potessero essere impressi su tela o su media di fortuna. Igor Golomstock

---

<sup>209</sup> F. Miele, *L'avanguardia tradita. Arte Russa dal XIX al XX secolo*, cit., pp. 435-450.

<sup>210</sup> S. Burini, *Grisha Bruskin. Lessico Fondamentale*, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis Edizioni, 2019, pp. 50-52.

<sup>211</sup> S. Burini, *Lessico Fondamentale: Grisha Bruskin e l'estetica del declino*, in *Grisha Bruskin. Icone sovietiche*, cat. (Vicenza, Gallerie d'Italia-Palazzo Leoni Montanari, 17 ottobre 2017 – 15 aprile 2018), a cura di G. Barbieri, S. Burini, Crocetta del Montello (TV), Antiga Edizioni, 2017, pp. 21-30.

<sup>212</sup> A. Roccucci, *Stalin e il patriarca. La Chiesa ortodossa e il potere sovietico*, cit., pp. 507- 509.

ricordò che, in Unione Sovietica, la partecipazione alla vita religiosa e al culto era così difficile che spesso l'arte era l'unico mezzo per "creare un contatto con lo spirituale"<sup>213</sup>. Gli artisti "underground" riproposero memorie passate collettive, pur non avendo uno stile in comune; allo stesso tempo lanciarono un loro messaggio, slegato dalla politica, e fecero sentire la propria voce, per essere stati abbandonati, costretti alla marginalità e all'oblio<sup>214</sup>. Erano artisti che si erano trovati soli a realizzare i loro capolavori, con pochi mezzi, spesso perseguitati e svolgendo attività di fortuna. Tra i vari esempi che si sono presi in considerazione molteplici sono le diversità nel linguaggio artistico che emergono dalle loro realizzazioni: dal figurativismo all'astrazione, dal surrealismo all'espressionismo, modalità che differenziarono i vari rappresentanti di quella "seconda avanguardia", autonomi per stile ma connessi per radici storico-culturali comuni. Queste fecero capolino nelle loro produzioni attraverso forme, simboli e oggetti raffigurati –elaborati e interpretati–, con l'obiettivo di produrre liberamente le loro idee artistiche.

Nel secondo capitolo, vedremo in maniera approfondita tre diverse possibilità artistiche (afferenti a tre pittori) di esprimere sul supporto pittorico, qualsiasi esso sia stato, gli elementi della propria cultura, legati alla spiritualità e al contesto russo sacro. Tre artisti diversi di ambiente "underground" che, a loro modo, trasposero il proprio legame con la terra russa e suscitavano forti impressioni sulle generazioni seguenti, stabilendo un pezzo della storia dell'arte sovietica contemporanea, distinguendosi dal metodo artistico di stato e chiari esempi di creazione indipendente e innovativa.

---

<sup>213</sup> I. Golomshtok, *The History and the Organization of Artistic Life in the Soviet Union*, cit., pp. 45-52.

<sup>214</sup> F. Miele, *Artisti russi d'oggi*, cit., pp. 199-206.



Fig. 4 V. Popkov, *La Canzone del Nord*, 1968.



Fig. 5 D. Zilinskij, *Nelle nuove terre*, 1967



Fig. 6 O. Rabin, *Riflessione*, 1972.



Fig. 7 D. Plavinskij, *Drappo Rosso*, 1967.



Fig. 8 V. Kropivnitskaja, *Chiese Sommerse*, 1965.

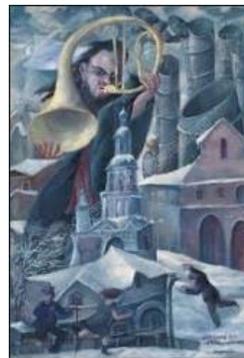


Fig. 9 V. Kalinin, *Le trombe del giudizio universale*, 1972.



Fig. 10 E. Ruchin, *Composizione con icone*, 1974.



Fig. 11 B. Svešnikov, *Prima neve*, 1971-1972.

## **CAPITOLO 2. Tre artisti sovietici “underground” a confronto: interpretazione di elementi simbolico-religiosi**

Vasilij Sitnikov, Anatolij Zverev e Eduard Štejnberg furono tre artisti “non ufficiali” moscoviti, molto diversi tra loro stilisticamente, ma accomunati dal fatto di non essersi conformati alle rigide disposizioni del canone del Realismo Socialista. Essi approfondirono tematiche diverse da quelle propugnate dal regime come ‘propaganda’ e divennero così dei ‘pionieri’ di una nuova svolta artistica a partire dalla breccia formatasi grazie al “disgelo” che poi negli anni Settanta e negli anni Ottanta verrà a galla come riconosciuta “underground” a livello globale.

I tre artisti che verranno descritti qui di seguito furono considerati a volte dissidenti, a volte pazzi, anche rinchiusi in case di cura o ospedali psichiatrici. Fino alla fine della *perestrojka* questi artisti furono ritenuti “maestri nell’organizzare provocazioni politiche”<sup>215</sup>, per le loro partecipazioni a mostre o esposizioni illegali o semplicemente per aver realizzato un tipo di arte vietata. Ciò che cercarono a loro modo di conservare nelle loro realizzazioni furono i legami con la storia del loro paese “in una piattaforma di continuità”<sup>216</sup> e la libertà di pensiero, ognuno però sviluppando una propria visione autonoma dell’arte e un proprio stile. Furono tre personalità della cultura artistica sovietica che non avendo accesso agli strumenti per realizzare i propri lavori, non essendo iscritti nel novero degli appartenenti all’Unione degli artisti ufficiali sovietici, si ingegnarono trovando ulteriori modalità per dar vita ai loro percorsi artistici. Sfruttarono degli elementi propri della sfera religiosa russa chi più esplicitamente come Štejnberg, col suo discorso religioso sulla considerazione sull’arte, e Sitnikov con i suoi emblematici edifici sacri e la raccolta di oggetti d’antichità simbolici, e chi invece come Zverev, conosciuto per non essere credente, che possedeva delle qualità sublimi e degli alti valori morali e che realizzava componimenti che sembravano delle preghiere oltre ai motivi religiosi che restituì nei suoi capolavori.

---

<sup>215</sup> G. Manevich, *46 ans ensemble*, in *Edik Steinberg. Taroussa-Paris. 1990-2012. Monographie*, a cura di G. Manevič, G. Bastianelli, Parigi, Éditions Place des Victoires, 2015, pp. 19-34.

<sup>216</sup> F. Miele, *Artisti russi d’oggi*, cit., p. 202.

Si considereranno nello specifico i vissuti di questi tre artisti, i loro rapporti con l'ambiente "underground" e le influenze culturali che li interessarono. Il contesto in cui vissero e crebbero artisticamente condizionò le loro maniere pittoriche e le loro poetiche creative, ed effettivamente molte testimonianze riguardo il loro essere derivano proprio dai contatti personali che stabilirono. Nonostante le influenze culturali esterne e antecedenti recuperate li avessero 'risvegliati' da uno stato di incoscienza artistica gli artisti della "seconda avanguardia" non puntavano alla "coincidenza con le tendenze note, quanto la loro scomposizione"<sup>217</sup> e alla produzione di nuovi linguaggi artistici. Assieme a tali influssi fu essenziale l'apporto del territorio in cui vivevano, dove erano cresciuti e si erano formati, e di cui avevano ricevuto un'eredità culturale e profondamente spirituale. Negli artisti degli anni Sessanta si ritrovava la convinzione del superiore *status* dell'arte, del suo valore assoluto, consolidato dall'inconfutabile qualità dell'opera. L'innovazione che essi apportarono alle ricerche artistiche non prevede "la negazione ma la trasformazione dei valori tradizionali"<sup>218</sup>.

## 2.1 Vasilij Sitnikov e le atmosfere "surreali" simboliche

Vasilij Jakovlevič Sitnikov era un artista sovietico "non conformista", "uno dei padri"<sup>219</sup> di questo ambito artistico, formatosi essenzialmente in modo autonomo e ciò gli consentì di produrre capolavori dallo stile indipendente, secondo una propria maniera e secondo i mezzi di cui disponeva. Egli infatti non recepiva i sussidi che si conferivano agli artisti ufficiali aderenti al metodo del Realismo Socialista. Produceva lavori su carta, a penna o ad acquerello, e su tela, il più delle volte a trame larghe. Usava materiale di ripiego come il lucido da scarpe al posto dell'olio da pittura<sup>220</sup>, tutto ciò che riusciva a reperire.

---

<sup>217</sup> Y. Barabanov, *La seconda avanguardia russa: una storia di eventi, nomi, significati*, in *L'arte vietata in Urss 1955-1988. Non-conformisti dalla collezione Bar-Gera*, cat. (Verona. Palazzo Forti, 8 aprile-4 giugno 2000) a cura di G. Cortenova, Firenze, Mondadori Electa, 2000, pp. 42-83.

<sup>218</sup> *Ibidem*.

<sup>219</sup> Cfr. M. Bertelé, *Vasilij Jakovlevic Sitnikov*, in *Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti*, cat. (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, 21 aprile - 25 luglio 2010), a cura di G. Barbieri, S. Burini, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma Edizioni, 2010, p. 129.

<sup>220</sup> *Ibidem*.

Terminò dei primi studi all'Istituto navale tecnico<sup>221</sup>, imparando l'antico mestiere per realizzare imbarcazioni. Dopodiché fu bocciato all'Accademia di Belle Arti nel 1935 e solo dopo un paio d'anni poté esservi assunto in funzione di addetto alla proiezione di diapositive nelle varie lezioni di storia dell'arte. Si staccò allora dalle concezioni che percepiva in quegli episodi di conoscenza artistica e dall'arte che veniva insegnata in quel contesto ufficiale, dai ritrattisti di regime come Sergej Gerasimov e Dmitrij Kardovskij, e dai loro "bellissimi ritratti morti di gente viva"<sup>222</sup>. Iniziò a formarsi da solo frequentando musei, approfondendo i problemi di luce in ambito artistico e producendo infine un proprio linguaggio. Ciò che lo aveva portato a interessarsi alle arti figurative era stato determinato da un episodio di vita legato alla madre, quando ella aveva ricevuto in dono un tappeto orientale ricco di motivi e di colori che avevano suggestionato Vasilij<sup>223</sup>.

In effetti egli disponeva di una ampia collezione di tappeti orientali<sup>224</sup> e allo stesso tempo di oggetti peculiari come una collezione di sculture Hindu e una di antiche icone russe. A un certo punto della vita abbandonò le icone che possedeva nelle mani della sorella, quando lasciò la Russia. Successivamente le chiese di donare quegli inestimabili capolavori russi del passato al Museo dedicato all'iconografo Andrej Rublëv<sup>225</sup>, presso il monastero Andronikov, impreziosendo l'istituzione di tavole rare. Egli era legato a quel luogo sacro e come altri suoi colleghi, vi si recava spesso<sup>226</sup>. Nonostante le gravose condizioni in cui viveva e i controlli a cui fu sottoposto dalla polizia politica, la sua donazione dimostrò l'amore profondo per il suo paese<sup>227</sup>, dal momento che non emigrarono assieme al loro straordinario custode.

---

<sup>221</sup> I. Golomshtok, A. Glezer (a cura di), *Unofficial Art from the Soviet Union*, Londra, Secker & Warburg, 1977, p. 138.

<sup>222</sup> Cfr. F. Miele, *Mostra antologica di Vasilij Sitnikov. Opere dal 1931 al 1971*, in "eSamizdat", a cura di S. Burini, vol. 6, n. 1, 2008, pp. 207-214.

<sup>223</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>224</sup> *Years of Apprenticeship. Frida's Salon. School V.Ya. Sitnikova*, in Life of "Taron Gharibyan. Origin. Parents. Early Childhood", <https://www.taron.ru/life.shtml> [ultimo accesso 01 gennaio 2022].

<sup>225</sup> A. Brusilovsky, *Pantheon of the Russian Underground*, Sankt Peterburg, Palace Editions, 2005, p. 48.

<sup>226</sup> *Years of Apprenticeship. Frida's Salon. School V.Ya. Sitnikova*, cit.

<sup>227</sup> T. Wendelstein, *Vasily Sitnikov and his School*, in *Vasilij Sitnikov i ego škola [Vasilij Sitnikov e la sua scuola]*, cat. (Kournikova Gallery, 24 maggio – 31 luglio 2009), a cura di T. Vendel'stejn, Mosca, Petronyj, 2009, p. 274.

### 2.1.1 La personalità eclettica di Sitnikov

Sitnikov racchiudeva diverse personalità in sé. Il suo modo di essere si forgiò a seguito delle vicissitudini che dovette affrontare<sup>228</sup> durante la sua esistenza.

Il maestro Vasilij Sitnikov sembrava essere un personaggio irrazionale, tanto che riuscì a sviluppare un suo ‘cammino’ artistico grazie alla realizzazione della sua scuola. Ad egli non interessava tanto la fama, per egli contava “the incarnation of an idea; the life of art and life in art”<sup>229</sup>, secondo quanto riportò la sua allieva Tat’jana Vendel’shtejn. L’internato presso l’ospedale psichiatrico di Kazan, dove nonostante le condizioni degradanti imposte, riuscì a produrre primi lavori che gli permisero di riscoprire la propria libertà interiore, come affermò Vendel’shtejn: “His art was the overcoming of the discontinuity of the Soviet space. The first drawings made in hospital were a private victory, a piece of personal freedom in a world without any freedom”<sup>230</sup>. Quei disegni gli consentirono di ritrovare una certa pace interiore e rappresentarono un modo per allontanarsi dalla realtà che stava vivendo e per costituire un nuovo mondo con le sue idee creative. Egli tentò in ogni modo di sopravvivere alla sua detenzione, così si cibò di rane, gatti e cani e con rifiuti umani realizzò mattoni, ed ebbe così inizio il mito sulla sua vita, un processo ‘mistico’, un’introduzione al percorso che lo avrebbe portato a essere riconosciuto. Così ogni episodio che visse divenne parte della sua storia creativa, infatti un suo motto era: “Vasya the Cloud does not cover Vasya the Sun”<sup>231</sup>.

La sua incarcerazione prima in campi di prigionia nel periodo bellico, i continui prelievi che subiva e gli internati in ospedali psichiatrici poi, delinearono la figura dell’artista, alquanto peculiare. Tali vicende ne fortificarono il carattere al punto che l’artista stesso si dimostrava indifferente nelle occasioni in cui riceveva dei controlli da parte della polizia politica o quando veniva prelevato per essere sottoposto a interrogatori.

Secondo la legislazione sovietica egli era “pazzo”<sup>232</sup>, e ciò fu una ‘salvezza’ in un certo senso. Come ribadì anche Miele, molti erano coloro che cercavano di essere dichiarati

---

<sup>228</sup> Cfr. F. Miele, *Mostra antologica di Vasilij Sitnikov. Opere dal 1931 al 1971*, cit., pp. 207-214.

<sup>229</sup> Cfr. T. Wendelstein, *Vasily Sitnikov and his School*, cit., p. 272.

<sup>230</sup> *Ibidem*.

<sup>231</sup> Cfr. Ivi pp. 272-273.

<sup>232</sup> F. Miele, *Mostra antologica di Vasilij Sitnikov. Opere dal 1931 al 1971*, cit., p. 208.

incapaci di intendere e volere pur di avere dei margini di libertà creativa<sup>233</sup>. L'essere intesi come pazzi implicava però la possibilità di essere arrestato in ogni momento e di essere riformato presso gli ospedali psichiatrici<sup>234</sup>. Franco Miele fu un tramite per i collezionisti che conobbero e che acquistarono le opere di Sitnikov. Egli descrisse la sofferenza dell'artista per i continui ricoveri in istituti psichiatrici, per la sua aperta opposizione al regime sin dal periodo del terrore staliniano, quando si era prelevati da un giorno all'altro senza essere consapevoli della colpa per cui si era accusati. Inoltre, l'artista non era a conoscenza del motivo reale per cui si era segretamente presi e trascinati in centri 'di recupero' o in campi di lavoro o ancora cancellati dalla società. Egli era ormai avvezzo a persecuzioni e rapimenti<sup>235</sup> improvvisi. Il maestro Vasja - come era chiamato fraternamente - si stabilì, per un periodo, a vivere in un appartamento in coabitazione. Tale posto divenne anche il suo studio di creazione, a pochi passi dalla sede centrale del KGB nel quartiere di Malaja Lubjanka, luogo in cui avvenivano gli interrogatori politici. Tale indifferenza per quel luogo era segno che non volesse farsi intimidire dai funzionari di partito e dalle assidue vigilanze nei propri confronti e intendesse invece procedere con la propria attività. Sitnikov "Era quasi compiaciuto di questo clima di mistero"<sup>236</sup>, affermò Miele vedendo che l'artista cercava di sdrammatizzare sulla propria precaria condizione.

Sitnikov sapeva sorprendere chi lo circondava, dai suoi allievi ai visitatori e ai conoscenti che si recavano a trovarlo. Se da un lato trattava con attento rigore le sue opere pittoriche dall'altro si presentava con fare stravagante, passava dal compiere moti agitati all'essere quasi un "profeta", "un santone" o un "capo di una setta religiosa"<sup>237</sup>. Ciò si percepiva coerentemente nei suoi studi-abitazione: "dalla canoa appesa al soffitto, le pareti mantellate da icone, libri, barattoli, pennelli e altri oggetti e cose intriganti"<sup>238</sup>, oltre alle opere che realizzava e che mostrava a possibili clienti

---

<sup>233</sup> Miele parla di «“abili” professionisti che fingono di essere malati di mente» e cercavano di ottenere dei certificati di «infermità», così «dichiarati irresponsabili delle loro azioni, godono di una discreta libertà di movimenti», in F. Miele, *L'avanguardia tradita. Arte Russa dal XIX al XX secolo*, cit., p. 451.

<sup>234</sup> A. Brusilovsky, *Pantheon of the Russian Underground*, cit., p. 48.

<sup>235</sup> F. Miele, *Mostra antologica di Vasilij Sitnikov. Opere dal 1931 al 1971*, cit., p. 208.

<sup>236</sup> F. Miele, *L'avanguardia tradita. Arte Russa dal XIX al XX secolo*, cit., pp. 448-449.

<sup>237</sup> F. Miele, *Mostra antologica di Vasilij Sitnikov. Opere dal 1931 al 1971*, cit., p. 208.

<sup>238</sup> A. Kirtsova, *Vasily Sitnikov and his School*, in *Vasilij Sitnikov i ego škola [Vasilij Sitnikov e la sua scuola]*, cat. (Kournikova Gallery, 24 maggio – 31 luglio 2009), a cura di T. Vendel'stejn, Mosca, Petronyj, 2009, p. 278.

che lo visitavano. Erano stanze dedicate alla creazione pressoché riconducibili a veri musei<sup>239</sup>. Il maestro influiva con gran efficacia su chiunque, sia su chi voleva disegnare e su chi non, dimostrando grandi abilità artistiche e autentiche capacità nello spiegare la pittura astratta, intervenendo nelle tumultuose mostre degli anni Cinquanta e Sessanta. Si dice che “solo Anatolij Timofeevič Zverev poteva competere con lui”<sup>240</sup>, per le capacità manuali che Vasilij possedeva.

“Uomo intelligente e acuto”<sup>241</sup> fin dai suoi primi disegni ma soprattutto nei suoi autoritratti che poneva nei suoi quadri, come viandante o arrotino. Egli voleva così raffigurare la propria solitudine di uomo sperduto, in una situazione più grande di lui e su cui non poteva avere la meglio<sup>242</sup>. Dava così una versione di sé che non sottostava a trucchi artificiosi né alle aspettative o ai giudizi del pubblico, ma piuttosto era un modo per ridere di se stesso, che fosse rappresentato all'esterno dei suoi monasteri o che fosse nel mezzo di un campo suonando una *balalaika* [strumento musicale]. A trentatré anni, dopo la prigionia, il manicomio, la disillusione nel futuro ‘radioso’ e i drammi personali era ancora pieno di vita, rimanendo un attento osservatore. Egli aveva concepito una propria “libertà interiore”<sup>243</sup>, nonostante la permanenza nell'ospedale psichiatrico a Kazan per quattro anni e poi gli internati periodici al manicomio fino al 1975. In quell'anno decise di lasciare la patria e, dopo aver peregrinato per l'Europa, approdò negli Usa, in una realtà completamente diversa e dove la morte lo colse prematuramente<sup>244</sup>.

Malgrado gli eventi travolgenti della sua esistenza, lasciò uno straordinario patrimonio, un nuovo linguaggio artistico, grazie alle idee e alle creazioni dei suoi allievi e ancora tramite le sue lettere e i suoi manoscritti sulla teoria e sulla pratica

---

<sup>239</sup> *Years of Apprenticeship. Frida's Salon. School V.Ya. Sitnikova*, cit.

<sup>240</sup> In giovinezza costruì una mostra per studenti di scienze naturali (uno scheletro di legno di una testa di pesce, dopo un accurato studio anatomico del cranio di un pesce vero, facendo sì che la struttura si muovesse) e per il film *Children of Captain Grant* realizzò un modello di condor volante. Egli praticava anche l'arte del cucito dimostrandosi come l'ospite più elegante ai ricevimenti ambasciatori. Molte altre invenzioni balenavano nella sua mente, al pari del genio rinascimentale Leonardo, in *Years of Apprenticeship. Frida's Salon. School V.Ya. Sitnikova*, cit.

<sup>241</sup> Cfr. N. Kournikova, *Vasily Sitnikov and his School*, in *Vasilij Sitnikov i ego škola [Vasilij Sitnikov e la sua scuola]*, cat. (Kournikova Gallery, 24 maggio – 31 luglio 2009), a cura di T. Vendel'stejn, Mosca, Petronyj, 2009, p. 271.

<sup>242</sup> Cfr. F. Miele, *Mostra antologica di Vasilij Sitnikov. Opere dal 1931 al 1971*, cit., p. 209.

<sup>243</sup> *Years of Apprenticeship. Frida's Salon. School V.Ya. Sitnikova*, cit.

<sup>244</sup> Cfr. *Ibidem*.

artistica<sup>245</sup>. In quelle lettere, realizzate una volta che lasciò la patria, ripose il suo approccio all'arte. Tale attività epistolare raggiunse Mosca solo successivamente, dopo che i suoi quadri erano finiti in tutto il mondo.

Ad ogni modo nel 1975 Vasilij se ne andò dalla sua patria, senza portare con sé averi materiali. Morì inaspettatamente, nel suo appartamento negli USA, solo, ma le sue ceneri furono sepolte a Lebedjan' accanto ai suoi genitori<sup>246</sup>, luogo d'infanzia a cui teneva intimamente.

### 2.1.2 La scuola artistica

Nella situazione precaria in cui viveva riuscì comunque a sviluppare una propria scuola artistica, molto duratura nonostante i boicottaggi da parte della polizia e le difficoltà di lavoro poste per via della “non ufficialità” del gruppo, anche se poi si sciolse una volta che il maestro lasciò l'URSS. Egli ebbe l'audacia di creare una scuola-bottega per allievi e colleghi, negli anni Cinquanta, organizzati come “una comunità conventuale”<sup>247</sup> che in gruppo realizzavano assieme un'opera, secondo la guida esuberante del maestro Vasja. La scuola del maestro era tra le poche allora esistenti ad accogliere quei pittori che rifiutavano erano stati esclusi dagli istituti artistici ufficiali<sup>248</sup>. Il suo fu un tentativo di evitare che le generazioni seguenti di artisti russi finissero per essere relegati e soggiogati al potere del regime e delle autorità ufficiali, offrendo a molti un'opportunità che le scuole artistiche ufficiali spesso non consentivano a tutti.

Coi suoi seguaci operava tramite esercitazioni congiunte durante lezioni private domenicali<sup>249</sup>. Era un mondo ermeneutico, così come altre ‘scuole’ artistiche private, creando un'unione tra allievo e maestro, procedendo ogni volta come fosse unica<sup>250</sup>. La sua scuola sembra fosse una delle più coese, i cui seguaci e allievi collaboravano nel creare “diverse opere del maestro, come in una bottega d'arte”<sup>251</sup> rinascimentale, senza aver mire individuali o culturali. Sitnikov insegnava a dare sostanziale

---

<sup>245</sup> T. Wendelstein, *Vasily Sitnikov and his School*, cit., p. 274.

<sup>246</sup> *Years of Apprenticeship. Fride's Salon. School V.Ya. Sitnikova*, cit.

<sup>247</sup> F. Miele, *L'avanguardia tradita. Arte Russa dal XIX al XX secolo*, cit., pp. 453-454.

<sup>248</sup> *Years of Apprenticeship. Fride's Salon. School V.Ya. Sitnikova*, cit.

<sup>249</sup> Cfr. M. Bertelé, *Vasilij Jakovlevic Sitnikov*, cit., p. 129.

<sup>250</sup> A. Cavallaro, *La persistenza dell'icona nell'arte russa del XX e XXI secolo*, cit., pp. 228-248: p. 244.

<sup>251</sup> F. Miele, *L'avanguardia tradita. Arte Russa dal XIX al XX secolo*, cit., p. 460.

importanza alla fattura dell'opera, rifinando egli stesso le opere accuratamente. Quel suo rigore lo portò a rovinare dei suoi lavori o a privarli di spontaneità. Egli impiegava anche mesi e anni per curare i suoi quadri, secondo un metodo usato dagli antichi, per cui insisteva coi suoi stessi collaboratori<sup>252</sup>. Anche Miele ricordava questa sua 'procedura':

L'artista pur muovendosi su una duplice tematica (quella variopinta scenografico-surreale dei cremlini e quella monocromatica spaziale-volumetrica delle figure), dimostra di lavorare con un rigore certosino che addirittura finisce per sconcertare<sup>253</sup>.

Molte sue opere, in sede di catalogazione per mostre ed esposizioni postume, risultarono sì autografate dallo stesso maestro ma quelle stesse opere potevano essere state realizzate dai suoi allievi. Egli infatti mostrava le tele dei suoi studenti, coi famosi monasteri, ai collezionisti che cercavano quel soggetto e, una volta fatto l'affare, il maestro poneva la sua firma. Sembra ingiusto però ciò era giustificato dal fatto che le opere dei suoi allievi richiedevano i suoi aggiustamenti. Era un modo per quei giovani di imparare una maniera pittorica e per Sitnikov di evolvere il suo stile e il suo metodo<sup>254</sup>, grazie a tale collaborazione.

Il guaio fu che il gruppo perse la sua collaborazione per gli avvenuti controlli all'artista<sup>255</sup>, ed egli sconcolato fu intimato a lasciare il suo paese.

Tuttavia, sono stati proprio i suoi allievi i maggiori testimoni della sua attività, che ne descrissero le azioni e le vicende, quasi surrealistiche anch'esse come i suoi lavori. La sua produzione coinvolse essenzialmente due temi: i nudi posti in un'atmosfera eterea quasi impalpabile e i suoi colorati o nebulosi monasteri in paesaggi sconfinati russi o tra la quotidianità sovietica. Parte principale e costante dei suoi lavori era "a church (monastery) in a field or simply a field"<sup>256</sup>, una sua comprensione spaziale-filosofica, ma essenziali furono anche i suoi studi-lezioni, vere opere finite, di figure in movimento, in più pose. Da una spiegazione della sua allieva Alena Kircova si evince come il maestro immaginava il suo lavoro sui monasteri, tipo

---

<sup>252</sup> Cfr. F. Miele, *Mostra antologica di Vasilij Sitnikov. Opere dal 1931 al 1971*, cit., p. 209.

<sup>253</sup> F. Miele, *L'avanguardia tradita. Arte Russa dal XIX al XX secolo*, cit., p. 460.

<sup>254</sup> Cfr. N. Kournikova, *Vasily Sitnikov and his School*, cit., p. 271.

<sup>255</sup> F. Miele, *L'avanguardia tradita. Arte Russa dal XIX al XX secolo*, cit., p. 460.

<sup>256</sup> Cfr. N. Kournikova, *Vasily Sitnikov and his School*, cit., p. 271.

iconografico costante, come una “rural patchwork blanket”<sup>257</sup> su cui veniva cucito un cielo stellato. Il pittore infatti creava gli edifici del monastero, la folla che riempiva l’immagine e spesso la sua stessa figura seduto in prima fila (un quadro nel quadro). Tutto ricoperto dal manto nevoso, spesso dipinto dai suoi studenti, a qualcuno permetteva di realizzare anche le figure<sup>258</sup>.

Molti sono gli allievi che lo ricordarono come “genio” e “giullare” ad esempio Vladimir Petrov-Gladkij, o “maestro di vita” come Alena Kircova, o che la sua vita era paragonabile a “un teatro” come disse Vladimir Titov. Nella sua stravaganza riuscì a insegnare a vivere a quei suoi allievi che voleva lasciassero qualsiasi istituzione artistica ufficiale e realizzassero vera arte<sup>259</sup>.

Ci concentreremo in particolare sui magnifici surreali monasteri per stabilire come Sitnikov, nel clima post-stalinista si sia ritrovato, come altri artisti “underground” già menzionati, a riprendere elementi della propria cultura d’appartenenza e ne avesse fatto dei capolavori d’arte. Questi lavori gli valsero molteplici vendite e buoni guadagni funzionali alla propria sopravvivenza. Il suo essere diverso, oltre le righe, gli consentì di raggiungere soluzioni diverse da quelle proposte dal metodo estetico statale vigente e di recuperare la memoria del passato.

### 2.1.3 I sognanti monasteri “surreali”

Sitnikov “dal 1977 é riuscito a trasferirsi in Austria, e ora in Usa, ove, nonostante le sue non buone condizioni mentali, continua a dipingere folkloristiche visioni di monasteri russi sotto la neve o fanciulle proiettate in un etereo campo spaziale”<sup>260</sup>. Da quando fu conosciuto all’estero, durante il periodo in cui emigrò, sembrava essersi dedicato alle realizzazioni dei famosi “souvenirs”<sup>261</sup> criticati da Sandretti riferendosi a quelle opere realizzate esplicitamente per un pubblico straniero e di diplomatici. Allo stesso modo Sitnikov iniziò a realizzare opere che dovevano essere vendute e che piacessero al suo pubblico, venendo egli stesso definito “Vasja,

---

<sup>257</sup> Cfr. T. Wendelstein, *Vasily Sitnikov and his School*, cit., pp. 273-274.

<sup>258</sup> *Ibidem*.

<sup>259</sup> T. Vendel’štejn (a cura di), *Vasilij Sitnikov i ego škola [Vasilij Sitnikov e la sua scuola]*, cat. (Kournikova Gallery, 24 maggio – 31 luglio 2009), a cura di, Mosca, Petronyj, 2009, pp. 271-279.

<sup>260</sup> F. Miele, *Artisti russi d’oggi*, cit., p. 201 e pp. 204-205.

<sup>261</sup> N. Alekseev, A. Obuchova, *Il mio percorso in Russia*, cit., pp. 31-38.

il souvenir russo<sup>262</sup> per le sue realizzazioni ambientate nella sua terra natia. Lontano dalla sua terra natia, egli aveva portato con sé un bagaglio privo di beni materiali ma ricco di un'infinità di ricordi<sup>263</sup>. Con la sua arte tenne a suo modo vivo un paese coi suoi valori culturali, anche se in patria erano negati e per le ideologie democratiche non c'era spazio, in qualsiasi modo queste fossero espresse.

Quel che si vuole qui discutere è il fatto che in molte delle sue opere appaiano queste maestose edificazioni, i monasteri russi, conosciuti per essere stati il 'motore trainante' dell'unione fraterna russa durante l'avanzata di Hitler verso la Polonia e l'URSS, agli albori della Seconda Guerra Mondiale. Quei luoghi che racchiudevano tesori sacri, ricchezza di tradizioni, cultura e un corredo patrimoniale inestimabile, avevano rafforzato la speranza e la fede della vittoria sul nemico esterno tedesco<sup>264</sup>. Proprio questi una volta morto Stalin, con l'avvento del "disgelo" e successivamente con le nuove ritorsioni alla Chiesa vennero smantellati, distrutti per favorire l'"ateismo di Stato". Come abbiamo visto furono sfruttati dalla polizia politica per scopi logistici e per esercitazioni<sup>265</sup>.

Sitnikov ne trasse probabilmente ispirazione poiché erano reali simboli dell'anima, della storia e dell'essere russi, parte inscindibile della sua esistenza. I rimandi nelle sue opere alla tradizione secolare delle icone e ai monasteri, emblematici di una permanenza del passato nel presente sovietico, erano stati influenzati dal suo *background* familiare: il padre era agricoltore ma si trasferì a Mosca dove fece il muratore e poi il portiere presso una famiglia di benestanti. La famiglia non accettò di buon grado il comunismo. Sitnikov era infatti cresciuto in una famiglia credente cristiana che tentò di ritornare a lavorare la terra negli anni della Rivoluzione. Con la collettivizzazione staliniana però dovettero rinunciare a tale proposito<sup>266</sup>, poiché fu abolita ogni forma di proprietà privata.

In qualche modo quei motivi trasportavano un'aurea 'sacrale' che nei suoi quadri ha del fiabesco e del magico. A ornare quelle costruzioni Sitnikov pose spesso dei fiocchi di neve, a rendere l'atmosfera particolarmente suggestiva, spesso su di uno

---

<sup>262</sup> Cfr. M. Bertelé, *Vasilij Jakovlevic Sitnikov*, cit., pp. 129-130.

<sup>263</sup> Ivi p. 129.

<sup>264</sup> Cfr. A. Roccucci, *Stalin e il patriarca. La Chiesa ortodossa e il potere sovietico*, cit., pp. 493- 507.

<sup>265</sup> Y. Glazov, *The Russian Mind since Stalin's Death*, cit., pp.115-131.

<sup>266</sup> Cfr. F. Miele, *Mostra antologica di Vasilij Sitnikov. Opere dal 1931 al 1971*, cit., pp. 208-209.

sfondo poco nitido e nebuloso, quasi a segnare dei ‘tormenti’ o semplicemente a rendere emozionanti le sue tele<sup>267</sup>. I fiocchi della cascata di neve erano posti al termine del capolavoro, che Vasilij a volte lasciava eseguire a qualche studente o a qualche ospite occasionale. “Con un pennello sottile Vasilij li disegna con cura e scrupolosamente”<sup>268</sup>. Altre volte inseriva stormi di corvi neri o una folla che rappresentava il mondo sovietico.

Anche Glezer ricordò tra i vari artisti “non ufficiali” che dipinsero arte religiosa proprio «gli allegri fiocchi di neve sulle cupole delle chiese nei dipinti di Vasilij Sitnikov»<sup>269</sup>, poiché rientravano tra quei lavori che le autorità e ancor meglio i critici ufficiali dell’estetica sovietica definivano “pornografici”. Con le sue tele egli sfidò le alte cariche di Stato, divenendo scomodo. Esprimere liberamente il proprio ‘credo’ a immagini non era consentito, e ci si doveva attenere ai canoni artistici. “Primitivismo surreale”, così definì Miele lo stile di Sitnikov. Egli realizzava:

cremlini circondati da stelle o invasi da corvi, i conventi avvolti in candidi mantelli di neve sono il simbolo di una poetica forse folkloristica, ma che pur si svolge in chiave di sogno, tra fantasmagoriche trasfigurazioni di cattedrali “architettate”, in una varietà di festosi colori<sup>270</sup>

ad ogni modo

sia che affronti la tematica dei conventi e dei cremlini, [...] sia che si cimenti in una visione paesaggistica di villaggi moscoviti sotto la neve, sia che si addentri in un giuoco fantasioso (con una tecnica quasi di tipo puntinistico) [...] la visione di Sitnikov ha sempre qualcosa di magico, al limite di un simbolismo evocativo<sup>271</sup>.

A dire quanto la sua attività creativa avesse dello spirituale si pensi che prima di concentrarsi sui suoi lavori leggeva una preghiera “in order to concentrate and enter the state of mind of creative man”<sup>272</sup>. Era come se si ‘cibasse’ di nuova vita, in cerca della “his own spiritual freedom and open his inner eye”<sup>273</sup>. Ma egli era sia uomo che artista come il saggio Chirone, assieme combinava mondano e sublime, riconoscente

---

<sup>267</sup> F. Miele, *L'avanguardia tradita. Arte Russa dal XIX al XX secolo*, cit., p. 460.

<sup>268</sup> *Years of Apprenticeship. Fride's Salon. School V.Ya. Sitnikova*, cit.

<sup>269</sup> A. Glezer, *Religion and Soviet Non-Conformist Artists*, cit., p. 19.

<sup>270</sup> Cfr. F. Miele, *Mostra antologica di Vasilij Sitnikov. Opere dal 1931 al 1971*, cit., p. 209.

<sup>271</sup> *Ibidem*.

<sup>272</sup> T. Wendelstein, *Vasily Sitnikov and his School*, cit., p. 273.

<sup>273</sup> *Ibidem*.

dell'infinità dello spazio, la sua libertà e il suo movimento, diveniva 'tramite' tra due mondi. Durante le sue lezioni confermava la sacralità dell'arte in ogni sua azione.

Le antiche architetture russe che emergevano dalle sue tele presentavano la combinazione di colori blu-giallo-bianco, colori che rispecchiavano le chiese autentiche russe dalle mura bianche (Fig. 12), con le cupole dorate, su di uno sfondo blu, ossia il cielo<sup>274</sup>:

He painted them many times on two-meter canvases. The blue domes shone with gold stars and were crowned with Orthodox crosses. A powerful white-stone building supported the composition of the picture. Under the wall of the monastery, a crowd of common people dazzled. These are by no means pious pilgrims. There are fat women in headscarves, men in felt boots and earflaps, militiamen on motorcycles, wretched women of fashion in heels, lively kids, and mangy mongrels. Fights, dances, beer stalls. The stormy boil of Soviet life - half drunk, impoverished, Russian.<sup>275</sup>

Molti suoi seguaci inserirono nelle loro opere un senso di religiosità, come Aleksandr Kharitonov, rimandando tra gli altri a Rublëv<sup>276</sup>, che negli anni Sessanta, con la fondazione e presentazione dell'istituzione museale a suo nome tornò alla ribalta e a far parte della conoscenza artistico-estetica degli artisti dell'attualità di quel periodo. Accanto a Kharitonov altri suoi studenti recepirono questo suo spirito e apportarono motivi religiosi nell'arte non conformista: V. Archarov-Fredynskij, S. Zemljakov negli anni Sessanta, V. Kaz'min negli anni Settanta e alcuni divennero isografi professionisti come A. Čaškin<sup>277</sup>.

Le sue opere apparirono alla Biennale del Dissenso a Venezia nel 1977, assieme al gruppo di Lianozovo; la sua arte come per Svešnikov fu categorizzata come appartenente ai figurativisti 'lirici'<sup>278</sup>. Solo all'estero sembravano realmente essere riconosciuti questi artisti della 'clandestinità', che respirarono una maggior aria di libertà quando furono infine 'invitati' ad emigrare all'estero nel 1975, storia che si ripeteva dopo i loro colleghi della 'prima' avanguardia russa. Quella mostra, dopo i

---

<sup>274</sup> Cfr. T. Wendelstein, *Vasily Sitnikov and his School*, cit., pp. 272-273.

<sup>275</sup> *Years of Apprenticeship. Frida's Salon. School V.Ya. Sitnikova*, cit.

<sup>276</sup> F. Miele, *L'avanguardia tradita. Arte Russa dal XIX al XX secolo*, cit., pp. 453-454.

<sup>277</sup> A. Cavallaro, *La persistenza dell'icona nell'arte russa del XX e XXI secolo*, cit., p. 244.

<sup>278</sup> E. Shialaktyna, *L'evoluzione dell'utopia socialista nelle opere degli artisti russi nella Biennale d'arte di Venezia (1920-1970)*, tesi magistrale, Università Ca' Foscari Venezia, relatore N. Stringa, a.a. 2014/2015, Venezia, Università Ca' Foscari, 2015, pp. 189-190; <http://hdl.handle.net/10579/8149> [ultimo accesso 01 gennaio 2022].

tentativi del regime sovietico di evitarne l'apertura e la realizzazione ma sostenuta dalla passione per l'arte e il sostegno dei valori morali dei cittadini oppressi, fu la dimostrazione che l'arte sovietica stava evolvendo dal piatto Realismo Socialista. Nuove 'strade' artistiche, anche se provenienti dal "sottosuolo", si stavano sviluppando, dando maggior spazio alla creatività delle varie personalità artistiche. Così le realizzazioni di Sitnikov, come per molti altri artisti interessanti, si diffusero in tutto il mondo, nelle mani di molteplici collezionisti<sup>279</sup>.

Fu proprio grazie all'esposizione "La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale", curata da Enrico Crispolti e Gabriella Moncada<sup>280</sup>, che si stabilirono a livello internazionale quali fossero le tendenze "non conformiste" in Unione Sovietica, sorte dagli inizi anni Sessanta. Le autorità impedirono agli artisti sovietici di partecipare direttamente all'evento, quindi si ricorse ai collezionisti europei e alle gallerie d'arte per reperire le opere, con ampia partecipazione italiana, che preferì allora mantenere l'anonimato.

Molte opere di Sitnikov non comparirono all'esposizione ma sono importanti nel nostro caso per osservare come, ad esempio, nella collezione Miele (egli fu probabilmente un prestatore di capolavori russi che deteneva), sia presente un'opera che per titolazione e per tematica sembri rimandare alla sfera sacra. *Trittico*, realizzato da Sitnikov nel 1945, mentre si trovava a Kazan. Nei disegni di quel periodo si nota la sofferenza che provò. Per esempio, un uomo in preghiera in un angolo (luogo prediletto nella tradizione ortodossa per la pratica di preghiera, dov'erano poste le icone sacre): in un primo disegno il volto dell'uomo 'sprofonda' in un cuscino, mentre nel secondo venera un'icona.

Nella collezione di Miele era presente tra altre opere dell'artista, una raffigurazione di *San Giorgio e il drago* (Fig. 13), posto in un'atmosfera sognante e soffusa, leggermente appannata, con un motivo iconografico che era apparso anche nelle icone russo-ortodosse tradizionali.

Le soluzioni di Sitnikov, non associabili a nessuna particolare delle altre tendenze "non ufficiali" russe, "anticiparono il futuro percorso delle arti ed esercitarono un'influenza

---

<sup>279</sup> N. Kournikova, *Vasily Sitnikov and his School*, cit., p. 271.

<sup>280</sup> A. Agostinelli, *Collezionisti italiani alla Biennale del Dissenso: Franco Miele, Alberto Morgante e Alberto Sandretti*, cit., pp. 239-288.

[...] su molti altri artisti”<sup>281</sup>, come già sopra anticipato. Una costante presente, fin dai primi anni della sua attività, e con cambi di forma, furono i soggetti ortodossi.

Dalla fine degli anni Cinquanta, egli raccolse, su aiuto del suo custode Vladimir Morozov, oggetti d’antiquariato. Anche Sitnikov realizzò dei viaggi nel nord del paese e acquistò moltissime icone ortodosse e paramenti ecclesiastici. Morozov fu inoltre essenziale a creare la scuola del pittore, grazie a sue conoscenze, creando relazioni e amicizie. Era ispirato dalle ricerche moderniste dell’Europa occidentale ma anche dal linguaggio artistico passato, dall’arte bizantina e quella antico-russa. Già sul finire dell’era staliniana apparirono in suoi schizzi chiese e nel 1952 dipinse due oli su cartone *Chiesa 1* e *Chiesa 2*. Dalla metà degli anni Sessanta egli lavorò con le icone ortodosse, grazie alla grande collezione che aveva, lasciandosi trasportare dai colori e dalla bellezza delle immagini. Si considerava “guardiano” del patrimonio ortodosso e ogni suo compenso era speso per i preziosi pezzi di antiquariato.

Nei suoi panorami paesaggistici, quindi, compare l’onnipresente monastero russo, all’inizio quasi in forma di ricostruzione etnografica, ma nel 1964-1965 si trasformarono in un’immagine mistica, metafisica, come a sottolineare la differenza tra il mondo celeste e la realtà terrena sovietica. In *Moskva* (Fig. 14), iniziato nel 1972, non dipinse solo una città, ma identificò Mosca con la città sacra di Kitez, incarnando in quel quadro ogni paradosso storico. A Mosca erano presenti una moltitudine di templi, coronati da croci, quindi compaiono nel dipinto. Ai piedi della città “strisciano come formiche piccoli uomini, che come mostri, incarnavano i mali della società moderna”<sup>282</sup>. È una tela di enormi dimensioni terminata nel 1973 significativa dell’immane passione per la rappresentazione dei monasteri antichi tipici. Il monastero Khutinskij della Trasfigurazione del Signore, grigio-blu, figura principale di quest’opera, è tipico dei lavori di Sitnikov ed è inoltre considerato “the aesthetic foundation of the artist's creative credo”<sup>283</sup>. Egli diede un’immagine del complesso architettonico diversa dal tradizionale Cremlino definito nelle guide turistiche cartacee, quale simbolo della Russia. Ciò che intendeva realizzare l’artista con tali temi era non raffigurarli con accuratezza documentaria, ma piuttosto accettare eventuali

---

<sup>281</sup> A. Cavallaro, *La persistenza dell’icona nell’arte russa del XX e XXI secolo*, cit., p. 244.

<sup>282</sup> *Ibidem*.

<sup>283</sup> *Sitnikov, Vasily - Moskva 1973 (Moscow)*; <https://www.auction.fr/en/lot/sitnikov-vasily-moskva-1973-moscow-1779851> [ultimo accesso 01 gennaio 2022].

schizzi ed errori imprevedibili. Il soggetto architettonico che amava richiedeva un procedimento di lavoro che Sitnikov raccontò in una lettera al fratello. Tra i mezzi per la realizzazione egli usava essenzialmente una scopa o una spazzola per pavimenti per stendere la tempera scura blu-nero e bianca, a volte a secco o diluita con acqua e ancora utilizzava degli stracci, della terra d'ombra naturale e dei colori per poster a guazzo.

Così aveva inizio l'opera:

'[...] the canvas has to be prepared in such a way that it is dove-grey. Start by being brazen, irresponsible and boorish and you will soon get the flavour of it'. 'Then when it is starting to dry, with white paint you would hardly know is wet you furiously paint on the 'sky', from the top down, until not even the last molecule of paint remains on the brush, going well below the assumed horizon. While the 'sky' is drying you use the same wet besom, the size of a tablespoon, of black paint and, again allowing translucence and transparency, starting from the bottom and going up to the imagined horizon, also with furious speed, you paint in the great hill with fresh colour. And this is 'Kudykin Hills' [...]'. 'Finally, taking the largest brush, I use just half-wet white very transparently and roughly, but barely noticeably touch in the towers, walls and gatehouse. And then, using dry paint, with the corner of the brush I make all this a little brighter with white. Next, start teasing out the corner tower. This is not a set at Mosfilm studios. It was once a military installation. Inside there was bustle, cannons, gunfire and smoke. So, just there use a lump of rag to botch in what the eye can hardly make out. You have to take just a ghostly small amount of paint, and you must only try to make a hit once with the crumpled up rag. A splodge for the body of the tower will appear [...] meaning I have created a splodge for the nearer corner tower [...] and then a rather shapelessly outlined space stretches away. Remember that the brick walls have grown browner or have crumbled to dust. And this green glazed tiled roof is again an unformed blot. But again you have to touch in the walls unevenly, with interruptions, because they are old, in some places russet, in other places black and elsewhere again there is microscopic green growth. In a second go, you give a slap with the rag after you have just slightly darkened the towers and walls on both sides with some barely noticeable umber along the rounded parts. Don't be afraid to stray over the outline of the towers, for when you apply the finishing touches everything will come right and it will disappear ...' Despite his idiosyncratic painting techniques, Sitnikov's brush (and broom) produced works of an outstandingly high professionalism and level of execution.

Era sconcertante per le continue rifiniture che applicava, infatti chiedeva molto a se stesso artisticamente e non si preoccupava di che fine potessero fare le sue tele. Dava così vita a capolavori di straordinari professionalità e livello di esecuzione<sup>284</sup>.

*Autoritratto e corvi sul Cremlino* (1969-1970) (Fig. 15) riporta lo stesso tipico tema dell'artista, amato per i rimandi alla sua appartenenza alla cultura e al folklore russi. Nella cultura russa i corvi hanno un'accezione positiva, in quanto annunciano l'arrivo

---

<sup>284</sup> *Ibidem*.

della primavera. Sulla destra in primo piano l'autoritratto del pittore, non nitido espresso in forma di sagoma biancastra in disparte, come se fosse anch'egli un osservatore esterno alla superficie dipinta. Opera rigorosamente e maniacalmente realizzata nei dettagli: dai fiocchi di neve alle ali degli uccelli. È una visione scenografica immaginaria<sup>285</sup>.

Erano opere di notevoli dimensioni, a richiamare la monumentalità delle pale d'altare disposte nelle chiese, come l'opera sempre acquistata da Miele, *Monastero russo sotto la neve e autoritratto* (1971). Esso presenta una dedica personale a uno dei suoi principali acquirenti, l'imprenditore abruzzese Alberto Morgante che all'epoca acquisì anche il trittico *Monastero* (1970) (Fig. 16): nel pannello centrale, sul lato destro il profilo di Sitnikov che sta completando e contemplando l'opera. Questo dimostrava la continua autoreferenzialità dell'artista e così facendo l'opera documentava il suo vissuto. Nel pannello di destra invece riportò per esteso sotto la firma, il suo indirizzo moscovita. Esterni alla recinzione muraria del monastero, che pare un "ortus conclusus dalle tonalità fiabesche"<sup>286</sup>, vi sono soltanto un'affollata bettola e, sul pannello sinistro, "un panorama urbano dall'ambientazione paesana e vagamente chagalliana che assume, man mano che degrada verso lo sfondo, un'atmosfera sempre più cupa e minacciosa"<sup>287</sup>. Tre figure in primo piano e di profilo invece non sono ancora complete, come mostra lo schema sul retro della tela.

Il tema del monastero era una chiave essenziale e ricordava gli eroi della prosa di Mamleev, specie i suoi uccelli neri che salgono dalle croci al cielo. Alcuni lavori contengono l'elemento narrativo proprio dell'arte russa in generale. Sebbene la "russicità"<sup>288</sup> dei suoi monasteri si avvicinasse molto al *kitsch*. Secondo Vendel'shtejn ciò permetterebbe di ascriverli alla tradizione del *lubok*, le tradizionali illustrazioni. Il maestro, inoltre, rendeva molteplici zone spaziali nei suoi quadri coi monasteri, stratificando lo spazio e rendendolo multidimensionale.

L'iconografia della chiesa posta nel mezzo di una distesa di terra era uno dei suoi motivi preferiti, a volte solo semplice paesaggio in cui il contrasto cielo-terra equivaleva all'immagine di libertà cosmica e, allo stesso tempo, alla tragedia

---

<sup>285</sup> F. Miele, *L'avanguardia tradita. Arte Russa dal XIX al XX secolo*, cit., p. 453.

<sup>286</sup> Cfr. M. Bertelé, *Vasilij Jakovlevic Sitnikov*, cit., pp. 129-130.

<sup>287</sup> *Ibidem*.

<sup>288</sup> T. Wendelstein, *Vasily Sitnikov and his School*, cit., pp. 273-274.

dell'esistenza. La libertà come scelta, uno spazio emanato creato dal personale volere dell'artista. Questa immagine di spazio riprende anche in tal caso quella di Jurij Mamleev, in *Bluždajuščee vremja [Il tempo errante]*, in cui le case circostanti danno l'idea di periferie, anche se non si sa bene se di una città, di un villaggio o, forse, dell'universo. In questi lavori l'artista recepiva la sensazione cosmica del mondo, più che trattarsi di una finestra sul mondo (com'era nel suo primo periodo artistico). Il suo spazio non è discontinuo ma dura all'infinito, per tutta la sua esistenza<sup>289</sup>.

La storia dell'arte "non ufficiale", segnata da eventi tragici, con "its avant-garde experimentation and its bright personalities", dimostrò l'esistenza di un mondo artistico prolifico grazie ad artisti come Sitnikov "a painter and graphic artist and someone who managed to create a legend out of his own life and who personified the idea of a mad genius"<sup>290</sup>. Figura di cui, a vent'anni dalla sua morte, ancora non si riesce ben a distinguere quali fatti della sua vita siano finti o reali.

Vasilij, da uomo completamente adulto e saggio nella vita, apprezzava soprattutto la sua indipendenza, sia spirituale che materiale. Non solo gli piaceva il processo creativo, ma si guadagnava anche da vivere con esso. Per amore della libertà materiale, Sitnikov era pronto a limitare il più possibile le sue esigenze personali e a tenere conto dei gusti dei suoi spettatori e clienti<sup>291</sup>.

Le sue produzioni dai colori brillanti, così come molte altre soluzioni artistiche che raggiunse sembrano qualcosa di impalpabile ed etereo, qualcosa di avvolto nel 'sogno'. Lavorava a colpi di pennello o matita per trarne immagini su di uno spazio irreal<sup>292</sup>.

Nonostante i controlli continuò a lavorare alla sua arte, che ancora sembra così difficilmente interpretabile e arduamente analizzabile<sup>293</sup>, così come disse Miele e così appare ancora oggi a chi cerchi di dare un senso all'arte del maestro Vasja.

---

<sup>289</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>290</sup> *Sitnikov, Vasily - Moskva 1973 (Moscow)*, cit.

<sup>291</sup> *Years of Apprenticeship. Frida's Salon. School V.Ya. Sitnikova*, cit.

<sup>292</sup> Cfr. F. Miele, *Mostra antologica di Vasilij Sitnikov. Opere dal 1931 al 1971*, cit., p. 209.

<sup>293</sup> F. Miele, *L'avanguardia tradita. Arte Russa dal XIX al XX secolo*, cit., pp. 448-449.



Fig. 12 V. Sitnikov, *Cattedrale nella nebbia*, 1974.



Fig. 13 V. Sitnikov, *San Giorgio e il drago*.



Fig. 14 V. Sitnikov, *Moskva*, 1973.



Fig. 15 V. Sitnikov, *Autoritratto e corvi sul Cremlino*, 1969-1970.



Fig. 16 V. Sitnikov, *Monastero*, 1970.



## 2.2 L'espressionismo mistico nei motivi religiosi di Anatolij Zverev

Tra le personalità artistiche geniali “non conformiste” della Russia sovietica troviamo Anatolij Timofeevič Zverev. Viene preso in esame qui il suo lato convergente per alcuni tratti con la cultura e la religione russe che si ravvisa in alcune sue tele. Egli è conosciuto soprattutto per i suoi ritratti realizzati con tratti ‘svolti’, grafici ed espressivi. Tuttavia, possedeva un carattere profondo, triste e ironico che gli permise dar vita a un proprio universo artistico costituito da dichiarazioni aforistiche e da una propria filosofia. Ne diede prova non solo grazie alle raffigurazioni di volti ma anche di animali, di paesaggi in cui si trovano dei magnificenti edifici religiosi russi o di croci, o ancora nella rappresentazione del Don Chisciotte, delle nature morte, dei nudi, delle astrazioni e in sue opere ‘suprematiste’<sup>294</sup> (Fig. 17), o dedicate ad Apuleio e Gogol’. Il suo repertorio artistico fu molto vasto.

Egli come del resto la schiera di artisti “non conformisti” cercò di rendersi indipendente artisticamente sia dalla conosciuta avanguardia storica sia dall’arte occidentale, producendo qualcosa di unico grazie alle sollecitazioni date dal contesto russo<sup>295</sup>. Anche nelle opere di Zverev l’importanza è posta sul valore estetico puro dell’arte che si rapporta alla tradizione reinterpretandola. Nelle sue realizzazioni è riscontrabile un alto virtuosismo che unisce la spontaneità di un autentico sforzo artistico alla perfezione di uno stile particolarmente agile<sup>296</sup>.

### 2.2.1 Il genio espressionista

A proposito dello stile di Zverev, Franco Miele affermò:

Era libero e spregiudicato, meno ‘pittorico’, l’atteggiamento di Anatolij Zverev il cui espressionismo si sprigiona mediante larghe maglie aggrovigliate in una serie di ‘pressioni’ grafiche che specie nelle figure acquistano un’enigmatica drammaticità. In ciò l’artista sembra portare alle ultime conseguenze certe allucinanti, ingenue e patetiche immagini già care al grafico Anatolij Kaplan<sup>297</sup>.

---

<sup>294</sup> Cfr. *Anatoly Zverev*, in “AZ Museum”; <https://museum-az.com/en/art/> [ultimo accesso 01 gennaio 2022].

<sup>295</sup> I. Golomshtok, *The History and the Organization of Artistic Life in the Soviet Union*, cit., pp. 45-52.

<sup>296</sup> Y. Barabanov, *La seconda avanguardia russa: una storia di eventi, nomi, significati*, cit., pp. 42-83.

<sup>297</sup> F. Miele, *L’avanguardia tradita. Arte Russa dal XIX al XX secolo*, cit., p. 452.

Ciò che traspariva inoltre nella realizzazione delle sue immagini, di figure femminili soprattutto, era «una immediatezza lirica che mira a sottolineare sognanti stati d'animo»<sup>298</sup>.

Aveva frequentato l'Istituto per l'Arte e per l'Industria a Mosca, per poi trascorrere diversi mesi alla Scuola d'arte "1905" da cui fu espulso. Nikolaj Vasil'evič Sinitsyn era stato il suo insegnante di disegno, il quale era stato allievo di Anna Petrovna Ostroumova-Lebedeva, trasmettendo quindi quanto appreso dalla grande artista russa. Nel 1955 lavorò presso il parco ricreativo di Sokol'niki dove dipingeva staccionate o i campi da gioco<sup>299</sup>, quale pittore di arti decorative. Qui conobbe la moglie di Aleksandr Rumnev, attore, ballerino, coreografo e amante d'arte, che aiutò il giovane artista Zverev a entrare in contatto cogli appassionati d'arte moscoviti, specie Georgij Kostaki<sup>300</sup>.

Era tra quegli artisti impossibilitati a mostrare pubblicamente e apertamente le proprie opere, non disponeva nemmeno dei materiali per la sua attività, mancava infatti di un cavalletto e sfruttava qualsiasi appoggio, dal tavolo alle sue ginocchia, come postazione di lavoro. "Primitivo e impulsivo"<sup>301</sup> era stato rifiutato dalla scuola di pittura che frequentava per aver staccato dalla parete un ritratto di Stalin e avervi dipinto sopra un suo quadro giustificandosi "Bisognava che dipingessi", disse, 'e non avevo la tela'<sup>302</sup>, per affermare da un lato l'innocenza del suo gesto anche se fu espulso per questo.

Secondo molti critici era il genio per eccellenza tra i pittori "non conformisti" di Mosca: in tutti i campi era stato un uomo che aveva vissuto con un'intensità parossistica, incapace di darsi una misura nella vita come nell'arte. A Mosca i suoi eccessi alcolici erano divenuti leggenda. Lo stile pittorico di Zverev era espressivo e dirompente, di un'espressività che estromette dal quadro i motivi oggettuali-figurativi,

---

<sup>298</sup> F. Miele, *Artisti russi d'oggi*, cit., p. 205.

<sup>299</sup> M. Plavinskaja, L. Agafonova, *Biography and paintings of Anatoly Zverev. Zverev Anatoly Timofeevich (1931 - 1986)*; <https://vellum.ru/biografiya-i-kartiny-anatoliya-zvereva/> [ultimo accesso 01 gennaio 2022].

<sup>300</sup> G. Belli, A. Obuchova (a cura di), *Arte contro. Ricerche dell'arte russa dal 1950 a oggi. Opere dal Fondo Sandretti del '900 russo*, cit., pp. 410-411.

<sup>301</sup> D. Gerard, *Dai tempi di Lianozovo*, in *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale*, cat. (Venezia, Biennale di Venezia, 15 novembre – 15 dicembre 1977), a cura di E. Crispolti, G. Moncada, Venezia, Marsilio Editori, pp. 33-38.

<sup>302</sup> *Ibidem*.

sui quali, in alternativa, l'artista stendeva altri strati di colore. Ciononostante, le sue opere migliori mantenevano un ammirevole equilibrio tra espressione e costruzione, dimostrando il suo talento. Luce e colore erano applicati con la stessa genialità con cui venivano tracciati i contorni delle figure: sembrava quasi che fossero stati lanciati sulla tela in stato di ebbrezza. Le sue opere sono considerate tra le realizzazioni migliori della pittura "non conformista" a Mosca: egli stesso era da tempo diventato un simbolo della vita del genio bohémien<sup>303</sup>. Fu tra i primi artisti a ritornare a lavorare con l'azione artistica, a un'immagine straordinaria realizzata sotto gli occhi dei testimoni e degli spettatori, come un "disegno mentale"<sup>304</sup>. Con una spatola in metallo per pennello realizzava alcune piccole linee, premendo la vernice sulla tela, in silenzio. Lavorava anche per un paio d'ore realizzando diversi ritratti, estasiati, secondo una testimonianza della curatrice d'arte Polina Labačevskaja. Ekaterina Degot lo definisce un "genio" per il suo modo di stare ovunque, dalle dacie ai *salon* sociali, alle botteghe, in cui si esibiva usando molteplici strumenti, tra cui anche scarpe, e conferendo comunque al dipinto organicità<sup>305</sup>. Egli compiva delle vere e proprie *performance* nel creare i suoi dipinti:

He laid out his canvas or paper on the floor, arranged his brushes and paints all around, and the session began. This was a sight to behold. Splashes of paint flew around the room, while he himself spat and scattered ashes on the picture, smeared the paint with his hands and feet and walked across the canvas<sup>306</sup>.

Artista poco preciso, non badava troppo ai dettagli insignificanti ma cercava di trovare un equilibrio tra le caratteristiche esterne e quelle interne del soggetto ritratto, sprigionando così il "caldo alito della vita"<sup>307</sup>. Così faceva Zverev, genio moscovita: gli serviva poco tempo per creare un ritratto sincero. Egli riusciva a cogliere qualcosa che rimaneva invece nascosto agli occhi di molti. Nell'arte era molto impetuoso e massimamente espressivo e sembra che il suo ardore sia rimasto in ciascun disegno, in

---

<sup>303</sup> G. Cortenova (a cura di), *L'arte vietata in Urss 1955-1988. Non-conformisti dalla collezione Bar-Gera*, cat. (Verona. Palazzo Forti, 8 aprile-4 giugno 2000) Firenze, Mondadori Electa, 2000, p. 265.

<sup>304</sup> N. Volkova, S. Solov'ëv, A. Zverev (a cura di), *17. Перформанс [17. Performance]*, in *55 faktov o chudoznike Zverev, kotorye mogut byt' interesny vsem [55 Fatti sull'artista Zverev, che possono essere interessanti per qualcuno]*, Mosca, Musej AZ, 2015.

<sup>305</sup> *Ibidem*.

<sup>306</sup> A. Brusilovsky, *Pantheon of the Russian Underground*, cit., p. 8.

<sup>307</sup> V. Mordashova, *Anatoly Zverev: l'arte come alito della vita*, in *L'arte russa in italiano*, 11-04-2016; <https://arterussainitaliano.wordpress.com/2016/04/11/anatoly-zverev-larte-come-un-alito-della-vita/> [ultimo accesso 01 gennaio 2022].

ciascun dipinto creato dalle sue mani. Osservando le sue opere si cerca di rintracciare il percorso della sua creazione, ma inutilmente: si viene trascinati dal suo talento innato, dalla sua maniera istintiva. “La sua arte era come un prolungamento della sua vita, o meglio, la sua vita era un prolungamento della sua arte”<sup>308</sup>.

### 2.2.2 I contatti con l’ambiente “non conformista”

Nel 1957 partecipando al Festival della Gioventù e degli Studenti che si tenne nella capitale sovietica Zverev conobbe Plavinskij, Kandaurov e altri artisti giovani e iniziò a partecipare alle mostre dell’arte “non ufficiale”<sup>309</sup>, che si tenevano in appartamenti, anche se poi preferì non parteciparvi. Egli era soprattutto uno spirito libero che si spostava frequentemente perché temeva di essere prelevato dalla polizia politica. In quell’occasione internazionale, una giuria internazionale venne incaricata di premiare le opere prodotte presso il laboratorio di arti plastiche al Parco Gorkij e il muralista messicano David Siqueiros assegnò la medaglia d’oro ad Anatolij Zverev, quel pittore vagabondo che verrà in seguito assunto ai ranghi di genio assoluto, come ricordava Galina Manevič. Fu il trampolino di lancio per Zverev poiché anche Alfred Barr quando visitò Mosca nel 1959, con l’assistenza di Kostaki fece in modo di acquistare diverse opere di Zverev per la collezione permanente del MoMA, di cui era stato direttore ed era poi stato membro del Comitato Internazionale<sup>310</sup>.

Zverev, al pari di molti colleghi, preferì la via della libertà piuttosto che sottostare ai canoni autoritari imposti dal Realismo Socialista di stato. Decise di essere indipendente da ogni Unione ufficiale e da qualsiasi altro canale artistico di stato. Nel frattempo, furono realizzate mostre di artisti “non conformisti” sulla scena internazionale nonostante la mancanza di approvazione da parte della dirigenza sovietica. Le opere di Zverev furono mostrate nel 1964 a Parigi, grazie al direttore d’orchestra francese Igor Markevič<sup>311</sup>, e prima ancora grazie al supporto morale ed

---

<sup>308</sup> *Ibidem*.

<sup>309</sup> G. Belli, A. Obuchova (a cura di), *Arte contro. Ricerche dell’arte russa dal 1950 a oggi. Opere dal Fondo Sandretti del ‘900 russo*, cit., pp. 410-411.

<sup>310</sup> G. Zardetto, *Francisco Infante “Giochi suprematisti alla ricerca dell’Infinito. Una lettura trasversale*, tesi di laurea magistrale, a.a. 2012-2013, Università Cà Foscari Venezia, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, relatrice S. Burini, correlatore M. Bertelé, Venezia, Università Ca’ Foscari, 2013, p. 20; <http://hdl.handle.net/10579/3917> [ultimo accesso 15 dicembre 2021].

<sup>311</sup> G. Cortenova (a cura di), *L’arte vietata in Urss 1955-1988. Non-conformisti dalla collezione Bar-Gera*, cit., p. 265.

economico del collezionista Kostaki<sup>312</sup>. Il direttore franco-svizzero Igor Markevič, già nel 1965, fece partecipare le sue opere a una mostra alla Galleria Motte a Parigi e una leggenda afferma che avrebbe rinchiuso l'artista al Metropol per fargli realizzare ulteriori opere per la mostra stessa. Dalla metà degli anni Sessanta divenne quindi famoso in occidente e le sue tele furono acquisite dai maggiori musei, come il MoMA di New York, comparando nell'esposizione "New Russian Art", nonostante egli non avesse mai lasciato il suo paese e né partecipato a nessuna esposizione<sup>313</sup>. A turno tali esposizioni di arte "underground" sovietica provocarono un'ulteriore contrarietà di pensiero rispetto all'avanguardia russa<sup>314</sup>.

Il celebre collezionista Georgij Kostaki lo invitò a Lianozovo, dove Kropivnickij e Rabin richiamavano nuove leve artistiche e letterarie. Si sentiva vicino a quegli artisti non riconosciuti a livello pubblico, ma che sperimentavano nuove forme di arte moderna. Di molti divenne amico fino alla fine dei suoi giorni, come Nemuchin<sup>315</sup> che spesso gli offriva un posto in cui stare. Tuttavia, egli non prese mai parte a quegli eventi o alle azioni del mondo "underground" (al Manež nel 1962 o alla mostra dei Bulldozer nel 1974 non partecipò). Nella sua vita come nella sua attività artistica si arrangiava e stava da sé, "era solo nella vita e nell'arte"<sup>316</sup>, spesso dovette rifugiarsi in ospedali psichiatrici<sup>317</sup>. Quella solitudine lo accompagnava fin da bambino, solitario e irrequieto, e la sua formazione educativa fu autonoma essenzialmente<sup>318</sup>. Egli non si unì ad unioni né ricette ordini, viveva con la sua arte. Si trovava così in quel sistema sovietico gestito e controllato, come chiunque, a vivere della sua arte, anche se era pericoloso. Egli dimostrava di avere coraggio nonostante fosse costretto a condurre

---

<sup>312</sup> I. Golomshtok, A. Glezer (a cura di), *Unofficial Art from the Soviet Union*, cit., p. 144.

<sup>313</sup> N. Volkova, S. Solov'ëv, A. Zverev (a cura di), 26. *Выставки за рубежом* [26. *Exhibitions abroad*], in *55 faktov o chudoznike Zverev, kotorye mogut byt' interesny vsem* [55 Fatti sull'artista Zverev, che possono essere interessanti per qualcuno], Mosca, Musej AZ, 2015.

<sup>314</sup> A. Glezer, *Soviet 'unofficial' art*, in "Index on Censorship", vol. 4, n. 4, 1975, pp. 35-40; <https://doi.org/10.1080/03064227508532474> [ultimo accesso 01 gennaio 2022].

<sup>315</sup> Anatoly Zverev, in "Musej AZ"; <https://museum-az.com/en/art/> [ultimo accesso 01 gennaio 2022].

<sup>316</sup> N. Volkova, S. Solov'ëv, A. Zverev (a cura di), 15. *в кругу художников нонконформистов* [15. *Nella cerchia degli artisti non conformisti*], in *55 faktov o chudoznike Zverev, kotorye mogut byt' interesny vsem* [55 Fatti sull'artista Zverev, che possono essere interessanti per qualcuno], Mosca, Musej AZ, 2015.

<sup>317</sup> *Зверев Анатолий Тимофеевич* [Zverev Anatolij Timofeevič]; [https://www.novymuseum.ru/artists/author/zverev\\_a\\_t/](https://www.novymuseum.ru/artists/author/zverev_a_t/) [ultimo accesso 01 gennaio 2022].

<sup>318</sup> N. Volkova, S. Solov'ëv, A. Zverev (a cura di), 3. *Подумели* [3. *Genitori*], in *55 faktov o chudoznike Zverev, kotorye mogut byt' interesny vsem* [55 Fatti sull'artista Zverev, che possono essere interessanti per qualcuno], Mosca, Musej AZ, 2015.

un'esistenza precaria, come molti colleghi, scappando dalle autorità di polizia perché accusato di "parassitismo". Qualcuno addirittura volle insignirlo del titolo di "artista del popolo dell'URSS"<sup>319</sup>, raccontò *Natalia Šmelkova*, ma a un indipendente e 'ribelle' come lui era impossibile concedere questo titolo onorario ufficiale. Si cercava di evitare i contatti con personaggi come Zverev, acclamati all'estero ma censurati in patria<sup>320</sup>, nonostante molti riconoscessero il suo grande valore artistico.

L'artista dovette attendere il 1984 per avere la sua prima personale in URSS, presso il Comitato Cittadino dei Grafici, pochi anni prima di morire. Vi presentò le sue prime realizzazioni ma con scarsa soddisfazione come del resto anche il pubblico che si aspettava di vedere i lavori degli anni Settanta e Ottanta<sup>321</sup>.

L'influenza del collezionista Kostaki, le manifestazioni internazionali nella capitale sovietica e i circoli artistici con cui aveva avuto contatti gli consentirono di conoscere la tradizione pittorica occidentale e ricevette così influssi dai movimenti del XX secolo quali il *Tachisme*, l'Astrazionismo e il *Fauvisme*. Con le sue prestazioni artistiche e il suo stile fu riconosciuto come "il primo espressionista russo"<sup>322</sup> da Kostaki, che deteneva parecchie opere dell'artista. L'esistenza di Zverev era stata complicata, per il mondo in cui si era ritrovato a 'sopravvivere', anche se la sua arte gli aveva consentito una certa libertà di pensiero e di dare spazio alla propria creatività.

### 2.2.3 L'essenza religiosa nelle opere di Zverev

Per essere un cittadino sovietico che si riteneva "non religioso"<sup>323</sup> Zverev presentava una molteplicità di simbologia religiosa nel proprio repertorio artistico. Anch'egli, al pari di altri colleghi pittori sovietici della propria generazione, introdusse nelle sue opere elementi culturali russi, a favore di un pubblico amante della bellezza

---

<sup>319</sup> Cfr. N. Volkova, S. Solov'ëv, A. Zverev (a cura di), 14. *Свободный художник [14. Artista freelance]*, in *55 faktov o chudoznike Zverev, kotorye mogut byt' interesny vsem [55 Fatti sull'artista Zverev, che possono essere interessanti per qualcuno]*, Mosca, Musej AZ, 2015.

<sup>320</sup> A. Glezer, *Soviet 'unofficial' art*, cit., pp. 35-40.

<sup>321</sup> N. Volkova, S. Solov'ëv, A. Zverev (a cura di), 27. *выставка в России [27. Esposizioni in Russia]*, in *55 faktov o chudoznike Zverev, kotorye mogut byt' interesny vsem [55 Fatti sull'artista Zverev, che possono essere interessanti per qualcuno]*, Mosca, Musej AZ, 2015.

<sup>322</sup> *Anatoly Zverev*, in "Musej AZ", cit.

<sup>323</sup> N. Volkova, S. Solov'ëv, A. Zverev (a cura di), 52. *церковь и религия [52. Church and Religion]*, in *55 faktov o chudoznike Zverev, kotorye mogut byt' interesny vsem [55 Fatti sull'artista Zverev, che possono essere interessanti per qualcuno]*, Mosca, Musej AZ, 2015.

e interessato ai capolavori sovietici su commissione. Egli non dimostrò apertamente di essere un credente osservante, ma i suoi brevi scritti che terminavano con formule religiose, il suo carattere disponibile e i motivi religiosi in alcune opere permettono di osservare che l'artista avesse un legame con il mondo spirituale e con la cultura storica del suo paese. Testimonianze esplicite di questo legame sono le sue produzioni pittoriche: i tipici edifici religiosi ortodossi con cupole a cipolla (Figg. 18, 19, 20), le rappresentazioni di Trinità (Fig. 21) e di volti angelici (Fig. 22) fecero parte del suo repertorio espressionista e d'effetto.

Spesso senz'altro e dedito all'alcolismo, cagionevole di salute fin dall'infanzia, mise per iscritto la sua infelice condizione. Quegli scritti e aforismi, pensieri filosofici, che concludeva sempre con un "Amen", possono solo che far pensare a come egli fosse legato anche indirettamente alla religione o meglio alla cultura generale del suo paese. Si trattava di minuziosi e paradossali lavori<sup>324</sup>. L'artista Vladislav Šumskij lo ricordava come "credente", e "nonostante peccasse come gli altri non lo faceva con malignità la sua anima era infinitamente gentile nei confronti delle persone e delle loro azioni" e ancora "non umiliava nessun artista"<sup>325</sup>, a differenza di quelli che si diffamavano. In un periodo in cui era difficile portare avanti la propria attività artistica era anche difficile fare squadra, poiché il regime godeva nel creare scompiglio e competizione o nel disgregare gruppi.

Non dichiarò mai apertamente la propria ortodossia, ma nei suoi lavori compaiono molti motivi evangelici ed ecclesiastici: chiese con brillanti cupole dorate spesso appaiono in paesaggi come Peredelkino o Nikolina Gora, disegnò e dipinse espressivi crocifissi, conferendo all'immagine i propri profondi sentimenti personali<sup>326</sup>.

Quindi, non si può dire certo che Zverev sia stato il baluardo della religiosità russa ma incarnava ad ogni modo dei valori spirituali e morali che spesso i fedeli ortodossi illustri non dimostravano affatto. È ciò che emerse in un'intervista del sacerdote Georgij Kočetkov, nel 2007, che lo rammentò come un personaggio fondamentale per la storia russa, dato che nel periodo sovietico il paese apparì 'spento'. Ma "persone come il maestro Zverev, in arte come in altri campi della cultura, spirituale e verbale,

---

<sup>324</sup> A. Brusilovsky, *Pantheon of the Russian Underground*, cit., p. 8.

<sup>325</sup> F. Miele, *L'avanguardia tradita. Arte Russa dal XIX al XX secolo*, cit., pp. 449-450.

<sup>326</sup> N. Volkova, S. Solov'ëv, A. Zverev (a cura di), *52. церковь и религия [52. Church and Religion]*, cit..

erano esempi di come il paese fosse ancora percorso da linfa vitale”<sup>327</sup>. Egli visse in un momento molto duro per la religione in URSS, non era uomo di Chiesa ma nel profondo della sua anima qualcosa del credente possedeva. In alcune sue parole si riscontra il suo riconoscimento alla religione: “Painting is a combination of light and shadow interacting with colour, there is an addition of colours. From this prosaic it turns out what is recognized as a miracle of God [...]”<sup>328</sup>.

Come si è già menzionato in precedenza le sue fonti artistiche furono l'avanguardia russa e le correnti occidentali. Esse segnarono il suo stile. Al “primo espressionista russo” la critica accostò poi altri titoli, quali “espressionismo lirico”, “espressionismo intuitivo”. Zverev stesso affermò di essere stato il primo a realizzare l’“astrazione moderna”<sup>329</sup>, prima ancora di Pollock, e insisteva sull’aver dato il via al *Tachisme*, che nessuno conosceva. In lui i critici riconobbero anche delle connessioni con lo “*Stil' modern*” [Stile liberty russo], Vrubel’ *in primis*, anche se erano visibili l’originalità e l’indipendenza dell’artista russo<sup>330</sup>. Alcune sue opere disposte nel museo a lui dedicato, “AZ”, sono opere ‘suprematiste’, differenti rispetto al Suprematismo di Malevič o di altri avanguardisti storici. La sua era “un’astrazione afferente alla seconda metà del XX secolo, ed è vivace e intuitiva”<sup>331</sup> che identificava il modo pittorico che aveva Zverev. L’artista Michail Kulakov in riferimento allo stile di Zverev e alle tracce in esso di evidenze artistiche passate disse:

Zverev does not understand the metaphysical meaning of ‘space’, does not solve the ‘problem of space’, does not delve into understanding ‘Einstein's model of the universe’. The beast creates on a plane the inner cosmos of the soul, its infinity. The movements of the Beast are lightning fast, one gouache or watercolour is done in a few seconds, an oil canvas in minutes. Fireworks of colors, madness of images in the period of spontaneous expression [...] <sup>332</sup>

---

<sup>327</sup> *Ibidem*.

<sup>328</sup> Анатолий Зверев [Anatolij Zverev], in “Культура.РФ” [Cultura.RF]; <https://www.culture.ru/persons/8996/anatolii-zverev> [ultimo accesso 01 gennaio 2022].

<sup>329</sup> N. Volkova, S. Solov’ëv, A. Zverev (a cura di), 49. *Николина Гора* [49. *Nikolina Mountain*], in *55 faktov o chudoznike Zvereve, kotorye mogut byt' interesny vsem* [55 Fatti sull’artista Zverev, che possono essere interessanti per qualcuno], Mosca, Musej AZ, 2015.

<sup>330</sup> *Ibidem*.

<sup>331</sup> N. Volkova, S. Solov’ëv, A. Zverev (a cura di), 22. *Супрематика* [22. *Supremacy*], in *55 faktov o chudoznike Zvereve, kotorye mogut byt' interesny vsem* [55 Fatti sull’artista Zverev, che possono essere interessanti per qualcuno], Mosca, Musej AZ, 2015.

<sup>332</sup> Анатолий Зверев [Anatolij Zverev], cit.

Ma ad influenzare la sua arte erano certamente dei luoghi a lui cari. Tra gli ambienti che preferiva e più prolifici per le sue realizzazioni vi furono Nikolina Gora, Sokolniki il paese in cui visse l'infanzia, Tarusa e Peredelkino, mentre odiava l'appartamento alla periferia di Mosca, a Sviblovo<sup>333</sup>.

All'estero, per vie diplomatiche erano giunte voci sui 'legami' tra l'arte di Zverev con l'avanguardia e il modernismo. Realizzò infatti svariati ritratti per mogli e fidanzate di diplomatici esteri, avendo anche l'appoggio delle conoscenze messe a disposizione del grande collezionista Kostaki<sup>334</sup>. Egli tuttavia "did not attempt to follow the Western fashion for deforming and distorting faces"<sup>335</sup>.

Per quanto concerne il suo stile Sergej Kuskov parla di vari stili e visioni globali dell'arte che Zverev adoperò e fuse brillantemente, infinitamente mutevole il suo stile ma sempre riconoscibile, col suo caos di linee e colpi di colore. Egli è immediatamente riconoscibile, ma si resta ogni qualvolta sorpresi dall'inesauribilità delle sue possibilità: in pittura o grafica, in poemi o trattati, nel comunicare e nei suoi atteggiamenti<sup>336</sup>. Egli era tutt'altro che banale, era imprevedibile con i suoi tratti rapidi e le sue macchie di colore e riusciva a rendere qualcosa di oltre la superficie dipinta, di profondo.

Quindi egli accettava l'influsso da parte dell'arte che lo circondava e che aveva avuto vita in passato ma con originalità e genialità produceva delle opere uniche.

La sua irrequietezza lo distingueva e neanche un tetto stabile sotto cui vivere lo rasserenava come a voler rifiutare ogni forma di comodità e ricchezza. Poiché la libertà non si manifestava solo in arte ma anche attraverso la "libertà dai valori materiali"<sup>337</sup>: egli non possedeva proprietà mobili o immobili. Zverev aveva un posto in cui stare a Sviblovo, ma era il suo modo di vivere andare in giro, così si sentiva

---

<sup>333</sup> N. Volkova, S. Solov'ëv, A. Zverev (a cura di), 49. *Николина Гора* [49. *Nikolina Mountain*], cit.

<sup>334</sup> N. Volkova, S. Solov'ëv, A. Zverev (a cura di), 34. *Дипломаты* [34. *Diplomats*], in *55 faktov o chudoznike Zverev, kotorye mogut byt' interesny vsem* [55 *Fatti sull'artista Zverev, che possono essere interessanti per qualcuno*], Mosca, Musej AZ, 2015.

<sup>335</sup> A. Brusilovsky, *Pantheon of the Russian Underground*, cit., p. 8.

<sup>336</sup> N. Volkova, S. Solov'ëv, A. Zverev (a cura di), 43. *Стиль Зверева* [43. *Zverev's style*], in *55 faktov o chudoznike Zverev, kotorye mogut byt' interesny vsem* [55 *Fatti sull'artista Zverev, che possono essere interessanti per qualcuno*], Mosca, Musej AZ, 2015.

<sup>337</sup> N. Volkova, S. Solov'ëv, A. Zverev (a cura di), 40. *Бездомность* [40. *Homelessness*], in *55 faktov o chudoznike Zverev, kotorye mogut byt' interesny vsem* [55 *Fatti sull'artista Zverev, che possono essere interessanti per qualcuno*], Mosca, Musej AZ, 2015.

anche più sicuro dagli inseguimenti della polizia per l'accusa di "parassitismo"<sup>338</sup> ricevuta. Era al di fuori della cultura ufficiale, al di fuori di tutte le norme codificate: non era interessato alla carriera, non si curava degli aspetti pratici della quotidianità, non era legato alle cose materiali, non cercava di ricavare un profitto dalla sua arte. Poteva dipingere con quello e su quello che era a portata di mano, strapparsi la manica della camicia e usarla come uno straccio mentre era al lavoro su qualche opera. Mentre dipingeva, schizzi di colore volavano in ogni direzione e così il processo creativo diventava uno spettacolo per gli altri. Per lui, invece, dipingere e disegnare erano delle azioni vitali<sup>339</sup> indispensabili. Così:

He never showed off, however, he simply lived intuitively the way he himself wanted to live. There was nothing false or artificial about him. He merged completely with the image that he created. Besides a performance and a painting, his customers also received the chance to interact with the personality from another dimension<sup>340</sup>.

Egli era come immerso in uno stato meditativo mentre svolgeva le sue 'azioni' per dipingere la sua opera. Il fatto di non possedere nulla e di svolgere il suo mestiere, la sua passione, con fare 'mistico' lo avvicinava molto alla sfera dello spirituale, come se ogni sua *performance* pubblica costituisse un rituale. Quindi anche Zverev, nonostante non fosse un credente praticante o un ortodosso, dimostrò con alcune sue opere di essere profondamente legato ai valori della sua terra e che facessero parte di egli stesso, anche nelle composizioni suprematiste che realizza comparvero spesso croci, segni della lezione ricevuta dalla prima avanguardia, la quale aveva riconsiderato l'arte delle icone antiche e ne aveva impostato la propria filosofia, il Suprematismo.

---

<sup>338</sup> *Ibidem*.

<sup>339</sup> V. Mordashova, *Anatoly Zverev: l'arte come alito della vita*, cit.

<sup>340</sup> A. Brusilovsky, *Pantheon of the Russian Underground*, cit., p. 8.



Fig. 17 A. Zverev,  
*Composizione suprematista.*

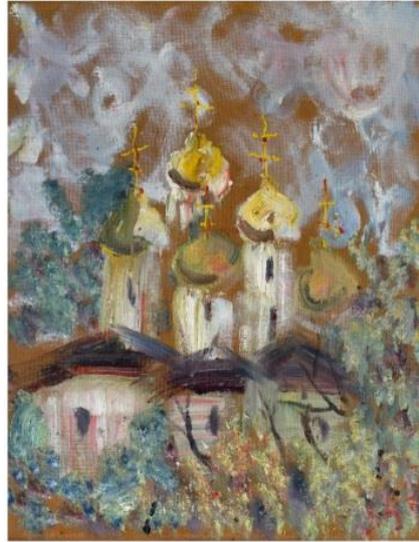


Fig. 18 A. Zverev, *Chiesa*, 1950.



Fig. 19 Anatolij Zverev,  
*Chiesa*, 1958.



Fig. 20 A. Zverev,  
*Paesaggio con cupole  
della chiesa*, 1959.



Fig. 21 A. Zverev, *Trinità*, 1979.



Fig. 22 A. Zverev,  
*Arcangelo*, 1986.

## 2.3 Štejnberg e la sua poetica teologicamente orientata.

Štejnberg sviluppò una propria teoria partendo dal Suprematismo di Malevič e tramite questo movimento arrivò a confrontarsi con l'astrazione. Riprese però le idee del primo avanguardista in un'ottica religiosa, realizzando una propria filosofia metafisica teologicamente orientata. I suoi quadri avevano un fondo primitivista con pochi elementi ma di grande efficacia spirituale. La spiritualità di questo artista derivava dal suo vissuto e fu rintracciata nei suoi lavori da Šiffers. Costui, a detta di Štejnberg stesso, “decifrò” la sua arte, traducendo con le sue interpretazioni “la lingua simbolica e ideogrammatica delle immagini”<sup>341</sup> che mise per iscritto.

### 2.3.1 Primi incontri artistici e influssi

L'arte di Štejnberg dipende strettamente dalle vicende della sua vita, che determinarono i simboli e i colori delle sue tele.

Durante la sua infanzia visse nel piccolo centro di Tarusa, una “piccola Barbizon”<sup>342</sup> culturale, e vi imparò i mestieri agricolo e della pesca, oltre a subire il fascino della personalità del padre, poeta neoromantico, che aveva studiato all'Vkhutemas<sup>343</sup>. La madre proveniva da una famiglia ortodossa praticante e lo allevò da sola, assieme al fratello, finché il padre fu inviato nei campi di lavoro, vittima del terrore staliniano. L'artista proseguì poi da autodidatta, riproducendo quadri del passato di maestri conosciuti. Tra gli spunti che ricevette dal padre la lettura evangelica del “Discorso della Montagna” fu essenziale, poiché lo accompagnò per tutta la sua vita anche nella sua arte<sup>344</sup>. Altri stimoli derivarono da autori trasferitisi a Tarusa dopo aver scampato il terrore staliniano, tra cui Svešnikov, dai circoli poetici tra amici e dall'incontro con studenti dell'Istituto di cinema.

Dopo la sua formazione individuale decise ad inizio anni Sessanta di stabilirsi a Mosca, in un appartamento in comunità, in *Kommunalka*, che divenne il suo *atelier*

---

<sup>341</sup> Y. Barabanov, *La seconda avanguardia russa: una storia di eventi, nomi, significati*, cit., pp. 42-83.

<sup>342</sup> G. Manevič, G. Bastianelli (a cura di), *Edik Steinberg. Taroussa-Paris. 1990-2012. Monographie*, Parigi, Éditions Place des Victoires, 2015, pp. 7-12.

<sup>343</sup> G. Cortenova (a cura di), *L'arte vietata in Urss 1955-1988. Non-conformisti dalla collezione Bar-Gera*, cit., p. 263.

<sup>344</sup> G. Manevič, G. Bastianelli (a cura di), *Edik Steinberg. Taroussa-Paris. 1990-2012. Monographie*, cit., p. 58.

e un luogo d'incontro per giovani pittori "underground" moscoviti. Era una situazione precaria ma era uno spazio in cui vigeva la libertà creativa. Egli, inoltre, scelse individualmente di non possedere nulla nulla, legato ai valori religiosi che rifiutavano la 'materialità'. Dopo le accuse di "parassitismo", rivolte a chi come lui non era regolarmente iscritto all'Unione ufficiale degli artisti e svolgeva comunque in clandestinità l'attività artistica, divenne guardiano notturno presso l'Istituto Surikov dove raccattava cornici vecchie e tele dipinte che riusava. Dopo lo scandalo al Manež nel 1962 non poté più sperare nell'aiuto economico statale e dopo che il resto della famiglia si stabilì nella capitale dovette trovarsi una stanza. Si ritrovò a vivere in sei metri quadrati di superficie, dove continuò la sua attività e dove ricevette visite di altri artisti "underground" moscoviti: Vejsberg, Rabin e Sooster. Si avvicinò a Rabin ma poi fu influenzato dagli esperimenti di Vladimir Vejsberg, opere quasi monocromatiche<sup>345</sup>. Kostaki acquistò due dei suoi lavori, così rendendolo legittimamente parte dell'universo "underground". Quando si trasferì dalla compagna Galina nel 1966, ebbe l'occasione di avviare una corrispondenza col critico d'arte ceco Jindrich Chalupecky e incontrò molti dei suoi colleghi. Costoro riconobbero seriamente la scuola russa degli artisti "underground". Iniziò poi a collaborare con la rivista "Znanie-Sila" [La conoscenza è forza] e aderì al sindacato indipendente, il Comitato dei grafici di Mosca, evitando un'altra accusa di "parassitismo". Egli partecipò all'esposizione collettiva al club "Družba" [Amicizia] a Mosca, chiusa dopo due ore, ma che richiamò l'attenzione di diplomatici stranieri e giornalisti accreditati a Mosca, ed Eduard vendette una dozzina di lavori. Tuttavia, dopo un anno di continui rapporti col pubblico, interruppe i legami con tali acquirenti accontentandosi dei saldi occasionali. Per un periodo si dedicò anche al mestiere di decoratore di scena del teatro delle marionette<sup>346</sup>.

Durante la sua maturità artistica, tra i "neo-avanguardisti", volle riallacciare i contatti con la tradizione delle avanguardie storiche, bandite negli anni Trenta quali espressioni "formaliste e borghesi". La sua curiosità, tuttavia, rischiava di ritorcersi contro di lui, poiché poteva essere sottoposto a spiacevoli interrogatori o essere preso

---

<sup>345</sup> G. Cortenova (a cura di), *L'arte vietata in Urss 1955-1988. Non-conformisti dalla collezione Bar-Gera*, cit., p. 263.

<sup>346</sup> Cfr. G. Manevich, *46 ans ensemble*, cit., pp. 19-34.

di mira dalla polizia politica. Ripercorse la scia di quella cultura russa di grandi artisti emigrati, poiché “non c’è futuro senza passato”<sup>347</sup>, e si aggrappò ad essa per la propria arte. A cinquant’anni riscoprì quell’avanguardia russa a Parigi. Prese come modello assoluto Malevič, di cui recuperò linguaggio e credo artistici<sup>348</sup> e li relazionò col simbolismo russo<sup>349</sup>. L’identificarsi col maestro lo riportò infine al figurativismo e alla rappresentazione di contadini (realizzò una serie di opere conosciute come “Ciclo del Villaggio”), come aveva fatto il genio suprematista alla fine degli anni Venti. Per lui tuttavia la tela era un mezzo che legava il mondo sensibile alla sfera del sacro. La sua astrazione non era un liberarsi del mondo oggettivo, come propose Malevič nel suo manifesto suprematista, ma al contrario costituiva un processo di graduale sintesi cromatica e compositiva, condizione indispensabile per l’avvicinamento allo spirituale. I suoi segni geometrici assumevano connotazioni religiose. Štejnberg introdusse una forma del tutto personale di misticismo e introspezione<sup>350</sup>. La sua pittura non conosceva il contrasto tra figurativo e astratto. Il suo stile, pur essendo variabile, rimase sostanzialmente immutato<sup>351</sup>.

Egli poté stabilire i contatti con critici d’arte e collezionisti internazionali. All’inizio della *perestrojka*, incontrò Hans-Peter Riese, giornalista e critico d’arte rinomato, poi i collezionisti Jacob e Kenda Bar-Gera che avevano lavorato molto per il riconoscimento internazionale del “non conformismo” sovietico. Egli frequentò anche gli ultimi rappresentanti della “Scuola di Parigi” e si avvicinò a pittori russi, ex moscoviti, come Erik Bulatov, Jurij Jeltov, Oskar Rabin, Michail Roginskij, Vladimir Jankilevskij e Samuel Ackerman. Le sale dei musei parigini mostrarono proprio allora tanti classici del modernismo ed Eduard scoprì l’arte di Mark Rothko essenziale per la sua opera, così come molti altri nomi della storia dell’arte russa fecero parte della sorgente a cui attingere nozioni. Il successo e la vendita realizzata all’asta da Sotheby’s

---

<sup>347</sup> G. Manevič, G. Bastianelli (a cura di), *Edik Steinberg. Taroussa-Paris. 1990-2012. Monographie*, cit., p. 11.

<sup>348</sup> A. Agostinelli, *La pittura russa underground in Italia. Intervista a Enrico Crispolti*, cit., pp. 247-251.

<sup>349</sup> G. Cortenova (a cura di), *L’arte vietata in Urss 1955-1988. Non-conformisti dalla collezione Bar-Gera*, cit., p. 263.

<sup>350</sup> A. Agostinelli, *La pittura russa underground in Italia. Intervista a Enrico Crispolti*, cit., pp. 247-251.

<sup>351</sup> G. Cortenova (a cura di), *L’arte vietata in Urss 1955-1988. Non-conformisti dalla collezione Bar-Gera*, cit., p. 263.

a Mosca (1988) furono malauguranti poiché l'artista subì molteplici furti. Inoltre, soffriva poiché molte opere, acquisite da amici, si ritrovarono sul mercato dell'arte moscovita e molti le vollero esportare all'estero. Tra il 1988 e il 1994 egli partecipò a numerose mostre d'arte russa in Russia e all'estero, ma in particolare la mostra allo Stedelijk Museum di Amsterdam (1990) lo impressionò. Questo viaggio ad Amsterdam fu per egli un ritorno al “mondo spirituale e libresco della sua infanzia: il paesaggio lineare olandese, le piccole tele dei pittori di genere olandesi, i grandi Rembrandt e Van Gogh”<sup>352</sup>, tutte fonti artistiche che Eduard aveva recepito grazie al padre. Conobbe così gli artisti che erano stati “cancellati per volere del regime”, a cui si dava dei “cosmopoliti”.

Altre collaborazioni seguirono, con artisti colleghi, personalità della cultura ad esempio Iosif Brodskij, che conosceva dalla fine degli anni Sessanta, o ancora con istituzioni internazionali quali la Manufacture nationale de Sèvres ed esponendo in mostre e allestimenti internazionali.

Durante gli ultimi dodici anni Eduard era gravemente malato di cancro, ma continuò il suo lavoro, sul suo sentiero solitario<sup>353</sup>, destreggiandosi tra Parigi, Mosca e Tarusa.

### **2.3.2 L'interpretazione teologica di Malevič**

Štejnberg incontrò l'opera di Malevič nel 1961, presso l'appartamento di Kostaki, dove molti entravano in contatto con la storica avanguardia russa. Eduard deve la sua notorietà alle sue composizioni metafisiche astratte ispirate all'estetica delle sacre icone russe e proprio all'arte dell'avanguardia russa<sup>354</sup>.

A partire dagli anni Settanta, infatti, l'artista “non conformista” sperimentò l'astrazione geometrica, quando il Suprematismo influenzò i suoi lavori. Tuttavia, questa influenza risultava in secondo piano e solo di tipo formale, rispetto al compito e alla capacità di testimoniare una realtà spirituale di Štejnberg. L'assimilazione del

---

<sup>352</sup> G. Manevich, *46 ans ensembl*, cit., pp. 19-34.

<sup>353</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>354</sup> G. Belli, A. Obuchova (a cura di), *Arte contro. Ricerche dell'arte russa dal 1950 a oggi. Opere dal Fondo Sandretti del '900 russo*, cit., pp. 387-388.

linguaggio suprematista ebbe lo stesso peso della coscienza artistica e religiosa su di lui<sup>355</sup>, per cui l'artista "underground" creò una poetica individualizzata ed ermetica<sup>356</sup>. La mania per la filosofia religiosa sorta nell'ambiente "underground" implicava una nuova lettura di Malevič, sia delle opere suprematiste a partire dal 1913 che le più tardive del ciclo contadino, post-suprematiste e figurative.

Gli artisti degli anni Sessanta recepirono a loro modo l'opera dell'avanguardista russo, riscontrandovi un razionalismo arido, che cambierà col sorgere di un discorso spirituale nel gruppo a cui apparteneva Štejnberg, il "Sretenskij Bulvar" (era la strada su cui era presente l'*atelier* di Kabakov)<sup>357</sup>. Rimasto a Mosca, anche se tentato di andarsene poiché in preda all'angoscia sociale, Steinberg incontrò nuovamente Viktor Pivovarov e Il'ja Kabakov, illustratori per libri per bambini, grazie all'intermediazione del critico d'arte Vasilij Rakitin. I tre erano accumulati dall'interesse per i problemi metafisici e il loro approccio non commerciale all'arte. In quegli anni tornò a Mosca il critico Chalupecky, dopo gli episodi di Praga del 1968, e nominò il gruppo di amici "Sretenskij Boulvar", comprendendo anche Jankilevskij e Bulatov, vecchi amici di Kabakov<sup>358</sup>.

Fu il momento in cui la storia dell'arte russa venne nuovamente apprezzata, andando a ripescare l'arte sviluppata della prima avanguardia. All'epoca l'astrazione era il sinonimo della diversità ideologica, per cui a nessuno interessava tale linguaggio. Tuttavia, i giovani artisti, e per l'appunto anche Štejnberg, cercarono di decifrare tale linguaggio occultato e l'artista dedicò perfino un suo lavoro alla memoria di Malevič nel 1978. Il collettivo celebrò addirittura il centenario della sua nascita nello studio di Kabakov<sup>359</sup>.

---

<sup>355</sup> Y. Barabanov, *La seconda avanguardia russa: una storia di eventi, nomi, significati*, cit., pp. 42-83.

<sup>356</sup> A. Borovsky, *Il collezionismo come forma di comunicazione. La collezione Bar-Gera e l'underground russo*, cit., pp. 96-103.

<sup>357</sup> Y. Barabanov, *La seconda avanguardia russa: una storia di eventi, nomi, significati*, cit., pp. 42-83.

<sup>358</sup> Cfr. G. Manevich, *46 ans ensemble*, cit., pp. 19-34.

<sup>359</sup> Anche nel 1988 Štejnberg volle celebrare la ricorrenza del 110° anniversario di Malevič con una mostra, «La geometria nell'arte», tra una piccola cerchia di amici nell'*atelier* di Kabakov. Per l'occasione fu letta la sua lettera all'avanguardista, scritta nel 1981. Il nome di Malevič figurava ancora su una 'lista nera' stabilita dalle autorità e dall'Unione degli Artisti, per cui si doveva fare attenzione a tali manifestazioni celebrative, in G. Manevich, G. Bastianelli (a cura di), *Lettre à K.S. Malevič*, in *Edik Steinberg. Taroussa-Paris. 1990-2012. Monographie*, a cura di G. Manevič, G. Bastianelli, Parigi, Éditions Place des Victoires, 2015, pp. 62-66.

Assieme a Jankilevskij, inoltre, gli fu consentito di organizzare una mostra personale nei locali del Comitato dei Grafici di Mosca. Con questa ruppe l'isolamento ventennale in cui si trovava. La sua prima esposizione all'estero invece fu organizzata da amici senza l'approvazione delle autorità sovietiche, così pian piano poté uscire dalla precarietà. A fine 1979 ricevette anche un *atelier* alla periferia di Mosca, consentendogli di avere più spazio di lavoro e di esprimere una più ampia libertà creativa. Al contempo si dedicò a realizzare guazzi e collage su cartone. Alla fine degli anni Ottanta il gruppo si divise per scelte estetiche diverse ed Eduard fu l'unico a rimanere fedele all'arte "metageometrica".

Si deve evidenziare come l'esposizione "Mosca-Parigi" al Museo di Belle Arti Puškin, nel 1979, costituì una fonte di conoscenza essenziale: il pubblico dei «metafisici» vide per la prima volta l'avanguardia russa, ma anche quella francese<sup>360</sup>. Essa confermò la correttezza della posizione artistica ed esistenziale di Štejnberg, tanto che pose per iscritto le sue intuizioni creative nella *Lettera a Kazimir Severinovic Malevič* e le *Note di un'esposizione*<sup>361</sup>. I motivi religiosi come la croce e la luce bianca usati da Malevič portarono molti interpreti, tra cui Gerard Conio e Jean-Claude Marcadé, a insistere sul fatto che l'icona fosse un riferimento comune per tutte le avanguardie, idea condivisa da Štejnberg<sup>362</sup>. Il *Quadrato nero* di Malevič era considerato come un'icona del XX secolo e Malevič sembra aver preso spunto dalle icone. Nonostante i collegamenti con le opere italiane, precedenti al Rinascimento, si può dire che solo in Russia si trattarono le icone con una luce e una struttura particolari, proprie del contesto. I grandi pittori di icone come Rublëv e il maestro Denis crearono questo stile unico che incorporava la santità, e quest'ultima era fondamento di ogni cosa in Russia. I santi avevano sempre protetto e salvato il paese dai tanti conflitti storici e dalle ingiustizie, tramite le loro preghiere<sup>363</sup>.

Nella versione di Štejnberg della croce di Malevič questa diviene simbolo cristiano, uno sfondo nero-azzurro pallido sostituisce il bianco, le forme assumono un ruolo secondario e tutto viene infuso con sentimentalità, risentendo dell'etica di Falk', figura

---

<sup>360</sup> Y. Barabanov, *La seconda avanguardia russa: una storia di eventi, nomi, significati*, cit., pp. 42-83.

<sup>361</sup> Cfr. G. Manevich, *46 ans ensemble*, cit., pp. 19-34.

<sup>362</sup> Y. Barabanov, *La seconda avanguardia russa: una storia di eventi, nomi, significati*, cit., pp. 42-83.

<sup>363</sup> G. Manevich, G. Bastianelli (a cura di), *Lettre à K.S. Malevič*, cit., pp. 62-66.

essenziale nell'arte "non ufficiale" negli anni Sessanta<sup>364</sup>. Marcadé portò un esempio per dimostrare la differenza tra sistema geometrico immaginario di Malevič e il sistema meta-geometrico di Štejnberg:

Le panneau central du triptyque *Solntsé* [Soleil] de 1992 est constitué d'une bande noir où s'inscrit le croissant de lune, et d'une carré couleur blanc cassé sur lequel, légèrement oblique, est tracée une croix blanche sur laquelle est 'crucifié' un triangle couleur blanc beige: on peut y voir une interprétation méta-géométrique-symbolique de la Crucifixion du Dieu-Homme. Là aussi, du point de vue iconologique, on constate ce qui différencie Steinberg de Malévitch. Chez Malévitch, c'est le carré qui est crucifié sur la croix dans la toile *Suprématisme de l'esprit* [...]<sup>365</sup>.

Nell'opera di Štejnberg si rintracciava il collegamento con la religione mentre per Malevič si trattava di una composizione di forme che interpretavano la sua visione cosmica.

Le icone avevano permesso a Štejnberg una lettura dell'opera di Malevič, poiché esse come l'opera *Quadrato nero*, miravano entrambe a raggiungere l'invisibile. Dagli anni Settanta Štejnberg userà gli stessi motivi presi dalla tradizione religiosa russa assieme alla contemplazione, pratica usuale anche tra gli antichi iconografi. Egli era profondamente legato alla cultura e alle tradizioni del suo paese tanto che in alcune interviste si definì vicino al movimento *Pocvennicestvo* [Radici], nato a metà XIX secolo, né slavofilo né occidentalista, che rivendicava l'attaccamento alle fonti popolari della fede cristiana<sup>366</sup>. Štejnberg sembrava aver semplificato le idee suprematiste di Malevič e con le sue composizioni di forme geometriche relativamente piccole, su una superficie opaca, cercò di rappresentare ciò che non è visibile sul supporto pittorico. Collocava sulla superficie dei dipinti delle linee di orizzonte, estendendole verticalmente, orizzontalmente e obliquamente lungo la tela, creando una "cornice" per contrastare il libero fluire delle forme geometriche. Quelle zone che creava volevano rappresentare la tradizionale gerarchia del mondo. Faceva così in modo di eliminare qualsiasi punto di vista e che non vi fosse un inizio e una fine. Egli

---

<sup>364</sup> E. Dyogot, *Russian Art in the Second Half of the Twentieth Century*, in *Russian Culture*, Las Vegas, University Libraries, University of Nevada, 2012, pp. 1-34; [https://digitalscholarship.unlv.edu/russian\\_culture/21](https://digitalscholarship.unlv.edu/russian_culture/21) [ultimo accesso 01 gennaio 2022].

<sup>365</sup> J.C. Marcadé, *Le ciel et la terre dans le nouvelle école russe de la fin du XX<sup>e</sup> siècle au début du XXI<sup>e</sup>: Èdik Steinberg et Francois Infante*, in "Ligeia", 30<sup>o</sup> année, n. 157-160, 2017, p. 259; <https://doi.org/10.3917/lige.157.0252> [ultimo accesso 01 gennaio 2022].

<sup>366</sup> Y. Barabanov, *La seconda avanguardia russa: una storia di eventi, nomi, significati*, cit., pp. 42-83.

dimostrava che anche una composizione piccola poteva offrire uno spazio infinito, concezione simile alla libertà delle forme professata da Malevič; croci, triangoli, rettangoli erano elementi di una forza creativa che riflettevano sempre il “desiderio di Dio”<sup>367</sup> dell’artista.

Štejnberg non aderì del tutto alla filosofia suprematista, anche perché Malevič era vissuto in un’epoca diversa, ma colse il carattere apofatico del suo Suprematismo. Nella sua celebre missiva all’avanguardista egli considerò che il linguaggio geometrico di Malevič, seppur non universale, indicava la “nostalgia della Verità e del Trascendente”<sup>368</sup> e nel *Quadrato* nero riscontrò la tragica esperienza mistica della “solitudine senza Dio”. Malevič aveva così rintracciato tale solitudine “nell’icona del [suo] tempo”<sup>369</sup>, rifacendosi alla tradizione teologica. L’intento di Malevič sarebbe stato di svelare un mondo senza oggetto, affermando che l’uomo non può immaginare nulla, e ciò poteva avvenire solo tramite un gesto pittorico puro, apofatico<sup>370</sup>. Quindi aveva creato nel suo periodo suprematista una geometria immaginaria che fluttuava nell’infinito bianco (inteso come lo spazio della tela) mentre i colori erano la quintessenza dei colori della pittura d’icone, della policromia della natura e dei prodotti umani. Mentre le tele di Štejnberg, Dmitri Sarabjanov le considerò come una “[...] riflessione lirica, una realizzazione della memoria con mezzi plastici, un’incarnazione di nozioni e principi morali” e “Là si incontrano il terrestre e il celeste”<sup>371</sup>. In tale epistola Štejnberg delineò quella che era stata la tragedia del XX secolo riversatasi sull’arte contemporanea russa, ormai priva di ogni spiritualità, che era stata lasciata alla solitudine.

La solitudine rintracciata da Štejnberg simboleggiava, tuttavia, raccoglimento e preghiera, perciò l’artista ne ricavò una pittura come adorazione e fede silenziosa, come una luce che brilla nel mezzo della notte<sup>372</sup>, una contemplazione. Il fondo bianco uniforme di Malevič su cui galleggiano le forme geometriche è riportato per Štejnberg

---

<sup>367</sup> A. Cavallaro, *La persistenza dell’icona nell’arte russa del XX e XXI secolo*, cit., pp. 241-244.

<sup>368</sup> J.C. Marcadé, *Le ciel et la terre dans le nouvelle école russe de la fin du XX<sup>e</sup> siècle au début du XXI<sup>e</sup>: Èdik Steinberg et Francois Infante*, cit., pp. 257-259.

<sup>369</sup> *Ibidem*.

<sup>370</sup> Y. Barabanov, *La seconda avanguardia russa: una storia di eventi, nomi, significati*, cit., pp. 42-83.

<sup>371</sup> J.C. Marcadé, *Le ciel et la terre dans le nouvelle école russe de la fin du XX<sup>e</sup> siècle au début au XXI<sup>e</sup>: Èdik Steinberg et Francois Infante*, cit., pp. 257-259.

<sup>372</sup> Cfr. G. Manevič, G. Bastianelli (a cura di), *Edik Steinberg. Taroussa-Paris. 1990-2012. Monographie*, cit., pp. 13-16.

alla tradizione dell'icona come emanazione della "luce del Tabor", uno dei temi sacri trattati dal "gruppo Sretenskij". Nella lettera descrisse il linguaggio della geometria come lingua che 'traduce' il "ritiro di Dio"<sup>373</sup>, il suo carattere inconoscibile, ossia il suo compito di mostrare l'assenza di Dio in pittura. Interpretò il *Quadrato nero* come messaggio escatologico, ossia il concetto di Dio che fa 'ritorno' nelle profondità divine. Coi suoi quattro angoli, la forma dell'opera, si contrappone alla Trinità divina. Štejnberg aveva quindi riscontrato dei punti in comune col tema esistenzialista discusso all'epoca, *bogoostavlennost'* [l'abbandono dell'uomo da parte di Dio], segno della perdita della grazia divina o della solitudine senza Dio<sup>374</sup>. L'abbandono di Dio, concepito da Štejnberg, era temporaneo, per cui si poteva sperare a un riavvicinamento credendo nella persistenza della tradizione spirituale russa, malgrado gli sconvolgimenti sociopolitici. Al contrario in Europa Dio era considerato morto. Il *Quadrato nero* è quindi un'allegoria del peso insopportabile della libertà, di cui parla Berdiaev, fino all'esistenza di Dio stesso. Il capolavoro infatti era stato realizzato nel periodo bolscevico quando si negarono l'astrazione e il formalismo. Tale opera comprendeva quindi una pluralità di significati, in particolare in un mondo senza Dio come l'URSS. Malevič qui appariva come "profeta" del suo tempo e di quelli a venire e Štejnberg stravolse così le idee anti-simboliche del maestro avanguardista. Nel suo famoso scritto *Dio non è stato detronizzato. L'arte, la chiesa, la fabbrica*, Malevič avrebbe invitato l'uomo a cercare l'inconoscibile e l'infinito. Evitando di proporre la figurazione nelle sue opere Malevič avrebbe tentato di trasmettere ciò che è interiore nella vita, dando vita a un *vademecum* teologico. Ad ogni modo quella di Štejnberg fu una lettura scorretta poiché Malevič sviluppò un'ontologia dell'universo suprematista più che una teologia<sup>375</sup>.

Štejnberg era comunque convinto che la celebre opera avanguardista fosse la rappresentazione artistica dell'estrema solitudine e che il Suprematismo indicasse l'assenza di dolore, considerando quindi solo la forma mentre lo spirito andava

---

<sup>373</sup> Si voleva descrivere la possibilità di esprimere la presenza di *Deus absconditus*, in J.C. Marcadé, *Le ciel et la terre dans le nouvelle école russe de la fin du XX<sup>e</sup> siècle au début du XXI<sup>e</sup>: Èdik Steinberg et Francois Infante*, cit., pp. 257-259.

<sup>374</sup> Šiffers collegò tale lettura anche al Buddismo, riferendosi alla *Sutra del Cuore*, testo del Mahayana, dove il vuoto è un elemento centrale, in Y. Barabanov, *La seconda avanguardia russa: una storia di eventi, nomi, significati*, cit., pp. 42-83.

<sup>375</sup> *Ibidem*.

decomponendosi, così come riteneva Osip Mandelstam a proposito della teoria suprematista. Štejnberg affermò inoltre come il *Quadrato nero* si fosse materializzato proprio quando la Russia stava “perdendo la vera Bellezza, si stava allontanando dal Verbo Eterno”. Malevič, secondo Štejnberg, era “nato per ricordare al mondo il linguaggio geometrico, il linguaggio capace di esprimere tragici silenzi. La lingua di Pitagora, Platone, Plotino, le catacombe dei primi cristiani”<sup>376</sup>, e quindi permettendo un certo arbitrio a chi osserva, ma il pittore era costretto a togliere il proprio punto di vista. La lingua dell’avanguardista era divenuta per Štejnberg un modo di sopravvivere al buio e alla solitudine, poiché l’uomo ricordandosi del *Quadrato nero*, poteva sperare nella rinascita, la “Resurrezione”<sup>377</sup>. L’arte in generale presupponeva il linguaggio della libertà interiore secondo Štejnberg.

Štejnberg, come diversi altri artisti Vejsberg, Krasnopevtsev e Jankilevskij, fu quindi riconosciuto come “metafisico”, definizione che circolava tra gli artisti anni Sessanta e Ottanta. Non aveva collegamenti però con la “pittura metafisica” italiana. Gli artisti con tale nominativo potevano autoidentificarsi come gruppo o in quanto singolo artista. Inoltre, tale titolo comprendeva chi aspirava alla verità dell’essere, alle frontiere dell’esistenza umana, alla rivelazione del trascendente. Non vi erano manifesti comuni, né scuola comune, né identità di stile o una dottrina universale poiché ognuno aveva propri temperamento, maniera e tematica personale. La loro comunanza era il rivolgersi all’essenza nascosta del mondo, che si presentava attraverso l’attendibilità dell’armonia e del pensiero superiore. L’artista interpretava solamente le manifestazioni dell’occulto nella lingua delle immagini plastiche. Gli artisti moscoviti furono fedeli alla concezione russa della “metafisica”, dandosi alla contemplazione meditativa e al servizio di intermediazione. Consisteva nell’interrogarsi sull’uomo e quindi interrogarsi su Dio e sul mondo. Era un interrogativo teologico e cosmologico con sfumature che coinvolgevano l’estetica. L’uomo dipendeva dal pensiero di Dio, tramite le tradizioni della Chiesa e l’esperienza religiosa ma anche attraverso l’arte: attraverso l’attendibilità dell’opera d’arte. Il problema “metafisico” implicava la responsabilità esistenziale nel testimoniare

---

<sup>376</sup> G. Manevich, G. Bastianelli (a cura di), *Lettre à K.S. Malevič*, cit., pp. 62-66.

<sup>377</sup> *Ibidem*.

l'irrompere della verità nel mondo: il mondo sia culturale che naturale. La verità era testimoniata col mistero dell'incarnazione divina secondo la coscienza cristiana, sulla base dell'icona; per la coscienza cosmica avveniva invece attraverso il mistero dell'atto creativo che comprendeva la vita multiforme presente nel mondo. Ad attrarre gli artisti "metafisici" furono il principio primo e l'essenza che si trovano alla base dell'universo: armonia e caos, Eros e Tanathos, luce e ombra, il principio maschile e quello femminile, l'energia e la materia. Il dipinto rappresentava così un'antologia dell'universo ma al contempo faceva scomparire l'arte: i compiti religiosi avevano la priorità sulla creatività. L'artista sentiva di dover creare un nuovo linguaggio per trasmettere le nuove rivelazioni al mondo e si poneva in comunicazione con forze creative sublimi, come Svarčman<sup>378</sup>. Nella prospettiva di Štejnberg l'artista rivelava l'essenza delle cose e delle forme con il linguaggio plastico. Štejnberg ammirava infatti Svarčman indipendente dagli altri artisti "non ufficiali". Lo "ierate" aveva rifiutato l'idea dell'artista come personalità creatrice di forme originali. Egli creava le sue tavole a seguito di visioni di cui era depositario e mediatore. Descriveva i suoi dipinti come lente metamorfosi organiche e non meccaniche, in cui i segni e le forme hanno un'evoluzione e uno sviluppo indipendenti, dotate di significato spirituale e teologico. Lo spazio del dipinto per lui, come per Štejnberg era religioso, proprio come la lezione che era manifestata dall'icona. Il significato trascendente della sua opera per realizzarsi doveva essere ripetuto secondo una liturgia che gli era propria, come una preghiera o una pratica ascetica. Il compito di Svarčman, in quanto "metafisico" era quindi mostrare la verità nel mondo tramite la sua opera. Ciò rendeva l'artista un soggetto impotente e umile, come si percepiva nell'opera di Štejnberg, in contrasto col carattere demiurgico e volontario della filosofia suprematista<sup>379</sup>.

### **2.3.3 Il simbolismo russo nei colori e nelle forme-segni di Štejnberg**

Nell'interpretare la filosofia artistica di Malevič, Štejnberg arrivò a nominare il suo stile artistico "metageometria". Ma l'arte di Eduard fu segnata da un lungo percorso in cui i colori, i segni e le forme avevano sempre avuto un ruolo spirituale.

---

<sup>378</sup> Y. Barabanov, *La seconda avanguardia russa: una storia di eventi, nomi, significati*, cit., pp. 42-83.

<sup>379</sup> G. Belli, A. Obuchova (a cura di), *Arte contro. Ricerche dell'arte russa dal 1950 a oggi. Opere dal Fondo Sandretti del '900 russo*, cit., pp. 387-388.

Sergej Kuskov, storico dell'arte russa, nel 1989 scrisse in un articolo di come Štejnberg raggiunse la divisione tra cielo e terra nelle sue tele, alla fine degli anni Sessanta, definendo la struttura plastica delle “meta-nature morte e dei meta-paesaggi”<sup>380</sup>. La sua serie delle nature morte in cui comparivano conchiglie, pietre, teschi, crani, ossa, pesci e geometria bianca mostrava quindi un'area ‘terrena’ ma le proprietà celesti iniziavano a pervadere le tele, andando a illuminare la profondità dei fondi. Tra il 1970 e il 1985 nelle sue “meta-geometrie”, invece, si nota la prevalenza del “Cielo”, non inteso come visione sensibile ma cielo in quanto rappresentazione delle idee, o meglio l'*eidos* platonica. Eduard contemplava:

les ‘corps des idées’ géométriques, l'*eidos* du cosmos platonicien et le milieu de leur site -un méta-espace. Le cube, la croix, la sphère, la pyramide, les lignes, les points, signes de la Terre et du Ciel dans cet espace, sont présents également comme les signes des principes élémentaires e des ‘degrés’ de l'expérience spirituelle, les formules des correspondances de ‘cela’ qui est en haut et de ‘cela’ qui est en bas, dont les sens s'est précisé pendant des millénaire, se manifestant à travers la diversité des cultures<sup>381</sup>.

Tali elementi simbolici raffigurati rivelavano la presenza dei misteri divini, riflettendone i significati. Utilizzava il colore ocra come fondo della tela, ispirandosi all'uso millenario di quel colore in arte e rifacendosi spesso all'arte cristiana delle catacombe, evocando così la fonte terrena delle sue radici spirituali<sup>382</sup>. Nella sua tavolozza oltre al cielo e alla terra, le sue scelte coloristiche furono il blu, il bianco, il nero e la gamma di colori presenti nelle icone<sup>383</sup>.

Le forme nelle sue opere, che a prima vista potevano essere definite “astrazione”, avevano un significato a sé. Poté ispirarsi ad artisti occidentali solo grazie a riproduzioni<sup>384</sup> di loro opere, invece fu maggiormente influenzato dai richiami presenti nel “sottosuolo” artistico, poiché anch'egli era costretto alla clandestinità.

---

<sup>380</sup> J.C. Marcadé, *Le ciel et la terre dans le nouvelle école russe de la fin du XX<sup>e</sup> siècle au début du XXI<sup>e</sup>: Èdik Steinberg et Francois Infante*, cit., pp. 255-256.

<sup>381</sup> *Ibidem*.

<sup>382</sup> Y. Barabanov, *La seconda avanguardia russa: una storia di eventi, nomi, significati*, cit., pp. 42-83.

<sup>383</sup> G. Manevich, G. Bastianelli (a cura di), *Géométrie et symbolique des signes. Taroussa, les 14 août 2008*, in *Èdik Steinberg. Taroussa-Paris. 1990-2012. Monographie*, a cura di G. Manevič, G. Bastianelli, Parigi, Éditions Place des Victoires, 2015, pp. 69-70.

<sup>384</sup> S. A. Reviakin, *The Russian Experiment Continues: Russian Avant-Garde Art of the 1950s-1970s Represented by Vladimir Nemukhin, Lev Kropivnitski and Eduard Shteinberg*, thesis (MPhil(R)), Master of Philosophy, Faculty of Arts University of Glasgow, a.a. 2000-2001, relatrice D. Lambert, pp. 38-41: 38; <http://theses.gla.ac.uk/id/eprint/76274> [ultimo accesso 01 gennaio 2022].

Era profondamente legato alla religione e ciò determinava anche le sue scelte. Utilizzava così le forme secondo una logica, senza conferir loro un messaggio definito, ma piuttosto versatile, che rimandasse a un ulteriore significato rispetto al primo senso: “il triangolo evocava la trinità, la croce di Cristo; il cerchio un’idea di perfezione del mondo; la barra potrebbe stare per confine tra la vita e la morte, tra il giorno e la notte”<sup>385</sup>. Ponendo in relazione la filosofia, la letteratura, la vita in Russia con la grande tradizione russa, Štejnberg arrivò a conoscere l’avanguardia russa, derivante dal simbolismo russo. Due figure in particolare furono i pilastri di questa ricerca avanguardistica di inizio XIX secolo che si ricollegarono alla tradizione iconografica russa e poi rivelarono al mondo tale coscienza artistica russa: uno fu Malevič che scelse di vivere in Russia, nonostante l’offuscamento della sua figura con l’ascesa bolscevica, e l’altro fu Kandinskij, che diede il via all’astrazione<sup>386</sup>. Era tormentato dall’arte di Malevič, ma gli impulsi provenivano anche dalla lunga tradizione sacra che risaliva a Teofane il Greco e ad Andrej Rublëv<sup>387</sup>. Quindi Eduard si interrogò sulla geometria, trovando le origini della geometria formale in Grecia e per approfondire l’essenza russa si imbatté nelle connessioni artistiche sorte in passato tra Bisanzio, la Russia e l’Europa, quando sorsero le origini del paese in cui era cresciuto<sup>388</sup>.

Dal quadro di genere all’incorporeità delle astrazioni geometriche, alla fine degli anni Settanta la sua pittura ritornò alla raffigurazione di soggetti. Dalle nere profondità della notte russa trasudarono allora le immagini disadorne di una campagna spopolata. Schematiche ma con precisione ritrattistica, spesso intramezzate da croci, con tanto di nomi e di date, rappresentano il tragico martirologio di una vita silenziosa che si ritira nell’oblio. Come Svarčman riunì le tradizioni dell’avanguardia russa con la tradizione dell’icona e del simbolismo religioso russo. Non fu una riunificazione diretta né superficiale.

L’universo plastico dei suoi quadri e dei suoi collage ricorda l’arte dell’avanguardia russa classica, ma non era intenzionato a convalidare un nuovo geometrismo o un neo-

---

<sup>385</sup> Cfr. G. Manevič, G. Bastianelli (a cura di), *Edik Steinberg. Taroussa-Paris. 1990-2012. Monographie*, cit., pp. 13-16.

<sup>386</sup> G. Manevich, G. Bastianelli (a cura di), *Géométrie et symbolique des signes. Taroussa, les 14 août 2008*, cit., pp. 69-70.

<sup>387</sup> Cfr. G. Manevich, G. Bastianelli (a cura di), *Edik Steinberg. Taroussa-Paris. 1990-2012. Monographie*, cit., pp. 13-16.

<sup>388</sup> G. Manevich, G. Bastianelli (a cura di), *Géométrie et symbolique des signes. Taroussa, les 14 août 2008*, cit., pp. 69-70.

suprematismo e non seguiva fini religiosi utopistici. Il suo mondo geometrico rimandava a ciò che precedette l'avanguardia: il mondo metafisico delle pure essenze, le idee platoniche, i segni simbolo della testimonianza cristiana di un altro ordine escatologico dell'esistenza, trasfigurata dalla luce divina. Cercando di comprendere il mondo nascosto e di trasporlo artisticamente Štejnberg attiva anche la memoria della cultura: le lettere nei suoi quadri inducono a pensare alle icone, la geometria ai simboli teologici e alle attese mistiche dei simbolisti<sup>389</sup>.

Per Marcadé, con la sua opera Štejnberg esaltò il mondo vivente autentico, quello che ritrovava nella sua amata natura russa, in particolare a Tarusa. Egli trovava pace in quei luoghi, lontani dall'inautenticità delle grandi città. Il critico suddivide le sue opere in due serie: l'astrazione a dominante suprematista e le tele e i guazzi o, la superficie piana astratta con incise calligrafie e forme primitiviste di animali. Egli prese in considerazione la *bespredmetnost'* [non-oggettività], resa dal *Quadrato nero* detto "Quadrato nero su sfondo bianco" e affermata dal Suprematismo, che lo incitò a creare il suo universo "meta-geometrico", di pura pittoricità, attraverso segni elementari: cerchi, quadrati, croci, ovali, triangoli, quadrandoli. Congiunse l'eredità pittorica di Malevič prevalentemente formale, assieme alla metafisica, in questa sua teoria pittorica con cui espresse la sua volontà esistenziale di dare una visione del mondo e delle cose. Fu instancabile nella sua meditazione creando più variazioni. Come l'artista dell'avanguardia storica, l'iconografia e l'iconologia di Štejnberg erano legate alla preghiera contemplativa<sup>390</sup>.

Štejnberg diede centralità allo spazio del quadro teologicamente orientato, dal cui biancore dematerializzato ricavò le raffigurazioni del cielo, della terra, della Chiesa e in relazione ai quali sono disposti dei segni-simboli archetipici: pesce, uccello, croce, tracce cristiane di un "cosmo" poetico. Ogni quadro è un'immagine di uno spazio misterico, dove l'incrocio delle forze terrene svela il mistero della somiglianza tra ideogrammi e cose, che posseggono un'esistenza propria per il loro umile essere a disposizione della spiritualità<sup>391</sup>.

---

<sup>389</sup> Y. Barabanov, *La seconda avanguardia russa: una storia di eventi, nomi, significati*, cit., pp. 42-83.

<sup>390</sup> J.C. Marcadé, *Le ciel et la terre dans le nouvelle école russe de la fin du XX<sup>e</sup> siècle au début du XXI<sup>e</sup>: Édik Steinberg et Francois Infante*, cit., pp. 257-259.

<sup>391</sup> Y. Barabanov, *La seconda avanguardia russa: una storia di eventi, nomi, significati*, cit., pp. 42-83.

Štejnberg inoltre denunciava che, nonostante l'arte fosse resa dai pittori banale e al servizio dei consumatori, essa fosse ad ogni modo un'occupazione aristocratica dello spirito. Cercò sempre di portare con sé l'insegnamento datogli dai genitori, in un mondo poco libero come quello che stava vivendo, fatto di restrizioni, per cui ogni giorno ringraziava Dio. L'arte non era nulla senza Dio, ed era un modo per Štejnberg per pensare in modo diverso<sup>392</sup>. La sua ricerca e l'affrontare i problemi tra cielo e terra significavano per lui scovare la bellezza, nonostante nell'arte contemporanea allora la bellezza stesse annaspando. La "Bellezza" dell'arte, intesa da Štejnberg, implicava la nozione di Trinità. Introdusse infatti nelle sue opere il simbolismo dei numeri<sup>393</sup>, inoltre le questioni della morte e della bellezza, dell'inizio e della fine erano espresse tramite l'alto e il basso. Il quadrato era il simbolo della terra mentre interpretò il *Quadrato nero* come il vuoto, come sopra è stato analizzato. Secondo Štejnberg il fatto che l'artista contemporaneo influenzasse il contenuto artistico con l'ideologia, quella non era più arte poiché impediva la libertà altrui nel comprenderla. L'unica libertà per Štejnberg rimaneva morire e così affermava: «per noi russi la morte è l'amore, è memoria». Invece ormai tutto, nell'epoca contemporanea in cui si trovava infine a vivere, era stato distrutto da macchine tecnologiche (come il computer ad esempio) mentre considerava Dio come unico fautore della libertà umana<sup>394</sup>. Eduard difendeva la spiritualità e la propria personalità, senza però che fosse manifestazione dell'ego<sup>395</sup>, per questo era restio allo studio e all'interpretazione del suo lavoro. Solo nell'ultimo decennio di vita accettò di rilasciare interviste, poiché si annoiava a parlare dei suoi quadri, e voleva dare allo spettatore il diritto ad avere una propria percezione del suo lavoro<sup>396</sup>. A differenza della sua contemporaneità, l'arte di Štejnberg non si prefiggeva di ricevere un'unica interpretazione. Lo spettatore doveva essere libero nell'osservare, poiché la libertà era già stata sufficientemente negata.

Si deve sottolineare, tuttavia, che molti motivi inseriti da Eduard nei suoi lavori furono ispirati dalla vita di tutti i giorni, presi dalla vita rurale: la mezzaluna era un'allusione

---

<sup>392</sup> G. Bastianelli, *Mot à Edik. Paris, Taroussa 2007-2011.*, in *Edik Steinberg. Taroussa-Paris. 1990-2012.*, a cura di G. Manevič, G. Bastianelli, Parigi, Éditions Place des Victoires, 2015, pp. 58.

<sup>393</sup> G. Manevich, G. Bastianelli (a cura di), *Géométrie et symbolique des signes. Taroussa, les 14 août 2008*, cit., pp. 69-70.

<sup>394</sup> G. Bastianelli, *Mot à Edik. Paris, Taroussa 2007-2011.*, cit., pp. 59.

<sup>395</sup> G. Manevich, G. Bastianelli (a cura di), *Géométrie et symbolique des signes. Taroussa, les 14 août 2008*, cit., pp. 69-70.

<sup>396</sup> Cfr. G. Manevich, *46 ans ensemble*, cit., pp. 19-34.

alla falce, ma non l’emblema comunista, richiamava piuttosto la tenerezza familiare e rassicurante della falce contadina. Era profondamente legato alla sua terra, come ogni russo. L’“anima slava” radicata nelle comunità che abitavano l’allora URSS superava con forza la nozione di patriottismo e permane tuttora. “Campagna smisurata, bellezza sfuggente, distanze angoscianti”<sup>397</sup>, così erano i paesaggi russi nelle periferie, con le loro valli, le loro foreste e i loro fiumi. Un’infinita che necessitava il tracciamento di punti fermi, di limiti, e ragion per cui Eduard fece uso di “segni-forme”. Egli realizzò forme geometriche e in effetti la geometria definisce la misurazione della terra. Si preoccupò di sondare la vastità dello spazio russo, di piantare punti di riferimento e di segnare i limiti a qualcosa che è illimitato: quando diede un nome ai cespugli fu per renderli partecipi e per iscriverli nell’eternità. Così utilizzò la propria pittura per lasciare delle tracce nel vuoto<sup>398</sup>.

A proposito delle iscrizioni calligrafiche che ricorrono in più dipinti, queste derivavano dal neo-primitivista futurista Larionov, che le introdusse nel 1910. Štejnberg introdusse così gli esseri umani e il mondo della campagna nello spazio definendoli. Anche in tali iscrizioni Marcadé colse il desiderio autobiografico di Štejnberg, di tenere memoria dell’esperienza vissuta<sup>399</sup>.

Usava pochi colori: il marrone e il rosso, scelti attentamente per tele e guazzi, che prese dalla tradizione delle icone. Il nero che divenne invece un omaggio a Malevič. Predominante era il bianco di cui anche Miele ricorda il “preziosismo”<sup>400</sup>: indicava lo spazio, l’infinito, a cui diede duplice significato, naturale e soprannaturale. *In primis* era il colore della neve che per buona parte dell’anno ricopre il terreno russo ammantandolo. La letteratura russa aveva ‘parlato’ spesso di uomini in balia di una tempesta di neve, per simboleggiare la precarietà della condizione umana e della solitudine “metafisica” a cui ognuno di noi è condannato. Per cui il bianco della neve in letteratura significava angoscia e abbandono e l’arte di Štejnberg usufruì di tale lettura. In secondo luogo, il bianco veniva associato al significato della Resurrezione,

---

<sup>397</sup> F. Miele, *Artisti russi d’oggi*, cit., p. 205.

<sup>398</sup> *Ibidem*.

<sup>399</sup> J.C. Marcadé, *Le ciel et la terre dans le nouvelle école russe de la fin du XX<sup>e</sup> siècle au début du XXI<sup>e</sup>: Èdik Steinberg et Francois Infante*, cit., pp. 255-256.

<sup>400</sup> F. Miele, *Artisti russi d’oggi*, cit., p. 205.

secondo l'idea che il mondo venisse "purificato dalla sua bruttezza"<sup>401</sup> grazie al manto nevoso immacolato che lo ricopriva e proteggeva, rinascendo. Allo stesso modo la Russia, dopo il lungo inverno sotto le nevi, ritrovava le sue sorgenti d'acqua viva, i suoi campi di grano e i suoi fiori. Quindi il bianco aveva sia un'accezione positiva quale la rinascita sia un'accezione negativa, lo smarrimento, ma era soprattutto indice di solitudine<sup>402</sup>.

Quindi, ripercorrendo la storia del suo percorso artistico attraverso il colore si può dire che inizialmente Eduard sfruttò tinte monocromatiche, dominate dall'ocra crepuscolo, come suddetto, egli lo utilizzò con riferimento anche all'antichità. All'inizio ritraeva amici, secondo una visione romantica, poi come provocazione diede vita alle sue astrazioni bianche con vernice nitro-cellulosica, grossolane ma lavorava molto su carta anche con china, acquerello e matita<sup>403</sup>. La sua opera a guazzo, piena di temperamento e di forza gestuale, testimoniava l'influenza dell'espressionismo astratto<sup>404</sup>. Con ciò che ricavava dalle vendite dei ritratti comprava tele e cornici. Nel 1962 introdusse nelle sue opere il soggetto della Resurrezione, simboleggiante la scissione tra temporale ed eterno. Era rimasto impresso dalla morte di una vedova di Tarusa animata da forte spirito di sacrificio, in lutto per la morte del marito sacerdote, assassinato negli anni Venti. Per l'artista la donna vedova incarnava un archetipo femminile di bellezza spirituale. Le sue figure femminili disposte su dei paesaggi richiamavano inconsapevolmente i veli della Vergine, le tele simboliste di Vrubel' e di Boris-Mussatov, che aveva vissuto a Tarusa e con la sua arte aveva diffuso la concezione musicale e ritmica di un paesaggio cosmico. Così Eduard si avvicinò sempre più a considerare i valori eterni. I paesaggi di Tarusa e le rive dell'Oka si rivelarono a Štejnberg come immagini espressioniste riflesse alla maniera di Van Gogh<sup>405</sup>. Ne è un esempio l'opera *Primo regalo a Galia per il suo compleanno* (1962) (Fig. 23), in cui la figura femminile sembra ammantata come una Madonna e si riscontrano i caratteri

---

<sup>401</sup> G. Manevič, G. Bastianelli (a cura di), *Edik Steinberg. Taroussa-Paris. 1990-2012. Monographie*, cit., pp. 13-16.

<sup>402</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>403</sup> Ivi p. 37.

<sup>404</sup> A. Borovsky, *Il collezionismo come forma di comunicazione. La collezione Bar-Gera e l'underground russo*, cit., pp. 96-103.

<sup>405</sup> G. Manevič, G. Bastianelli (a cura di), *Edik Steinberg. Taroussa-Paris. 1990-2012. Monographie*, cit., p. 37.

espressivi della sua pittura, in cui il colore sembra steso a larghe pennellate e creino delle macchie.

Dal 1965 la sua tavolozza assunse tonalità pastello con la superficie perlata delle sue tele, il suo campo in movimento e vibrante popolato da strane forme organiche: pietre conchiglie, teschi (Fig. 24), la sagoma di un uccello o di un pesce morto. Per lui esprimevano il concetto di eternità, che era un modo di concepire il suo universo dove lavorare in modo libero<sup>406</sup>. Nel suo processo di sintesi pittorica egli quindi prese le mosse da composizioni figurative, come la scarna natura morta nell'olio su tela *Composizione* del 1967. Gli elementi rappresentati sospesi nello spazio sembrano trascendere la realtà fisica delle cose, generando un intenso lirismo<sup>407</sup>. In tale realizzazione il pittore stava raggiungendo l'astrazione, quale elevazione spirituale. Lo spazio bianco anche in tal senso era "vitale per l'artista, colmo di religione e di spiritualità"<sup>408</sup> come in *Composizione*, del 1965, dove sulla tela si incontrano mondo sensibile e sacro. In esso le forme vi oscillano e si manifesta anche qui l'uso di tonalità luminose che determinano una sensazione di inconsistenza.

Quando si interessò alla filosofia religiosa russa alla fine degli anni Sessanta, le immagini-forma organiche che inseriva nei suoi lavori assunsero le sembianze di forme geometriche (Fig. 25). Così nacque lo spazio della "metageometria". L'amico filosofo religioso Evgenij Šiffers decifrò le formule archetipiche della sua pittura e nel 1973 scrisse l'articolo *Il linguaggio ideografico di Eduard Štejnberg*, in cui quest'ultimo è in dialogo con Malevič opponendosi al "pittore notturno" con la sua opera di "pittore diurno"<sup>409</sup>. Nelle sue tele in quel periodo prevaleva uno sfondo chiaro luminoso. L'idea della luce bianca senza fonte oggettiva di Šiffers fu ricavata dall'idea sulle icone di Pavel Florenskij. Nell'opera *Iconostasi* quest'ultimo spiegava come la pittura d'icone rappresentava le cose come fossero state prodotte dalla luce e non illuminate da una fonte particolare. Quindi la luce avrebbe permesso lo "svelamento dell'oggetto reale" secondo il filosofo Florenskij. Luce intensa che produrrebbe delle

---

<sup>406</sup> Ivi pp. 48-55.

<sup>407</sup> A. Agostinelli, *La pittura russa underground in Italia. Intervista a Enrico Crispolti*, cit., pp. 247-251.

<sup>408</sup> A. Agostinelli, *Collezionisti italiani alla Biennale del Dissenso: Franco Miele, Alberto Morgante e Alberto Sandretti*, cit., pp. 239-288.

<sup>409</sup> G. Manevič, G. Bastianelli (a cura di), *Edik Steinberg. Taroussa-Paris. 1990-2012. Monographie*, cit., pp. 48-55.

forme geometriche fluttuanti in essa, a volte densa e trasparente e di cui l'artista sarebbe "testimone privilegiato"<sup>410</sup>.

Poi qualcosa mutò, nello stesso anno in cui alcuni suoi lavori comparirono alla Biennale del Dissenso di Venezia nel 1977 morì la madre dell'artista e il suo lutto emerge dalle tele allora realizzate.

Partecipò a più mostre collettive nei primi anni Ottanta, tuttavia dei tragici eventi di carattere personale ancora una volta caratterizzarono quel suo periodo artistico. Nel 1982 un suo amico-discepolo morì annegato, Sasha Danilov, e così Štejnberg usò il nero nelle sue tele, col tema del villaggio morente e un panorama di personaggi vivi e morti inerenti a tale motivo. Morì anche il padre nel 1984 per cui realizzò un'opera con la "frase 'Mio padre è morto quest'estate', con una grafia arrotondata, una formula lapidaria"<sup>411</sup> (Fig. 26). Lo spazio di quella tela offriva un incrocio tra temporale ed eterno. Dalle forme fluttuanti, Štejnberg tornò a una certa staticità, coi suoi rombi e i suoi triangoli nelle serie del 1982-1985 *Torri per il paradiso* e *Città celestiali*, che ricordava i suoi primi disegni e lavori. Tali forme delimitavano i centri del chiaro, come in una composizione minimalista. Sembrava quindi riemergere l'influsso di Malevič<sup>412</sup>.

Dal 1984 utilizzò colori scuri specie l'ocra nelle tonalità più cupe e tra il 1985 e il 1987 creò con dipinti e guazzi il "Ciclo del Villaggio". In quella serie la campagna raffigurata derivava dall'infanzia; si distinguevano nelle tele il cielo e la terra, i tetti delle case e le cime degli alberi del cimitero boscoso all'orizzonte. La campagna appariva silenziosa, anacronistica. Poneva poi sul supporto pittorico la propria casa, una "casa-bara"<sup>413</sup>, poi un arco e il terreno intorno come un pontile (Fig. 25). La "casa-bara" raccoglieva in sé la curiosità e l'angoscia che perseguitavano l'artista. Tali stati erano determinati dal suo ritorno ogni estate a Tarusa. Nel villaggio ogni anno qualcuno che conosceva moriva, poiché nel cimitero vedeva ogni volta apparire una nuova croce. Le "case-bare" quindi rappresentavano il vuoto, ossia la dipartita degli

---

<sup>410</sup> E. Landolt, *À la recherche de la peinture pure et de Dieu: Eduard Steinberg interprète de Malevič*, cit., pp. 5-20.

<sup>411</sup> G. Manevič, G. Bastianelli (a cura di), *Edik Steinberg. Taroussa-Paris. 1990-2012. Monographie*, cit., pp. 48-55.

<sup>412</sup> A. Cavallaro, *La persistenza dell'icona nell'arte russa del XX e XXI secolo*, cit., pp. 241-244.

<sup>413</sup> G. Manevič, G. Bastianelli (a cura di), *Edik Steinberg. Taroussa-Paris. 1990-2012. Monographie*, cit., pp. 48-55.

abitanti. Considerava il pozzo nel villaggio un posto speciale, poiché l'acqua contenutavi al suo interno era un'indicazione che la Resurrezione era possibile. Come il parroco che durante la liturgia ricordava i defunti così volle fare Štejnberg con il suo ciclo pittorico. Era ritornato al suo villaggio d'infanzia e aveva riscontrato che molti suoi conoscenti erano morti. Con la sua serie di opere voleva tenere memoria di quel luogo e di quelle persone e della vita che popolava quel villaggio<sup>414</sup>. Nel 1989 il ciclo fu presentato presso il centro culturale Nuova Acropoli, a Mosca. Questa serie di 17 tele e di 13 guazzi suonava come un *requiem* per i defunti (Fig. 27). Esprimeva il lutto e la commemorazione e dimostrava il dialogo costante dall'artista con il passato. Nei due decenni a seguire, la tinta oca scura continuò a dominare nella sua tavolozza. L'Ermitage di Mosca nel 1987, inoltre, aveva esposto le sue opere mettendo in contrasto i due periodi, il chiaro e lo scuro, e si notarono le sue grafiche espressioniste ricche di colore, che univano spazi contrapposti e comunicanti<sup>415</sup>.

A cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta i colori della sua tavolozza cambiarono e il suo approccio grafico si rinnovò dopo un periodo passato tra la Baviera, il Tirolo e la Svizzera e un soggiorno a New York, in occasione di una mostra. Scoprì nuovi materiali e tecniche: l'arte di Štejnberg divenne meno espressionista, maggiormente ancorata alla tradizione della pittura da cavalletto, più densa. Differisce dalla pittura a olio solo per i materiali e le dimensioni delle opere. La sua posizione estetica non cambiò, anzi rimase ben distinta da quella dell'arte contemporanea.

All'inizio degli anni Novanta Eduard stava subendo una crisi morale, dopo aver abbandonato delle vecchie amicizie, fu invitato a instaurare una collaborazione permanente con Claude Bernard. Stabilì un proprio *atelier* a Parigi nel 1992 dove passava l'inverno e la primavera mentre l'estate e l'autunno si trasferiva a Tarusa, dove decise di tornare anche se l'atmosfera culturale del periodo della sua formazione era scomparsa. Tuttavia, verso la fine del decennio, l'élite culturale di Mosca fu nuovamente attratta da Tarusa e interessata a riscoprire la cultura degli anni Sessanta<sup>416</sup>.

---

<sup>414</sup> *Ibidem*.

<sup>415</sup> Cfr. G. Manevich, *46 ans ensemble*, cit., pp. 19-34.

<sup>416</sup> *Ibidem*.

A Tarusa impiantò un suo *atelier* nel 2004 e le opere che produsse in quel luogo risentirono di quell'ambiente, così come accadeva quando si trovava nel laboratorio di Parigi, dove invece era più isolato e ciò si nota nelle sue creazioni. Mentre era a Tarusa sembrava materializzarsi ogni cosa sulla tela, forse per via del suo forte legame alla terra, al suolo e alla cultura di quel posto (era un luogo caro dove si sentiva libero); invece a Parigi tutto si faceva astratto<sup>417</sup>(Fig. 28). Anche il colore delle sue tele era diverso se si trovava a Parigi o a Tarusa. D'inverno Parigi era grigia, argentata e ciò traspare nelle sue tele realizzate in quel contesto. Nell'ultimo periodo vi lavorava coi colori ad olio, niente più guazzi e anche Parigi sembrava come fosse un pezzo della sua vita, poiché gli aveva dato un'opportunità artistica. A Tarusa, invece, manteneva "lo stesso cielo, la stessa terra, la stessa prospettiva sull'antico"<sup>418</sup> e, proprio lì, ritornò a usare colori chiari per una nuova serie, come fosse tornato negli anni Settanta a Mosca.

Con le sue opere passava dalla "suprema semplicità minimalista" al "gioco degli accostamenti cromatici"<sup>419</sup>. Egli aveva potuto apprendere molto dai suoi predecessori e inoltre accettava il 'dialogo' con i pittori che lo sfidavano, anche se il loro approccio era dissimile dal suo. Da Nicolas de Staël e da Rothko proveniva la partizione delle tele in due zone orizzontali, che sfruttò negli ultimi anni di lavoro: come certe composizioni ritmate da tre fasce colorate. La tela dedicata a Rothko è una della più diafane: la luce bianca si diffonde sul corpo pittorico e una brillante croce suprematista bianca emerge da un quadrato bianco sporco<sup>420</sup>.

I suoi ultimi lavori non portano l'impronta della disperazione ma piuttosto risentono del presentimento dell'imminente dipartita, a causa della malattia che aveva, anche se desistette fino all'ultimo con le sue riflessioni metafisiche spirituali sulla vita e sulla morte.

Morì a Parigi ma fu sepolto, come da suo desiderio, a Tarusa secondo il rito ortodosso<sup>421</sup>, così lo spirito religioso che emanò con le sue opere lo accompagnò fino

---

<sup>417</sup> G. Manevič, G. Bastianelli (a cura di), *Edik Steinberg. Taroussa-Paris. 1990-2012. Monographie*, cit., pp. 48-55.

<sup>418</sup> Ivi, p. 68.

<sup>419</sup> J.C. Marcadé, *Le ciel et la terre dans le nouvelle école russe de la fin du XX<sup>e</sup> siècle au début du XXI<sup>e</sup>: Èdik Steinberg et Francois Infante*, cit., pp. 259-260.

<sup>420</sup> *Ibidem*.

<sup>421</sup> Cfr. G. Manevich, *46 ans ensemble*, cit., pp. 19-34.

alla sua fine. Gilles Bastianelli, amico e critico d'arte, era presente quel giorno a Tarusa e ricordava come una croce antecesdesse la bara dell'artista, seguita da un corteo di persone, portata lungo un sentiero coperto dalla neve fresca. Intorno a quell'ultimo saluto erano presenti gli elementi propri delle opere di Štejnberg: "il paesaggio bianco, il cielo azzurro, la terra ocra e il cemento primitivista nella sua croce, nelle sciarpe delle donne, nelle pietre e nei cespugli"<sup>422</sup>.

Nelle sue opere gli elementi geometrici, gli elementi naturali e i colori utilizzati erano tutti dei simboli che lui interpretava come religiosi e significativi. Il pittore aveva consacrato la vita attorno a sé definendola con le sue creazioni pittoriche, degna di essere ricordata eternamente. La spiritualità pervadeva le sue realizzazioni, che divenivano quindi un mezzo per la contemplazione.

Sitnikov, Zverev e Štejnberg furono tre personaggi autentici e 'rivoluzionari' per il loro tempo che, con la loro arte, si distaccarono dalla cultura ufficiale di Stato e nonostante siano affibbiati al mondo dell'"underground" sovietica essi realizzarono dei propri e unici universi artistici, in cerca della libera realizzazione creativa. Nei loro lavori ciò che li accomunava era il riconoscimento di un passato comune, di stessi tratti identitari che espressero attraverso motivi religiosi, spirituali, paesaggistici, architettonici, simbolici di un intero paese ormai privato di una fede millenaria e del completo arbitrio sulle proprie vite. Formatisi quasi autonomamente presero spunto dalle loro stesse origini, dalle loro radici e tentarono di recuperare la storia dell'arte che era stata cancellata dalle autorità non tanto per ricopiarne le soluzioni quanto più nella speranza di riaprire un dialogo estetico puramente artistico laddove si era inficiata l'ideologia prevista dal regime. Inoltre, i loro lavori simbolici, come quelli di altri loro colleghi "non ufficiali" presi in considerazione precedentemente, costituirono dei primi tentativi di superare il falso realismo del metodo artistico ufficiale soprattutto a seguito della morte di Stalin e furono associati a un 'neo-primitivismo' artistico, in quanto con forme semplici e formule artistiche non elaborate ritornarono a dare un senso all'arte.

---

<sup>422</sup> G. Bastianelli, *Mot à Edik. Paris, Taroussa 2007-2011*, cit., p. 57.



Fig. 23 E. Štejnberg, *Primo regalo a Galia per il suo compleanno*, 1962.



Fig. 24 E. Štejnberg, 1971.



Fig. 25 E. Štejnberg, *Alla memoria di mia madre*, 1976.

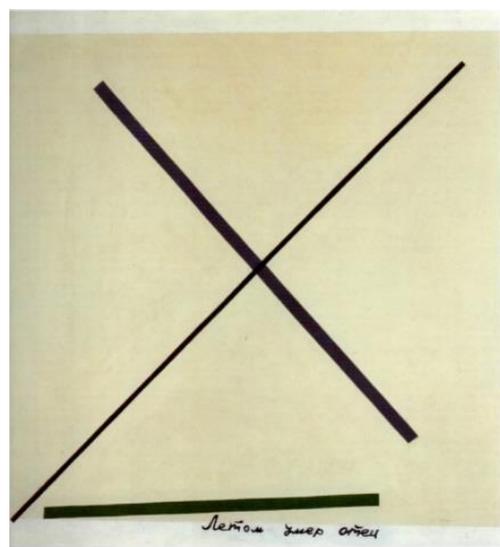


Fig. 26 Eduard Štejnberg, *Mio padre è morto quest'estate.*, 1984.



Fig. 27 E. Štejnberg, *I vivi e i morti. Politico*, 1985, particolare con i soggetti Valeruščka Titov e Fisa Zajceva.

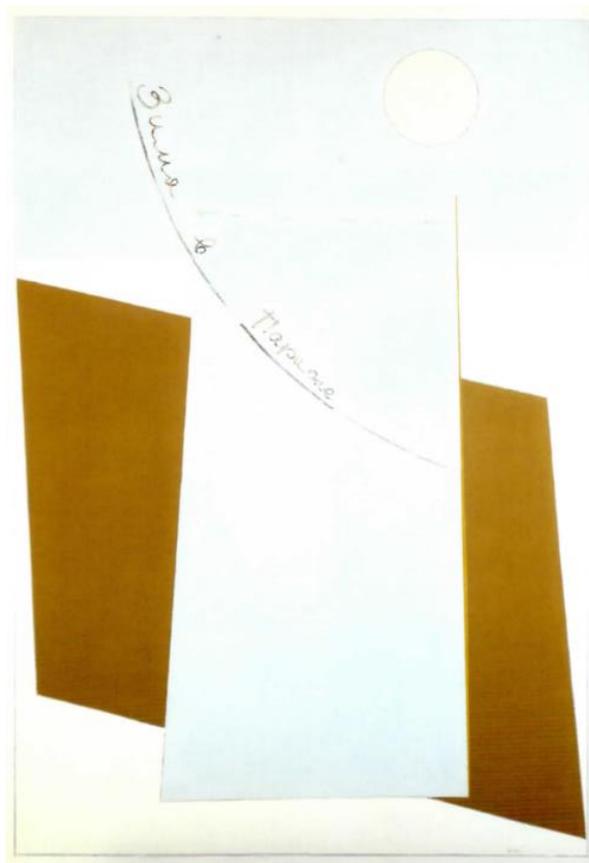


Fig. 28 E. Štejnberg, *Inverno a Parigi*, 1993.

### **CAPITOLO 3. La ricerca di un’“arte russa” in successione continua col passato**

Nelle soluzioni creative ideate dai membri dei gruppi o dai singoli artisti dell’“underground”, come abbiamo analizzato in particolare nei casi dei tre artisti: Sitnikov, Zverev e Štejnberg, comparirono quindi motivi e segni a indicare lo sfondo culturale che accomunava la cultura «non ufficiale» artistica in URSS.

In questo capitolo si affronterà innanzitutto un discorso sulla volontà della compagine di artisti “underground” di ‘ribellarsi’ all’ideologia proposta nelle tele dei pittori ufficiali e di voler aprire un discorso riguardante esteticamente<sup>423</sup> l’arte. Si vedrà come essi abbiano vissuto una situazione di incertezza e di solitudine dopo essere stati rifiutati dalla cultura ufficiale, dopo essere stati tacciati<sup>424</sup> con termini screditanti e continuamente tenuti sotto controllo dalla polizia politica. A causa dei contenuti delle loro opere, tra cui la possibilità che i loro testi artistici fossero arbitrariamente interpretati, essi furono denigrati. Poi si considererà il recupero di antiche tradizioni e pratiche risalenti al medioevo russo. Recupero che avvenne tramite i filosofi, i critici dell’Età d’Argento e gli artisti avanguardisti tra la fine del XIX secolo e l’inizio del XX secolo. I loro scritti e le loro concezioni furono riletti in chiave spirituale dalla cultura “non ufficiale”, la quale come vedremo sarà influenzata anche dalle celebrazioni ad Andrej Rublëv, l’iconografo medievale russo<sup>425</sup>, che fecero rivivere l’antico culto delle icone e la loro sacralità. Quindi si definirà come la precarietà dettata dal contesto d’appartenenza degli artisti, la riscoperta dell’Avanguardia storica e il recupero delle radici storico-culturali legate allo spirituale siano stati tre aspetti determinanti sulle scelte artistiche degli artisti “non ufficiali”. Un ultimo approfondimento verterà sul sottofondo comune che collega le varie opere di questi artisti, il loro lato spirituale dato dall’introduzione di elementi e simboli popolari russi e della tradizione religiosa ortodossa russa. Anche se le opere furono realizzate

---

<sup>423</sup> S. E. Reid, *Destalinization and the Remodernization of Soviet Art: The Search for a Contemporary Realism 1953-1963*, cit., pp. 129-138.

<sup>424</sup> A. Glezer, *Religion and Soviet Non-Conformist Artists*, cit., p. 16.

<sup>425</sup> L. Teholiz, *Religious Mysticism and Socialist Realism: The Soviet Union Pays Homage to the Icon Painter Andrej Rublev*, in “Art Journal”, vol. 21, n. 2, 1961-1962, pp. 72-78, <https://www.jstor.org/stable/774253> [ultimo accesso 10 gennaio 2022].

secondo diverse tendenze artistiche, in tutte le realizzazioni traspaiono motivi simbolici che derivarono dalle considerazioni dei rappresentanti dell'“underground” sulla loro vita e sulle loro origini. Ne emersero così delle tele, dei guazzi e degli schizzi che volevano indicare una sorta di ‘rinascita’ spirituale e che volevano essere dei mezzi per effettuare un cambiamento<sup>426</sup> nella società. Gli artisti furono generatori di nuove ricerche artistiche originali partendo da motivi semplici che avevano un profondo significato, aderenti a un certo neo-primitivismo, come se avessero voluto ripartire dalle origini per dar vita a qualcosa di innovativo, diverso dalle false rappresentazioni del Realismo Socialista, o meglio per creare un mondo parallelo in cui sentirsi liberi, quindi una sorta di evasione.

### **3.1 La necessità di un *continuum* artistico con le avanguardie storiche**

Il dogma ufficiale artistico e culturale imponeva una “laccatura”<sup>427</sup> della realtà nel Paese che dimostrasse la sua evoluzione in senso rivoluzionario, verso il raggiungimento di un florido futuro comunista, sostenendo il carattere nazionale della cultura, attaccando i prodotti importati e considerando l’arte come emanazione della politica<sup>428</sup>. La presenza di un contenuto ideologico e di limiti disposti dalla censura statale, che si dimostravano ben evidenti nelle opere ripetitive degli artisti provenienti dalle file del Realismo Socialista, furono determinanti nel causare in alcuni artisti un rifiuto per tali realizzazioni. Rifiuto manifesto nelle loro creazioni artistiche, già a partire degli anni Cinquanta come abbiamo visto, per cui vennero più volte accusati. Essi erano soggetti ad estraneazione da parte della cultura ufficiale e quindi non erano degni di riconoscimento statale

Lo stesso ostracismo praticamente crea il vuoto attorno a chiunque cerchi di spezzare la spirale del ‘realismo socialista’ che di fatto rimane, a oltre 50 anni dalla rivoluzione, l’unica forma di attività estetica giudicata valida. Di qui la

---

<sup>426</sup> Cfr. V. Parisi, “Cattivi allievi di una buona scuola”. *La ricezione dell’opera di Pavel Florenskij nel samizdat sovietico degli anni Settanta e Ottanta*, in *Pavel Florenskij tra Icona e Avanguardia*, atti del convegno (Venezia, Ca’ Foscari- Vicenza, 3-4 febbraio 2012), a cura di M. Bertelé, Crocetta del Montello, Terraferma, 2015, pp. 173-185; <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-350-2/014> [ultimo accesso 30 gennaio 2022].

<sup>427</sup> G. P. Piretto, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino, G. Einaudi, 2001, pp. 203-229.

<sup>428</sup> I. Golomstock, *L’arte non ufficiale in Unione Sovietica*, in *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale*, cat. (Venezia, Biennale di Venezia, 15 novembre – 15 dicembre 1977), a cura di E. Crispolti, G. Moncada, Venezia, Marsilio Editori, pp. 25-31.

frattura tra ‘arte russa’ e ‘arte sovietica’, la quale in definitiva non è che propaganda e, quindi, aberrazione dello stesso concetto di realismo [...] non sussiste alcuna espressione ‘critica’ veramente libera, se non quella perseguita in alcuni documenti del ‘samizdat’<sup>429</sup>.

La breve apertura a partire dalla seconda metà del secolo portò “[...] the wind of change blowing across the country nonetheless induced a feeling of insecurity in some and a cautious spirit of hope in others”<sup>430</sup>. Quindi, nel limitato intervallo di tempo in cui il terrore stalinista sembrava un lontano ricordo, gli artisti furono attraversati da una ventata di apertura, per cui si sentirono liberi di creare. Effettivamente in ambito culturale però rimase tutto pressoché immutato a difesa dell’imperante ideologia<sup>431</sup> poggiante sul metodo del Realismo Socialista.

Erano in particolare artisti della giovane generazione appena tornati dal fronte e che si iscrivevano a scuole artistiche e molti in procinto di iniziare le loro carriere. Molti di essi non avevano avuto modo di conoscere la storia del loro paese finché erano stati impegnati nello sforzo bellico o mandati in campi di lavoro e altri ancora erano giovani. Avevano sviluppato dei modi e stili individuali arrivando a posizioni artistiche “non conformiste” da soli, viste le circostanze in cui si ritrovarono a sviluppare la loro pratica artistica. Essi svilupparono i propri linguaggi nel periodo più favorevole per la loro crescita professionale:

As soon as the Iron Curtain had been raised a little, the cultural vacuum created in the country over the long years of Stalin’s rule had started to suck in the atmosphere on the other side. In the wake of the new state policy of widening links with foreign countries, Moscow and Leningrad witnessed in a brief space of time (1956 - 63) a series of important foreign exhibitions, including art exhibitions. Among them were an exhibition to commemorate Picasso’s seventy-fifth birthday (1957), an exhibition of German graphics (1958), exhibitions of modern English, French, Belgian and American art, an exhibition of the art of the people’s democracies (i. e. of East Europe), of Fernand Léger, and others. But, as always, the country’s rulers understood the widening of cultural links as merely the extension of Soviet ideology abroad. Against an influence in the opposite direction they deployed an efficient enough propaganda apparatus of misinformation and non-information. But this time the effect was the opposite of that desired: the stock of Socialist Realism hardly rose at all in the art world of the West, whereas Western culture, formerly only glimpsed through chinks in the

---

<sup>429</sup> F. Miele, *L’avanguardia tradita. Arte Russa dal XIX al XX secolo*, cit., p. 461.

<sup>430</sup> I. Golomshtok, *Unofficial Art in the Soviet Union*, cit., p. 86.

<sup>431</sup> A. Glezer, *Soviet ‘Unofficial’ Art*, cit., p. 35.

Iron Curtain, became for the wider Soviet intelligentsia a light in the darkness, a beacon of freedom and a model for imitation<sup>432</sup>.

Nonostante i tentativi per ostacolare tale nuova arte «non conformista» con ogni possibile modo denigratorio, la nuova generazione di artisti ripartì “following the example of their Avant-garde precursors [...] as the right to search for a personal path for the expression of revolutionary ideas”<sup>433</sup>, e colsero il bisogno di rappresentare la realtà nel suo “sviluppo rivoluzionario”<sup>434</sup>, com’era stato il motto per i loro predecessori avanguardisti. La realtà da rappresentare in tal caso però era ben diversa da quella riconosciuta ufficialmente dal regime, contrapponendosi alla celebrazione, all’esaltazione e alle ottimistiche visioni del Paese, così descrisse la situazione lo storico dell’arte Golomstock:

The craving for culture, the urge to re-forge the broken links of time, to break the interdictions and to bridge the artistic traditions of past and present – all this was a form of protest against the cultural vacuum of Socialist Realism and left its mark on the stylistic quest of artists of diverse beliefs<sup>435</sup>

In una sua considerazione anche lo studioso e critico d’arte Franco Miele denuncia questo stato di fatto, riconoscendo un ‘fremito’ tra la cultura lontana dall’ufficialità di stato per cui era necessario un collegamento col passato:

Dietro la facciata dell’Unione degli Artisti [...] esiste tuttavia un’altra Russia, senza dubbio ambigua e per certi versi indecifrabile, una Russia che tuttavia ancora non crede alla fine dell’arte e che sostiene l’esistenza di un’‘arte russa’ ben distinta dalla cosiddetta ‘arte sovietica’, per ricollegarsi spiritualmente al patrimonio di un passato anche recente e sottolineare come vi sia stato, sin dagli anni staliniani, e tuttora continui, un tacito dissenso<sup>436</sup>.

La falsità celebrativa nelle opere del regime, ricorrente anche nel sistema di regime stesso, divenne una condizione per gli artisti russi “non conformisti” per ‘sopravvivere’, per trovare uno spazio proprio. La giovane generazione, non più accondiscendente agli impedimenti alla creazione libera, arrivò a far fronte comune e a contrariare la propaganda ideologica sostenuta in nome della comunità sovietica da

---

<sup>432</sup> I. Golomshtok, *Unofficial Art in the Soviet Union*, cit., pp. 88-90.

<sup>433</sup> Ivi, p. 86.

<sup>434</sup> A. Ždanov, *Arte e socialismo*, Milano, Cooperativa editrice nuova cultura, 1970, p. 69.

<sup>435</sup> I. Golomshtok, *Unofficial Art in the Soviet Union*, cit., pp. 86-87.

<sup>436</sup> F. Miele, *L’avanguardia tradita. Arte Russa dal XIX al XX secolo*, cit., p. 435.

un apparato burocratico ristretto<sup>437</sup>. La contrapposizione artistica si manifestò all'interno del "Gruppo degli Otto" che seguirono il comportamento tenuto dagli artisti italiani degli anni Trenta. Questi artisti infatti avevano rigettato l'idea che nella loro arte fosse inserita l'ideologia fascista e allo stesso modo il gruppo di artisti sovietici si rivede in essi, ritrovandosi a esercitare la propria attività in un contesto sociale che non consentiva loro una libertà di espressione artistica. Nel capitolo iniziale di questa trattazione si è notato che anche all'interno della schiera ufficiale<sup>438</sup> di artisti (rappresentanti dello "Stile Severo") al servizio dello Stato vi fossero figure che iniziarono a considerare, in chiave moderna e schietta, le vere condizioni di vita in cui si trovava il paese e a denunciare le sofferenze e le conseguenze che aveva prodotto la guerra<sup>439</sup>. Ritornando al "Gruppo degli Otto", i suoi componenti per primi aprirono un discorso sui problemi del post-espressionismo e del tonalismo<sup>440</sup>, arrivando nuovamente a porre l'attenzione sulle questioni estetiche riguardanti l'arte.

Quello che cercavano i rappresentanti dell'arte "non conformista" era ritornare a considerare l'arte dopo un intervallo di tempo in cui l'arte era stata svuotata da ogni riferimento formale e puramente estetico. Un richiamo che potevano trovare solo nelle loro radici: da un lato quelle legate alla geografia del proprio territorio e dall'altro quelle legate alla storia e all'arte del proprio paese. Seguirono gli esempi dell'Avanguardia russa degli anni Dieci e Venti del Novecento, molti dei quali avevano lasciato il paese, molti messi al servizio del regime e altri denigrati da quest'ultimo. Inoltre, fu molto significativo l'apporto del contesto che coinvolgeva gli artisti "underground", il contatto con le antiche tradizioni culturali e spirituali, che furono portate a galla grazie agli approfondimenti delle teorie dei primi avanguardisti. Quindi, manchevoli di una solida tradizione a cui riallacciarsi o da cui partire e privi di un'adeguata maturazione interiore tali artisti "non conformisti" recepirono delle conoscenze basilari sulle scoperte artistiche occidentali, avendo contatti fortuiti con le fonti circolanti illegalmente, spesso in forma di *samizdat*<sup>441</sup>. I rapporti a livello internazionale erano stati interrotti dal regime stalinista e le uniche tracce erano rimaste

---

<sup>437</sup> I. Golomshtok, *L'arte non ufficiale in Unione Sovietica*, cit., pp. 25-31.

<sup>438</sup> M. Bown, *1964-1970*, cit., pp. 115-117.

<sup>439</sup> Cfr. I. Golomshtok, *Unofficial Art in the Soviet Union*, cit., p. 87.

<sup>440</sup> F. Miele, *L'avanguardia tradita. Arte Russa dal XIX al XX secolo*, cit., p. 448.

<sup>441</sup> M. Zalambani, *Le istituzioni culturali della Russia sovietica*, cit., pp. 168-169.

nei musei russi che riaprirono, così come gli studi di alcuni avanguardisti ancora viventi, o presso loro allievi o aperti dalle loro vedove, o ancora le case di collezionisti<sup>442</sup>.

Il pubblico, dopo tali eventi, capì cosa fosse l'arte, specie quella moderna, diversa da quello che la propaganda sovietica aveva così fortemente screditato per decenni. Emersero quindi dei consumatori interessati all'arte, fondamentali nel propagare il sostegno a quell'arte "non ufficiale". Evento che permise di recepire le allora più recenti posizioni artistiche internazionali fu il Festival internazionale della Gioventù e dello Studente del 1957. In tale occasione per la prima volta gli artisti sovietici conobbero l'arte internazionale del XX secolo, fino allora prodotta. Essi poterono osservare e affiancare nelle loro attività gli artisti stranieri: astrattisti, tachisti e neo-espressionisti. Costituì un momento 'rivelatore', per quanti realizzavano un'arte indipendente dal metodo di stato, poiché si scoprirono tra di loro<sup>443</sup>.

Gli artisti "underground" iniziarono così a sperimentare ma attraverso i canali della propaganda le creazioni emerse furono tacciate di rappresentare la "bourgeois ideology" e di fare uso del "formalism"<sup>444</sup>, tanto che essi furono espulsi dai centri e dagli incarichi di lavoro pubblici, e poterono dedicarsi solo in privato alla loro produzione artistica. Quindi gli artisti furono per lo più abbandonati a se stessi, visto che lo stato cercò di 'tagliare' qualsiasi possibilità di aiuto che potessero ottenere. Essi allora alla ricerca di un proprio senso di esistenza, produssero quadri fortemente spirituali in cui introdussero motivi religiosi evidenti o per nulla visibili ma percepibili, altre volte simbolici che dipesero dalle scoperte di fonti culturali del primo Novecento.

### **3.1.1 L'isolamento e la precarietà**

Una considerazione in particolare va fatta sullo stato di incertezza che era diffuso nel paese a causa delle forze di polizia e dei controlli che compiva per ridurre e per intimidire gli oppositori politici, e non solo come vedremo. Da questa precarietà molti

---

<sup>442</sup> F. Miele, *L'avanguardia tradita. Arte Russa dal XIX al XX secolo*, cit., p. 447.

<sup>443</sup> Cfr. I. Golomshtok, *Unofficial Art in the Soviet Union*, cit., p. 89.

<sup>444</sup> Ivi, p. 90

artisti “underground” ricavarono degli spunti originali che ebbero molto a che vedere con la spiritualità, con l’identità russa, con uno sguardo lanciato sul passato.

Costoro avevano iniziato la loro attività individualmente, dato il clima di terrore onnipresente, nonostante non fosse usata la stessa violenza e ferocia del periodo staliniano ma fosse più una pressione psicologica. Gli artisti del cosiddetto “sottosuolo” furono accomunati dal fatto di subire “the pressure exerted on them by the Soviet authorities to conform to a single artistic credo and style (‘Socialist Realism’)” e aspiravano a “an individual and independent approach to the problems posed by their art”<sup>445</sup>. Le misure esercitate su questo fronte anticonformista avvenivano tramite “commissioning policies and the granting or withholding of privileges [...] arrests, intimidation and physical brutality”<sup>446</sup>. Così molti ne erano logorati, altri tentarono di aggirare tali interventi astutamente, altri ancora si sfogarono pubblicamente per dare una speranza alla propria creatività. Inoltre, la loro inosservanza del dogma del Realismo Socialista e il non appartenere ad alcuna Unione degli Artisti ufficiali li rendeva “reprehensible and subversive”<sup>447</sup>. Essi tuttavia non subivano una persecuzione attiva, se rimaneva un fatto privato (come accadde a molte figure della burocrazia e dell’amministrazione stalinista e della *nomenklatura*<sup>448</sup> in generale).

Le autorità si prodigarono a ‘deteriorare’ i rapporti sociali tra le persone, rendendole diffidenti reciprocamente. Inoltre, vi era la pratica da parte degli organi di polizia di inserire delle spie tra i circoli e i gruppi a cui partecipavano quegli artisti. Questa situazione produceva tra di essi il persistente timore di essere osservati e ascoltati, con la conseguente scarsa fiducia nei rapporti che tenevano col pubblico<sup>449</sup>, erano quindi isolati.

Vasilij Sitnikov, Boris Svešnikov e Ulo Sooster furono tre esempi di artisti “non conformisti”, per citare solo alcuni nomi, a “[...] compiere passi avventati, trapassando dalla pittura alla politica o a forme di critica ‘estetica’ più aperta, [...] silenziosamente

---

<sup>445</sup> M. Scammel, *Preface*, in *Unofficial Art from the Soviet Union*, a cura di I. Golomshtok, A. Glezer, Londra, Secker & Warburg, 1977, p. 7.

<sup>446</sup> *Ibidem*.

<sup>447</sup> Ivi, p. 8.

<sup>448</sup> B. Brodskij, *Tesori vietati. Il collezionismo privato in Unione Sovietica: capolavori e misteri di una passione proibita*, cit., pp. 55-63.

<sup>449</sup> M. Scammel, *Preface*, cit., p. 8.

prelevati e chiusi, a torto o ragione, in ‘case di cura’, per un periodo di ‘rieducazione’<sup>450</sup> affermò Miele e aggiunse che erano lasciati a se stessi anche una volta che avessero concluso il periodo di detenzione, nonostante avessero tenuto un comportamento irreprensibile: “Alla liberazione non vengono fornite delucidazioni di sorta sulle ragioni dei precedenti isolamenti né si concede loro la possibilità di iscriversi all’Unione degli Artisti, per poter almeno economicamente usufruire di alcuni vantaggi [...]”<sup>451</sup>, una sorte incerta che li costringeva quindi a stare attenti e a rinchiudersi in sé stessi, spesso restii ai contatti col pubblico.

In particolare, a seguito della mostra del 1962<sup>452</sup>, in cui gli artisti vennero ufficialmente presi di mira dal leader sovietico e successivamente dalla stampa, si aprì un periodo in cui incontri e intese tra artisti “non conformisti” erano difficili. L’episodio provocò invidie e rivalità che posero fine ad antiche amicizie e resero inutile ogni tipo di scambio di idee e esperienze, quindi rallentava l’avanzamento delle proposte artistiche senza discussioni e alimentava il clima competitivo sorto tra i vari artisti. Essi si avvicendavano per attirare l’attenzione e per ottenere dei contatti con i collezionisti internazionali<sup>453</sup>, così si diffamavano tra loro per accaparrarsi il benessere di tali figure che avrebbero potuto dar loro ‘protezione’ e che potevano stabilire delle relazioni artistiche durature. Dopo la reazione cruda del leader nell’esposizione del 1962 gli artisti e parte dell’*intelligencija* creativa liberale subirono critiche e denunce. Molti furono sostituiti da personalità anziane dell’ideologia sovietica. Alla fine degli anni Sessanta a tutti gli artisti che avevano un’inclinazione ad opporsi fu tolta la possibilità di ricevere commissioni, di vendere i loro lavori, di esporre pubblicamente e i loro nomi furono cancellati dai giornali sovietici, dai libri e dai cataloghi. Sotto tali pressioni da parte del regime gli oppositori calarono. Molti dovettero accettare il compromesso di sottomettere la loro arte all’ideologia del Realismo Socialista, ma i più talentuosi (Vejsberg, Birger, Sidur e Neizvestnyj) si erano rifiutati e, una volta che furono espulsi dalle cerchie ufficiali artistiche costituirono l’ambiente artistico “non ufficiale”<sup>454</sup>, che fossero singoli individui o raggruppati.

---

<sup>450</sup> F. Miele, *L’avanguardia tradita. Arte Russa dal XIX al XX secolo*, cit., p. 448.

<sup>451</sup> *Ibidem*.

<sup>452</sup> A. Glezer, *Soviet ‘Unofficial’ Art*, cit., p. 35.

<sup>453</sup> F. Miele, *L’avanguardia tradita. Arte Russa dal XIX al XX secolo*, cit., pp. 449-450.

<sup>454</sup> Cfr. I. Golomshtok, *Unofficial Art in the Soviet Union*, cit., pp. 88-90.

Nello stato di isolamento, solitudine e ricerca artistica personale molti artisti “underground” erano accomunati da un sentimento di spiritualità che appare nelle loro tele, da rimandi al contesto storico-culturale e all’ambiente paesaggistico russi in cui erano inseriti. Ciò permette di ipotizzare che si sia trattato di un modo individuale per non sentire il peso dell’esistenza relegata che stavano conducendo o per trovare un loro ‘universo’ artistico, lontano dall’arte di propaganda ufficiale e anche dal mondo sociale in cui dovevano vivere, dove erano sottoposti all’occhio indagatore del partito comunista, poiché come ritenne Glezer il credo perseguito era il “Marxismo-Leninismo”<sup>455</sup> che investiva ogni campo sociale.

Ogni loro produzione poiché non facilmente interpretabile era ritenuta un oltraggio al regime, alla comunità sovietica, e quindi esempio sovversivo da ripudiare ed eliminare. Così subendo dei controlli continui e dei periodi in campi di lavoro o in ospedali psichiatrici si sentivano ripudiati e cercavano delle alternative. Trovarono così il modo per esprimere il loro mancato riconoscimento ufficiale realizzando opere di ispirazione personale.

La Dottoressa Sarah Valentine cercò di analizzare proprio le dinamiche psicologiche di quel periodo. Provò a interpretare l’isolamento e l’utilizzo di elementi ricollegabili alla sfera sacra e spirituale come appunto dovuti alla precarietà che aveva coinvolto il mondo culturale sovietico. Si è ampiamente descritto come l’ateismo scientifico fosse sostenuto dai leader sovietici e come ogni attività di professare la fede e le tradizioni religiose, se non custodite segretamente, venisse estirpata. Per cui, ciò che rimaneva a quegli artisti “underground” per esprimere le proprie credenze, spiegò Valentine, era l’utilizzo di altre forme culturali: anche l’arte quindi divenne una forma di “preghiera”

[...] the artistic process as an act of prayer: which mechanisms of art –repetitive activity, removing oneself temporarily from the cares of everyday life, maintaining an active silence– correspond to the activities that help individuals enter a state of a prayer. Cognition also plays a role culturally in terms of the schemas available to individuals based on their social context<sup>456</sup>.

---

<sup>455</sup> A. Glezer, *Soviet ‘Unofficial’ Art*, cit., p. 36.

<sup>456</sup> S. Valentine, *Art as prayer in the Soviet Union: A comparative approach*, in “Poetics”, vol. 36, n. 5-6, 2008, pp. 462-475: 463; <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2008.06.005> [ultimo accesso 10 gennaio 2022].

Tali attività erano dei modi artistici di procedere che, come si è descritto nel capitolo precedente, accomunavano anche Sitnikov, Zverev e Štejnberg. Vasilij prima di operare su una sua tela o supporto pittorico diceva una preghiera<sup>457</sup> e si ‘raccolgeva’ spiritualmente in sé, inoltre ripetutamente insisteva nel ridefinire le sue opere o le opere che i suoi allievi realizzavano. Egli andava continuamente a ritoccare<sup>458</sup> tali creazioni come era buona norma procedere anche durante il Rinascimento tra le botteghe artigianali di artisti, ma anche come un rituale liturgico realizzato con l’icona che si accosta allo spirituale<sup>459</sup> ogni volta compiendo una cerimonia. Ancora una volta Miele spiega il modo di fare dell’artista:

La vicenda artistica di Sitnikov è quella di un uomo alla continua ricerca di una propria spiritualità, di una dimensione che gli consenta di affrontare la perenne condizione di instabilità e timore derivante dal pressante controllo esercitato dal regime. Solo l’approdo a una dimensione contemplativa può far dimenticare la propria esistenza terrena<sup>460</sup>.

Zverev invece oltre a compiere segni grafici ripetuti durante la sua creazione sembrava come entrare in una dimensione spirituale<sup>461</sup> finché dipingeva le sue opere. Un episodio iniziale della sua carriera presso il Festival del 1957 a Mosca ricorda che l’artista fu colpito dal primo artista di *Tachisme*, l’americano Garry Colman, e “watched him splash paint onto his canvases in a state of total emotional abandon”<sup>462</sup>, prendendo a modello quel procedimento che Zverev adattò al suo essere

[...] continued to paint from nature, but now the creative process became for him a short and concentrated act of volition, in which consciousness was disconnected and the brush was allowed to follow the path prompted by the artist’s innermost powers of perception. Zverev thus created a specific style in which figurative and abstract elements were combined. The hurried brushstrokes and squirts of paint on his canvases gave rise to typically realistic images disclosing aspects of the models which could in no way be expressed by the method of realistic copying<sup>463</sup>.

---

<sup>457</sup> Cfr. T. Wendelstein, *Vasily Sitnikov and his School*, cit., pp. 272-273.

<sup>458</sup> Cfr. F. Miele, *Mostra antologica di Vasilij Sitnikov. Opere dal 1931 al 1971*, cit., p. 209.

<sup>459</sup> P. N. Evdokimov, *Teologia della Bellezza. L’arte dell’icona* (1972), trad.it di P. G. da Vetralla, Cinisello Balsamo (MI), Edizioni San Paolo, 2002, pp. 19-23.

<sup>460</sup> A. Agostinelli, *Franco Miele: breve ritratto*, in *Arte contro. Ricerche dell’arte russa dal 1950 a oggi. Opere dal Fondo Sandretti del ’900 russo*, cat. (Rovereto, 13 ottobre 2007 - 20 gennaio 2008), a cura di G. Belli, A. Obuchova, Milano, Skira Editore, p. 195.

<sup>461</sup> *Anatoly Zverev*, in “Muzej AZ”, cit.

<sup>462</sup> I. Golomshtok, *Unofficial Art in the Soviet Union*, cit., p. 89.

<sup>463</sup> Ivi, pp. 88-90.

Anche Štejnberg considerava fondamentale la meditazione e la contemplazione<sup>464</sup> cosa che ‘lesse’ nel dipinto del maestro suprematista Malevič e che lo avvicinò a una sua interpretazione teologica.

Non è il caso dei tre artisti presi in considerazione il fatto di ritrovarsi in circoli a creare e discutere d’arte e cultura nonostante egli abbiano preso le mosse proprio da incontri con altre personalità culturali: Sitnikov e Zverev a contatto con il “gruppo-scuola di Lianozovo” e Štejnberg invece con il “Sretenskij Boulvar”. Tuttavia, le basi di sviluppo per la loro arte derivarono anche da quegli incontri e da quei dialoghi, anche se preferirono degli sviluppi individualisti. Anche quei ritrovi infatti erano dei ‘cenacoli’ di cultura “underground”, a volte ripetuti, che rappresentavano quasi dei rituali a cui partecipare, e in cui potevano prender forma diverse concezioni artistiche. Tuttavia, la Dottoressa Valentine sottolineò che la ricerca psicologica su quel periodo storico, in quel contesto, incentrata su quelle personalità artistiche singolari, ancora oggi è faticosamente sondabile. La difficoltà permane nel distinguere cosa sia stato allora religioso o spirituale poiché vivevano in una società ateista:

The Soviet imposition of an atheistic worldview created a rupture not only between individuals and their religious heritage, but also between individuals and the very language necessary to express experiences that fell outside the realm of the conventional sense<sup>465</sup>.

Gli artisti “non conformisti” iniziarono ad avere un ampio sostegno da parte dell’*intelligencija*, ormai restia all’ideologia e alla politica artistica ufficiale: personalità scientifiche si prodigarono nella riuscita di esposizioni semi-segrete presso gli istituti scientifici; inoltre sempre più collezionisti erano interessati alle opere dei giovani artisti. Tale compagine artistica andava quindi a turbare il quieto vivere della cultura sovietica ufficiale. Le opere attrassero anche gli stranieri: corrispondenti, diplomatici e turisti, nonostante fossero controllati e spiati nei loro incontri. In aggiunta si organizzarono anche mostre al di fuori dell’URSS, a Parigi, Londra e Roma e così fu permesso al pubblico internazionale di conoscere tale ambiente sovietico che ai più era ignoto. Di conseguenza, tale acclamazione fuori dal paese consentì la riduzione delle persecuzioni e il crescente interesse per le loro realizzazioni generò un limitato

---

<sup>464</sup> Cfr. G. Manevich, G. Bastianelli (a cura di), *Edik Steinberg. Taroussa-Paris. 1990-2012. Monographie*, cit., pp. 13-16.

<sup>465</sup> S. Valentine, *Art as prayer in the Soviet Union: A comparative approach*, cit., pp. 464-465.

mercato. Nonostante le loro mostre in Russia fossero poche e brevi; nonostante vi fosse un monopolio statale sulle vendite artistiche e nonostante gli artisti subissero invettive sulla stampa ufficiale in cui erano chiamati “parasites and agents of capitalism”<sup>466</sup>, fu per essi un modo per vivere e di avere una professione e di sviluppare la speranza di avere in futuro una propria libertà creativa. Tuttavia, dalla metà degli anni Sessanta essi continuarono ad essere ‘nascosti’ e ad essere messi a tacere dagli organi del partito comunista, che li fece quasi scomparire da qualsiasi fonte<sup>467</sup>. Nei gruppi e nei circoli artistici che si riunivano presso le abitazioni di collezionisti o presso gli studi degli artisti “underground”, gli individui si impegnarono a riconsiderare i loro precedenti colleghi artisti avanguardisti e si unirono così l’uno all’altro nella ricerca. La nuova generazione rivalutò e interpretò le loro posizioni artistiche, confrontandosi con quelle personalità dell’arte di inizio Novecento. Sentirono così dei nuovi impulsi per la realizzazione dei loro lavori.

Le persistenti pressioni che erano esercitate dai difensori del Realismo Socialista sull’ambiente artistico “non ufficiale” determinarono in effetti una certa “urgenza”, affermò Roland Penrose, di ripartire da un discorso artistico precedente al periodo di chiusura e di terrore governato da Stalin:

[...] in the *crisis de coeur* of those untrained artists, who have been compelled to find the means of making a statement to the outside world when imprisonment has deprived them of all normal forms of expression. But there are also those whose training has been thorough and for whom the great achievements of a former generation of revolutionary Russian artists in the heroic days of the early 1920s have not gone unheeded<sup>468</sup>.

Quindi si riscoprì il mondo culturale degli anni Dieci e Venti, che permise di procedere a una certa continuità di idee con quel periodo storico russo, ricco di ritrovamenti e di nuovi ‘approdi’ artistici. I raggiungimenti elaborati dalla prima Avanguardia, a loro volta, immagazzinati dagli artisti «underground» furono rielaborati e ne scaturirono percorsi autentici.

Come abbiamo visto, ciò che ancora rimaneva a loro era la capacità di ritagliarsi un proprio mondo creativo e di vivere almeno così la serenità e la possibilità di dare

---

<sup>466</sup> Cfr. I. Golomshtok, *Unofficial Art in the Soviet Union*, cit., pp. 90-91.

<sup>467</sup> *Ibidem*.

<sup>468</sup> I. Golomshtok, A. Glezer (a cura di), *Unofficial Art from the Soviet Union*, cit., pp. 13-16.

voce all'arte che speravano fosse riconosciuta ufficialmente nella quotidiana realtà. Oltre ad aver trovato nel loro isolamento e nella precarietà della vita una nuova forma di 'resilienza' gli artisti a partire dalla metà del Novecento furono condizionati dal patrimonio filosofico e culturale a cavallo tra XIX e XX secolo, con le sue teorie e concezioni improntate su un discorso molto più lontano nel tempo, che arrivava a considerare le antiche icone e l'arte medievale russa.

### **3.1.2 La riscoperta dell'Avanguardia russa, del Simbolismo e della storia russa medievale**

Se da un lato molte soluzioni artistiche e pratiche di creazione erano state dettate dall'isolamento, dall'altro vi fu un 'ripescaggio' dei temi e dei discorsi sull'arte dell'inizio del XX secolo. Alcuni artisti "underground" vi erano entrati in contatto solo per mezzo di riproduzioni artistiche o fonti culturali passate sommessamente nel paese tramite l'*intelligencija*, avendo eluso la censura o ancora per essere state collezionate e quindi conseguentemente esposte alle nuove generazioni.

Una disamina critica dell'Avanguardia era stata portata avanti dagli storici occidentali e delle opere monografiche a riguardo erano state pubblicate in occidente, anche se scritte da sovietici. Vi fu una carrellata di eventi, esposizioni e conferenze in USA, in Europa, in Giappone e anche in Unione Sovietica che discutevano dell'arte russa dei secoli XIX e XX. Con la monografia *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*, del 1962, Camilla Gray portò a far conoscere al mondo l'arte moderna russa, cosicché fu avviata una rivalutazione di quel periodo artistico, considerando la Russia tra le componenti internazionali dell'arena artistica sia per apprezzamento che per consumo pubblico. Artisti sovietici e critici iniziarono a partecipare a viaggi all'estero e i ricavi delle mostre finirono nelle casse del Ministero della Cultura e della Fondazione Culturale dell'URSS.

Contemporaneamente il settore della critica artistica russo, fino alla fine degli anni Ottanta, rimase alle 'dipendenze' del regime senza potere effettuare delle valutazioni oggettive. Si discusse sui teorici e i critici di fine Ottocento come Andrej Belyj, Aleksandr Benois, Sergej Djagilev, Vjačeslav Ivanov e Pavel Florenskij che avevano concepito le questioni di sintetismo, di ritmo, di sinestesia e dell'opposizione

tra cognizione e conoscenza, esposte in teorie artistiche e attraverso dei valori critici. Il ballerino e coreografo Djagilev, in quanto critico d'arte, era stato sostenitore dell'arte come "self-sufficient, purposeful unto itself, and the main thing free [...]"<sup>469</sup>, a sfavore del criticismo scientifico in auge e difensore allora delle nuove posizioni artistiche dei Simbolisti. Per questo come gli altri suoi colleghi fu denigrato<sup>470</sup>. Il campo artistico andava, secondo le autorità, salvaguardato da qualsiasi richiamo "borghese" ritenuto 'illegale'. Un'accusa che rimase in auge fino agli anni Cinquanta e negli anni a seguire, cadendone vittima nuovamente gli studiosi storico-critici. Costoro, nonostante i loro approfondimenti sull'evoluzione storico-artistica dei fatti, poterono contare solo su pochi testi occidentali o semplici riproduzioni<sup>471</sup> fotografiche, senza certezze per stabilire durevoli contatti internazionali<sup>472</sup>. Solamente nel 1960 si iniziò una riabilitazione di quei critici tra cui Benois che era stato trattato come "traitor of the motherland" and "bourgeois formalist"<sup>473</sup>, anche se era stato un conservatore, e non era entusiasta del metodo del Realismo Socialista, preso a prestito dagli "ambulanti" ottocenteschi. A cavallo tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta riconsiderare tali critici diede un segnale ottimista e di libertà all'ambiente culturale artistico. La rivalutazione sovietica dell'Avanguardia però rimase lenta almeno fino alla metà anni Settanta quando ricevette più attenzioni. Tuttavia, ancora negli anni Ottanta non era ancora ben delineato il movimento degli anni Dieci e degli anni Venti, erano molti ancora i linguaggi inesplorati, specie i modi in cui gli artisti delle nuove generazioni percepirono le pratiche artistiche di Neo-Primitivismo, Cubo-Futurismo, Suprematismo e Costruttivismo<sup>474</sup>. Ad ogni modo la 'riscoperta' dell'Avanguardia fu impattante per le realizzazioni dalla metà del XX secolo in poi.

Nelle memorie di Kabakov si parlò di "Un esprit métaphysique souffle sur le milieu artistique"<sup>475</sup> quando proprio a fine anni Sessanta, tornò in voga l'interesse per la filosofia religiosa dell'Età d'Argento, riprendendo testi di filosofi russi. Uno di

---

<sup>469</sup> J. E. Bowlt, *Some Thoughts on the Condition of Soviet Art History*, cit., p. 544.

<sup>470</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>471</sup> B. Brodskij, *Tesori vietati. Il collezionismo privato in Unione Sovietica: capolavori e misteri di una passione proibita*, cit., pp. 105-109.

<sup>472</sup> F. Miele, *L'avanguardia tradita. Arte Russa dal XIX al XX secolo*, cit., p. 463.

<sup>473</sup> J. E. Bowlt, *Some Thoughts on the Condition of Soviet Art History*, cit., p. 544.

<sup>474</sup> Cfr. Ivi, pp. 542-545.

<sup>475</sup> E. Landolt, *À la recherche de la peinture pure et de Dieu: Eduard Steinberg interprète de Malevič*, cit., p. 7.

questi filosofi presi in considerazione fu Vladimir Solov'ëv che aveva proposto una teologia riguardante il Simbolismo russo e aveva posto a suo tempo le basi filosofiche per il futuro pensiero russo in diversi campi, e il cui *vseedinstvo* ["Dio è l'unitotalità"<sup>476</sup>] divenne motto della scuola del XX secolo di metafisica elaborato da Pavel Florenskij. Quest'ultimo, il cui pensiero influenzò l'esperienza degli artisti degli anni Sessanta, aveva subito l'effetto anche della poesia mistica, irrazionale e spirituale di Aleksandr Blok, di Nikolaj Gumilëv e di Andrej Belyj<sup>477</sup>. Strascichi della cultura dell'Età d'Argento grazie a ulteriori figure di spicco quali Sergej Bulgakov e Nikolaj Berdjaev comparirono e lasciarono profondi spunti all'interno dei piccoli circoli clandestini della "non ufficialità" sovietica. Discussioni che avvenivano negli appartamenti 'intellettuali' dei coniugi Štejnberg o durante seminari privati presso atelier-laboratori, lanciandosi alla scoperta della propria esistenza e della conoscenza, un "Renaissance religieuse"<sup>478</sup> che seguì in *continuum* la ricerca filosofica e religiosa interrotta negli anni Venti e si ricollegò con la tradizione e le culture neo-platonica, bizantina e ortodossa. Quindi la ricerca oltrepassò le soluzioni avanguardiste, spingendosi alla filosofia religiosa russa e alla teologia bizantina<sup>479</sup>. Florenskij arrivò a determinare che le figure appiattite e lo sfondo oro dell'icona erano un modo per rendere l'impossibilità di rappresentare l'essenza di Dio, in quanto opera d'arte apofatica (l'icona dimostrava la somiglianza a Dio). L'icona ortodossa poteva mostrare ciò che era impercettibile all'occhio<sup>480</sup> umano aprendo gli occhi come accadde nell'episodio biblico agli Apostoli al momento della Trasfigurazione del Signore, permettendogli di vedere la "gloria del Signore"<sup>481</sup>. Edmund Husserl, fenomenologo tedesco, nel 1913 prescrisse un metodo di riduzione fenomenologica per creare le condizioni in cui uno può percepire anche oggetti non-empirici in un

---

<sup>476</sup> V. S. Solov'ëv, *Sulla divinumanità e altri scritti* (1966), trad. it della I ed. (1971) a cura di P. Modesto, Milano, Jaca Book, 1990, pp. 59-60.

<sup>477</sup> Cfr. L. R. Riordan, *Signifying the Other, Signifying Itself: The Apophatic Art Criticism of Pavel Florensky and Clement Greenberg*, pp. 7-14.

<sup>478</sup> E. Landolt, *À la recherche de la peinture pure et de Dieu: Eduard Steinberg interprète de Malevič*, cit., p. 7.

<sup>479</sup> Cfr. Ivi, pp. 7-8.

<sup>480</sup> L. R. Riordan, *Signifying the Other, Signifying Itself: The Apophatic Art Criticism of Pavel Florensky and Clement Greenberg*, cit., pp. 7-14.

<sup>481</sup> P. N. Evdokimov, *Teologia della Bellezza. L'arte dell'icona*, cit., pp. 44-54.

flusso di “pure consciousness”<sup>482</sup>. La riduzione comportava la sospensione di ogni credenza personale per tornare a presupposte origini e così incontrare di nuovo il mondo. Tale ripercorrere delle origini era per Florenskij dato con trascendenza dalla piattezza inaccessibile dell'icona. I due filosofi condivisero però l'opinione che l'equilibrio critico tra sfere restasse nelle mani del soggetto osservante. Non si doveva guardare all'arte né come arte pura né sottovalutarne la trascendenza come faceva il pensiero positivista, anche se tendeva anch'esso ad “esigere il principio religioso nella vita e nel sapere”<sup>483</sup> come aveva analizzato Solov'ëv. L'essenza spirituale dell'icona si rivelava con l'ascesa spirituale dello spettatore, avvicinandosi così all'archetipo assoluto.

La non-umanizzazione di colui che esegue la riduzione, che Husserl paragonò alla conversione religiosa, Florenskij la considerava l'unificazione dell'uomo non-umano con Dio. In quel momento il soggetto e l'oggetto non erano più distinguibili e in tale fusione per Florenskij stava la “Absolute Knowledge”<sup>484</sup>. Spettava allo spettatore fedele trascendere la materialità dell'immagine sacra.

Tale oggetto sacro era apofatico nel suo atto di rifiuto; dimostrava lineare modellazione anziché naturalistica e l'ampio sfondo, dorato e negante, sostituiva la profondità con la planarità. Il formalismo per Florenskij era solo il mezzo per raggiungere la spiritualità. La sua unica abilità era rivelare attraverso l'occultamento, rifacendosi alla tradizione apofatica della teologia ortodossa i cui credenti accettavano il fallimento mentale per comprendere l'incomprensibile. Il primo allievo dell'ortodossia, Vladimir Losskij, descrisse l'apofasi come

insistence that the hidden God is absolutely transcendent, that only negative language befits our speech about Him, and that, on the other hand, this mysterious God can be mystically known and experienced, if not in His essence, then most certainly in His energies<sup>485</sup>.

Per Florenskij, sulla base dei suoi studi e della religione ortodossa russa, Dio Padre era inconoscibile e non rappresentabile, quindi l'icona era un collegamento visibile con

---

<sup>482</sup> L. R. Riordan, *Signifying the Other, Signifying Itself: The Apophatic Art Criticism of Pavel Florensky and Clement Greenberg*, cit., p. 15.

<sup>483</sup> V. S. Solov'ëv, *Sulla divinità e altri scritti*, cit., pp. 61-69.

<sup>484</sup> L. R. Riordan, *Signifying the Other, Signifying Itself: The Apophatic Art Criticism of Pavel Florensky and Clement Greenberg*, cit., p. 17.

<sup>485</sup> Ivi, pp. 9-10.

l'invisibile. Quindi si dovevano abbandonare le rappresentazioni figurative dei santi e ci si doveva concentrare su riferimenti simbolici puri<sup>486</sup>.

Perciò anche “La philosophie de la liberté de Berdiaev sur les questions métaphysiques et existentielles”<sup>487</sup> cercò di comprendere gli elementi costitutivi del mondo, le loro essenze. Tali argomenti interessarono gli artisti degli anni Sessanta poiché essi erano pervasi dalla paura di essere repressi e ciò gli fece riconsiderare la questione della propria esistenza in quanto esseri umani. Il non poter fuggire dall'imprigionamento o dalla rieducazione richiedeva una “emigrazione interna”<sup>488</sup> a quegli artisti-intellettuali. Dipingere e creare era così diventata un'esperienza introspettiva in cerca della libertà interiore, come se si fosse raccolti in preghiera davanti a Dio, producendo un rapporto autentico con sé e si divenisse somiglianti a Dio stesso. Portò gli artisti a capire quale fosse il loro posto nella storia dell'arte russa e quale fosse l'intento da seguire nella loro attività artistica rispetto alle produzioni occidentali. In più casi nell'arte “non conformista” dalla metà del Cinquecento ci furono artisti che davanti alle loro realizzazioni pregavano, meditavano e contemplavano proprio come gli iconografi che si ‘avvicinavano’ così alla sfera spirituale divina. Atmosfere contemplative in cui nacque una cultura dell'ascesi che ebbe uno sviluppo importante, di cui fu esempio anche lo “ierate” di Mosca Svarčman<sup>489</sup> con i suoi rituali nel produrre i suoi volti e le sue ierature.

Così soprattutto attraverso la metafisica gli artisti poterono creare un universo, riflesso di un'esistenza autentica che teneva memoria della tradizione. L'intento era comprendere l'ontologia dell'opera e la rivelazione religiosa, superando l'isolamento imperante, la stagnazione in atto nel paese, “la frattura derivò dal grado di fede nei principi rispetto alla nuova arte, specie la fede nello statuto ontologico della pittura”<sup>490</sup> così affermò il critico Barabanov.

Gli artisti “underground” ritrovarono nei primi avanguardisti delle figure che difesero degli ideali artistici pensando di attuare dei cambiamenti ma poi negli anni Venti furono disillusi. Tali sentimenti di delusione erano sentiti particolarmente anche

---

<sup>486</sup> Cfr. Ivi, pp. 7-14.

<sup>487</sup> E. Landolt, *À la recherche de la peinture pure et de Dieu: Eduard Steinberg interprète de Malevič*, cit., p. 8.

<sup>488</sup> Y. Barabanov, *La seconda avanguardia russa: una storia di eventi, nomi, significati*, cit., p. 42.

<sup>489</sup> A. Cavallaro, *La persistenza dell'icona nell'arte russa del XX e XXI secolo*, cit., pp. 254-282.

<sup>490</sup> Y. Barabanov, *La seconda avanguardia russa: una storia di eventi, nomi, significati*, cit., pp. 42-83.

dalla metà degli anni Cinquanta e divennero un elemento di unione tra la prima Avanguardia e gli artisti “non ufficiali” presi in esame. Questi ultimi volevano staccarsi dall’ideologia che pervadeva ogni opera prodotta sotto l’egida del Realismo Socialista e anche in questo somigliavano ai loro colleghi che li avevano preceduti. In effetti gli avanguardisti tentarono di distaccarsi dalle soluzioni internazionali del loro tempo e dal rigore mantenuto dall’arte dell’Accademia imperiale delle arti per aprire un discorso sull’arte nell’ambito russo, riuscendo a dar vita poi all’Astrattismo e al Costruttivismo. Le ricerche confluirono nello studio e nel recupero di antichi oggetti sacri, di antiche tradizioni e costumi, che erano stati quasi relegati all’oblio fin dalle riforme petrine, ma custodite ancora da contadini e da mercanti per lo più, i cosiddetti “Vecchi Credenti”<sup>491</sup>. Molti degli avanguardisti di inizio XX secolo, avevano lavorato nelle botteghe in cui si realizzavano icone e così avevano ‘studiato’ il lessico ortodosso delle loro raffigurazioni e ne erano stati ispirati. Inoltre, avevano riconosciuto il ruolo della Chiesa ortodossa nella conservazione dei valori tradizionali. L’attaccamento alla propria identità religiosa a fine XIX secolo era collegato alla ricerca di radici nazionali, per riconquistare l’autentica cultura russa precedente alle riforme di Pietro il Grande<sup>492</sup>.

Così entrambi, sia gli avanguardisti russi che gli artisti “non conformisti” sovietici vollero ricollegarsi alle loro origini approfondendo le ricerche sulla propria esistenza e vollero ripristinare un confronto sulle arti a livello estetico, promuovendone un loro sviluppo. A suo tempo l’Avanguardia russa lo testimoniò con le sue intuizioni artistiche, pionieristici esempi del modernismo internazionale. I loro intenti furono ‘seguiti’ dalla compagine artistica “non ufficiale” negli anni Sessanta e Settanta del Novecento:

Gli artisti del ‘dissenso’ hanno finito per ripetere l’amara esperienza dei maggiori protagonisti dell’avanguardia storica, che in buona fede credettero che la rivoluzione politica coincidesse con il rinnovamento estetico. Di fatto si sono trovati dinanzi a ulteriori restrizioni dei diritti della persona con la prospettiva o di essere isolati, o di finire in qualche ‘lager’ e ospedale psichiatrico e infine di tentare le vie dell’emigrazione, quando fosse stato possibile tagliare ogni rapporto con amici, parenti e familiari e dire definitivamente ‘addio’ al proprio paese al proprio ambiente. [...] ma i Beljutin e i Kandaurov, i Vejsberg e i Nemuchin,

---

<sup>491</sup> A. Cavallaro, “*L’incomparabile gioia che l’icona annuncia al mondo*” e *l’Avanguardia*, cit., pp. 61-62.

<sup>492</sup> N. Mislér, J. E. Bowl, *Immagini di rivelazione*, in *Kandinskij, Gončarova, Chagall. Sacro e bellezza nell’arte russa*, cat. (Vicenza, Gallerie d’Italia, Palazzo Leoni Montanari, 5 ottobre 2019 – 26 gennaio 2020), a cura di S. Burini, G. Barbieri, A. Cavallaro, pp. 87-95: qui p. 89.

rimasti in Urss alla *mercé* degli arbitri del Kgb, nonostante tutti, negli anni Sessanta, avessero in buona fede creduto che sepolto lo stalinismo e avviato il processo se non di liberalizzazione almeno di distensione con l'Europa e gli Usa, fosse ormai vicina l'epoca del riscatto completo di determinate libertà individuali. Specie quelli che possono considerarsi i veri promotori disinteressati del 'dissenso artistico' abbiano scritto una pagina autentica di pittura, contribuendo con i loro moduli specifici a un ulteriore avanzamento delle ricerche squisitamente estetiche<sup>493</sup>.

Gli artisti "underground" furono intesi come "nuova avanguardia russa"<sup>494</sup> iniziatori di una nuova epoca creativa, a seguito della morte di Stalin, per aver aperto la via alle generazioni seguenti nel campo dell'arte in URSS, dando inizio a nuove scoperte e nuovi originali modi di vedere l'arte. Tutto ciò era stato possibile grazie anche agli influssi internazionali e alla rilettura delle concezioni filosofiche sorte tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX secolo.

Gli "underground" rivissero le stesse sensazioni degli avanguardisti nell'accostarsi alle tradizioni secolari del loro paese. Ma si trattava di un periodo storico diverso e ciò produsse dei nuovi ragionamenti nella "seconda avanguardia" anche se preservarono l'aspetto di spiritualità che caratterizzava il suolo russo e i suoi abitanti da secoli, riscoperta all'inizio del Novecento.

Nel caso dei primi avanguardisti poteva sembrare che le loro opere non avessero nulla a che vedere con il significato e il valore delle icone antiche tradizionali. L'icona era infatti l'espressione di un'esperienza comunitaria e anonima mentre invece le soluzioni dell'Avanguardia erano personalizzate e molti artisti si fecero promotori di nuove correnti artistiche e filosofiche. Tuttavia, le opere di Vasilij Kandinskij, Natal'ja Gončarova, Marc Chagall o Kazimir Malevič mostrarono delle affinità con la concezione filosofico-teologica dell'icona: *in primis* ripresero dall'icona la concezione dell'immagine come raffigurazione che passava dall'ordine terreno e oggettivo a quello dell'aldilà. Secondo punto che collimava era il disinteresse degli avanguardisti per il valore materiale della loro arte. A loro non interessavano solo le innovazioni formali, l'arte consisteva in un'"azione, responsabilità spirituale oltre che sociale, una costante resistenza all'inerzia individuale e culturale"<sup>495</sup>. In quel periodo, nacquero istituzioni per salvaguardare il patrimonio inestimabile della storia russa. La "Mostra

---

<sup>493</sup> F. Miele, *Artisti russi d'oggi*, cit., pp. 201-205.

<sup>494</sup> Y. Barabanov, *La seconda avanguardia russa: una storia di eventi, nomi, significati*, cit., p. 48.

<sup>495</sup> A. Cavallaro, *"L'incomparabile gioia che l'icona annuncia al mondo" e l'Avanguardia*, cit., p. 60.

dell'arte antico-russa" del 1913, riguardante quell'eredità storica, influenzò parecchio gli avanguardisti che rivalutarono i valori culturali dei "Vecchi Credenti"<sup>496</sup> ancora portatori dell'antica tradizione culturale e religiosa medievale con la loro conservazione di icone antiche e di ulteriori oggetti legati alla sfera culturale russa: i *lubki*, i libri e i manoscritti. Gli avanguardisti quindi, al pari degli "underground" sovietici si sentivano emarginati esteticamente e politicamente nella loro ricerca di radici della memoria storica e della spiritualità nazionale. Gli artisti di inizio Novecento compresero la sensibilità dei "Vecchi Credenti", quali 'anticonformisti conservatori'. Per gli avanguardisti fu una *chance* per slegarsi artisticamente e rendersi indipendenti creativamente dal canone estetico occidentale stabilitosi a partire da Pietro il Grande<sup>497</sup> e per cercare di ritrovare un percorso autenticamente legato alla propria terra.

Florenskij che conosceva le dinamiche storico-religiose riguardanti le immagini sacre e inerenti all'iconoclasmo, riteneva che certe combinazioni di elementi materiali (colore, supporto, linee e iscrizioni) determinassero dei simboli che indicavano qualcosa di inesprimibile, ad esempio un poema, un'icona, una croce<sup>498</sup>. Il filosofo e religioso Pavel Florenskij diceva allora: "Il mistero del mondo non si rinchiude nei simboli, ma al contrario si chiude nella sua esistenza autentica, quella del mistero"<sup>499</sup>, quindi gli Avanguardisti si riappropriarono del proprio orgoglio nazionale tramite la cultura, con il loro 'ritorno' al passato che prevedeva un contatto col misterioso e con lo spirituale. Ancora Matisse nel 1911 aveva dichiarato: "[...] l'icona russa costituisce un tipo di primitivismo molto particolare. In nessun altro caso ho visto una tale ricchezza di colore, una tale purezza e immediatezza di espressione"<sup>500</sup>, grazie alla rivalutazione delle antiche icone partita dalla capitale.

Il saggio che il critico Šiffers scrisse nel 1973, *Ideogrammatičeskij jazyk Eduarda Štejnberga* [*Il linguaggio ideogrammatico di Eduard Štejnberg*] inerente all'opera di Štejnberg, pittore di segni-forme a cui dava un significato legato al proprio vissuto, che prese le mosse proprio dallo scritto del teorico russo Pavel Florenskij, il

---

<sup>496</sup> *Ibidem*.

<sup>497</sup> Cfr. Ivi, pp. 59-67.

<sup>498</sup> L. R. Riordan, *Signifying the Other, Signifying Itself: The Apophatic Art Criticism of Pavel Florensky and Clement Greenberg*, cit., pp. 7-14.

<sup>499</sup> N. Mislér, J. E. Bowlit, *Immagini di rivelazione*, cit., p. 89.

<sup>500</sup> Ivi, p. 91.

*Symbolarium*. Sulla base di tali concezioni Šiffers interpretò il significato metafisico delle realizzazioni astratte dell'artista "underground". Il modo di procedere di Štejnberg richiamava "pratiche ascetiche della spiritualità medievale"<sup>501</sup> e nelle sue opere apparivano rimandi all'eternità o simboli dalla consistenza eterea. A quelle sue tele infatti era affibbiata la definizione di metafisico, una simbolicità improntata "su legami energetici"<sup>502</sup>, quindi i suoi segni erano legati a qualcosa di oltre, di spirituale, e ne constatavano la presenza.

Šiffers quindi si concentrò sull'indagine della pittura astratta e dei suoi punti di contatto con la tradizione, riferendosi alle tesi e alle teorie di Florenskij, anche se il periodo non era favorevole a tali interpretazioni. Lo stesso autore al pari di molti colleghi e artisti "non ufficiali" si sentiva inferiore e inadeguato nella società i cui viveva. Šiffers, con la sua curiosa personalità, era un mistico che intendeva un sorpasso del materialismo prodotto dagli artisti allora in voga in occidente, ma alla sua visione a fine anni Settanta fu preferita quella della critica occidentale e in particolare le teorizzazioni di Boris Grojs, che definì il "Concettualismo romantico moscovita". Tuttavia, Šiffers era stato pioniere della riscoperta di Florenskij e fautore di una "linea possibile di lettura critica (slavofila, autoctona e spiritualista)"<sup>503</sup>. Era tornato a considerare l'Avanguardia e l'arte delle icone quali segni di sacro e bellezza, almeno nella concezione medievale russa.

Gli artisti preferivano una forma di esperienza spirituale che proponeva la teologia mistica per studiare la contemplazione dei misteri<sup>504</sup> della rivelazione nella tradizione platonica e bizantina. Tale esperienza trascendente era mostrata tramite la superficie dell'opera dove sembrava rivelarsi qualcosa, giustificando la sua natura ontologica, che sfruttò anche Malevič. Štejnberg ebbe un 'incontro' con Malevič

---

<sup>501</sup> V. Parisi, «Cattivi allievi di una buona scuola». *La ricezione dell'opera di Pavel Florenskij nel samizdat sovietico degli anni Settanta e Ottanta*, cit., p. 183.

<sup>502</sup> *Ibidem*.

<sup>503</sup> Ivi, p. 185.

<sup>504</sup> La questione per Florenskij era il mostrare visibilmente e autenticamente i misteri divini che all'occhio umano sono invisibili: l'Incarnazione e la Trasfigurazione divine. Dio Padre, Figlio e Spirito Santo sono entità indipendenti, ma al contempo sono indivisibili. Considerò tali sacre metamorfosi come mistiche manifestazioni della via di Dio e più tardi come portatrici del valore simbolista. Cristo in quanto possiede doppia natura (umanità e divinità) richiede che con umiltà l'iconografo tenti di rappresentarlo, come se con un coltello amputasse le sue parti divine. L'icona è solo un mezzo limitativo che 'dichiara' di essere Cristo Incarnato, come un'estensione della Santa Trinità. L'icona bizantina è una traccia materiale o memoriale di Cristo, in L. R. Riordan, *Signifying the Other, Signifying Itself: The Apophatic Art Criticism of Pavel Florensky and Clement Greenberg*, cit., pp. 7-14.

grazie all'interpretazione spirituale che ne fece il filosofo autodidatta Evgenij Šiffers. I lavori metafisici degli artisti "non ufficiali" rappresentavano l'ideale dell'icona e i rituali connessi, differenziandosi dagli avanguardisti per contesto e tematiche religiose che provenivano appunto dalla tradizione bizantina e imponendo invece quel recupero storico-culturale nel loro contesto sovietico. Secondo questa infatti anch'essi manifestarono interesse a conoscere l'essenza nascosta del mondo, che Barabanov descrive come "L'artista nulla 'escogita', nulla 'raffigura'. Egli non è che l'interprete delle manifestazioni dell'occulto nella lingua delle immagini plastiche"<sup>505</sup>. Ecco che l'artista diveniva mediatore, testimone di una realtà nascosta e non un creatore di nuove forme, mentre l'opera era vista come un punto di vista spassionato.

Florenskij aveva quindi richiamato la teorizzazione dello storico d'arte di inizio XX secolo Erwin Panofsky per cui l'icona rivelerebbe, attraverso l'oscuramento, la conoscenza. E se fino ad allora il punto di contatto tra lo spazio pittorico e quello dello spettatore era stato interpretato nella storia dell'arte attraverso la "window metaphor"<sup>506</sup>, Panofsky riesaminò tra i modi prospettici alternativi l'arte medievale nella quale non appariva l'uso della prospettiva e dove mancava la descrizione naturalistica. Definì allora l'analogia della "mandorla" il cui fine simbolico era "to obscure in order to reveal, to unify by dividing"<sup>507</sup>. Questa funzione unica era affidata nelle Chiese ortodosse all'iconostasi, posta architettonicamente tra la navata e l'altare e così preveniva l'accesso allo spazio sacro, come "anello di congiunzione"<sup>508</sup> alla sfera celeste. Le iconostasi visualmente ostruivano, ma spiritualmente rivelavano lo spazio sacro demarcandolo e unificandolo: per cui l'immateriale si ritrovava inglobato nel materiale. Nella sua epoca Florenskij allora riconobbe nella pittura modernista la mancanza della prospettiva lineare e della rappresentazione naturalistica propria dell'icona, specie nelle rappresentazioni astratte. Queste ultime si avvicinavano al significato spirituale delle antiche immagini sacre, come se raffigurassero l'invisibile non rappresentabile.

---

<sup>505</sup>Y. Barabanov, *La seconda avanguardia russa: una storia di eventi, nomi, significati*, cit., pp. 51-52.

<sup>506</sup>L. R. Riordan, *Signifying the Other, Signifying Itself: The Apophatic Art Criticism of Pavel Florensky and Clement Greenberg*, cit., p. 5.

<sup>507</sup>La mandorla è un piano, un alone di tutto il corpo creato quando due cerchi si sovrappongono che significa la rivelazione terrena della natura divina di Cristo quando nelle icone si dipingono i misteri religiosi: la Trasfigurazione, l'Ascensione o il Giudizio Universale. A differenza di guardare attraverso la «finestra», la mandorla rivela un'altra realtà mentre trattiene opacità, il mistero, in Ivi, cit., p. 6.

<sup>508</sup>P. N. Evdokimov, *Teologia della Bellezza. L'arte dell'icona*, cit., pp. 160-163.

Da una parte ci furono artisti come Kandinskij che era affascinato dal discorso sulle origini e sulle icone e si concentrò sul colore e sull'accettazione di "childishness"<sup>509</sup>, di rinascita nella pittura, rifiutando la rappresentazione naturalistica. Con la sua arte folk russa, con la teoria del colore e con i suoi concetti spirituali influì su Florenskij<sup>510</sup>. La riscoperta delle tracce dello stile neo-russo ebbe effetto su Kandinskij. Nella sua casa a Murnau conservava dei 'segni' della vecchia Russia ortodossa che poneva ciclicamente anche all'interno delle sue realizzazioni astratte. Come il *Libro della Rivelazione* svelava mentre nascondeva, attraverso immagini e simboli visivi via via più disincarnati, allo stesso modo Kandinskij giocava a svelare e rilevare mentre cancellava e ingannava tramite l'astrazione. Il suo progressivo distaccarsi dalla realtà, lo spiazzamento dato dai simboli che conducevano al mondo interiore erano parte della visione simbolista e la sua scelta del tema apocalittico si allineava con coerenza alle sue finalità espressive. "Il velo o il muro che l'artista poneva tra sé e le sue immagini eguaglia la voluta opacità delle profezie di Giovanni e forse interpreta al meglio la sensibilità (religiosa) simbolista"<sup>511</sup>.

Dall'altra parte Malevič non aveva aperto un discorso puramente religioso sulla base dell'eredità russa antica ma piuttosto credeva di porre nelle sue opere l'idea "that the apocalyptic October Revolution would bring forth a new utopian world"<sup>512</sup>, espresso tramite il *Quadrato nero*. Voleva così un superamento della situazione in cui versava la Russia, ancora attaccata all'Accademismo imperiale e all'illusionismo pittorico. Il suo intento rivoluzionario riguardava svariati campi: la politica, il sociale, la tecnologia che necessitavano un rinnovamento. Il suo Suprematismo sfidò la spiritualità, i suoi lavori semplificarono le tradizioni apofatiche dell'Ortodossia. Il *Quadrato nero* rimanda alla forma dell'icona, è evidente poiché entrambe "share the 'nonrepresentational tendency' to 'turn away from the likeness and duplication of reality'"<sup>513</sup>, inoltre lo espose al pubblico in una posizione peculiare, nell'angolo sacro tradizionale, che in Russia costituiva il luogo del raccoglimento in preghiera, per

---

<sup>509</sup>L. R. Riordan, *Signifying the Other, Signifying Itself: The Apophatic Art Criticism of Pavel Florensky and Clement Greenberg*, cit., p. 19.

<sup>510</sup> Ivi, pp. 19-24.

<sup>511</sup> N. Míslér, J. E. Bowlt, *Immagini di rivelazione*, cit., pp. 87- 95.

<sup>512</sup> L'avanguardia russa era connessa alla visione apocalittica che era racchiusa nell'icona, e che Malevič rese tramite il *Quadrato nero*, in L. R. Riordan, *Signifying the Other, Signifying Itself: The Apophatic Art Criticism of Pavel Florensky and Clement Greenberg*, cit., p. 21.

<sup>513</sup> Ivi, pp. 19-20.

questo si possono confermare le associazioni all'icona. Anche l'uso della croce iconica sarebbe derivato dalla tradizione antica. Sarebbe infatti che le capacità tecniche non pervenute nel dipinto astratte fossero paragonabili al modo degli antichi pittori di icone incapaci di raffigurare la vera essenza di Dio. L'iconografo in passato, secondo Florenskij, sceglieva di non usare la prospettiva per conservare il potenziale di "apertura"<sup>514</sup> offerto dall'icona. Il *Quadrato nero* nell'angolo simboleggiava la disintegrazione del mondo materiale poiché legata alla visione apocalittica in cui l'estetica ha un fine spesso concepito come inizio<sup>515</sup>.

Il filosofo religioso Pavel Florenskij riscontrò quindi l'aura di bellezza spirituale delle antiche icone riproposta nelle opere d'arte contemporanea della prima avanguardia russa. Le opere avanguardiste erano prive di illusioni retoriche e si preparava uno spazio per una sintesi inedita: lo spazio di silenzio percepito attraverso l'astrazione. Poiché per Florenskij l'icona non nasceva in una bottega o in uno studio ma nel momento in cui si "costruisce l'immagine visibile del Dio invisibile"<sup>516</sup>, in cui la parola viene espressa in immagine, così avveniva nella realizzazione delle tele astratte.

Gli avanguardisti fecero quindi un 'tuffo' nel passato per allontanarsi dalle posizioni europee artistiche in voga, consapevoli di voler attuare un cambiamento nell'arte e di poterlo estendere alla politica, all'economia e alla società

[...] nella modernità russa, le innovazioni artistiche, [...] classificate dalla critica come un passo avanti, hanno espresso un 'ritorno' verso la cauta revisione degli inizi del pensiero religioso e intellettuale. Tali idee furono modellate dalle filosofie bizantine e orientali, incorporate nella cultura pre-petrina ed espresse innanzitutto nella pittura di icone<sup>517</sup>.

Gli artisti "non conformisti" a partire dalla metà del XX secolo furono soggetti all'influenza avanguardista e conseguentemente alle tradizioni culturali russe risalenti

---

<sup>514</sup> Nella *Prospettiva Rovesciata* (1920) egli chiarì i principi della visione medievale legata all'icona. Il formalismo di Florenskij seguiva la tradizione degli iconofili bizantini per cui icone e archetipo non erano due entità differenti, opponendosi all'idea che l'icona fosse solo un oggetto. L'icona andava giudicata per la sua funzione e la sua efficacia sacra; la sua somiglianza materiale alla «testimonianza divina» poteva aver successo solo se fosse stata aperta allo sguardo contemplativo di un credente ortodosso, in Ivi, pp. 13-14.

<sup>515</sup> Ivi, p. 21.

<sup>516</sup> Cfr. S. Burini, *La verità della bellezza: il sacro e l'arte russa*, in *Kandinskij, Gončarova, Chagall. Sacro e bellezza nell'arte russa*, cat. (Vicenza, Gallerie d'Italia, Palazzo Leoni Montanari, 5 ottobre 2019 – 26 gennaio 2020), a cura di Silvia Burini, Giuseppe Barbieri, Alessia Cavallaro, pp. 25-34.

<sup>517</sup> A. Cavallaro, "L'incomparabile gioia che l'icona annuncia al mondo" e l'Avanguardia, cit., p. 65.

all'epoca medievale. Trovarono spunti interessanti tra i filosofi sopracitati grazie all'intermediazione di figure intellettuali che si preoccuparono di indagarne i principi teorici. Tale ripresa dello studio dell'avanguardia e dell'arte medievale russa ancor più antica, che derivava dalle venerate icone, produsse su di loro una sorta di fascino. Un fascino spirituale che subirono e di cui necessitavano per l'epoca sovietica così rigida nei suoi sistemi amministrativi e coercitiva nei suoi metodi governo.

I punti che accumulavano li artisti “non ufficiali” agli avanguardisti degli anni Dieci e Venti:

- entrambi si posero la questione dell'esistenza individuale per cui necessitarono di rivedere la storia del loro paese che era definita dalla storia dell'arte, il cui principale emblema era l'icona ortodossa e tramite cui furono soddisfatti, infatti l'oggetto sacro rispondeva a suo modo a come fosse costituito il mondo e come avesse origine;

- le personalità culturali “non conformiste”, relegate dal giogo ideologico del regime, si ritenevano essere parte di un “secolo di Bronzo” che sperava nella “resurrezione”<sup>518</sup> di un'arte ma anche di un'epoca simile a quella florida che aveva preceduto la Rivoluzione bolscevica. Un rinnovamento che gli avanguardisti avevano sperato nella Rivoluzione del 1917 mentre per gli artisti “non ufficiali” sovietici si trattava di cambiare l'ordine delle cose attraverso il ripristino delle libertà personali che non prevedeva un dissenso politico ma piuttosto un dissenso linguistico<sup>519</sup> culturalmente parlando. Come i primi avanguardisti dimostrarono “a common dissatisfaction with the old order, and, in their audacious antics and escapades, particularly during the period 1912-16”<sup>520</sup> contro il sistema imborghesito dell'arte, così allo stesso modo tentarono di fare i protagonisti sovietici della “seconda avanguardia” artistica creando un'“opposizione” artistica al ridondante metodo del Realismo Socialista. I primi avanguardisti seguirono ad abbandonare la loro patria, dopo un lungo periodo in attesa che il cambiamento avvenisse anche a livello politico, per il forte legame che li tratteneva nella loro terra, così come i loro colleghi sovietici “underground” più tardi;

---

<sup>518</sup> V. Parisi, «Cattivi allievi di una buona scuola». *La ricezione dell'opera di Pavel Florenskij nel samizdat sovietico degli anni Settanta e Ottanta*, cit., p. 184.

<sup>519</sup> S. Burini, *Vedere le Russie: memoria, mistificazioni, immaginario nell'arte russa del '900*, cit., p. 62.

<sup>520</sup> J. E. Bowl, *Art in Exile: The Russian Avant-Garde and the Emigration*, cit., pp. 215-216.

-non contava la materialità delle cose, infatti anche i tre artisti “underground” considerati nel capitolo precedente non davano importanza alla materialità poiché nel loro spirito era conservata la loro essenza che esprimevano nella loro arte, certo non era per i tre individui completamente astrazione eccetto che Štejnberg<sup>521</sup> e Zverev, ma anche Sitnikov realizzava tele immerse nel sogno, quasi in uno stato senza tempo e spazio. Rifiutavano la materialità segno della società impregnata di ideologia comunista e sovietica per rifuggerne, così davano voce alla loro privata spiritualità con la loro arte.

Ciò che non li accomunò agli avanguardisti ma li avvicinò all’arte delle antiche icone e ai discorsi di Florenskij fu:

-specificatamente per l’arte “metafisica” la considerazione che la tela fosse uno spazio per la contemplazione, per avvicinarsi alla sfera divina. Gli “underground” sulla base del discorso religioso di Florenskij, a proposito delle icone, seguirono la pratica di meditazione, preghiera, quasi ‘ascesi’ per cui molti artisti ricordavano nei loro procedimenti gli antichi pittori di icone. Non erano opere solamente trascendentali come per gli avanguardisti, molti dei quali definirono delle teorie lontane dalla cultura religiosa ortodossa.

-La raffigurazione di simboli-segni e forme che erano riconducibili alla sfera del sacro e che mostravano a loro modo l’invisibile attraverso lo svelamento, a volte in chiave a loro contemporanea. I “non conformisti” rappresentavano ciò che stava andando disgregandosi e che le autorità sovietiche avevano distrutto con le loro campagne anti-borghesi, anti-religiose. Era una sorta di adattamento alla loro condizione attuale. Si trattava, per loro, di un modo per entrare in collegamento ‘astratto’ con le tradizioni che erano state deturpate.

Le opere di gran parte della cultura artistica “non ufficiale”, nonostante i diversi stili con cui furono dipinte e le diverse pratiche rimandavano vuoi per colore, vuoi per elementi, vuoi per formato o per rituali che praticavano i loro autori alla sfera del sacro. Ciò era accaduto una volta che erano venuti a conoscenza del passato storico comune e delle proprie radici identitarie legati alla religione e ai suoi riti.

---

<sup>521</sup> G. Cortenova (a cura di), *L’arte vietata in Urss 1955-1988. Non-conformisti dalla collezione Bar-Gera*, cit., p. 263.

### 3.1.3 La Bellezza spirituale russa

Occorre aprire una piccola parentesi che ripercorrere la storia della Russia, poiché tutto si fonda sulla nascita della Russia e sulla sua conversione religiosa, da cui provengono le forti connessioni tra la spiritualità e il senso estetico delle icone e dei riti ortodossi e così vale anche per l'arte russa dei diversi periodi storici seguenti. Un legame profondo che è peculiare del territorio russo e a cui fecero affidamento anche gli artisti "underground" sovietici, ripercorrendone le filosofie che durante l'Età d'Argento analizzarono il Medioevo russo storico-artistico. Quelle concezioni aprirono loro dei nuovi sentieri e dei mondi inesplorati che gli "underground" sfruttarono per interrogarsi su loro stessi e produrre un loro universo creativi, dando un senso alla loro esistenza precaria. La ricerca storico-culturale e spirituale influì sui loro modi di fare arte, mantenendo in vita un legame col passato e col loro territorio.

La Russia fu condizionata nel corso della sua storia sia da influssi culturali occidentali che da influssi orientali che ne definirono l'essenza attuale. Le sue origini risalgono alla conversione cristiana del principe Vladimir di Kiev nel 988 d.C.<sup>522</sup> e di conseguenza alla conversione degli slavi. Essi accettarono tale cambiamento in funzione della "bellezza del rito"<sup>523</sup> religioso bizantino, poiché in quella bellezza c'era la prova del vero e dell'autentico, secondo Vladimir. Quindi era stata la pratica religiosa a consentire di considerare come valido il battesimo della Rus' di Kiev. Il concetto di bellezza intesa dalla cultura russa viene ribadito anche nella Bibbia ortodossa, la Creazione presenta un Dio che giudica al termine di ogni giornata una "cosa bella"<sup>524</sup> ciò che ha compiuto e non una "cosa buona" come accade per le Sacre Scritture del cattolicesimo e del protestantesimo.

Per primo fu Andrej Rublëv a "break with the theological concept of preconceived stereotype forms"<sup>525</sup> previste dai Padri della Chiesa e negli eserciziari. Egli infatti fu il primo a sganciarsi dalle tradizioni bizantina e primitiva russa. Il suo esempio fu seguito nel XVII secolo e nel XVIII secolo da Dionisij di Ferapontovo, Simon Ushakov, Nikifor Savin, Procopius Chirin e dai maestri della scuola Stroganov.

---

<sup>522</sup> T. Talbot Rice, *A Concise History of Russian Art*, London, Thames and Hudson, 1963, pp. 7-8.

<sup>523</sup> *Ibidem*.

<sup>524</sup> S. Burini, *La verità della bellezza: il sacro e l'arte russa*, cit., pp. 25-34.

<sup>525</sup> L. Teholiz, *Religious Mysticism and Socialist Realism: The Soviet Union Pays Homage to the Icon Painter Andrej Rublev*, cit., qui p. 75.

Non aderivano strettamente al modello bizantino e acquisirono uno spirito nazionale di espressione pittorica. Rublëv riunì il misticismo medievale all'ideale bellezza della forma classica nel disegno. Per molti l'icona era ed è simbolo della diretta "communion with the Holy Spirit"<sup>526</sup>, mentre in origine aveva il ruolo di raccontare una storia sacra, non era valutata per la sua bellezza pittorica ma per la sacralità che incorporava e per la semplicità di comprensione. Da allora la bellezza si intese come il "luogo della rivelazione del Dio stesso e dello svelamento della verità dell'uomo, rivelava l'originario e anticipava il definitivo"<sup>527</sup>, così considerata nella *Teologia della bellezza* dal filosofo Pavel Evdokimov. Egli definì che sia nell'atto dell'esperienza estetica che nell'atto di preghiera dell'esperienza religiosa si è in "contemplazione"<sup>528</sup>. In effetti anche la Professoressa Burini spiega come per i russi le icone con Cristo Salvatore "[...] sono espressioni di caratteristiche universali legate soprattutto alla sua regalità. Il loro intento è sviluppare un senso mistico, non emozionare. In esse vi è la manifestazione del divino, teofania [...]"<sup>529</sup>. Il corpo di Cristo sofferente era un concetto inaccettabile per la tradizione russa, in quanto doveva essere disincarnato per essere rappresentato.

La cultura russa aveva conferito più attenzione alle idee<sup>530</sup>, anziché alle forme, quindi la bellezza russa era qualcosa di legato al mondo trascendentale. Ancora una volta Burini riprende le parole dello studioso "Dmitrij Lichačëv: '[...] la ricerca della verità è stata il contenuto principale della letteratura russa a partire dal XX secolo'"<sup>531</sup>. Egli ritenne valido considerare che vi fosse tale ricerca di verità anche in pittura, nella forma del ritratto<sup>532</sup> che esprimeva l'insegnamento morale attraverso l'immagine. Stessa verità fondamentale ed esistenziale che avevano iniziato a ricercare anche negli anni Sessanta. Sugli artisti e il mondo della cultura "non conformista", si era infatti

---

<sup>526</sup> *Ibidem*.

<sup>527</sup> P. N. Evdokimov, *Teologia della Bellezza. L'arte dell'icona*, cit., pp. 14-17.

<sup>528</sup> *Ivi*, pp. 44-54.

<sup>529</sup> Cfr. S. Burini, *La verità della bellezza: il sacro e l'arte russa*, cit., pp. 25-34.

<sup>530</sup> Idee che riprendono dalla teoria platonica, in J.C. Marcadé, *Le ciel et la terre dans le nouvelle école russe de la fin du XX<sup>e</sup> siècle au début du XXI<sup>e</sup>: Èdik Steinberg et Francois Infante*, cit., pp. 255-256.

<sup>531</sup> S. Burini, *La verità della bellezza: il sacro e l'arte russa*, cit., p. 25.

<sup>532</sup> Il ritratto derivava dall'icona, attraverso vari passaggi tra cui la realizzazione del *parsun* o *parsuna*, per cui si passò dall'immagine rappresentata di una persona non vivente all'immagine rappresentata di una persona vivente, in *Ibidem*.

abbattuta la sciagurata sorte generata dall'“Anticristo”<sup>533</sup>, impersonato dal regime di stato.

Questa parentesi per dimostrare la quantità e il valore del patrimonio storico-artistico-filosofico che recuperarono gli artisti “underground” dalla metà del XX secolo circa, un mondo di tradizioni e assimilazioni che li portò a trarne dei nuovi ragionamenti in campo artistico. Tale riscoperta e tale concezione di bellezza spirituale emergono dai loro percorsi poiché si identificarono nei loro predecessori avanguardisti ma applicarono le loro concezioni al mondo sovietico ideologizzato in cui vivevano, e che intendevano ripudiare.

Il senso di spiritualità apparve anche dalle soluzioni artistiche dei pittori “non conformisti” sovietici e di aiuto fu probabilmente un evento già preso in considerazione nel primo capitolo. Si sottolinea l'importanza di una figura religiosa e al contempo artistica che aveva posto le basi della pittura di icone ortodosse ed era stato anche autore di numerosi affreschi. Si trattò degli eventi per il seicentesimo anniversario della nascita del monaco e iconografo religioso Andrej Rublëv che aveva stimolato, oltre a un'immensa ricerca di icone antiche e oggetti sul territorio russo (intrapresa già anni prima), anche la considerazione dell'arte antichissima riguardante le icone e il loro messaggio di bellezza spirituale che era poi stato trasposto alle opere moderne. Le icone russe, su cui apparivano i vari episodi biblici, si prefiggevano anche di trasportare un messaggio di salvezza. Anche gli artisti negli anni Sessanta sperarono di lanciare un simile messaggio con le loro opere. Essi avevano realizzato creativamente un mondo parallelo<sup>534</sup> in cui trovarono la ‘salvezza’ in chiave personale, senza dover sottostare a costrizioni.

Una serie di eventi culturali collaterali alle mostre aperte a Mosca e al Museo Spaso-Andronikov sulla figura dell'iconografo, la presentazione di un film documentario, di lezioni e discussioni in radio ed esposizioni di icone e oggetti datati dal XV al XVII secolo furono portati in tutto il paese col benestare delle autorità. Così il maestro fu riconosciuto come una delle più importanti figure internazionali di arte medievale, nonostante la politica anti-religiosa e le ostilità nei confronti di tutte le

---

<sup>533</sup> Y. Glazov, *The Russian Mind since Stalin's Death*, cit., pp.115-131.

<sup>534</sup> Y. Barabanov, *La seconda avanguardia russa: una storia di eventi, nomi, significati*, cit., p. 47.

religioni fossero ancora in atto. Rublëv ad ogni modo aveva decorato edifici religiosi e prodotto un grande patrimonio iconografico. Il tipo di icona che aveva realizzato il maestro iconografo negli anni Sessanta venne esaltato per “its basic aesthetic quality, for the beauty of formal composition and delicate line drawing, for the skill and masterly technique of egg-tempera, for the vivid color and vibrant harmony of its abstract pattern of decorative design”<sup>535</sup>, ciò implicava che il discorso estetico sull’arte era ripartito anche dalle considerazioni su questi antichi oggetti religiosi.

Si comprese che il patrimonio russo doveva ad ogni modo essere preservato, quale patrimonio del popolo sovietico. Quindi l’arte delle icone non era emblema di dissidenza e poteva essere apprezzata come opera d’arte “example of national folk art and appreciated for its decorative beauty, elements of design and harmony of color”<sup>536</sup>.

### **3.2 Il “primitivismo” tra gli artisti underground**

La creazione e i capolavori di ambiente “non conformista” racchiusero a loro volta la bellezza spirituale che era stata ripristinata tra la fine dell’Ottocento e nei primi decenni del Novecento.

I motivi essenziali che tuttavia resero tale bellezza spirituale unica nelle raffigurazioni di questa “seconda avanguardia” russa dipesero dal contesto di appartenenza di quegli artisti stessi e sono stati considerati finora, in questo capitolo:

- per primo l’allontanamento dalla cultura ufficiale e il consecutivo isolamento ed estraniamento;
- la riscoperta dell’Avanguardia degli anni Dieci e Venti, della cultura del Simbolismo russo e in generale del mondo culturale precedente alla Rivoluzione russa del 1917;
- l’indagine sulle proprie origini storico-culturali che aveva consentito alla nuova generazione di artisti a metà del XX secolo di considerare il lato sacro e religioso dell’arte russa.

---

<sup>535</sup> L. Teholiz, *Religious Mysticism and Socialist Realism: The Soviet Union Pays Homage to the Icon Painter Andrey Rublev*, cit., qui p. 75.

<sup>536</sup> *Ibidem*.

Gli appartenenti alla schiera “non conformista” sovietica risentirono particolarmente di tali riscoperte. Si trattava di riprendere in esame temi tradizionali e culturali identitari, lontani dall’ideologia comunista che aveva cercato di sradicarli. Temi che risultarono adatti al periodo in quanto quegli artisti soffrivano intimamente, portati alla deriva dalle ambiguità del regime. Questo perché reclamavano una verità, cercavano di scoprire il senso dell’esistenza e molti di quegli artisti seguirono in questa ricerca della verità grazie alla fede, alla cultura dei loro padri, alla spiritualità, filtrate da un’altra epoca, ‘luoghi’ dove nessuno poteva limitarli.

The artists who in the Fifties began their search for a way out of the *cul-de-sac* of official ideology deeply suspected the official establishment. They escaped from it into the values of another tradition which led them to look within themselves and explore their own internal world –in which, nevertheless, they discovered spectres of the reality that surrounded them<sup>537</sup>.

In quanto a significato i lavori di quegli artisti sembravano molto profondi, oltre a dimostrare delle ottime capacità: “For many artists is the manipulation of images that enables them, whatever their various techniques, to reveal the depth of their thoughts and the reality of their torments, and this is accompanied by the liberal use of sign, metaphor and symbol”<sup>538</sup>, a volte riuscendo ad aggirare le dure regole imposte dal dogma artistico del Realismo Socialista e sviando sui reali significati inseriti nelle loro opere.

Gli artisti infatti ricorrendo ad astrattismo, espressionismo e surrealismo, utilizzavano immagini spesso inspiegabili al pubblico ma ne costituiva anche la loro intenzione. Štejnberg preferiva permettere al pubblico<sup>539</sup> di dare una propria intima spiegazione dei suoi quadri. Infatti, questi artisti permettevano allo spettatore di vedere a loro modo e interpretare ciò che avevano prodotto, lasciando quindi libertà di comprensione ed è utile sottolineare come ciò avvenisse anche nel rapporto tra osservatore e icona, che Florenskij aveva spiegato, per cui l’icona consentiva un’“apertura”<sup>540</sup> al mondo altro dell’assoluto.

Nelle loro opere di stili diversi si riscontra un senso rigenerativo di libertà individuale. Nonostante dipingessero chi nature morte, chi ritratti, chi paesaggi, chi

---

<sup>537</sup> Cfr. I. Golomshtok, *Unofficial Art in the Soviet Union*, cit., pp. 93-94.

<sup>538</sup> I. Golomshtok, A. Glezer (a cura di), *Unofficial Art from the Soviet Union*, cit., p. 14.

<sup>539</sup> Cfr. G. Manevich, *46 ans ensemble*, cit., pp. 19-34.

<sup>540</sup> P. N. Evdokimov, *Teologia della Bellezza. L’arte dell’icona*, cit., pp. 19-23.

astrazioni o fantastiche visioni, essi erano accomunati dall'approccio individuale all'arte e al contempo essi "share the same national traditions [...] and had grown up in the same environment"<sup>541</sup>.

Il più forte legame tra molti fu l'uso di soggetti e simboli religiosi, caro a molti considerate le loro basi culturali. Gli occidentali invece rifiutavano l'uso di elementi simbolico religiosi cristiani, denigrando la religione, in accordo con la politica di ateismo scientifico che vigeva in Unione Sovietica. "[...] reference to religious subjects among the unofficial Russian painters that this can hardly attributed merely to a romantic nostalgia for the past"<sup>542</sup>, affermò Penrose. Tuttavia, il critico d'arte Golomshtok affermò di riconoscere un'uniformità nelle tele proposte dagli artisti «non conformisti» sovietici nel ritorno ai valori spirituali antichi:

Many of them use these elements as symbols without orthodox religious meaning, but the fact that religion is officially condemned gives these images a new potency – a time-honoured phenomenon. Their reappearance contains a defiance of the official suppression of religious trends whether it be as a direct reference to traditional Christian beliefs or as a yearning for a wider pantheistic conception of religion. It marks a rebellious return to spiritual values in revenge for the slavish glorification of the material gains of an industrialized police state. This localised motive unites a large number of these artists<sup>543</sup>.

Secondo varie tendenze i "non conformisti" introdussero elementi culturali russi. Ad ogni modo molti artisti sperimentarono vari stili lungo le loro carriere, recependo i diversi stimoli che il contesto presentava e intersecandosi tra loro. Una era la tendenza espressionista che nel contesto russo assunse un tocco più tradizionale, rispetto a quella tedesca precedente alla guerra, concentrata sull'individuo, a cui si relazionava: si avvicina infatti a un'atmosfera pervasa dal folklore russo e dalle radici della cultura russa, che a volte pareva ricordare il passato. Era una tradizione romantica tipica degli artisti di Mosca, emotiva e spontanea.

La tendenza folkloristica si vide anche nelle incisioni e nelle illustrazioni di libri, che richiamavano i *lubki*, ed erano permesse legalmente da parte delle autorità. In queste produzioni era possibile ritrovare anche incisioni più avanzate e astratte oltre a quelle consentite, ma solo se si trattava di realizzazioni per libri.

---

<sup>541</sup> I. Golomshtok, A. Glezer (a cura di), *Unofficial Art from the Soviet Union*, cit., p. 14.

<sup>542</sup> Ivi, p. 15.

<sup>543</sup> *Ibidem*.

Principale scelta degli artisti fu la pittura figurativa, spesso fondata sulla fantasia. Ed infine l'astrazione con le ricerche riguardo lo spazio e il colore trascendenti<sup>544</sup>.

Dal momento che molti artisti erano degli illustratori<sup>545</sup> di libri per bambini, ruolo che svolgevano legalmente e che li sosteneva economicamente, tale mondo fu fonte di molte loro idee. In fondo, la tradizione delle illustrazioni proveniva dal passato culturale russo, quindi furono stimolanti per la creazione artistica di quel periodo di metà secolo. Anche il loro contenuto fiabesco poteva permettere di dire qualcosa rappresentandolo in maniera semplificata senza che fosse considerato un oltraggio alle autorità del paese. Per cui in molte opere comparvero elementi simbolici culturali russi e furono ispirati anche da correnti neo-primitiviste di inizio Novecento che avevano ripreso le antiche tecniche di stampa e i *lubki* come forma di supporto per la loro arte. Fu probabilmente un esempio per la «seconda avanguardia» Larionov, appartenente a un'antica famiglia di “Vecchi Credenti”, leader del neo-primitivismo a cui si avvicinarono anche Malevič e Tatlin. Per i neo-primitivisti il *lubok* divenne fonte principale con cui visualizzare le caratteristiche della Russia contadina che non esisteva più, con ironia usarono la cultura popolare contrapponendola alle pompose dottrine culturali ufficiali e per riformulare il concetto autentico di arte nazionale<sup>546</sup>.

“[...] the Neo-Primitivist painters (the Burliuks, Chagall, Goncharova, Larionov, the early Malevich, and Talin) searched for a critical system, identifying lost aesthetic values in ‘primitive’ artifacts such as icons and broadsheets”<sup>547</sup>, per esempio Gončarova, dal 1912-1913, inserì motivi evangelici e della vita dei santi in acquerelli e *gouaches* mischiandoli con motivi moderni.

Anche Matisse nel 1911 fu ammaliato dalle icone russe e a proposito degli avanguardisti che si accostavano a tali opere d'arte religiose disse: “[...] per artisti come Gončarova, Larionov e i loro colleghi artisti le icone hanno fondato una nuova espressione di identità nazionale, estetica e individuale”<sup>548</sup>.

---

<sup>544</sup> *Ibidem*.

<sup>545</sup> G. Manevich, *46 ans ensemble*, cit., pp. 19-34.

<sup>546</sup> Cfr. A. Cavallaro, “*L'incomparabile gioia che l'icona annuncia al mondo*” e *l'Avanguardia*, cit., pp. 59-67.

<sup>547</sup> J. E. Bowlt, *Some Thoughts on the Condition of Soviet Art History*, cit., pp. 542-545.

<sup>548</sup> A. Cavallaro, “*L'incomparabile gioia che l'icona annuncia al mondo*” e *l'Avanguardia*, cit., p. 64.

Essi interiorizzarono e decostruirono il passato, sostenendo nella loro poetica il primitivismo e la tradizione contro tutte le attrazioni della modernità civilizzata, il tutto sorto su una crisi estetica e spirituale dell'arte religiosa tradizionale e prodotta in serie<sup>549</sup>. Essi furono essenziali nel consegnare agli artisti “non conformisti” questo bagaglio culturale ricco di sollecitazioni che fecero proprie attraverso nuove rielaborazioni.

Elementi del passato, proprio per via di tali influenze neo-primitiviste, delle influenze della prima avanguardia e del contesto russo erano apparsi nelle produzioni degli artisti “underground”. Lasciato alle spalle il contenutismo imperante, ‘imbottito’ di ideologia, tali artisti definirono con elementi del passato russo storico un proprio universo creativo.

Il realismo fantastico creato da diversi artisti fu un metodo rappresentativo per sfuggire alle ingiustizie del mondo presente sovietico, dipingendo così spazi immaginari<sup>550</sup>. Così facendo poterono almeno aspirare a un futuro in cui le libertà personali avrebbero potuto circolare senza il rischio di essere censurate o di essere rieducati. Tuttavia, le loro speranze furono vane. L'allievo della scuola artistica di Mosca e critico Barabanov descrisse e constatò quell'atmosfera spirituale che investì la moltitudine di artisti dell'arte “non conformista” sovietica; egli lo affermò proprio a seguito dell'esposizione del 1975, quando molti rappresentanti “underground” furono intimati a lasciare il loro paese, dopo l'ennesima esposizione pacifica bloccata dalle autorità:

In almost every other picture, regardless of the age and aesthetic orientation of the artist, one can see, whether directly or indirectly, Christian subjects or elements or motifs derived from Christian ritual. Cupolas, crosses, haloes, crucifixions, crowns of thorns, little churches, icons, together and separately, in season and out, roam from picture to picture<sup>551</sup>.

Se una prima influenza fu costituita dal mondo neo-primitivista, in contemporanea e intersecante fu il “realismo fantastico”, per cui ne derivò un'arte fantasmagorica. Il Surrealismo prima che Svešnikov fosse arrestato nel 1946 non era conosciuto a molti, ma egli né entrò in contatto proprio per le vicissitudini che lo interessarono

---

<sup>549</sup> Ivi, pp. 59-67.

<sup>550</sup> I. Golomshtok, *Unofficial Art in the Soviet Union*, cit., pp. 99-100.

<sup>551</sup> Cfr. Ivi, pp. 95-98.

But the world of Stalin's camps was in fact governed by an irrational logic, a logic of the absurd, in which black became white, the tragic became everyday, and human became animal. This world covered enormous territories of Russia, undiscovered, disembodied, unknown except to its inhabitants, but the irrational horror which it radiated fettered the country, formed the nerve and pivot of its existence, turning the state of Socialist Triumphant into an enormous suburb of the prison metropolis. This world existed in real space, but in an unreal time which could stop for decades, move back by hundreds of years or move forward by thousand into a kind of post-apocalyptic epoch. It formed Sveshnikov's consciousness. And the figurative structure of Sveshnikov's works is based on this dislocation between space and time. [...] In this dislocated world human life is revealed in all its porcelain brittleness and sorry defencelessness (not for nothing did the rich concentration-camp folklore throw up the apt definition of a prisoner on the point of dying as 'skinny, tinny and transparent'). The artist conveys this heartache with the gothic fragility of his line, the translucent instability of his pointillist colour and the absorbed detachment of his people. [...] his works seem close to Surrealism, but they derive from, and are imbued with, an inner reality of a kind which has never before been the subject of art. What in the Twenties had been invented in the garrets of Montmartre was actually seen by the Svešnikov twenty years later –in Stalin's camps of the Forties<sup>552</sup>.

La sua arte era quindi una dimensione evocativa connessa alla propria esperienza persecutoria e di incubo, “riportata visionariamente a condizione esistenziale universale, nell’‘animismo’ boschiano, che si risolve poi in una sottile vibrazione d’ambiguità d’immagini tra realtà e visione, in un tipico ma ingenuo ‘pointillisme’”<sup>553</sup>.

Il modo pittorico surreale si opponeva ai valori estetico, etico e razionale della cultura ufficiale. Gli artisti “underground” che usarono tale metodo opposero al realismo imperante ufficiale un realismo non di descrizione ma di comprensione. Essi opposero all’ottimismo superficiale progressista le tradizioni artistiche del passato, contrapposero al suo banale materialismo i sentimenti religiosi sinceri, e ancora sostituirono la lealtà al partito e nazionale, il razionalismo e il collettivismo con i caratteri personale, intimo, spirituale e metafisico. Questi sistemi di valori e di simboli contrapposti, nelle tele in cui comparivano, generavano un mondo grottesco e fantastico, sovrapposto per così dire, come fossero state disposte in un tempo indefinito. Tali rappresentazioni erano condivise della vecchia generazione di artisti “underground”<sup>554</sup>. Inserendo elementi del *byt* quotidiano, della società comunista, accanto a motivi religiosi e della tradizione, come in contrapposizione ossimorica,

---

<sup>552</sup> Cfr. Ivi, pp. 93-94.

<sup>553</sup> E. Crispolti, G. Moncada (a cura di), *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale*, cit., pp. 51-68.

<sup>554</sup> Cfr. I. Golomshtok, *Unofficial Art in the Soviet Union*, cit., pp. 94-95.

proponendo una sorta di parallelo tra passato e presente, essi si rifecero anche a un modello avanguardista come abbiamo visto in Gončarova<sup>555</sup>, nelle cui opere vi è la compresenza di moderno e antico. Era un accostamento apportato anche dagli artisti “underground” che nei loro lavori artistici inserivano simboli ed elementi religiosi, appartenenti alla cultura russa, che enfatizzavano opponendoli al mondo sovietico grigio e lugubre che stavano vivendo.

Oskar Rabin allo stesso modo contrappose il contesto sovietico e gli elementi del passato, che erano sempre meno ricorrenti nella società contemporanea in cui viveva:

These he reproduces not in order to ‘fill the gap between art and life’, and not for the sake of affirming the artistic worth of objects of mass culture, as Jasper Johns had done with the American flag or Andy Warhol with soup tins. Instead he juxtaposes exclamatory aspects of official life with the *realia* of Soviet life that accompanied them<sup>556</sup>.

Egli restava saldo alla fisicità, alla concretezza, rese attraverso dei colori scuri, e così rivendicava la condizione esistenziale comunitaria. Rappresentava la realtà sovietica come marginalizzante coi suoi quartieri, sottolineando il rapporto massa-individuo come appariva anche in Svešnikov<sup>557</sup>. In *The Reflected Church* (1968), come già considerato in un’altra opera nel primo capitolo, Rabin raffigurò una chiesa in una pozzanghera nel mezzo di un sobborgo sovietico. Egli intendeva così ripristinare la memoria di una cultura che era stata soppiantata dalla moderna cultura sovietica e di cui rimaneva solo un’immagine mentale, rappresentante del passato, ma che cercava in qualche modo di essere ricordata anche nel presente “try to find a hiding-place behind the façade of Soviet life which denies the possibility of its existence under socialism with bombastic slogans and meaningless newspaper headlines”<sup>558</sup>.

Invece l’intenzione di Kalinin non era recuperare il passato ma produrre un’“irrazionalistica diversità liberatoria, esistenzialmente significativa”<sup>559</sup>. Le sue

---

<sup>555</sup> A. Cavallaro, “L’incomparabile gioia che l’icona annuncia al mondo” e l’Avanguardia, cit., pp. 59-67.

<sup>556</sup> Cfr. I. Golomshtok, *Unofficial Art in the Soviet Union*, cit., pp. 94-95.

<sup>557</sup> E. Crispolti, G. Moncada (a cura di), *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale*, cit., pp. 51-68.

<sup>558</sup> Cfr. I. Golomshtok, *Unofficial Art in the Soviet Union*, cit., p. 95.

<sup>559</sup> E. Crispolti, G. Moncada (a cura di), *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale*, cit., pp. 51-68.

opere, in forma di favola o di racconto popolare, ritraevano cantastorie e giudizi universali, scene sentimentali e familiari con le raffigurazioni di chiese orientali presenti sullo sfondo. Egli riprese i colori sfruttati dagli artisti di inizio secolo mentre per i suoi soggetti prese spunto dall'irrazionalità poetica di Chagall<sup>560</sup>.

Come Rabin egli dipingeva

[...] the vanishing world of his childhood, the world which used to seethe just beyond the Kremlin walls on the opposite bank of the Moscow River. This merry, shabby world of the people, existing somewhere in the artist's spacious memory and the drunken daydreams of its inhabitants, may be somewhat coarse and primitive, but on the other hand it is unfettered and natural, it sparkles with genuine life and humour and in no way lets itself be docketed by a faceless official ideology.

Nostalgia for a destroyed national culture, for the vanishing traditional forms of popular life, is typical of the artist living in a cultural vacuum. It is precisely this feeling which has prompted many artists to create their own world far removed from contemporary life and rooted in other times and places<sup>561</sup>.

Così in molti altri artisti comparirono i riferimenti al primitivismo, come un voler ripristinare le origini dell'esistenza anche se con procedure e metodi diversi.

Vasilij Sitnikov, come è stato definito nel capitolo precedente, presentava delle opere surreali che potevano rientrare nel primitivismo. Egli rappresentava pienamente l'autenticità russa coi suoi monasteri ed edifici religiosi, in atmosfere quasi mistiche, a volte nebulose e i cui contorni erano poco nitidi<sup>562</sup>. Sempre una forma di primitivismo surreale si rilevava in un suo allievo Kharitonov, le cui stratificazioni indicavano una certa spiritualità. Kharitonov e Valentina Kropivnickaja, invece non resero il realismo fantastico attraverso l'assurdo ma piuttosto sfruttando la fiaba, che era maggiormente adatta a rendere le carenze spirituali della vita reale. Poi Zelenin che approcciò il puro Surrealismo. Nelle sue opere realizzò

[...] little churches and bell-towers of the ancient Russian provincial town of Vladimir, where he lived and worked before emigrating [...]. His works differ from classical Surrealism by his intuitive following of certain principles closer to American Super-realism (intuitive because Zelenin could hardly have heard of this trend in the provinces). Thus a certain simplicity of colour in his fantastic compositions is due to the laws of colour simplification in the popular press<sup>563</sup>.

---

<sup>560</sup> F. Miele, *L'avanguardia tradita. Arte Russa dal XIX al XX secolo*, cit., pp. 452-456.

<sup>561</sup> Cfr. I. Golomshtok, *Unofficial Art in the Soviet Union*, cit., pp. 95.

<sup>562</sup> Y. Barabanov, *La seconda avanguardia russa: una storia di eventi, nomi, significati*, cit., p. 50.

<sup>563</sup> I. Golomshtok, *Unofficial Art in the Soviet Union*, cit., pp. 96-97.

Ancora una volta le stampe popolari si dimostrarono essere delle fonti inestimabili per dare degli spunti a tale generazione di artisti.

I segni grafici di Zverev, sembrano avvicinarlo al neo-primitivismo, per cui cercava forme essenziali, primordiali per dar vita a dei nuovi modi artistici. L'artista recuperò gli intenti espressionistici di Kandinskij.

L'espressionismo di Jakovlev era ossessivo e sfiorava anch'esso gli schemi del primitivismo<sup>564</sup>.

Plavinskij invece realizzò a fine anni Cinquanta scene fantastiche ma poi ne abbandonò la diretta rappresentazione. Descrisse il suo tema centrale come "the object in its travel through time" considerando che "the expression of what the object carries through time, that is, a certain degree of spirituality"<sup>565</sup>. Egli "recuperò con matericità"<sup>566</sup> qualsiasi traccia del passato storico, culturale e religioso russi e slavi, che considerava come resti di un'antica civiltà, e poneva nelle sue realizzazioni astratte. Era un modo per ricordare ciò che si stava perdendo nella società corrente<sup>567</sup>.

Artisti in cui si riscontrava una "dimensione nuova, in cui l'eco della tradizione culturale sovietica è ancora forte"<sup>568</sup> furono Kandaurov e Brusilovskij, che la trasposero nelle loro opere in chiave metafisica, come anche Svarčman con la sua teoria pittorica del "sintetismo metafisico". Kandaurov spesso ricorreva a un visionarismo accentuatamente mistico e religioso<sup>569</sup>, che definì "meta-realismo"

However, for many of them religious emotion has also become an artistic subject in its own right. Since the permitted forms of religious life and access to them are so exiguous, art is often the only way of making contact with the spiritual: it becomes a means of acquiring religious understanding, thus transforming itself into a metaphysical act. Thus the work of Otari Kandaurov is at first sight similar to a variety of Surrealism, but the artist considers himself to be the initiator and sole representative of a creative method which he calls 'metarealism' and which he defines as 'a method of plastic meditation, in which the object shines, so to speak, through a spiritual light'<sup>570</sup>.

---

<sup>564</sup> F. Miele, *L'avanguardia tradita. Arte Russa dal XIX al XX secolo*, cit., pp. 452-456.

<sup>565</sup> Cfr. I. Golomshtok, *Unofficial Art in the Soviet Union*, cit., p. 97.

<sup>566</sup> E. Crispolti, G. Moncada (a cura di), *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale*, cit., pp. 69-87.

<sup>567</sup> Cfr. I. Golomshtok, *Unofficial Art in the Soviet Union*, cit., p. 97.

<sup>568</sup> A. Agostinelli, *Collezionisti italiani alla Biennale del Dissenso: Franco Miele, Alberto Morgante e Alberto Sandretti*, cit., pp. 239-288.

<sup>569</sup> E. Crispolti, G. Moncada (a cura di), *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale*, cit., pp. 143-165.

<sup>570</sup> Cfr. I. Golomshtok, *Unofficial Art in the Soviet Union*, cit., p. 98.

Anche Štejnberg si era allontanato dalla figuratività, ponendo delle forme-segni nello spazio della tela, in sospensione, in pausa, come se tempo e spazio non esistessero. Egli ricorreva a nature morte, genere parecchio esplorato nella pittura russa dal neo-primitivismo oppure nelle sue composizioni ‘astratte’ faceva emergere il biancore, la luce<sup>571</sup>, che lo avvicinava alla meditazione religiosa russo-ortodossa. Nelle sue operazioni di “ricupero o annullamento”<sup>572</sup> passava attraverso la massima scarnificazione dell’oggetto immerso in campi spaziali assolutamente bianchi. Attraverso la decantazione lirica immaginativa e strutturale di temi naturalistici, riannodò i fili con il patrimonio proprio dell’avanguardia. La sua ricerca artistica passò dal simbolico al neo-espressionismo, dal surreale al post-cubismo astratto sino all’informale<sup>573</sup>. Inoltre, le scritte e i simboli fluttuanti<sup>574</sup> nelle sue opere erano delle espressioni grafiche che richiamavano il neo-primitivista Larionov.

Anche in Vejsberg si riscontrava una controllata quasi primitivistica figurazione fino a raggiungere un’evocazione di “pure entità plastico-stereometriche, come emblemi di un approdo in sospensione lirica interiore”<sup>575</sup>, approdando alla creazione “metafisica”. Ispirato sia da Morandi che dal Suprematismo, distrusse completamente il colore e arrivò all’astrazione<sup>576</sup>.

Molteplici sono quindi le dimostrazioni di un ritorno al primitivismo e a soggetti ed elementi semplificati su cui furono costruiti diversi modi rappresentativi, tramite diversi stili pittorici.

Si poteva cogliere dalle loro realizzazioni l’esigenza di costruire una nuova esistenza opposta a quella offerta dal regime sovietico in URSS e in cui un certo grado di spiritualità emergeva<sup>577</sup>. I rimandi alla tradizione, alla cultura popolare, alla spiritualità si riscontravano in ognuna delle loro opere. Nelle opere figurative era

---

<sup>571</sup> A. Agostinelli, *Collezionisti italiani alla Biennale del Dissenso: Franco Miele, Alberto Morgante e Alberto Sandretti*, cit., pp. 239-288.

<sup>572</sup> E. Crispolti, G. Moncada (a cura di), *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale*, cit., pp. 89-101.

<sup>573</sup> F. Miele, *L’avanguardia tradita. Arte Russa dal XIX al XX secolo*, cit., pp. 452-456.

<sup>574</sup> J.C. Marcadé, *Le ciel et la terre dans le nouvelle école russe de la fin du XX<sup>e</sup> siècle au début du XXI<sup>e</sup>: Èdik Steinberg et Francois Infante*, pp. 257-259.

<sup>575</sup> E. Crispolti, G. Moncada (a cura di), *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale*, cit., pp. 51-68.

<sup>576</sup> F. Miele, *L’avanguardia tradita. Arte Russa dal XIX al XX secolo*, cit., pp. 452-456.

<sup>577</sup> A. Agostinelli, *Collezionisti italiani alla Biennale del Dissenso: Franco Miele, Alberto Morgante e Alberto Sandretti*, cit., pp. 239-288.

evidente il richiamo e il dialogo con la tradizione. L'espressionismo sfruttava invece delle immagini emblematiche di disagio esistenziale, procedendo verso una direzione cosmica, cupamente tragica. In alcuni segni si poteva 'leggere' un'evocazione sottile e ironica di un mondo passato, in malinconia retrospettiva. Non mancavano i motivi che evocavano un'ipotizzata dimensione esistenziale, legata alle mitologie popolari indigene, alle origini etniche peculiari o alla denuncia di una condizione attuale di disagio. Nelle opere caratterizzate al più alto lirismo il fondamento naturalistico raggiunse la ricerca di puri valori plastici. I riferimenti al patrimonio etnico, all'esuberanza folklorica e al visionarismo spontaneo derivavano dall'"art brut". Anche la definizione di uno spazio privato era significativa della rivendicazione individuale al collettivismo, che era ampiamente propagandato.

Molte opere svilupparono un discorso a partire dall'"informale sovietico", sorto negli anni Cinquanta, in cui si fondevano gesto, figuratività e automatismo segnico che provenivano dal surrealismo e dall'espressionismo astratto americano. Con originalità, determinata dallo sfondo sovietico, proposero contenuti impattanti che "suggerivano una consistenza reale di patrimonio culturale e antropologico riattivato e in parte risarcito, una consapevolezza in termini attuali di imprescindibile esistenza"<sup>578</sup>.

Per quanto riguardò invece il campo dell'astrazione: vi erano acute prospettive per il recupero esplicito di aspetti fra i più tipici dell'avanguardia storica russa e sovietica<sup>579</sup>. Ma anche qui nonostante i raggiungimenti nel campo metafisico l'influsso proveniente dalle concezioni spirituali del passato permisero delle sintesi innovative.

La varietà pittorica e l'instaurarsi di un ambiente "non conformista" erano sorsi dagli anni Cinquanta a contrastare la diffusa 'povertà culturale'. Barabanov affermò che gli artisti avevano sentito un bisogno di "rinnovamento"<sup>580</sup>. Essi rappresentarono una "pre-avanguardia" che si preparava a "infrangere gli stereotipi della percezione, del pensiero, dei vecchi dogmi, e perciò stesso a sollecitare i processi di rinnovamento sociale"<sup>581</sup>. Posero così le basi di una "seconda avanguardia" che era costituita dalle diversità ma allo stesso anche dall'importanza data all'arte.

---

<sup>578</sup> E. Crispolti, G. Moncada (a cura di), *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale*, cit., pp. 69-87.

<sup>579</sup> Cfr. Ivi, pp. 51-101.

<sup>580</sup> Y. Barabanov, *La seconda avanguardia russa: una storia di eventi, nomi, significati*, cit., pp. 47-48.

<sup>581</sup> *Ibidem*.

La tradizione storica, culturale e artistica era sempre stata in un modo o nell'altro costantemente presente e la volontà di generare una nuova esistenza si percepiva nei lavori "underground", che ne erano una diretta rappresentazione.

Gli artisti "underground" sfruttarono immagini, simboli, forme, colori con dei significati simbolici religiosi, portatori di valori culturali tradizionali russi che il regime sovietico aveva tentato coi suoi leader di eliminare. Le autorità in capo al regime, fin dalla salita al potere di Lenin, avevano cercato di sostituire tutti questi ricordi, memorie, pratiche e usanze con immagini e rappresentazioni della cultura sovietica intrise di ideologia comunista, che soprattutto a partire dagli anni Sessanta fu improntata sull'ateismo scientifico.

Passando dal surrealismo, attraverso l'espressionismo, al meta-realismo e al metafisico si nota come gli artisti "non conformisti" a partire dalla seconda metà del Novecento abbiano fatto ricorso a elementi simbolici legati alle loro origini culturali e tradizionali russe, riprendendo i passi dei neo-primitivisti dei primi decenni del XX secolo. "La varietà delle ricerche rispondeva all'inquietudine e all'insoddisfazione che urtava gli artisti della nuova generazione a tentare di trovare attraverso sempre nuovi modi stilistici e tecniche espressive un '*ubi consistam*'"<sup>582</sup>, per cui le loro ricerche verterono sull'indagine della propria esistenza. Una risposta provenne dalle concezioni filosofiche di studiosi dell'Età d'Argento e dell'Avanguardia storica che si erano concentrati sullo stabilire la verità assoluta sul mondo e sull'esistenza di Dio. Siccome il contatto con Dio e con la verità, nella cultura russa, erano collegati ai rituali sacri e alle icone ortodosse, come si è considerato, gli artisti a partire dagli anni Cinquanta del Novecento dipinsero nei loro quadri i simboli delle loro origini, le tracce di una memoria passata comune che qualcuno aveva osato 'calpestare', evocando la rinascita di una "bellezza spirituale". I loro capolavori era un tentativo di mostrare la loro speranza in una "resurrezione".

Essi evocarono la spiritualità che li aveva coinvolti. Ciò era dovuto al loro stato esistenziale: abbandonati dallo stato, soli e controllati in varie occasioni, adattatisi a qualsiasi condizione materiale e spesso costretti a lasciare il loro paese.

---

<sup>582</sup> F. Miele, *L'avanguardia tradita. Arte Russa dal XIX al XX secolo*, cit., pp. 452-456.

Per ritrovare le loro origini fu per essi necessario il ‘contatto’ coi loro colleghi artisti dell’avanguardia di inizio XX secolo. Costoro con le loro intuizioni apportarono un grande quantitativo di nozioni storico-culturali alla conoscenza degli artisti “non conformisti” sovietici. Si aprì di fronte a questi ultimi un universo di opportunità, favorito dal periodo post-stalinista. Soprattutto gli effetti del territorio e della terra russa, con i suoi abitanti e con le sue secolari tradizioni ‘incamerate’ e protette da figure osservanti il culto ortodosso, costituirono qualcosa di essenziale per le realizzazioni di quegli artisti, che li differenziò da tutto il mondo costruendo le fondamenta per le future ricerche artistiche nel solco del post-modernismo come il “Concettualismo” e la “*soc art*”, rianimando un discorso estetico che era stato interrotto per trent’anni circa.

## CONCLUSIONI

Per questo progetto di tesi sono state utilizzate le fonti bibliografiche inerenti all'ambiente artistico "underground" moscovita, in particolare facendo riferimento agli elementi religiosi e spirituali espressi nelle opere di questa cultura. Sono stati oggetti di studio documenti riguardanti i legami di questi motivi con la tradizione antica medievale russa e con la rivalutazione di questa tradizione da parte degli artisti, dei critici e dei filosofi a cavallo tra il XIX secolo e il XX secolo. Ci si è incentrati soprattutto sulla ricerca bibliografica inerente tre pittori dell'"underground": Vasilij Sitnikov, Anatolij Zverev ed Eduard Štejnberg, del contesto in cui lavorarono e furono attivi, considerando gli aspetti che li legarono allo spirituale e alle tradizioni storico-culturali del loro paese.

Al termine di questo elaborato di tesi si possono definire i punti essenziali emersi dall'approfondimento:

*In primis*, in un paese in cui erano stati eliminati tutti i riferimenti alla cultura precedente alla Rivoluzione d'Ottobre del 1917, il regime al potere, smentendosi, ne sfruttava gli schemi per influire sulla popolazione. Le autorità sovietiche in URSS avevano occultato ogni traccia che avesse a che fare con la sfera borghese, con la religione e con l'impero zarista ma aveva realizzato una stringente campagna propagandistica, coinvolgendo ogni settore artistico, con l'aiuto degli artisti avanguardisti russi di inizio Novecento e attraverso dei modelli iconografici che risalivano alla tradizione delle antiche icone russe e dei documenti antichi.

Il secondo punto da constatare per importanza è che dalla metà circa del XX secolo vi fu il ripristino da parte di artisti "non conformisti" di motivi e temi precedenti al 1917, permessi grazie alle minori restrizioni a seguito della morte di Stalin. Questi artisti che opponevano i loro credi artistici all'ideologia imposta nelle realizzazioni dell'arte ufficiale di stato, il Realismo socialista, riconsiderarono l'arte dell'avanguardia, furono condizionati dai nuovi contatti riaperti con il mondo artistico internazionale e richiamarono le loro radici storico-culturali intrise di spiritualità russa.

Il terzo punto riguarda i tre artisti “non ufficiali”: Vasilij Sitnikov, Anatolij Zverev ed Eduard Štejnberg, scelti quali rappresentanti di tre movimenti e correnti diverse, o meglio tre tendenze, quali il surrealismo, l’espressionismo-astratto e la pittura metafisica. Nonostante tale differenza nella loro resa pittorica, tutti e tre dimostrarono la loro partecipazione all’ambiente “underground” moscovita. I tre artisti, ad ogni modo, scelsero di optare per percorsi individuali anziché rimanere in cerchie ristrette. Essi non si preclusero alcuna possibilità artistica. Essi introdussero nelle loro opere elementi legati alla sfera spirituale della storia russa e alla religione ortodossa russa. Per loro l’approccio artistico all’opera era qualcosa che oltrepassava il reale, significava mettersi in preghiera nel compiere l’atto creativo, a costituire un evento mistico. A determinare i loro atteggiamenti fu l’insistente inquietudine nell’essere perseguitati e diffamati dalla stampa. Tutti e tre trovarono nel realizzare le loro opere un modo per sfuggire dalle costrizioni della vita quotidiana dove faticavano ad esprimere realmente se stessi.

Il quarto punto da considerare riguarda i fattori che assieme determinarono la scelta di inserire e ricorrere a elementi simbolici della tradizione religiosa ortodossa. L’ostinata presenza di elementi ideologici nell’arte ufficiale; l’isolamento, le continue intimidazioni che opprimevano gli artisti “non ufficiali” e la mancanza di certezze; la riscoperta dell’Avanguardia storica e delle correnti filosofiche, di fine XIX secolo e di inizio XX secolo, assieme al conseguente recupero della memoria storico-culturale delle proprie origini identitarie furono i fattori che determinarono il riapparire della “bellezza spirituale” nei capolavori dell’“underground” moscovita. Essi introdussero elementi che derivavano dal mondo religioso ortodosso per cui l’arte, oltre ad essere considerata per il suo lato estetico, aveva anche un lato spirituale. Tale principio appare, più o meno esplicitamente, nelle opere di quegli artisti dalla seconda metà del Novecento.

Ultimo punto da rilevare è che le opere che produssero questi artisti, più volte definiti “dissidenti” dalla critica estera, utilizzarono archetipi della loro cultura storica medievale alla maniera dei neo-primitivisti russi del primo Novecento. Essi però diedero a tali simboli una connotazione spirituale che implicava un discorso sulla loro esistenza, poiché il contesto in cui svolgevano la loro arte non permetteva loro di

esprimersi liberamente. Essi trovarono così un modo per affrontare le difficoltà della vita e per auspicare, quasi come “un’invocazione”, un rinnovamento della società mentre si trovava in stato di povertà culturale e spirituale.

Con questa trattazione si può constatare altresì come sia stato depauperante e avvilito per gli artisti “underground” non avere la possibilità di sottoporre le proprie opere a una critica artistica su base estetica. Inoltre, la mancanza di nozioni su certi periodi storici segnò oltretutto la riduzione delle soluzioni artistiche originali, così come la mancanza di dialogo costruttivo internazionale. Tutti aspetti fondamentali per approntare una ricerca artistica, necessaria alle sperimentazioni di un artista.

Un limite della ricerca è dato dalla scarsità di nozioni dirette sugli artisti che lavorarono in ‘clandestinità’: da una parte per la reticenza con cui essi stessi si interfacciavano col pubblico e dall’altra per il timore di essere costantemente sorvegliati dalla polizia politica. Sulla base di ciò non si può affermare con certezza, per tutti questi artisti, le ragioni che li spinsero a una certa scelta artistica piuttosto che a un’altra. Per alcuni artisti “underground” molto spesso si riscontra anche la difficoltà di rintracciarne le opere, finite in mano a collezionisti privati stranieri, poiché gli scambi non furono documentati. Un ulteriore sviluppo di ricerca sarebbe quindi quello di approfondire ulteriormente lo studio del periodo storico-artistico dalla seconda metà del Novecento in poi. Così facendo si potrebbero avere ulteriori esempi di personalità che si trovarono nelle medesime condizioni di questi artisti e che cercarono di attuare una denuncia artistica nei confronti dell’arte realizzata secondo i canoni del Realismo Socialista. Gli artisti “non conformisti” sovietici tentarono così di rinnovare il discorso artistico nel loro paese e di far riconoscere l’individualità come valore fondamentale per il bene della comunità.

## ELENCO DELLE IMMAGINI

**Fig. 1** Vasilij Jakovlev, *Ritratto del maresciallo Žukov*, 1946, olio su tela; cm 206 x 153, Galleria Tret'jakov, Mosca.

**Fig. 2** Aleksandr Samochvalov, *Apparizione di Lenin al II Congresso panrusso dei Soviet*, 1940, olio su tela, cm 385 x 355, Museo Statale Russo, San Pietroburgo.

**Fig. 3** Fëdor. Rešetnikov, *Il grande giuramento (Discorso di Stalin al II Congresso panrusso dei Soviet del 26 gennaio 1924)*, 1949, olio su tela, cm 235 x 175, Museo Statale Russo, San Pietroburgo.

**Fig. 4** Viktor Popkov, *La Canzone del Nord*, 1968, olio su tela, cm 169 x 283, Galleria Tret'jakov, Mosca.

**Fig. 5** Dmitrij Zilinskij, *Nelle nuove terre*, 1967, tempera su tavola, cm 150 x 350, Galleria Tret'jakov, Mosca.

**Fig. 6** Oskar Rabin, *Riflessione*, 1972, olio su tela, cm 70,5 x 90.

**Fig. 7** Dmitrij Plavinskij, *Drappo Rosso*, 1967, colori acrilici, olio e smalto su tela, cm 150 x 100, Collezione Sandretti.

**Fig. 8** Valentina Kropivnitskaja, *Chiese Sommerse*, 1965, matita su carta, cm 47 x 62,5.

**Fig. 9** Vjačeslav Kalinin, *Le trombe del giudizio universale*, 1972, olio su tela, cm 70 x 48.

**Fig. 10** Evgenij Ruchin, *Composizione con icone*, 1974, olio, colori acrilici, catramina epossidica con stampe di icone in rilievo su tela, cm 70 x 65, Collezione Sandretti.

**Fig. 11** Boris Svešnikov, *Prima neve*, 1971-1972, olio su tela, cm 85 x 70, Collezione Morgante.

**Fig. 12** Vasilij Sitnikov, *Cattedrale nella nebbia*, 1974, olio su tela, cm 89 x 118.

**Fig. 13** Vasilij Sitnikov, *San Giorgio e il drago*, Collezione Miele.

**Fig. 14** Vasilij Sitnikov, *Moskva*, 1973, olio su tela, cm 102 x 122, Collezione privata, Regno Unito.

**Fig. 15** Vasilij Sitnikov, *Autoritratto e corvi sul Cremlino*, 1969-1970, olio e tempera su tela, cm 64 x 90.

**Fig. 16** Vasilij Sitnikov, *Monastero*, 1970, trittico, olio su tela, pannello centrale cm 55 x 126, pannelli laterali cm 82 x 28, Collezioni Morgante.

- Fig. 17** Anatolij Zverev, *Composizione suprematista*, guazzo su carta, cm 57x 36, Muzej AZ.
- Fig. 18** Anatolij Zverev, *Chiesa*, 1950, olio su cartone in fibra di legno, cm 103 x 83, Muzej AZ.
- Fig. 19** Anatolij Zverev, *Chiesa*, 1958, acquerello su carta, cm 49 x 33, Muzej AZ.
- Fig. 20** Anatolij Zverev, *Paesaggio con cupole della chiesa*, 1959, guazzo su carta, cm 56,5 x 40, Muzej AZ.
- Fig. 21** Anatolij Zverev, *Trinità*, 1979, olio su carta, cm 54, 6 x 77,5.
- Fig. 22** Anatolij Zverev, *Arcangelo*, 1986, olio su carta, cm 76x 63, Collezione di Ilja Šulgin.
- Fig. 23** Eduard Štejnberg, *Primo regalo a Galia per il suo compleanno*, 1962, olio su tela, cm 74x92.
- Fig. 24** Eduard Štejnberg, 1971, olio su tela, cm 70x82, Museo Puškin.
- Fig. 25** Eduard Štejnberg, *Alla memoria di mia madre*, 1976, olio su tela, cm 101x101, Museo Puškin.
- Fig. 26** Eduard Štejnberg, *Mio padre è morto quest'estate.*, 1984, olio su tela, cm 102x102.
- Fig. 27** Eduard Štejnberg, *I vivi e i morti. Polittico*, 1985, olio su tela, cm 180x360, Museo Ludwig, Colonia, particolare con i soggetti Valeruščka Titov e Fisa Zajceva.
- Fig. 28** Eduard Štejnberg, *Inverno a Parigi*, 1993, olio su tela, cm 162x114.

## BIBLIOGRAFIA

**Alessandra Agostinelli**, *La pittura russa underground in Italia. Intervista a Enrico Crispolti*, in *Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, 21 aprile - 25 luglio 2010), a cura di Giuseppe Barbieri, Silvia Burini, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma Edizioni, 2010, pp. 247-251.

**Alessandra Agostinelli**, *Collezionisti italiani alla Biennale del Dissenso: Franco Miele, Alberto Morgante e Alberto Sandretti*, in "eSamizdat", vol. 7, n. 1, 2009, pp. 239-288.

**Giovanni Argan** (a cura di), *C'era una volta l'URSS. Grande pittura figurativa d'oltrecortina*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Azimut, 16 dicembre - 30 dicembre 2016), Orvieto, Intermedia edizioni, 2016.

**Galina Manevich, Gilles Bastianelli** (a cura di), *Edik Steinberg. Taroussa-Paris. 1990-2012. Monographie*, Éditions Place des Victoires, Parigi, 2015.

**Alberto Mario Banti**, *L'età contemporanea. Dalla grande guerra a oggi*, Bari, Editori Laterza, 2009.

**Yevgeny Barabanov**, *La seconda avanguardia russa: una storia di eventi, nomi, significati*, in *L'arte vietata in Urss 1955-1988. Non-conformisti dalla collezione Bar-Gera*, cat. (Verona. Palazzo Forti, 8 aprile-4 giugno 2000) a cura di Giorgio Cortenova, Firenze, Mondadori Electa, 2000, pp. 42-83.

**Giuseppe Barbieri**, *Un confronto tra "evidenti assurdità"*, in *Kandinskij, Gončarova, Chagall. Sacro e bellezza nell'arte russa*, catalogo della mostra (Vicenza, Gallerie d'Italia, 5 ottobre 2019 - 26 gennaio 2020), a cura di Giuseppe Barbieri, Silvia Burini, Milano, Skira Editore, 2019, pp. 13-16.

**Giuseppe Barbieri, Silvia Burini**, *Lo sguardo sottile di Viktor Popkov*, in *Sogno Realtà. Viktor Popkov 1932-1974*, catalogo della mostra (Venezia, Cà Foscari esposizioni, 19 febbraio-27 aprile 2014), a cura di Giuseppe Barbieri, Matteo Bertelé, Silvia Burini, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma Edizioni, 2014, pp. 87-106.

**Gabriella Belli, Aleksandra Obuchova** (a cura di), in *Arte contro. Ricerche dell'arte russa dal 1950 a oggi. Opere dal Fondo Sandretti del '900 russo*, catalogo della mostra (Rovereto, 13 ottobre 2007- 20 gennaio 2008), Milano, Skira Editore, 2007.

**Francesco Benvenuti**, *Storia della Russia contemporanea. 1853-1996*, Bari, Editori Laterza, 1999, pp. 253-297.

**Matteo Bertelé**, *Vasilij Jakovlevic Sitnikov*, in *Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, 21 aprile - 25 luglio 2010), a cura di

Giuseppe Barbieri, Silvia Burini, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma Edizioni, 2010, pp. 129-130.

**Matteo Bertelé**, *Evgenij L'vovič Ruchin*, in *Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, 21 aprile - 25 luglio 2010), a cura di Giuseppe Barbieri, Silvia Burini, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma Edizioni, 2010, p. 223.

**Matteo Bertelé**, *Dmitrij Petrovič Plavinskij*, in *Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, 21 aprile - 25 luglio 2010), Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma Edizioni, 2010, p. 255.

**Matteo Bertelé**, *Boris Petrovič Svešnikov*, in *Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, 21 aprile - 25 luglio 2010), a cura di Giuseppe Barbieri, Silvia Burini, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma Edizioni, 2010, p. 258.

**Alexander Borovsky**, *Il collezionismo come forma di comunicazione. La collezione Bar-Gera e l'underground russo*, in *L'arte vietata in Urss 1955-1988. Non-conformisti dalla collezione Bar-Gera*, catalogo della mostra (Verona. Palazzo Forti, 8 aprile-4 giugno 2000) a cura di Giorgio Cortenova, Firenze, Mondadori Electa, 2000, pp. 96-103.

**Nicoletta Misler, John Ellis Bowlt**, *Immagini di rivelazione*, in *Kandinskij, Gončarova, Chagall. Sacro e bellezza nell'arte russa*, catalogo della mostra (Vicenza, Gallerie d'Italia, Palazzo Leoni Montanari, 5 ottobre 2019 – 26 gennaio 2020), a cura di Silvia Burini, Giuseppe Barbieri, Alessia Cavallaro, pp. 87- 95.

**Matthew Bown**, *1964-1970*, in *Realismi socialisti. Grande pittura sovietica 1920-1970*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 11 ottobre 2011 – 8 gennaio 2012), a cura di Matthew Bown, Matteo Lanfranconi, Milano, Skira Edizioni, 2011, pp. 115-117.

**Matthew Bown**, *Lacrimae rerum. La serie Bruciati dal fuoco di guerra di Gelij Korzhev*, in *Realismi socialisti. Grande pittura sovietica 1920-1970*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 11 ottobre 2011 – 8 gennaio 2012), a cura di Matthew Bown, Matteo Lanfranconi, Milano, Skira Edizioni, 2011, pp. 203-207.

**Boris Brodskij**, *Tesori vietati. Il collezionismo privato in Unione Sovietica: capolavori e misteri di una passione proibita*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1992.

**Anatol Brusilovsky**, *Pantheon of the Russian Underground*, Sankt Peterburg, Palace Editions, 2005.

**Silvia Burini**, *La verità della bellezza: il sacro e l'arte russa*, in *Kandinskij, Gončarova, Chagall. Sacro e bellezza nell'arte russa*, cat. (Vicenza, Gallerie d'Italia, Palazzo Leoni Montanari, 5 ottobre 2019 – 26 gennaio 2020), a cura di Silvia Burini, Giuseppe Barbieri, Alessia Cavallaro, pp. 25-34.

**Silvia Burini**, *Grisha Bruskin. Lessico Fondamentale*, Mimesis Edizioni, 2019, pp. 50-52.

**Silvia Burini**, *Lessico Fondamentale: Grisha Bruskin e l'estetica del declino*, in *Grisha Bruskin. Icone sovietiche*, catalogo della mostra (Vicenza, Gallerie d'Italia-Palazzo Leoni Montanari, 17 ottobre 2017 – 15 aprile 2018), a cura di Giuseppe Barbieri, Silvia Burini, Crocetta del Montello (TV), Antiga Edizioni, 2017, pp. 21-30.

**Silvia Burini**, “*Meravigliosi, viventi microcosmi*” *Lo sguardo serio di Ivan Glazunov*, in *C'era una volta in Russia. Lo sguardo di Ivan Glazunov*, catalogo della mostra (Venezia, 15 ottobre 2014 – 11 gennaio 2015), a cura di Giuseppe Barbieri, Silvia Burini, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma edizioni, pp. 31-42.

**Silvia Burini**, *Vedere le Russie: memoria, mistificazioni, immaginario nell'arte russa del '900*, in *Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, 21 aprile - 25 luglio 2010), a cura di G. Barbieri, S. Burini, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma Edizioni, 2010, pp. 46-68.

**Silvia Burini**, *Da Avezzano con passione: un pezzo di Russia in Abruzzo. Alberto Morgante e la storia della sua collezione*, in “eSamizdat”, vol. 6, n. 1, 2008, pp. 219-221.

**Silvia Burini**, *Realismo socialista e arti figurative: propaganda e costruzione del mito*, in “eSamizdat”, vol. 3, n. 2-3, 2005, pp. 65-82.

**Alessia Cavallaro**, “*L'incomparabile gioia che l'icona annuncia al mondo*” e *l'Avanguardia*, in *Kandinskij, Gončarova, Chagall. Sacro e bellezza nell'arte russa*, cat. (Vicenza, Gallerie d'Italia, Palazzo Leoni Montanari, 5 ottobre 2019 – 26 gennaio 2020), a cura di Silvia Burini, Giuseppe Barbieri, Alessia Cavallaro, pp. 59-67.

**Alessia Cavallaro**, *La persistenza dell'icona nell'arte russa del XX e XXI secolo*, tesi di dottorato, Scuola Dottorale di Interateneo Ca' Foscari – IUAV – Università degli Studi di Verona, a.a. 2013-2016, relatrice Silvia Burini, Venezia, Università Ca' Foscari Venezia, 2017, pp. 211-282.

**Valentina Cefalù**, *Robert Rafailovič Fal'k*, in *Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, 21 aprile - 25 luglio 2010), a cura di Giuseppe Barbieri, Silvia Burini, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma Edizioni, 2010, p. 164.

**Giorgio Cortenova** (a cura di), *L' arte vietata in Urss 1955-1988. Non-conformisti dalla collezione Bar-Gera*, cat. (Verona. Palazzo Forti, 8 aprile-4 giugno 2000) Firenze, Mondadori Electa, 2000, p. 263.

**Giovanni Codevilla**, *L'impero sovietico (1917-1990). Storia della Russia e dei Paesi limitrofi Chiesa e Impero*, vol. III, Pioltello (MI), Editoriale Jaca Book, 2018, pp. 315-379 e pp. 523-587.

**Enrico Crispolti, Gabriella Moncada** (a cura di), *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale*, catalogo della mostra (Venezia, Biennale di Venezia, 15 novembre – 15 dicembre 1977), Venezia, Marsilio Editori.

**Il'ja G. Erenburg**, *Il disgelo*, Torino, Einaudi, 1962.

**Pavel N. Evdokimov**, *Teologia della Bellezza. L'arte dell'icona* (1972), trad.it di P. Giuseppe da Vetralla, Cinisello Balsamo (MI), Edizioni San Paolo, 2002.

**Yuri Glazov**, *The Russian Mind since Stalin's Death*, Dordrecht, Holland, D. Reidel Publishing Company, 1985, pp.115-131.

**Ivan Glazunov**, *La mia pittura e il mistero della vita*, in *C'era una volta in Russia. Lo sguardo di Ivan Glazunov*, catalogo della mostra (Venezia, 15 ottobre 2014 – 11 gennaio 2015), a cura di Giuseppe Barbieri, Silvia Burini, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma edizioni, pp. 13-28.

**Igor Golomshtok, Alexander Glezer** (a cura di), *Unofficial Art from the Soviet Union*, Londra, Secker & Warburg, 1977.

**Boris Groys**, *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, (1988), trad. it a cura di Emanuela Guercetti, Milano, Garzanti, 1992.

**Vladimir Levashov, Viktor Popkov**, Mosca, Ad Marginem Press, 2014, pp. 49-63.

**Franco Miele**, *L'avanguardia tradita. Arte Russa dal XIX al XX secolo*, Edizioni Carte Segrete, 1973, pp. 306-465.

**Franco Miele**, *Mostra antologica di Vasilij Sitnikov. Opere dal 1931 al 1971*, in "eSamizdat", a cura di Silvia Burini, vol. 6, n. 1, 2008, pp. 207-214.

**Franco Miele**, *Artisti russi d'oggi*, in "eSamizdat", a cura di Silvia Burini, vol. 6, n. 1, 2008, pp. 199-206.

**Aleksandra Obuchova**, *La collezione Sandretti*, in *Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, 21 aprile - 25 luglio 2010), a cura di Giuseppe Barbieri, Silvia Burini, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma Edizioni, 2010, pp. 241-242.

**Evgenija Petrova**, *Fonti religiose nell'arte del Realismo socialista*, in *Realismi socialisti. Grande pittura sovietica 1920-1970*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 11 ottobre 2011 – 8 gennaio 2012), a cura di Matthew Bown, Matteo Lanfranconi, Milano, Skira Edizioni, 2011, pp. 161-165.

**Gian Piero Piretto**, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino, G. Einaudi, 2001, pp. 203-229.

**Gian Piero Piretto**, *Vedere, sentire e vivere il discorso*, in *Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, 21 aprile - 25 luglio 2010), a cura di G. Barbieri, S. Burini, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma Edizioni, 2010, pp.70-81.

**Armando Plebe**, *Che cosa è l'estetica sovietica*, in *Che cosa hanno veramente detto*, vol. IV, Roma, Astrolabio Ubaldini, 1969.

**Nicholas Valentine Riasanovsky**, *Storia della Russia*, in *Storia universale*, vol. XXVII, Milano, Corriere della Sera, 2004, pp.608-707.

**Paolo Ricci**, *Ilya Glazunov. Appunti per una storia dell'arte sovietica*, Napoli, Tipografia editrice Mario Piero S.p.A., 1959.

**Adriano Roccucci**, *Stalin e il patriarca. La Chiesa ortodossa e il potere sovietico*, Torino, Giulio Einaudi editore S.p.a., 2011.

**Tahir Salakhov**, *I Giovani artisti sovietici tra il sensibile e l'extrasensibile*, in *Artisti sovietici contemporanei*, catalogo della mostra (Milano, 26 aprile - 15 giugno 1988), a cura di G. Nikish, S. Politiko, Tahir Salakhov, Milano, Studio Marconi-Electa, 1988, pp. 11-12.

**Andrej Sinjavskij**, *Che cos'è il Realismo Socialista?*, in *I «quaderni» dell'Unione italiana per il progresso della cultura*, a cura di Gino de Sanctis, vol. IV, Roma, Tipografia «il Messaggero», 1966, pp. 9-10.

**Natal'ja Volkova; Sergej Solov'ëv; Anatolij Zverev** (a cura di), *55 faktov o chudoznike Zvereve, kotorye mogut byt' interesny vsem [55 Fatti sull'artista Zverev, che possono essere interessanti per qualcuno]*, Mosca, Musej AZ, 2015.

**Vladimir S. Solov'ëv**, *Sulla divinoumanità e altri scritti* (1966), trad. it della I ed. (1971) di Pietro Modesto, Milano, Jaca Book, 1990.

**Andrew Spira**, *The Avant-Garde Icon. Russian Avant-Garde Art and the Icon Painting Tradition*, Burlington, Lund Humphries, 2008.

**Vittorio Strada**, *Un secolo e tre Russie*, in *Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti*, catalogo della

mostra (Venezia, Ca'Foscari Esposizioni, 21 aprile - 25 luglio 2010), a cura di G. Barbieri, S. Burini, Treviso, Terra Ferma Edizioni, 2010, pp. 34-45.

**Tamara Talbot Rice**, *A Concise History of Russian Art*, London, Thames and Hudson, 1963.

**Margarita Tupitsyn**, *Arte sovietica contemporanea. Dal Realismo Socialista ad oggi*, Segrate (MI), Arti Grafiche Brugora, 1990.

**Tat'jana Vendel'stejn** (a cura di), *Vasily Sitnikov and his School*, in *Vasilij Sitnikov i ego škola [Vasilij Sitnikov e la sua scuola]*, cat. (Kournikova Gallery, 24 maggio – 31 luglio 2009), Mosca, Petronyj, 2009.

**Angelica Zander Rudenstine**, *The George Costakis Collection*, in *Art of the Avant-Garde in Russia: Selections from the George Costakis Collection*, a cura di Margit Rowell, Angelica Zander Rudenstine, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1981, pp. 9-14.

**Andrej Ždanov**, *Arte e socialismo*, Milano, Cooperativa editrice nuova cultura, 1970, p. 69.

## SITOGRAFIA

**Maria Plavinskaja, Ljubov Agafonova**, *Biography and paintings of Anatoly Zverev. Zverev Anatoly Timofeevich (1931 - 1986)*; <https://vellum.ru/biografiya-i-kartiny-anatoliya-zvereva/> [ultimo accesso 01 gennaio 2022].

**Giovanni Argan**, *La pittura neorinascimentale di Dmitrij Zilinskij*, in *Taking and Denying. Challenging Canons in Arts and Philosophy*, a cura di Giovanni Argan, Maria Redaelli, Alexandra Timonina, pp. 197-217; <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-462-2/009> [ultimo accesso 15 ottobre 2021].

**Lorenzo Maria Alvaro, Marco Dotti**, *La rinascita della Cattedrale di Cristo Salvatore e le nostre radici*, in “Vita”, 29-06-2016; <http://www.vita.it/it/article/2016/06/29/la-rinascita-della-cattedrale-di-cristo-salvatore-e-le-nostre-radici/139967/> [ultimo accesso 10 gennaio 2020].

**John Ellis Bowlt**, *Art in Exile: The Russian Avant-Garde and the Emigration*, in “Art Journal”, vol. 41, n. 3, 1981, pp. 215-221; <https://doi.org/10.2307/776562> [ultimo accesso 10 gennaio 2022].

**Silvia Burini**, *Cultural Memory as Semiotic Mechanism in Art*, in *Memory as the Subject and Instrument of Art Studies*, a cura di Ekaterina A. Bobrinskaya, A.S. Korndorf, Moscow, State Institute of Art Studies, 2016, pp. 64-73; [https://www.academia.edu/36861739/Cultural\\_Memory\\_as\\_Semiotic\\_Mechanism\\_in\\_Art?auto=download&email\\_work\\_card=download-paper](https://www.academia.edu/36861739/Cultural_Memory_as_Semiotic_Mechanism_in_Art?auto=download&email_work_card=download-paper) [ultimo accesso 15 ottobre 2021].

**Alessia Cavallaro**, *L'icona: l'assoluto russo tra “quadrati” e “tavole nere”*, in *I linguaggi dell'assoluto*, a cura di Massimo Raveri, Luigi Vero Tarca, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis Edizioni, 2017, pp. 61-82; <https://iris.unive.it/retrieve/handle/10278/3728840/142295/Linguaggi%20dell%27assoluto%20DEF.pdf> [ultimo accesso 15 ottobre 2021].

**Giovanni Cimbalo**, *Prime note sulla tutela penale dei culti nei Paesi dell'Est Europa*, in “Stato, Chiese e pluralismo confessionale”, 2008, pp. 1-33: 8; [https://www.statoechiese.it/images/uploads/articoli\\_pdf/cimbalo\\_prime\\_note.pdf?pdf=prime-note-sulla-tutela-penale-dei-culti-nei-paesi-dellest-europa](https://www.statoechiese.it/images/uploads/articoli_pdf/cimbalo_prime_note.pdf?pdf=prime-note-sulla-tutela-penale-dei-culti-nei-paesi-dellest-europa) [ultimo accesso 15 ottobre 2021].

**Joan Delaney Grossman**, *Khrushchev's Anti-Religious Policy and the Campaign of 1954*, in “Soviet Studies”, vol. 24, n.3, 1973, pp. 374-386; <https://www.jstor.org/stable/150643> [ultimo accesso 25 novembre 2021].

**Ekaterina Dyogot**, *Russian Art in the Second Half of the Twentieth Century*, in “Russian Culture”, Las Vegas, University Libraries, University of Nevada, 2012, pp. 1-34; [https://digitalscholarship.unlv.edu/russian\\_culture/21](https://digitalscholarship.unlv.edu/russian_culture/21) [ultimo accesso 01 gennaio 2022].

**Marina Dmitrieva**, *Michail Šemjakin: Malerei und Graphik. Von der inoffiziellen sowjetischen Kunst zur russischen Kunst im Exil* by Heike Welzel, in “Osteuropa”, vol. 60, n. 6, 2010, pp. 165-167; <https://www.jstor.org/stable/44935589> [ultimo accesso 25 novembre 2021].

**Oleg Egorov**, *Come ha fatto la Chiesa ortodossa a sopravvivere a 70 anni di ateismo nell'Urss?*, in “Russia Beyond”, 23-10-2018; <https://it.rbth.com/storia/81648-come-ha-fatto-la-chiesa> [ultimo accesso 30 ottobre 2021].

**Elizaveta Ermakova**, *Sotheby's 1988 Auction. A Turning Point for Unofficial Moscow Artists*, in “DailyArt Magazine”, 27-06-2020; <https://www.dailyartmagazine.com/sothebys-1988-auction-moscow/> [ultimo accesso 15 ottobre 2021].

**Piero Fornara**, *Mosca, 11 marzo 1985: inizia l'era Gorbaciov*, in *Passato e presente*, “Il Sole 24 Ore Mondo. Passato e presente”, 07-03-2015; [https://st.ilssole24ore.com/art/mondo/2015-03-07/mosca-30-anni-fa-perestrojka-e-glasnost-gorbaciov-cambiano-urss-e-mondo-160031.shtml?p=2&refresh\\_ce=1](https://st.ilssole24ore.com/art/mondo/2015-03-07/mosca-30-anni-fa-perestrojka-e-glasnost-gorbaciov-cambiano-urss-e-mondo-160031.shtml?p=2&refresh_ce=1) [ultimo accesso 04 febbraio 2020].

**Clement Greenberg**, *Avant-Garde and Kitsch*, in *Art and Culture. Critical Essays*, Boston, Massachusetts, Beacon Press, 1961, pp. 3-33; [https://monoskop.org/images/1/12/Greenberg\\_Clement\\_Art\\_and\\_Culture\\_Critical\\_Essays\\_1965.pdf](https://monoskop.org/images/1/12/Greenberg_Clement_Art_and_Culture_Critical_Essays_1965.pdf) [ultimo accesso 15 dicembre 2021].

**Przemyslaw August Lewiński**, *I fondamenti dell'ideologia di Vladimir Il'ič Lenin circa la religione*, in “Studia Gdańskie”, vol. 38, 2016, pp. 166-167; <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-557b2108-f55b-4ba3-be19-afd1b4143e36> [ultimo accesso 25 novembre 2021].

**Valentina Parisi**, *Tassonomie artistiche e passionali post-rivoluzionarie*, “Il Manifesto”, 24-10-2019; <https://ilmanifesto.it/tassonomie-artistiche-e-passionali-post-rivoluzionarie/> [ultimo accesso 27 ottobre 2021].

**Valentina Parisi**, «Cattivi allievi di una buona scuola». *La ricezione dell'opera di Pavel Florenskij nel samizdat sovietico degli anni Settanta e Ottanta*, in *Pavel Florenskij tra Icona e Avanguardia. La prospettiva rovesciata*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Foscari-Vicenza, Palazzo Leoni Montanari, 3-4 febbraio 2012), a cura di Matteo Bertelé, Crocetta del Montello, Terraferma, 2015, pp. 173-185. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-350-2/014> [ultimo accesso 15 ottobre 2021].

**Donald Preziosi**, *Memory and Amnesia: the Essential Interrelation of Art and Religion*, in *Memory as the Subject and Instrument of Art Studies*, a cura di Ekaterina A. Bobrinskaya, A.S. Korndorf, Moscow, State Institute of Art Studies, 2016, pp. 18-25; [https://www.academia.edu/36861739/Cultural\\_Memory\\_as\\_Semiotic\\_Mechanism\\_i](https://www.academia.edu/36861739/Cultural_Memory_as_Semiotic_Mechanism_i)

[n Art?auto=download&email\\_work\\_card=download-paper](#) [ultimo accesso 27 ottobre 2021].

**Aleksandr Glezer**, *Religion and Soviet Non-Conformist Artists*, in «Religion Communist Land», vol. 4, n. 3, 1976, pp. 16-19; <https://doi.org/10.1080/09637497608430774> [ultimo accesso 10 dicembre 2021].

**Aleksandr Glezer**, *Soviet 'unofficial' art*, in “Index on Censorship”, vol. 4, n. 4, 1975, pp. 35-40; <https://doi.org/10.1080/03064227508532474> [ultimo accesso 01 gennaio 2022].

**Igor Golomshtok**, *The History and the Organization of Artistic Life in the Soviet Union*, in “International Journal of Sociology”, vol. 15, n. 1-2, 1985, trad. inglese a cura di Michel Vale, pp. 45-52; <https://doi.org/10.1080/15579336.1985.11769881> [ultimo accesso 15 ottobre 2021].

**Irene Kukota**, *An Interview with Oskar Rabin. I am always on the side of the persecuted, humiliated, and oppressed*, in “Wall Street International Journal”, 26-06-2021; <https://wsimag.com/art/66194-an-interview-with-oskar-rabin> [ultimo accesso 15 ottobre 2021].

**Emanuel Landolt**, *À la recherche de la peinture pure et de Dieu: Eduard Steinberg interprète de Malevič*, in “Ligeia”, 28<sup>o</sup>année, n. 141-144, 2015, pp. 5-20; <https://doi.org/10.3917/lige.141.0005> [ultimo accesso 20 gennaio 2022].

**Jean-Claude Marcadé**, *Le ciel et la terre dans le nouvelle école russe de la fin du XX<sup>e</sup> siècle au début du XXI<sup>e</sup>: Èdik Steinberg et Francois Infante*, in “Ligeia”, 30<sup>o</sup>année, n. 157-160, 2017, pp. 252-264 ; <https://doi.org/10.3917/lige.157.0252> [ultimo accesso 01 gennaio 2022].

**John McPhee**, *The Ransom of Russian Art*, New York, Farrar Straus & Giroux, 1994, pp. 3-22; [https://books.google.com.om/books?id=EW7Fomxmd0oC&printsec=frontcover&hl=ar&source=gbs\\_atb#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.om/books?id=EW7Fomxmd0oC&printsec=frontcover&hl=ar&source=gbs_atb#v=onepage&q&f=false) [ultimo accesso 15 ottobre 2021].

**Valeria Mordashova**, *Anatoly Zverev: l'arte come alito della vita*, in *L'arte russa in italiano*, 11-04-2016; <https://arterussainitaliano.wordpress.com/2016/04/11/anatoly-zverev-larte-come-un-alito-della-vita/> [ultimo accesso 01 gennaio 2022].

**Susan Emily Reid**, *Destalinization and the Remodernization of Soviet Art: The Search for a Contemporary Realism, 1953-1963*, tesi di dottorato, Università della Pennsylvania, a.a. 1995-1996, relatore Christine Poggi, 1996, pp. 190-247; <https://www.proquest.com/docview/304306902> [ultimo accesso 10 gennaio 2022].

**Sergei A. Reviakin**, *The Russian Experiment Continues: Russian Avant-Garde Art of the 1950s-1970s Represented by Vladimir Nemukhin, Lev Kropivnitski and Eduard Shteinberg*, thesis (MPhil(R)), Master of Philosophy, Faculty of Arts University of

Glasgow, a.a. 2000-2001, relatrice Deborah Lambert, pp. 38-41; <http://theses.gla.ac.uk/id/eprint/76274> [ultimo accesso 01 gennaio 2022].

**Lindsay Renee Riordan**, *Signifying the Other, Signifying Itself: The Apophatic Art Criticism of Pavel Florensky and Clement Greenberg*, tesi, Masters of Art in Art History, University of California, Davis, 2007, relatori Blake Stimson, Ludovico Geymonat, Diana Strazdes, pp. 1-43; <http://www.proquest.com/openview/2903d0c2cf69c5061caae48d1633ca25/1?pq-> [ultimo accesso 10 gennaio 2022].

**Elvira Shialaktyna**, *L'evoluzione dell'utopia socialista nelle opere degli artisti russi nella Biennale d'arte di Venezia (1920-1970)*, tesi magistrale, Università Ca' Foscari Venezia, relatore Nico Stringa, a.a. 2014/2015, Venezia, Università Ca' Foscari, 2015, pp. 189-190; <http://hdl.handle.net/10579/8149> [ultimo accesso 01 gennaio 2022].

**Victoria Smolkin**, *A Sacred Space Is Never Empty: A History of Soviet Atheism*, Princeton University Press, 2018, pp. 194-227; <https://doi.org/10.2307/j.ctt1zgb089> [ultimo accesso 30 ottobre 2021].

**Victoria Smolkin-Rothrock**, *The ticket to the soviet soul: Science, Religion, and the Spiritual Crisis of Late Soviet Atheism*, in "Russian Review", vol. 73, n. 2, 2014, pp. 171-197; <https://www.jstor.org/stable/43663803> [ultimo accesso 25 novembre 2021].

**Leo Teholiz**, *Religious Mysticism and Socialist Realism: The Soviet Union Pays Homage to the Icon Painter Andrey Rublev*, in "Art Journal", vol. 21, n. 2, 1961-1962, pp. 72-78, <https://www.jstor.org/stable/774253> [ultimo accesso 10 gennaio 2022].

**Robert C. Tucker**, *The Politics of Soviet De-Stalinization*, Santa Monica California, The Rand Corporation, 1957, pp. 1-54; <https://www.rand.org/pubs/papers/P1058.html> [ultimo accesso 15 ottobre 2021].

**Sarah Valentine**, *Art as prayer in the Soviet Union: A comparative approach*, in "Poetics", vol. 36, n. 5-6, 2008, pp. 462-475; <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2008.06.005> [ultimo accesso 10 gennaio 2022].

**Maria Zalambani**, *Le istituzioni culturali della Russia sovietica*, «Europa orientalis», n. 26, 2007, pp. 147-182. [http://www.europaorientalis.it/uploads/files/2007/7.%20zalambani%20\(145-179\).pdf](http://www.europaorientalis.it/uploads/files/2007/7.%20zalambani%20(145-179).pdf) [ultimo accesso 15 ottobre 2021].

**Giorgia Zardetto**, *Francisco Infante "Giochi suprematisti alla ricerca dell'Infinito. Una lettura trasversale"*, tesi di laurea magistrale, a.a. 2012-2013, Università Ca' Foscari Venezia, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, relatrice Silvia Burini, correlatore Matteo Bertelé, Venezia, Università Ca' Foscari, 2013, p. 20; <http://hdl.handle.net/10579/3917> [ultimo accesso 15 dicembre 2021].

*Andrej Rublev, il “Santo iconografo” raccontato da Uspenskij*, in “I sentieri dell’icona”; <http://www.sentiericona.it/public/icone/?p=1169> [ultimo accesso 15 ottobre 2021].

*Sitnikov, Vasily - Moskva 1973 (Moscow)*; <https://www.auction.fr/en/lot/sitnikov-vasily-moskva-1973-moscow-1779851> [ultimo accesso 01 gennaio 2022].

*Years of Apprenticeship. Fride's Salon. School V.Ya. Sitnikova*, in “Life of Taron Gharibyan. Origin. Parents. Early Childhood”, <https://www.taron.ru/life.shtml> [ultimo accesso 01 gennaio 2022].

[https://www.saatchigallery.com/artist/plavinsky\\_dmitry](https://www.saatchigallery.com/artist/plavinsky_dmitry) [ultimo accesso 25 novembre 2021].

*Vasya*, in “Andrei Zagdansky”; <https://www.zagdansky.com/vasya/> [ultimo accesso 10 ottobre 2021].

*Anatoly Zverev*, in “Muzej AZ”, <https://museum-az.com/en/art/> [ultimo accesso 01 gennaio 2022].

*Зверев Анатолий Тимофеевич [Zverev Anatolij Timofeevič]*; [https://www.novymuseum.ru/artists/author/zverev\\_a\\_t/](https://www.novymuseum.ru/artists/author/zverev_a_t/) [ultimo accesso 01 gennaio 2022].

*Анатолий Зверев [Anatolij Zverev]*, in “Культура.РФ” [Cultura.RF]; <https://www.culture.ru/persons/8996/anatolii-zverev> [ultimo accesso 01 gennaio 2022].

## **VIDEOGRAFIA**

*Vasya*; <https://www.youtube.com/watch?v=UaiQomwcgFE> [ultimo accesso 10 ottobre 2021].

*Viktor Popkov, Genius of the Russian Soul*; <https://www.youtube.com/watch?v=dSK0i4Vw4iE> [ultimo accesso 25 novembre 2021].

## **RINGRAZIAMENTI**

Ringrazio la Professoressa Burini per aver accolto la mia proposta di tesi, per avermi seguita nella realizzazione dello scritto ma, soprattutto, per la passione trasmessa a lezione, da cui è partito il desiderio di realizzare questa tesi.

Ringrazio il correlatore, il Professor Bertelè, per la disponibilità e per avermi dato delle preziose indicazioni in fase di svolgimento della tesi.